

Marcel: Geist der Unruhe. Wendig, witzig, würdig: Hermann Kesten, dem Freund der Poeten. In Fähnders/Weber 2005, –S. 19-22; Weber 2001: Weber Hendrik. Zeitdiagnostik in Hermann Kestens Roman Der Scharlatan. Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien. <http://www.lili.uni-osnabrueck.de>

В статье рассматривается творческий путь немецкого писателя 20 века Германа Кестена в изгнании и влияние периода изгнания на его творчество. Анализируется деятельность Кестена как писателя, литературного агента, издателя важных антологий и сборников, литературного критика.

Ключевые слова: Герман Кестен, немецкая литература в изгнании, литературная эпоха, неоклассицизм, реализм.

Богдан Чуловський, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82.091 + 821.112.2

Основні віхи освоєння творчості Ф.Гельдерліна в Росії

У роботі висвітлюються питання рецепції творчості Ф.Гельдерліна в Росії. Акцентовується увага на діалогізмі культур німецького й російського народів; проаналізовано присутність образного світу в багатьох поетів, а також його цінки відомими російськими критиками та митцями.

Ключові слова: романтизм, рецепція, художній світ, Гельдерлін, поетика.

Сприймання творчості Ф.Гельдерліна в Росії, навіть проникнення його прізвища у свідомість її духовної еліти, – процес тривалий і дуже цікавий для осягнення перипетій літературної рецепції.

У культурі Росії вже в XIX столітті склалися філософсько-світоглядні передумови для розуміння світовідчуття цього письменника. Російські шеллінгіанці, прихильники органічної критики, творці філософської лірики, які знали німецьку мову і відчували культуру німців (Майков, Тютчев, Фет) могли зацікавитися художнім світом Ф.Гельдерліна і почати його освоювати. Але, як і на батьківщині молодого сучасника Й.В. Гете і Ф. Шіллера, факт духовного діалогу зафіксований у документах

літературного життя аж на початку ХХ ст., а найвиразніше – після закінчення Першої світової і громадянської (на просторах розвалені Російської імперії) воєн. Активізували його не стільки культурні діячі формату А. Луначарського, скільки такі поети, як Б. Пастернак і Марина Цвєтаєва, в особистому житті і – відповідно – естетичному досвіді яких німецька культура займала чільне місце.

Марина Цвєтаєва (1892 – 1941) вже в шестилітньому віці писала вірші по-російськи, по-французьки і по-німецьки. З 1922 по 1939 рік була емігранткою. Перебуваючи в міжнаціональному культурному середовищі, цілком природно і гостро відчувала динаміку літературного життя, високість поетичного духу геніїв і убозтво графоманів, які могли жонглювати національними святощами.

Серед її улюблених поетів з-поза Росії було чимало німецьких – від Гете до Рільке, з яким листувалася, водночас з Б. Пастернаком. Гельдерліна як поета сприймала і пропагувала в сув'язі з Гете і Гайне. Характерна з цього погляду її відповідь на питання анкети для планованого Біо-бібліографічного словника російських письменників. У ній поетеса писала про свої уподобання: «Послідовність улюблених книг... і досі: Гайне – Гете – Гельдерлін...» [Цвєтаєва 1991: 434]. Це було 1926 року, і це тривало від 1919-го, коли з'явилися щоденникові записи «О Германии», опубліковані 1925 року. Той запис і контекст, в якому згадується Гельдерлін, варті особливої уваги. «Когда меня спрашивают, – писала поетка, – кто Ваш любимый поэт, я захлебываюсь, потом сразу выбрасываю десяток германских имен. Мне, чтобы ответить сразу, надо десять ртов, чтобы хором единовременно. Местничество поэтов в сердцах куда жестче придворного. Каждый хочет быть первым, потому что есть первый, каждый хочет быть единым, потому что нет второго. Гейне ревнует меня к Платену, Платен к Гельдерлину, Гельдерлин к Гете, только Гете ни к кому не ревнует: Бог!» [Цвєтаєва 1991: 364]. Оця «ідеальна впорядкованість» (Т.С.Еліот) була в неї напрочуд стабільною. У листі до М. Горького з жовтня 1927 року вона дала розгорнуту довідку про Гельдерліна і розвинула зіставну характеристику Гете і Гельдерліна, спираючись на власне

розуміння лірики і на працю С. Цвайга «Der Kampf mit dem Dämon».

У цьому листі сформульована загальнопоширена тепер теза – «Гений, просмотренный не только веком, но и Гете. Случай чудесного воскресения через с лишним век» [Цветаева 1991: 406]. Нариси С. Цвайга про трьох письменників Німеччини названо «изумительной книгой», а писання про Гельдерліна кваліфіковано категорично – «лучшее, что о нем написано». М. Цветаева щиро зізнавалася: Гельдерлін – «мой любимый поэт. Совершенно бесплотный, чистый дух и – сильный дух». І далі, інформуючи Горького про інші жанри творчості митця, додавала: «Кроме тома стихов, есть у него и проза, чудесная. Нурегюн – героика. Письма юноши, апофеоз дружбы. Родом с Неккара, духовно же – эллин, брат тех богов и героев. Германский Орфей. Очень германский и очень эллин, по Гельдерлину можно установить определенную связь между душами этих двух народов. Насколько Гете — мрамор, видимый и осязаемый, настолько Гельдерлин — тень Елисейских полей» [Цветаева 1991: 407]. Така образно-компаративістська оцінка не тільки дотепна, а й влучна, бо ґрунтується на засадах філософії, що пронизує духовний світ Гельдерліна і відтінює творчі темпераменти Олімпійця і романтика, прихильника «філософії життя» («Alles ist Innig»). М. Цветаева з пієтетом сприймала і Гете (Бог), і Гельдерліна («чистий дух»), знаходила для них щось співзвучне у своїй душі: «Все горы братья меж собой — просто: у меня одна душа для Гете, другая — для Гельдерлина» [там само]. Аналогію зі спільністю і відмінністю гір з одного пасма М. Цветаева згодом використала в лекції «Поэт и время» (Прага, 1932). «Так, — прилюдно міркувала вона, — нет поэта больше Гете, но есть поэты — выше, его младший современник Гельдерлин, например, поэт несравненно беднейший, но горец тех высот, где Гете — только гость» [Цветаева 1991: 86]. Вона також уточнила свою думку про запізніле визнання в Німеччині Гельдерліна як поета «античного по теме, источникам, даже словарю», який запізнився не на століття, а на всі 18 століть, в Німеччині «начинают читать только теперь, то есть сто с лишним лет спустя, то есть усыновленного нашим веком, уже вовсе не античным. Запоздавший в свой век на восемнадцать веков оказался современником XX в. Что сие чудо означает? А то, что запоздать в

искусстве нельзя, что само искусство, чем бы ни питалось и что бы не пыталось восстановить, уже само есть продвижение. Что возврата в искусстве нет: безостановочно, то есть неозвратно. Не безоглядно, но неозвратно» [Цветаева 1991: 57]. На думку поетки, «мировая вещь та, которая в переводе на другой язык и на другой век – в переводе на язык другого века – меньше всего – ничего не утрачивает. Все дав своему веку и краю, еще раз все дает всем краям и векам. Предельно явив свой край и век – беспредельно являет все, что не-край и не-век: навек» [Цветаева 1991: 56 – 57].

Ця формула немовби узагальнює досвід і характер поезії Гельдерліна, причому всезагального визнання його обдарування поза батьківщиною. На жаль, влучні і, як виявилось, далекоглядні роздуми М. Цветаєвої про творчість Фрідріха Гельдерліна, котрі артикулювалися водночас з виступами А. Луначарського, не набули тоді суспільного резонансу. Вони з'являлися або в листах, або в щоденниках, або друкувалися в емігрантській періодиці. Але, якщо йдеться про логіку процесу як об'єктивну закономірність, то запізнїла публічна презентація літературної рецепції М. Цветаєвою німецького поета в контексті російської культури, не має, по суті, значення: для істини настає час її визнання.

Щасливіша доля виступів А. Луначарського з приводу спадщини Ф. Гельдерліна. Вони відразу були в Росії публічними і здобули резонанс у наукових сферах, відлуння якого дійшло аж до Німеччини. Петер Гертлінг, автор роману про Гельдерліна, серед осіб, котрим дякує за імпульси до написання художньо-документального твору про долю митця, називає і Луначарського [Härtling 1989: 322]. Критик, драматург, естетик і політичний діяч, А. Луначарський був свого часу критикований Леніним за «богошукацтво» і «богобудівництво», отже, добре знав психологічно-етичні проблеми пошуків ідеалу. Йому вдалося гнучко поєднувати аналіз біопсихічних (чи психофізіологічних) і соціальних факторів, пояснюючи духовний крах поета, який взяв на себе надто високу місію митця-пророка. Луначарський спочатку влучно окреслив особливості духовного світу Гельдерліна, специфіку його обдарування як письменника-філософа, а відтак зробив спробу досить переконливо пояснити причини психічного розладу. «Гельдерлін, – писав А. Луначарський, – надзвичайно обдарована, внутрішньо музична людина, з ліризмом, який легко

розвинувся в метафізику, він сприймав реальність як акорд космічної злютованості, гостро відчував розірваність навколишнього соціального життя. Він мріяв про інший, кращий світ, прообраз якого вбачав у ідеалізованій Елладі. Там панувала глибока гармонія поміж природою і людиною! Там мистецтво народжувалося само собою, було, так би мовити, стихійним вираженням контакту людини з природою. Власне з цього безпосереднього, напівсвідомого, напівпасивного, напівтворчого акту зросла міфологія, що породила мистецтво, виростала поезія, філософія і, накінець, релігія, – одна в ідеях, інша – в живих символах, образах, котрі систематизували єдине й цілісне уявлення і почування людиною себе і природи. «Дух» охоплював усю культуру, всю повсякденність древнього грека. Саме так варто було жити» [Луначарский 1965: 158 – 159]. Літературознавець, який прийняв марксизм як метод, свідомо відтворював-стилізував роздуми Гельдерліна-автора, що начебто зливався-співпереживав з уявним елліном, мислячи за парадигмою гегелівської манери. Гельдерлін, – наголошує Луначарський, – вірив у генія і героя, які повинні передати довікілью такий ідеал, допомогти людям втілити його в дійсність. Про це свідчить роман «Гіперіон, або Відлюдник у Греції». Луначарський справедливо оцінював цей твір як «великолепный по своему стилю, глубине и чистоте мыслей лирический роман» за жанром. Очевидно, А. Луначарський читав його по-німецьки, оскільки російською «Гіперіон» був перекладений 1939 року (Є. Садовський), а опублікований цей переклад аж 1969 року [Гельдерлин 1969: 499].

Виступи А. Луначарського в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття з приводу творчості Ф. Гельдерліна є центральною ланкою літературної рецепції цього митця в Росії. Нам здається, що з листа М. Цветаєвої можна зробити висновок, що тодішній російський варіант цієї рецепції складався під враженням книжки С. Цвайга. Вона у передрукові 1925 року присвячувалася З. Фройдю, що свідчило про методологічну орієнтацію її автора. Справді, С. Цвайг розкривав насамперед внутрішні мотиви і перипетії духовного життя Ф. Гельдерліна, звертаючи особливу увагу на два моменти в духовному світі митця: на мотиви і наслідки відмови від священницької діяльності, до якої його спонукали рідні і до якої він готувався в Тюбінгенській

семінарії, а також на причини, симптоми і перебіг його душевної хвороби. Луначарський, як, зрештою, і всі російські та українські автори, котрі згодом писали про Гельдерліна, торкається цих питань. Проте структура цих аргументів щодо основної причини чи комплексу причин, що призвели до відмови від кар'єри протестантського пастора, а відтак до божевілля, різні у Цвайга і Луначарського. У першого домінує психологічний погляд, у другого – соціально-психологічний, що пізніше переросте на просторі СРСР у соціологічно-ідеологічний.

Розділ «Mission des Dichters» у написі С. Цвайга починається епіграфом «An das Göttliche glauben // Die allein, die es selber sind» [Zweig 1989: 35], який у російському перекладі звучить так: «И в божественность верят // Только те, кто причастен к ней» [Цвейг 1963, 6: 112]. Згідно з таким акцентом, С. Цвайг причину відмови від діяльності священика трактував як драму, що розігралася в душі людини, котра незламно вірила у свою вибраність, у свою особливу місійну роль. М'яко-податливий син вперто протистоїть наполяганням матері висвячуватися і ставати вікарієм, а молодий магістр богослов'я, страждаючи, наполягав на своєму: хоче жити в Поезії. Цвайг так відтворював самонастанову Гельдерліна: «Він відпочатку знає, що з такими намірами треба відмовитися від життєвих благ, від дому і сім'ї, від становища в суспільстві [...]. Він хоче, аби життя його було не чесним животінням, а долею поета [...]. У такій внутрішній цільності, у таємничому прагненні зберегти свою чистоту, віддатися повнотою душі усьому життю, а не одному заняттю, полягає справжня, найдійовіша сила цього ніжнього, смиренного юнака [...]. У розумінні Гельдерліна поезія – священнодійство: справжній поет, знаючи своє покликання, повинен віддати їй все, чим земля наділяє інших, за послане йому милістю богів право наблизитися до них, у святому самовідреченні від світу» [Цвейг 1963, 6: 114]. С. Цвайг застерігав, що не слід сплутувати віру Гельдерліна в поезію як вищий сенс життя з егоїстичною вірою поета у власні сили: фанатизмові, з яким юнак віддався своєму покликанню, була супутницею надзвичайна скромність в оцінці свого таланту. Тому боротьба поета-філософа, котрий відмовився від життєвих благ, за «право на життя в ідеальному світі коштувала йому життя». Цвайг наголошував, що героїзм Гельдерліна «не героїзм воїна, героїзм

сили, а героїзм страдника, радісна готовність прийняти страждання за незримі цінності, готовність загинути за свою віру, за ідею» [Цвейг 1963, 6: 118]. Це – благородна форма героїзму, вища мужність духу, визнання непоборної необхідності і добровільне підкорення їй. Як бачимо, йдеться не про боговідступництво, а про наближення до божества, до своєрідного злиття з ним.

Десь у такому річищі йшли роздуми і А. Луначарського, що засвідчує таке його судження: «Пророческое честолюбие Гельдерлина, музыкальный творческий напор в области мыслей и в области формы бушевали в нем, и каждая встреча волн этого внутреннего кипения с тесными, ограниченными рамками окружающего общества причиняла невыносимую боль. Наконец, сознание Гельдерлина, то потухая, то вспыхивая, погаснет совсем, и несколько десятилетий он живет поверженный шизофренией в состоянии безумия» [Луначарский 1965, 6: 160]. Торкаючись суперечок про хворобу Гельдерліна, зокрема її причин, Луначарський, віддаючи данину часові, приймає думку про шизофренію як соціальне явище. При цьому посиляється (правда, за чутками) на дослідження акад. І.П. Павлова. Реагуючи на твердження психіатрів, що шизофренія – спадкова хвороба, яка проявляється за будь-яких життєвих відносин, Луначарський припускає, що потьмарення свідомості можна трактувати як «результат соціальної дисгармонії, соціальної боротьби, не забывая, конечно, при этом, что наследственность может играть тут существенную роль, создавая место наименьшего сопротивления, предпосылки к катастрофе» [Луначарский, 6: 161]. Отже. А. Луначарський далекий від соціологічних спрощень, він глибоко розумів і гнучко пояснював «долю» і творчість Гельдерліна передусім філософсько-психологічними чинниками, залишивши своїм нащадкам справді синтезовану формулу. Гельдерлін, – підсумовував Луначарський, – відразу «поставил себе непомерную задачу. Будучи поэтом-мессией, провозвестником мира, борцом за новые пути, казавшиеся ему ясными, пути восторженного энтузиазма, романтики, слияния с сущностью бытия и на этом построенной культуры, не уступая никому и ни в чем, непрактичный, всем чуждый, как редкий металл, не могущий войти ни в какое химическое соединение с окружающими, Гельдерлин погиб. Но он погиб как великий человек. И из его могилы растет

живое дерево, к которому многие ходят теперь на поклон» [Луначарский 1965, 6: 162].

Так А. Луначарський витлумачив долю, героїзм, трагедію і славу Фрідріха Гельдерліна.

З публікацією російського перекладу нарису С. Цвайга про Гельдерліна склалася належна призма для сприймання оригінальної творчості «триптиху» німецького класика. «Неповторимое тризвучие его жизни: лирика Гельдерлина, роман о Гельдерлине, трагедия об Эмпедокле – три героические перебега его собственного взлета и падения. Лишь в трагическом крушении земной судьбы обретает Гельдерлин высшую гармонию» [Цвейг 1963: 6: 155] – такий висновок С. Цвайга. На жаль, ця призма і цей висновок у СРСР довго не могли бути перевірені навіть ширшим загалом філологів, бо проза і поезія Гельдерліна в перекладних версіях значним корпусом з'явилася аж 1969 року [Гальдерлин 1969]. Одначе за цей проміжок аналітична думка літературознавців продовжувала проникнення в художній світ Гельдерліна в його оригінальному – німецькому – звучанні, презентуючи його російським читачам у наукових студіях. Серед них виділяються праці Я. Голосовкера і К. Протасової, опубліковані 1961 – 1962 рр. Вони й знаменували нову віху літературної рецепції постаті і творчості письменника, піднесеного вже в Німеччині до рангу культу.

Велика стаття Я.Е. Голосовкера «Поэтика и эстетика Гельдерлина», опублікована у «Вестнике истории мировой литературы» (1961. – № 6 (30)), була фрагментом великої праці автора і подавалася редакцією «Вестника...» як дискусійна [Дейч 1987: 163]. Вона відображала багаторічні заняття спадщиною німецького класика (переклади, коментування, спроби інтерпретації смислу і художньої своєрідності усіх жанрів, до яких вдавався Гельдерлін). Про тривалість праці Голосовкера свідчить той факт, що він користувався давнім виданням його творів у чотирьох томах (Потсдам, 1921), і ця стаття містила деякі думки, які цитував ще А. Луначарський 1931 року.

Але найпромовистішим свідченням є біографія автора. Яків Емануїлович Голосовкер з покоління тих філологів, до якого належали О.Ф. Лосєв, М.К. Гудзій, В.М. Жирмунський, О.М. Фрейденберг, В.Я. Пропп, М.Й. Конрад та багато інших. 1936

року він був репресований. Більшість його рукописів згоріла 1943 року. Повернувшись із заслання, вчений відновлював свої праці до смерті 1967 року. Тільки випадково за життя у 1963 році вдалося опублікувати незвичайне дослідження «Достоевский и Кант». А праця Я. Голосовкера «Логика мифа» побачила світ через двадцять років після смерті вченого [Голосовкер 1967].

Названа публікація 1961 року окреслювала особливості поетики «Гіперіона», поетичного доробку і трагедії «Смерть Емпедокла» у світлі філософсько-естетичних засад Гельдерліна. Я. Голосовкер, не переповідаючи докладно біографічних фактів письменника, все-таки їх згадував у надзвичайно щільних узагальненнях і зіставленнях (наприклад, з «Бесами» Ф. Достоевського). Автор цілковито уникав соціологічного аналізу, а особливості художнього світу Гельдерліна виводив із біографічних і філософсько-психологічних його основ. «Вся творчість Гельдерліна,— вважає Голосовкер,— автобіографічна. Вона нуртує в замкнутому колі переживань поета-героя. Більше того, вона концентрична і константна аж до повторів одних і тих же метафор, тих же фраз і в одах, і в романі «Гіперіон», і в трагедії «Смерть Емпедокла» [Голосовкер 1961, 6: 164]. Російський дослідник цитує тільки В. Дільтея, хоча алюзійно згадує багатьох філософів – від Платона до Шлейєрмахера, від Кондорсе і Руссо до Л. Толстого, твердячи, що пантеїзм Гельдерліна, як і в Емпедокла, «тільки остільки пантеїзм, оскільки звучать слова «теос» – «бог». А точніше кажучи, «перед нами романтизовані і деперсоналізовані еллінські боги, сили-генії стихій природи, як вічно могутні носії творящої любові» [Голосовкер 1987: 175]. Так Голосовкер «задавав» той богоборчий мотив у витлумаченні художнього світу Гельдерліна, який більш спрощено чи навіть прямолінійно буде проводитися в радянському літературознавстві 70-80-х рр. ХХ ст. У самого Голосовкера мова про пантеїзм не перетворилася в атеїстичну (в християнському аспекті) риторику. Він, зокрема, наголошував: пантеїзм Гельдерліна «есть всеодушевление, есть панпсихизм: всесвет, всевласть, всепорядок, с типичным для панпсихиста «all» (все)» [Голосовкер 1961, 6: 4]. Оскільки Гельдерліна постійно переймав ідеал «досконалої поезії» і секрети поетичного впливу, то, вважає Голосовкер, в нього поетика в нього перетворюється в соціологію, соціологія — в космологію, а разом

вони набувають смислу філософської системи (естетики). Тому в творчості Гельдерліна немає нічого випадкового, навпаки, «налицо всегда продуманность, всегда теоретический подход, принципиальное решение проблем формы. В этом и заключается для него единство ритма и смысла» [Голосовкер 1961: 168].

Я. Голосовкер докладно розгортав тезу про єдність ритму і смислу в творах Гельдерліна. І хоча в російського інтерпретатора творчості Гельдерліна немовби домінує акцент на її раціональній заданості чи вивіреності, але концепт єдності ритмосмислу типологічно споріднений у нього із спостереженнями С. Цвайга, який писав про стихійну вибуховість поезії Гельдерліна. «Демонически экзальтированное начало, — за спостереженням Цвайга,— прорывается в нем шумно, ритмично, сбросив цепи закона и отдавшись ритму. И только теперь забила ключом из глубины его бытия, его поэтического языка искони звучавшая в нем музыка, ритм — эта хаотически бушующая и все же глубоко индивидуальная сила, о которой он сказал: «... все есть ритм: судьба человека — это небесный ритм, и всякое произведение искусства — только ритм. Всякая закономерность лирической архитектоники исчезает, только собственной мелодии орфически вторит стихотворение Гельдерлина: во всей немецкой лирике едва ли найдутся стихи, в которых ритм играл бы такую же основную роль, как в стихах Гельдерлина» [Цвейг 1963: 178]. З такою думкою перегукується і висновок Я. Голосовкера: «... поражает у Гельдерлина — особенно в его лирике — спонтанность ритма: то стремительность продвижения, то замедление. И тут же якобы спонтанность синтаксиса...» [Голосовкер 1961: 168].

Я. Голосовкер виділяв чотири особливості поетики Гельдерліна: *цілісність, інтимність, характерність, універсальність*. Вони зумовлювалися не тільки філософсько-пантеїстичним підґрунтям художнього світу митця, а й основними темами, які наскрізно пройшли через його творчість. Це — тема долі, тема бунту, тема жертви-офіри, тема культу героїв. Взаємозв'язок між названими темами пояснюється тим, що секрет живого цілого — це і є секрет інтимного, і водночас чим ця цілість інтимніша, більш духовна, ближча до ідеалу, тим вона характерніша. Тому, осягнувши структуру і характер живого цілого (твору), ми немовби простежимо і секрет «інтимного»,

сприймаємо його не тільки емоційно, а також і як смисл [Голосовкер 1961: 170].

Спостереження й узагальнення глибокого знавця античної філософії, світової культури і творчості Гельдерліна, суголосні в основних ланках витлумачення його художнього світу С. Цвайгом, хоча і виникали на іншій — логіко-раціональній — основі, контрастували із соціологічними підходами до літератури як мистецтва слова, що утвердились у СРСР протягом 30-50-х років ХХ ст. Жорсткість соціологічної інтерпретації, її неадекватність до сутності художнього світу шеллінгіанця Гельдерліна демонстрували тодішні підручники з історії зарубіжної літератури, зокрема праця Ф. Шіллера «История западноевропейской литературы нового времени» (М., 1935). Характерними з цього погляду є хоча б такі тези автора цього посібника: «В своих произведениях он (Гельдерлин) постоянно стремится уйти от современности... Эта оторванность от действительности яснее всего проявилась в романе «Гиперион» [...]. Пейзажи южной Германии, южной Франции и Греции мало чем отличаются друг от друга, это неясные, расплывчатые картины вне времени и почти вне пространства; и люди этого романа — тоже какие-то мерцающие тени и фантастические существа» [Шиллер 1935, 1: 241].

Як бачимо, за умов засилля соціологізму в літературознавстві починалася різка диференціація літературної рецепції творчості письменників-класиків насамперед у навчально-методичній і науково-дослідній сферах. І це набирало спотворених форм протягом 40-50-х років аж до «хрущовської відлиги». Тоді в рецепції Гельдерліна неможливо було продовжувати мотиви, започатковані Л. Луначарським і Я. Голосовкером. Навіть згадка про Гельдерліна, яка з'являлася в наукових доповідях, довго залишалася у свідомості тільки вузьких фахівців. Наприклад, у статті «Тютчев и античность», яка надрукована 1972 року, знаходимо твердження, що тютчівські характеристики «блаженних богів» нагадують окремі рядки з «Пісні долі», поміщеної в романі Гельдерліна «Гіперіон». Однак автор статті Л. Фрейберг у примітці вказує, що ця подібність вперше спостережена професором А.І. Неусиханним у неопублікованій доповіді, яка прозвучала ще 1943 року в Томському університеті [Фрейберг 1972: 454]. Отже, помічено 1943 року в Томську, оприлюднено

1972 року в Москві. Тому зрозуміло, що редакція наукового вісника, який презентував фрагмент праці репресованого/реабілітованого вченого, застрахувалася приміткою про дискусійний характер думок Я.Е.Голосовкера. В контексті «радянського літературознавства» вони так сприймалися. В суспільно-політичному і соціокультурному контексті післясталінського періоду в Росії належало по-новому сприймати і тлумачити спадщину Ф. Гельдерліна, з приводу якої в Німеччині продовжувався «бум». Таку спробу в «дусі часу» зробила К.С.Протасова. Але і її велика, власне монографічна, праця «Фридрих Гельдерлин, его время, жизнь и творчество» з'явилася і залишилася в «Научных записках Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина» 1962 року (том 180) [Протасова 1962]. Наступники К. Протасової її працю згадують і на неї посилаються. Однак резонансною стала інша російськомовна версія, котра з'явилася під кінець 60-х років. Йдеться про першу частину монографії О.Й. Дейча «Судьбы поэтов» із підзаголовком «Гельдерлин, Клейст, Гейне» (1968) [Дейч 1987].

О.Й. Дейч (1893-1982) — також з покоління філологів, до якого належав і Я.Е.Голосовкер. Це фаховий германіст, який володів кількома європейськими мовами. 1963 року він опублікував дослідження «Поэтический мир Генриха Гейне». Згодом написав статті про Фрідріха Гельдерліна і Генріха Клейста. Готуючи до друку власний «триптих» про німецьких класиків, поїхав на батьківщину митців, зокрема у Ваймар, за словами О. Дейча, «колыбель немецкой национальной культуры» [Дейч 1987: 5]. Доторкнувшись до рукописів класиків, у травні 1967 року радянський германіст написав передмову до книги «Судьбы поэтов», закінчивши переднє слово «Веймарская прелюдия» такими словами: «Может ли не дрогнуть сердце германиста, если он будет перелистывать подлинные рукописи Гете, Гейне, Шиллера, Гельдерлина, Клейста? Все эти сокровища хранит Веймар, благодарная память о котором останется жить в моем сердце» [Дейч 1987: 6]. Нова монографія О.Й. Дейча за двадцять років мала три видання. Третє (без доповнень і переробок) з'явилося 1987 року (ним ми і користуємось). У книзі «Судьбы поэтов» першим розділом подана «Судьба Фридриха Гельдерлина» (сс. 11 – 76); другий називається просто — «Генрих Клейст» і

обіймає простір ще менший (сс. 77 – 105); третій під назвою «Поэтический мир Генриха Гейне» вкладається в корпус осяжної книги (сс. 106 – 550). «Судьба поэтов» підсумкової післямови чи висновку не має, але в задумі автора, котрий укладав «триптих», безперечно, діяли якісь синтезуючі концепти. Про один з них О.І. Дейч пише: «Перед Гельдерлином, Клейстом, Гейне лежали различные общественно-литературные дороги, и их творческие методы были часто противоположными. Но даже в противоречиях и расхождениях этих трех поэтов есть некое диалектическое единство, продиктованное синтезом самой эпохи» [Дейч 1987: 4]. Дейч відзначав вплив французької революції на свідомість німецьких класиків (цитатою з Енгельса), її відлуння і заломлення у творчості кожного з них. Дослідник виділив домінанти у долі представників старшого (Гете, Шіллер), середнього (Гельдерлін, Кляйст) і молодшого (Гайне) поколінь поетів. У сприйнятті Дейча Гельдерлін — «вечный странник-энтузиаст», «стойкий и верный заветам немецкого штурмерства и идеям Свободы, Равенства и Братства, принесенным французской революцией», його «романтизм, связанный с преклонением перед идеализированной античностью, по размаху мысли и универсальности продолжает традиции веймарцев и в то же время дает новое, свое истолкование античности как прообраза будущего свободного общества» [Дейч 1987: 8]. Кляйст бачиться Дейчу як «дитя переходной поры», «издерганный вечными тревогами, сокрушающими страстями и противоречиями», з нестійкою психікою, що й привело його до самогубства. На їх тлі інакше окреслюється силует постаті Гайне. Він — «великий современник Гельдерлина и Клейста, был моложе их, вступил в литературу как поздний романтик и по всем качествам своей боевой натуры, и по логике многообразных политических событий стал поэтом революционной демократии» [Дейч 1987: 9].

Як бачимо, названі автором чинники, які в його свідомості формували відповідний типологічний ряд («ідеальну впорядкованість», за Еліотом), пов'язані з розумінням літературних напрямів і з соціально-політичними категоріями («бюргерство», «революція», «революційна демократія»). Але, на наш погляд, діяв також і не названий фактор — протиставлення своєї книги популярній у світі (принаймні, в Європі) книзі С. Цвайга.

Німецький нарисовець у свою книгу «Боротьба з демонами» (поросійськи перекладену як «Борьба с безумием») включив три постаті (Гельдерлін, Кляйст, Ніцше). Російський автор поставив у свою тріаду Гельдерліна, Кляйста і Гайне. Звернемо увагу: замість Ніцше – Гайне як представник «революційної демократії». Згадаймо принагідно, що свого часу Я.Голосовкер переклав працю Ніцше «Так сказав Заратустра» і переклад не друкувався. Повернімось ще раз до С.Цвайга у зв'язку з його зіставними рядами прізвищ, у контекст яких він ставив Гельдерліна. В нарисі Цвайга про цього класика читаємо: «...среди хаоса чувств в миг глубочайшего расщепления духа, запылала ему тайна Эллады. Как Вергилий вел Данте, так Пиндар ведет великого скитальца, заблудившегося в стране струящегося потоком слова, навстречу последнему опьянению гимнической речи, и, ослепленный, он видит в облике мифа, пылающий словно карбункул в разверзнувшемся ущелье, тот эллинский мир, который впервые извлек из бездны на свет другой одержимый демоном и демоном просветленный мудрец – Ницше. Гельдерлин сумел только заглянуть в эту пламенную сферу и пророчески возвестить о ней, но его весть это первое живое, горячей кровью напоенное, чувственное прозрение, открывшее засыпанный прахом мировой кладезь духа» [Цвейг 1963, 6: 194]. Отже, міфологія давньої Еллади — «світовий колодязь Духу». В нього тільки заглянув Гельдерлін. Та він же поглядом сягнув і до Азії, побачив перспективу культури «варварства, язичництва і християнства» [Цвейг 1963, 6: 195]. І, нарешті, звернімо увагу на концептуальне для Цвайга зіставлення: «Как и Ницше в последнем крушении духа, Гельдерлин среди своих сумерк преисполнен прозрения глубочайшей, высшей связи Христа и Пана...» [Цвейг 1963, 6].

Зрозуміло, що з позицій «реалістичної естетики», крізь призму соціологічного літературознавства Дейч не міг ні сприйняти, ні прийняти подібного трактування. Тому композиція його триптиха інакша, перспектива сприймання і тлумачення творчості Гельдерліна також інакша, а риторика стилю – цілковито їм відповідає.

До того ж артикуляцію такої риторики додатково зумовлює геополітична опозиція: реакція на заході Німеччини і прогрес, демократія – в НДР. Крізь геополітичне протиставлення проглядає

літературознавча антитеза прогресивний/реакційний романтизм, реалізм/романтизм. Як взаємопов'язані кліше, ці жорсткі опозиції ілюструє підсумковий абзац з нарису про Клейста. «Прошло свыше 175 лет со дня смерти Генриха Клейста,— писав радянський германіст у дусі звичних методологічних настанов,— но до сих пор ведется борьба вокруг его имени и творчества. Реакционные силы на западе Германии и за ее пределами стараются поднять на щит Клейста как сторонника националистической идеи, якобы ненавидящего все другие народы, представить его художником, враждебным реализму.

В последние годы в Германской Демократической Республике наблюдается исключительный интерес к творчеству Генриха Клейста. Его наследие является предметом научных исследований, его драмы издаются и ставятся на сценах многих театров. Исторический подход к творчеству Клейста, изучение его мировоззрения во всех противоречиях помогают правильному (!) восприятию этого крупного национального писателя.

Для прогрессивного человечества Клейст ценен своими творениями, в которых сквозь романтическую ткань проступают здоровые жизненные черты реализма» [Дейч 1987: 104]. Отже, «правильное восприятие» відштовхується від антипода — «неправильного сприймання», «здорові життєві риси реалізму» мають сенс тільки щодо «хворобливих, нежиттєвих», які, за логікою доктрини, звісно ж, притаманні «реакційному романтизмові». Те, що така парадигма мислення не є випадковою або даниною традиційним висновкам-підсумкам, видно з першої-ліпшої сторінки дослідження «Поэтический мир Генриха Гейне». Уже на його перших сторінках читаємо: «То, что привлекало Гейне в творчестве Иммермана,— стремление к реалистическому раскрытию различных сторон жизни и преодолению мертвящих (!) канонов романтизма, — еще более сказалось в творчестве Адельберта Шамиссо» [Дейч 1987: 124].

Безперечно, відзначені вияви «концептів» соціологізаторства і теоретичного догматизму в розумінні літературного процесу, діалектики літературно-мистецьких напрямів і стильових течій не знецінили остаточно фахових знань вченого, вміння вести оповідь про життя і творчість письменників у взаєминах з їх сучасниками. Як уже зазначалося вище, О.Й. Дейч

знав німецькомовні праці про Гельдерліна, аналізуючи його вірші, роман «Гіперіон» і трагедію «Смерть Емпедокла», листи, цитував уривки з них мовою оригіналу і в російських перекладах, зіставляв перекладні версії з оригіналами – творячи на такій основі інформаційно насичені тексти, що легко читаються і підтримують увагу навіть непрофесіоналів. При цьому він не зловживає цитуванням, не ховається за чужі думки, час від часу закликає читачів до здогадок і узагальнень на зразок: «Надо прочитать письма Гельдерлина к родным, чтобы понять затаенные желания и чаяния молодого поэта», «Эти и им подобные высказывания молодого Гельдерлина достаточно красноречиво иллюстрируют...» [Дейч 1987: 20 – 21]. Літературознавець вдається до ненав'язливих екскурсів у психологію творчості («Живописная природа Швабии превращалась в воображении Гельдерлина в чарующий мир древней Эллады»), в суміжні сфери мистецтва, світової культури («Музыка и математика, астрономия и естественные науки, а также вопросы философии и религии составляют содержание его лирики»). О.Дейч постійно і немовби ненароком, принагідно, ведучи діалог з іншими гельдерлінознавцями, все-таки полемізує з ними, наполегливо проводить свою концепцію. І в таких сегментах його тексту відчуваються ідеї С. Цвайга, концепції якого в цілому Дейч не приймає. Ось характерний приклад: «Не правы критики, – читаємо у статті радянського історика літератури, – считающие Гельдерлина поэтом алогичным. Вовсе не отсутствием логики надо объяснять частые разрывы прямого хода мысли в его стихах. Здесь действует вулканическая работа мозга, извергающего огненный поток образов и ассоциаций, сравнений и самых смелых сближений». Переказавши, по суті, С. Цвайга, автор далі немовби звертається до читачів, інтимізуючи свою оповідь: «Как трудно слушателю симфонии проследить за тем, какими путями прошел композитор к целостному созданию своего творения, так бессильны читатели поэзии Гельдерлина воссоздать все ходы мысли поэта» [Дейч 1987: 32]. Інколи О. Дейч наче сам дотримується такого методу творення своїх текстів. Так, посилаючись на С.Цвайга в російських перекладах (Собрание сочинений, 1932), він передає думку А.Луначарського, що в Гельдерліна була «полуреволюционная мечта о выпрямленном человечестве» [Дейч 1987: 33]. Торкаючись роману «Гіперіон»,

щоб не розпорошувати уваги своїх читачів і справити на них цілісне враження «готовими» оцінками і судженнями про цей твір, літературознавець відсилає зацікавлених до німецькомовних досліджень 1907 року і публікацій К. Протасової («Творческая история романа «Гиперион») із Наукових записок МДПІ, 1960 і Н. Берковського («Вопросы литературы», 1962, №1). Подекуди О.Й. Дейч немовби ділився власними секретами інтерпретації цитованих документів чи згаданих біографічних фактів («Затруднительно с психологической точки зрения определить...», «Нелегко установить, какие причины побудили Гельдерлина...» тощо). Він не приховує сумнівів і здогадок, як-от: «Возможно, что здесь Шиллер, предостерегая молодого Гельдерлина...», «Вероятно, Гельдерлину было бы невыносимо тяжело в этом «темном царстве» наживы и высокомерия, если бы его жизнь не была озарена светом любви» [Дейч 1987: 43 – 45]. Згадуючи делікатні стосунки Гельдерліна і Сюзетти Гонтард, тактовний вчений посилається на інших («Биографы утверждают...», «Это сделал Эрнест Кассиер в своей содержательной, но спорной работе...»).

Звертаючи увагу на особливості літературознавчої манери О.Й. Дейча, хочемо докладніше мотивувати висловлену вище тезу, що літературна рецепція творчості Ф. Гельдерліна при всіх ідеологічних деформаціях її підстав у колишньому СРСР формувалася в російсько-українському інтелектуальному контексті в руслі традицій культурно-історичної школи, а не ідеалістичної естетики, на засадах якої виник художній світ німецького класика. Про це свідчить нарис Дейча в цілому і в окремих епізодах. Серед виразних місць впадають у вічі міркування автора нарису про поему «Friedensfeier» («Свято миру»), котра була написана 1801 року, а надрукована аж 1954-го. О. Дейч, згадавши німецьких інтерпретаторів цього твору, в яких він не знайшов «вразительного ответа», припускає: «Поэма, вероятно, написана под наплывом сложных переживаний поэта, которого жизненные обстоятельства вынудили уехать из Германии — сперва в Швейцарию, а потом во Францию, в Бордо» [Дейч 1987: 67]. І після цього дає перелік усіх цих подій, аж до несподіваної смерті 22 липня 1802 року С. Гонтард, закінчуючи стислою оповіддю про божевілля Гельдерліна, його життя в мансарді столяра Ціммера, про похорон. Останній епізод фізичного буття останків великого

ідеаліста змальований за принципами художньої белетристики: «Его хоронили с той скорбной торжественностью, какая подобала поэту, провозвестнику нового, не найденного им мира. Лавровый венок возложили ему на голову. Провожали гроб тюбингентские студенты и профессора, немногие друзья и близкие поэта, оставшиеся в живых. Рассказывают (!), что когда гроб опустили в могилу, неожиданно приветливые лучи солнца прорвались сквозь седую пелену облаков и озарили прощальным светом останки Гельдерлина, нашедшего наконец последнее успокоение» [Дейч 1987: 69].

Отже, маємо зразок літературної рецепції своєрідного типу – імагологічної. Творчість письменника досягається крізь його життєву долю, заломлюючись крізь призму образу постаті, особистості фізичного автора.

Аналізи й оцінка окремих творів Гельдерліна, жанрових груп, дослідницька стратегія в цілому – все, що написав О.Й. Дейч про Гельдерліна як особистість і митця-філософа, вбирає у себе багато чого з того, що вже висловлювали попередники, в тому числі і Я. Голосовкер [Голосквер 1987: 75]. Але в його фаховій рецепції помітне не тільки намагання віднайти елементи реалістичного письма («Картины, полные ясности и прозрачности»), а й заземлити його філософію і будь-якою ціною заперечити сакральний модус створеного ним художнього світу. Це — взагалі наскрізний концепт і домінанта радянської літературної рецепції Гельдерліна. В артикуляції О. Дейча вони виглядають особливо виразно: «В поздних стихах Гельдерлина являются образы христианской мифологии (?). Возникают имена Христа и Иоанна Крестителя, и все же это не проявление пиетизма в обычном смысле слова. Гельдерлин сохранил свое преклонение перед искусством и природной религией Античности, не разорвал связь древности и современности. Он воспринял христианского триединого бога и святых как потомков языческих богов Эллады, Египта, Финикии. Страдающий воскресший Христос имеет прообразом Вакха-Диониса, а миф о воскресении трактуется аллегорически, олицетворяя возрождение духовных сил поколений» [Дейч 1987: 71]. Для доведення цієї тези радянський вчений дуже своєрідно препарує вірші «Молодим поетам» («An die jungen Dichter»), «Штутгарт» («Stuttgart»), «Середина життя»

(«Hälfte des Lebens») та ін., уникаючи докладного аналізу таких складних речей, як «Патмос».

Таким чином, у радянському гельдерлінознавстві рецептивна версія О.Й. Дейча підсумовує все зроблене в східнослов'янському просторі до появи найновішого російськомовного видання творів Ф. Гельдерліна, котре вийшло 1988 року у видавництві «Наука». Цей варіант рецепції виник без реагування на праці М. Гайдеггера і Г.Г. Гадамера, а також на творчість послідовника Гельдерліна Райнера-Марію Рільке, якого, до речі, саме О. Дейч перекладав перед Другою світовою війною. І це, зрештою, зрозуміло, бо соціокультурний контекст, у якому поставала монографія «Судьбы поэтов. Гельдерлин, Клейст, Гете», мав іншу структуру, ніж той, котрий складався у «перебудовний період» історії СРСР.

Нова презентація російськомовним читачам духовного світу Ф. Гельдерліна відбулася у формі дуже цікавого видання в серії «Литературные памятники». Редколегію серії тоді очолював академік Д.С. Лихачов. Двомовна (по-німецьки і по-російськи) титульна сторінка має характерну (за послідовністю) структуру: «Фридрих Гельдерлин. Гиперион. Стихи. Письма; Сюжетта Гонтард. Письма Диотимы/ Издание подготовила Н.Т. Беляева. – М.: Наука, 1988. – 718 с.».

Видання, підготовлене Н.Беляєвою, відрізняється від попереднього російського (1966), як і від однотомних німецьких видань, тим, що воно містить тільки те з доробку Гельдерліна, що так чи інакше пов'язане з романом «Гіперіон, або Відлюдник у Греції». Про це пише упорядник на початку своїх приміток, мотивуючи порядок подачі різних жанрів письменника. Після фрагментів і цілісного тексту «Гіперіона» далі «помещены стихи и письма Гельдерлина, имеющие непосредственное отношение к созданию романа; письма эти часто лучше всякого комментария показывают эволюцию идей автора, метод формирования образов, глубинное соотношение «поэзии» и «правды» [Гельдерлин 1988: 599]. Вперше по-російськи відтворено листи С. Гонтард до Гельдерліна у перекладі упорядника. Н.Т. Беляєва переклала для цього видання фрагменти з неканонічних варіантів «Гіперіона», уривки з теоретичних начерків Гельдерліна, відібрані нею листи поета. Основний текст «Гіперіона» передрукований у перекладі

Є. Садовського (1939). а в додатках запропоновано читачам уривки з цього роману в перекладі Я.Е. Голосовкера. Для заключної статті Н.Т. Беляєвої «Сотворение «Гипериона» обсягом 90 сторінок та її приміток обсягом 117 сторінок використано величезну кількість німецькомовних праць, присвячених постаті і творчості Ф. Гельдерліна. У дусі своїх попередників авторка представляє свою версію літературної рецепції німецького класика скромно і критично щодо «радянського гельдерлінознавства». Статтю застерігає читачів Н. Беляєва, «не следует рассматривать как характеризующую творчество Гельдерлина в целом. Такая тема огромна, а в нашей стране слишком мало еще сделано — во всяком случае, опубликовано — в этой области» [Гельдерлин 1988: 511 – 512].

Зацитувавши суперечливі думки різних інтерпретаторів «Гіперіона» стосовно його жанрових особливостей, Беляєва на своє риторичне питання «Кто здесь ошибся, кто прав?» все-таки відповідає: «Но ошибки нет, и все тут правы. Просто каждый занят здесь своим, пестует свой цветок. Ибо роман Гельдерлина — открытая структура, *непременно* требующая сотворчества читателя, соучастия [...]. В расчете на будущее Гельдерлин создал произведение, в котором скрыто содержится многое, что проступает, проявляется лишь при соразмыслении, в котором будет все: от исторических и культурных ассоциаций давно минувшего времени до личного опыта читателя, о котором автор вроде бы знать не мог» [Гельдерлин 1988: 514 – 515].

Історичний коментар, біографічні екскурси, до яких вдається Беляєва, аналіз композиції роману, зіставлення його структурних компонентів, що розташовані на великій текстуальній віддалі, – все це демонструє результати реалізації дослідницької стратегії. Авторка інтерпретує «відкриту структуру» за парадигмою У. Еко, прислухаючись до «голосу тексту» як відкритої структури і до голосу його автора, який вона вловлює з листів Гельдерліна. Отже, літературна рецепція Н. Беляєвої справді синтезує зроблене її попередниками, вичитане особисто з різноманітних джерел, чуйно вловлене в тексті ліричного роману. Все це разом подається читачам так, щоб вони начебто самі посіли таку позицію, прийняли запропоновану перспективу сприймання твору. Ось логіка роздумів авторки та її заклики до «сотворчества»

і «соучастия» читачів: «Перечитайте письмо №50, написанное тотчас по возвращении в Тюбинген, и вам станет внятна атмосфера праздника, в которой пролетели эти каникулы [...]. Здесь же мы найдем и два исходных пункта романа, две точки, которые сохраняются в нем до конца [...]. Перечитайте «фрагмент «Гипериона» – то место, где говорится о весне в Смирне, о беседах в саду Горгонды Нотары, о «явлении» Мелите,— и вы увидите трансформированное отражение штутгартской весны 1792 г., потрясенность первым сильным чувством и надежды на лучшее будущее в самом широком смысле слова» [Гельдерлин 1988: 518].

Авторка дошукується джерел назви центрального персонажа («Откуда взялся Гиперион? Ведь Гельдерлину должно было быть известно, что ни один грек, ни новый, ни древний, не мог носить этого имени»). Вона інформує, яка географічна карта висіла в кімнаті Гельдерліна, котрий ніколи не був у Греції, але точно описував її ландшафти. Беляєва цитує вірші Гельдерліна, в яких є мотиви, котрі знаходить у тексті «Гіперіона». Вона ототожнює внутрішній світ героя й автора («биография героя (он же автор) на этом кончалась»), враховує, що інші дослідники в героях роману вбачали певні реальні прототипи і т.д. і т.под. Все це видає певну установку дослідниці, зрозумілу відповідну методологію. Далі про неї Н. Беляєва поступово інформує своїх читачів: «... ни о каком единстве замысла и плана с самого начала... говорить не приходится. У автора была идея [...]. Он писал свои «нежданные мысли» в надежде, что потом они как-то склеятся...» [Гельдерлин 1988: 543 – 544]. Зрештою, авторка наголошує на тій внутрішній основі, яка могла «склеїти» всі епізоди, мотиви і думки ліричного роману. Враховуючи основний концепт шеллінгіанської філософії, який позначився на теоретичному фрагменті Гельдерліна «Судження і буття», Н.Беляєва робить висновок: «Противопоставляя себя себе, Гельдерлин получил свое второе Я – Гипериона, и он сознательно создает текст как ледяную гору, айсберг, где над поверхностью воды поднимается только верхушка — история грека по имени Гиперион, а под поверхностью лежит огромный массив жизни самого автора и его народа, Европы 90-х годов (XVIII в.)» [Гельдерлин 1988: 552]. Як бачимо, це узагальнення вкладається в традиції і засади культурно-історичної школи з опертям на методологію теорії відображення. Яких би

мотивів, ідей, паралелей не торкалася дослідниця (теорія зміни тонів, паралельність древньої Греції і сучасної авторів Німеччини, крах сподівань на перетворення суспільства на засадах справедливості тощо), для неї найважливіше те, що «реальность прочитывается не только в общем. но и в многочисленных деталях» [Гельдерлин 1988: 561]. Нагадавши численні деталі, навівши начерк незавершеного твору «Новейшие судьбы (Во времена Сократа)», авторка видає свій наскрізний полемічний пафос, спрямований проти тих, хто прочитує тексти Гельдерліна як провісника модернізму. «Это грозное обличение (в произведении «Во времена Сократа»), – пише вона. – должно бы, кажется, отучить любителей изящного воспевать «неземную абстрактность» творчества Гельдерлина. За его небесными построениями всегда (!) прочитывается реальная, земная (?) жизнь, которую он воспринимал тем более остро, что видел ее в философской и космической перспективе» [Гельдерлин 1988: 567 – 568].

Простеживши композицію роману «Гіперіон» за скритими «биографическими параллелями» і за «тканью самого повествования» [Гельдерлин 1988: 581], Н. Беляева заперечила концепцію Юргена Лінка, який, зіставивши «Гіперіон» з «Іліадою» на рівні тропів, говорив про роман Гельдерліна як про «національний епос в прозі». При цьому вона дорікнула німецькому дослідникові за формальний аналіз: «Но нам не следует обольщаться насчет возможностей формального анализа» [Гельдерлин 1988: 591].

Віддавши данину теорії відображення, згідно з якою мистецтво відбиває (хоча й дуже своєрідно) реальність життя, Н. Беляева, зрештою, логікою дослідження роману як відкритої структури дійшла точнішого і більш коректного висновку: «Все географические и исторические реалии, астрономия, древняя мифология образуют в этом внутреннем мире наполненную смыслом систему...» [Гельдерлин 1988: 595]. Це справді так. Авторка переконливо показала, що Гельдерлін конструював художній світ як фікційний, інтенційний, котрий не має референтного відповідника в позатекстуальному світі об'єктивно існуючих реалій. Таке взагалі неможливе з позицій філософії, яку прийняв і поділяв Гельдерлін. Тому Н. Беляева у своєму варіанті літературної рецепції постаті і творчості шеллінгіанця Гельдерліна

так і залишилася в полоні суперечностей. Декларуючи віру в «об'єктивізм» мистецтва слова, сила якого пов'язана з конкретикою реалій, вона водночас констатувала, що все це – лише знаки системи, котра постала в духовному світі митця. А ті, що сприймають ці знаки, у свою чергу не можуть позбутися власної суб'єктивності. «Авторы, писавшие о Гельдерлине, – підсумовує вона, – а это не только литературоведы, но и поэты, и романисты, философы, крупные мыслители, политики – гораздо больше сообщают о себе и о времени, в котором они жили, нежели о нем» [Гельдерлиг 1988: 595]. Ступінь наближення реципієнтів до художнього світу Гельдерліна, особливо реципієнтів-інтерпретаторів залежить навіть не стільки від міри охоплення фактів життя і творчості письменника, реконструкції смислу поодиноких творів і текстів, скільки від того, чи ті реципієнти знайшли код (систему кодів) до художнього світу в самому цьому світі чи допасовували коди, що не відповідали іманентній структурі цього світу.

У цьому зв'язку науковців зацікавить одна з останніх у ХХ столітті віха російськомовної рецепції Гельдерліна, яку презентує перекладач і коментатор німецької поезії В. Микушевич у статті «Почва и судьба: Гельдерлин, Рильке, Пастернак», що з'явилася в українському науково-методичному журналі «Вікно в світ» (1998. – №2). Автор слушно зауважує щодо особливостей вторинної літературної рецепції художніх творів, яка опосередковується певними естетичними, теоретико-літературними концепціями, таке: «Всякое эстетическое обобщение предполагает свои особые коррективы, связанные с возвратом к первичной уникальной новизне художественной ткани. Жизненная правда – действительно жизненная, действительно общая для искусства в целом правда лишь потому, что она для каждого произведения своя [Микушевич 1998: 44]. Навіть у тому випадку, коли сприймається споріднена творчість, яка породила філософію екзистенціалізму, котра згодом стає призмою літературної рецепції творів митців однотипного літературно-мистецького напрямку, – відповідна корекція індивідуальним стилем письменників конче необхідна. В. Микушевич ілюструє це на прикладі зв'язків: Гельдерлін – Рільке – Пастернак, які (зв'язки) увиразнюються на тлі давнього діалогу між німецькою класичною філософією та німецькою

класичною поезією. Захоплений Гельдерліном Р.М. Рільке не одному своєму шанувальникові відкрив очі на художній світ свого попередника. На думку В. Микушевича, «явное сближение Рильке и Гельдерлина еще впереди, подспудная близость уже дает себя знать» [Микушевич 1998: 46]. Ця роль творчості Рільке в активізацію літературної рецепції Гельдерліна своєрідно проявилася в українській літературі і літературознавстві теж.

Література: *Гельдерлин 1988*: Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма. — М.: Наука, 1988. — 717 с.; *Гельдерлин 1969*: Гельдерлин Ф. Сочинения: Пер. с нем. — М.: Худ. лит., 1969. — 543 с.; *Голосовкер 1987*: Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987. — 218 с.; Голосовкер 1961: Голосовкер Я.Э. Поэтика и эстетика Гельдерлина // Вестник истории мировой культуры, 1961. — № 6 (30). — С. 163 — 176.; *Дейч 1987*: Дейч А.И. Судьбы поэтов: Гельдерлин. Клейст. Гейне. Изд. 3. — М.: Худож. литература, 1987. — 588 с.; *Луначарский 1965*: Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 6. Западноевропейская литература. — М.: Худ. лит.-ра, 1965. — 693 с.; *Микушевич 1998*: Микушевич В. «Почва и судьба»: Гельдерлин, Рильке, Пастернак // Вікно в світ. — 1998. — № 2. — С. 44 — 61.; *Протасова 1962*: Протасова К.С. Фридрих Гельдерлин, его время, жизнь и творчество // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. — Т. 180. — М., 1962. — 227 с.; *Фрейберг 1972*: Фрейберг Л.А. Тютчев и античность // Античность и современность. К 80-ти летию Ф.А. Петровского. — М.: Наука, 1972. — С. 444 — 456.; *Цвейг 1963*: Цвейг С. Гельдерлин // С. Цвейг. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 6. — М.: Правда, 1963. — С. 97 — 206.; *Цветаева 1991*: Цветаева М.И. Об искусстве. — М.: Искусство, 1991. — 479 с.; *Шиллер 1935*: Шиллер Ф. История западноевропейской литературы Нового времени. — Т. 1. — М.: Худож. лит.-ра, 1935. — 467 с.; *Härtling 1989*: Härtling P. Hölderlin: Ein Roman. — Frankfurt am Main, 1989. — 521 S.; *Zweig 1988*: Zweig S. Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche. — Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988. — S. 21 — 130.

Людмила Углей, аспірант, (Дрогобич)

УДК 821.111.09 «20/21»

ББК 83.3 (4 Англ) 6-8

Особливості фемінного письма Тоні Моррісон

У статті розглядається проблема розвитку афро-американського жіночого письма. Особлива увага приділяється характерним ознакам фемінного письма Т. Моррісон. Цей аспект аналізується на основі її романів «Найблакитніші очі» та «Улюблена».