

ТВОРЧА ПОСТАТЬ СТЕФАНА ГЕОРГЕ В РЕЦЕПЦІЙ ЮРІЯ КЛЕНА ТА ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА

Творчість Стефана Георге (1968-1933) – “найсвоєріднішого найпослідовнішого виразника німецького поетичного символізму” (Ігор Костецький) чи не перших в українському літературознавстві привернула увагу двох відомих літературознавців і перекладачів – Юрія Клена та Володимира Державина. Кожен з них присвятив творчості цього митця і літературознавче дослідження, й здійснив цілий шерек перекладів його поезій.

Своє бачення творчої постаті німецького символіста Юрій Клен представив у статті “Стефан Георге”, опублікованій у 2 номері журналу “Вістник” за 1934 рік (У цьому ж номері опубліковані Кленові переклади віршів С. Георге “Звитязці” та “Дитинство героя”). У інших номерах донцовського “Вістника” друкувалися й інші Кленові переклади деяких поезій Стефана Георге (“Нова держава”, 1936, № 10 та “Присяга”, 1938, № 10).

Стаття Володимира Державина з’явилася друком у львівських березневих “Наших днях” за 1944 рік.

Дослідження Юрія Клена та Володимира Державина були першими в українському літературознавстві статтями, які давали достатньо повний образ творчості німецького поета. Надалі в українському літературознавстві ці публікації Юрія Клена та Володимира Державина не розглядалися й не аналізувалися – тим більше в компаративістичній перспективі.

Тому об’єктом нашого дослідження є ці дві статті, присвячені творчості німецького поета-символіста. Метою цієї публікації є представлення поглядів Юрія Клена та Володимира Державина та їх порівняльної характеристики на творчість Стефана Георге, на особливості світобачення та світовідображення й елементи ідіостилу цього автора. Основними завданнями статті є: окреслити основні концепції бачення творчості С. Георге у цих українських літературознавців, задекларувати основні вузли наступних досліджень, виділені ними, проаналізувати представлення особливостей світобачення та світовідображення німецького поета Юрієм Кленом та В. Державиним.

Після публікацій Юрія Клена та Володимира Державина Михайло Орест у 1952 році опублікував в Авсбургу збірник вибраних поезій С. Георге, подавши при цьому вступну статтю. В ній він писав про німецького поета, що “його творчість пліла в основному річищем символізму; але не чужими лишилися для С. Георге чари клясицистичного стилю” [Цит. за: 5, Т.2; 416].

Ігор Костецький видав у 1968-1973 роках найбільш повне видання творів Стефана Георге в перекладах українською (як самого Костецького, так і Юрія Клена, Олега Зуєвського, Михайла Ореста, Володимира Державина), а також іншими слов’янськими мовами. Відкриває це видання фундаментальна стаття про життя і творчість поета – “Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина”. При цьому тут подані надзвичайно багаті й оригінальні паралелі до творчості митців українського модернізму [12].

Стаття Юрія Клена про Стефана Георге була своєрідним продовженням цілої серії його публікацій про німецьку літературу [1],[2],[3],[4]. Стаття Володимира Державина теж не була його єдиною публікацією про німецьку літературу. Зокрема він займався творчістю німецького романтика, драматурга Крістіана Дітріха Граббе [8], вивчав поетичну творчість Райнера Марії Рільке [11] та Фрідріха Ніцше [10].

Про вплив Стефана Георге поета на покоління Юрія Клена і Володимира Державина сам Клен писав у вірші “Слова і квіти” (1938):

Яснину наломали ми,
із рож поклали килими
і в білім сні квітчастих оргій
читали Стефана Георге.

І, мов повільні пелюстки,
врочисті падали рядки.
Все далі розступались стіни,
в незнану ми плвли країну
На золотому кораблі...

.....
Гойдав нас строф повторний спів
І білим шумом рим кипів.

.....
І раз-у-раз, коли дзвінкі
тепер проказую рядки,
мені між строф дзвінких Георге
бринять слова квітчастих оргій:
мовляли їх разів до ста
найтихшим шепотом уста [13, 96].

Можна припускати, що окрім німецьких публікацій про творчість Стефана Георге, як Юрій Клен, так і Володимир Державин мав можливість озайомитися з чи не першою достатньо великою працею, присвячену творчості цього поета в Російській імперії, Йоганнеса фон Гюнтера (“німець родом і мовою творчости, проте душею пов’язаний з культурою Росії, зокрема прихильник поетичного акмеїзму” [14, 76]), яка у двох частинах (у перекладі з німецької) була опублікована в 1911 році в “Аполлоні” [6],[7].

Юрій Клен подає коротку інформацію про те поетичне середовище, яке згуртувалося навколо С. Георге (він “був загально визнаний проводир групи”), зокрема Гуго фон Гофмансталь, Макс Давтендай, Карл Кляйн і Людвіг Клягес: “Поети не поширювали своїх творів поза межами цього гурта, гадаючи, що широка публіка не доросла до них”. Георге також заснував літературно-мистецький часопис “Blätter für die Kunst” (“Мистецькі листки”), який ілюстрував Мельхіор Лехтер. З 1899 року почали виходити в світ збірки Стефана Георге, оскільки, як пише Юрій Клен, “поети прийшли до думки, що часи змінилися, і можна відступити від принципу строгої езотеричности, що боронила їхню поезію від загалу” [15, 455].

Клен перераховує основні завдання, які ставив перед собою цей мистецький гурток: “культивувати мистецьку мову”, відмежовуючись від будь-яких інтересів “державних чи суспільних”. На думку цих поетів, як декларує український літературознавець, справжнє мистецтво є асоціальне, воно “не може цікавитись проблемами вдосконалення світу та мріями про щастя загалу”, оскільки ці мрії може й цікаві, але належать “до іншої дільниці”. Дещо пізніше вони відійшли від такого соціального індивідуалізму й почали поборювати ці мрії, як “демократичні, пацифістичні та як прояви ослабленого життєвого інстинкту. Суттєвим є для поета тільки мистецьке формування життя, центр уваги переноситься зі змісту на форму” [15, 455]. Свою відмінність від попередніх поетичних традицій поети цієї групи добавали в тому, що їхні попередники вкладали в поезію якийсь світогляд, тобто “не могли обійтися без морального плаща”, який для них “став цілком безваргісний”. Вони були переконані, цитує Юрій Клен їхні програмні настанови, що “вірш (...) має віддати не думку, а настрій (...); багато з тих, що сміялися б з ідеї дати цілеве спрямування картині, або музичному творові, вірять, проте (...), в цілеве спрямування поезії” [15, 455-456].

Важливим у світоглядному плані є й те, що, як пише Юрій Клен, “нова школа відкидала натуралізм, що якомога точніше копіював дійсність. Якщо він, намагаючись віддати навіть відтінки голосу, заповняв свої сторінки розділовими знаками, то в “Blätter...” ми їх зовсім не бачимо” [15, 456]. Самі учасники групи декларували через десять років після початку виходу журналу, що “Товариство Мистецьких Листків – у якому неправильно вбачали якийсь таємний союз, являє собою лише вільний зв’язок мистецьких та естетичних людей. Воно утворилося з прихильників протиставленого натуралізму, спрямованого на глибшу духовість руху...” [Цит. за: 14, 61]. Щодо їхньої стратегічної негачії натуралізму, намагання відірватися від навколишньої реальності, свідчить лист Стефана Георге до Стефана Маллярме (від 11.08.1892) – з проханням подати підбірку своїх поезій до новостворюваного часопису,

в якому він, зокрема, пише: “Ми кладемо незабаром початок першому в нас оглядовому часописові, який повнотою порвав натуралістичні зв’язки і який повідомлятиме про все, що стосується Пробудження в тубільному та чужинному письменстві” [Цит. за: 5, Т.1, 562].

Одним із важливих параметрів нової естетики, до якої прямував С. Георге, є прагнення творити, зокрема, й у межах уже усталених класичних форм, шліфуючи їх і удосконалюючи. Юрій Клен декларує, що “найбільша скутість форми є для Георге передумовою найбільшої творчої свободи. “Вільний розмір” – для нього така нісенітниця, як “біла чорнота”. Звідси вимога досконалої архітекτονіки” [15, 456] і більше не розиває цієї проблеми щодо строфічних та метричних особливостей поезії німецького митця. В. Державин дещо ширше декларує особливості строфічних та метричних параметрів поезії С. Георге.

На декларацію цього ж важливого інгредієнта ідіостилю німецького поета – намагання не виходити за канонізовані вже форми – кладе особливий натиск у своєму аналізі й Володимир Державин. Він значно розширює пошук на окресленому Кленом полі досліджень: “Висока лірика вимагає від поета постійного культивування єдиного ліричного жанру, суворо обмеженого щодо розміру, строфіки, стилістики: лишетакою ціною мистецького самообмеження поет досягає бездоганної досконалости вислову”. В. Державин наводить сворідні містки між французьким парнасізмом і німецьким символізмом, точніше, із неокласичною складовою у творчості Стефана Георге: “Як у французькому парнасізмі Леконт де Ліль уживав переважно александрійський вірш з парним римуванням (aa bb), як Ередія майже безвинятково обмежив свою творчість класичною формою сонета, так і в цілій віршованій спадщині Георге далеко переважає ліричний жанр найпростішого – з елементарного погляду – типу: три чи чотири чотирядкові строфи (значно рідше – дві або п’ять-шість строф) п’ятистопового ямбу з перехресним римуванням (abab); як варіант трапляється римування опоясане (abba). Поряд із звичайним чергуванням жіночих і чоловічих рим, виразно виявляється й деяка пристрасть до вживання жіночих рим – можлива річ, не без впливу італійської поезії; проте відповідно до лексичного складу німецької мови виключне вживання чоловічих рим теж трапляється незрідка. Значно рідше вживає Георге астрофічний неримований ямб” [9, 435].

Державин, зокрема, приходять до переконання, що “п’ятистоповому ямбові протистоять у ліриці Георге далеко менш численні, проте гідні особливої уваги ліричні поезії, складені іншими розмірами”. При цьому “вони, в основному, досить чітко розподіляються на дві групи. З одного боку, маємо короткі рядки, що серед них переважають анапестичні й анапестоподібні (ускладнені через т. зв. метричні паузи) ритми; вони здебільшого мають виображати свою динаміку руху – себто творчості, яка кульмінує в мистецькій творчості (так само, як усяке сприймання, ба, всяке відчуття кульмінує в естетичному спогляданні)” [9, 438-439].

Як наголошує той же дослідник, ці формальні елементарні показники нічого не характеризують (“вони бо надто загальні й безособові”): “Характеристична (для С. Георге – Н. Л.) навпаки, принципова відсутність скільки-небудь особливих рис у галузі саме елементарної метрики та строфіки”. Загальна схема твору “не потребує оригінальності, бо вона є загальна й через те позамистецька: адже кожна грамотна людина може писати першим-ліпшим правильним розміром”. Одноманітність розміру й строфіки в переважній більшості ліричних творів Стефан Георге грає достатньо важливу роль. Поет ніби підкреслює, що з погляду високого мистецтва “ці елементарні сторони віршування такі самі загальноновживані і, сказати б, прозаїчні, як і загальнолітературна мова, правопис, пунктуація тощо, і що поет, який здійснює новаторство в цій галузі, вживає низьких засобів зацікавлення публіки – якщо тільки вибір якогось розміру не відповідає істотно глибшим моментам твору (а це трапляється далеко рідше, ніж широка публіка собі це уявляє)” [9, 435]. “Поет, - продовжує В. Державин, - послідовно дотримується обраної ним найбезпретензійнішої елементарної метрострофічної схеми, бо не в елементарному має виявлятися майстерність його викладу, а в тих моментах мистецького слова, що безпосередніше пов’язані з тематикою твору – в ритмі і стилістиці” [9, 435].

Однак, в деяких деталях щодо пунктуаційної “консервативності” С. Георге І. Костецький не погоджується із такими твердженнями, наголошуючи, що в поета “...усе нове, усе “не так, як у людей”, починаючи з “нових ритмічних утворень” і кінчаючи писання

німецьких іменників малою літерою (крім імен власних та слівознаків символічного забарвлення), включно з небувалою пунктуацією” [14, 64-65].

Якщо, однак і справді строфічні й метричні параметри для Стефана Георге не є тим полем творчості, на якому варто було б розгортати експериментальні пошуки, то саме у пунктуації він є таки справжнім новатором. І цій проблемі Володимир Державин знаходить досить оригінальне пояснення: “Щоправда, саме в галузі графічного оформлення твору Георге послідовно відхиляється від загальнолітературної норми, вживаючи власних правил пунктуації (почасти й правопису)” [9, 435]. Йдеться про дуже економне користування пунктуаційними знаками – аж до їх, назвімо це, авторизації (вони стають частково відмінними від загальноновживаних): написання іменників з малої літери, зміна правопису окремих слів. Усе це надає друкованому текстові його поезій незвичайного зовнішнього вигляду, але, каже В. Державин, “проте для цього в автора були поважні причини. Так, уживання великих літер на початку кожного іменника справді надає графіці вірша якоїсь промистецької строкатості”. І далі Володимир Державин подає, як нам видається, надзвичайно цікаві роздуми (з погляду естетики) про вплив пунктуації на рецепцію поетичного твору та спробу оригінального вирішення цієї проблеми самим Стефаном Георге й кола поетів, які гуртувалися навколо журналу “Blätter für die Kunst”. Літературознавець наголошує, що сучасна європейська пунктуація, “будучи чудово припасованою і до наукової або канцелярської прози, і до жалюгідної журнальної риторики, і до сентиментальної мелодрами, на кожному кроці суперечить мистецькому сприйманню й спогляданню мистецької форми, настирливо підкреслюючи саме те, що не має ваги з поетичного погляду або ж є само собою зрозумілим”. В. Державин фіксує й елементи соціології читання, констатує, що “наша загальноновживана система пунктуації лише тому не заважає мистецькому сприйманню правдивої поезії, що кожен знавець і amator звик – свідомо чи інстинктивно – ігнорувати в процесі читання всі ті потворні й зайві крапки та закарлючки, здебільшого не гідні уваги кваліфікованого читача”. С. Георге нейтралізував ці недоречності “друкуючи свої твори скрізь тим самим шрифтом, на тому самому папері, в тому самому видавництві, і забороняючи передрук своїх поезій у неминуче строкато-банальних збірках та антологіях”. Поет прагнув “такої самої досконалості в графічній та поліграфічній реалізації своїх віршів, що й у мовно-звуковій реалізації їхній” [9, 436].

Цей консерватизм у зовнішньому оформленні поезій та константне їх відтворення реалізує, на думку, В. Державина, все ті ж особливі параметри соціології читання, прагнення творити поетичне мистецтво для вибраного кола шанувальників, бо “цілком можливо, що певне враження читача зовнішнім виглядом поезій мало разом з тим ще й іншу, трохи практичнішу (бо етичну) мету: не епатувати і, зрозуміла річ, не зацікавлювати читача, як то робили споконвіку поети з вульгарною душею (починаючи зі стародавніх винахідників акростихів і закінчуючи, наприклад, футуристами та сюрреалістами), а чинити певний добір між евентуальними читачами...” [9, 436].

Юрій Клен декларує особливий метафоричний підхід до аналізу психології творчості цього поета, поєднуючи його із естетичним аналізом: “Глибокі враження і сильні почуття ще не запорука того, що твір вийде добрий. Переживання досягає через мистецтво такої трансформації, що вже втрачає для мистця свою первісну вартість. Коли воно викристалізувалося, звільнилося від каламути й тривоги, ритмізувалося і через метампсихозу стало твором мистецтва, - тоді тільки поет одягає його в слово”. [15, 456]. У такому формулюванні творчої трансформації, поетичного перетворення світу в певній мірі, як нам видається, завуальована й протиставленість реалістичного (а часто й натуралістичного світогляду) та модерністського підходу в мистецтві, й літературі – зокрема: якщо для попередньої мистецької формації точне копіювання об’єкта, позитивістське відображення світу – як зовнішнього, так і внутрішнього – духовного, було одним із найважливіших імперативів, то для нового світосприймання та світовідображення, яке шукає реалістичності не у предметах, а у символіці, що їх являє світові – позірною точністю і всестороння презентація об’єкта стає неприйнятною. Тут відбувається пошук інших, найчастіше невидимих окові сутностей, зокрема й метафізичних. “Переживання стає позачасовим, – зазначає Юрій Клен, - очищеним від випадкових елементів. Втрачаючи позірною свою теплість, воно за зовнішнім

холодом, криє внутрішній жар. Людина зробилася духовніша, але безпристрастніша, залежно від цього змінилися засоби, яким досягається мистецького враження” [15, 456]. Одночасно з цим Юрій Клен наголошує й на зміні горизонту сподівань реципієнта, окреслює закономірності розвитку того, що в проблематиці соціології читання можна було б окреслити як літературну моду: “Тут ми пізнаємо теорію Верлена, що вимагав одних нюансів та Бодлерове “Je hais le mouvement qui deplace les lignes” (“Я ненавиджу рух, що зміщує лінії”). Такому поетові часто закидають холодність...”. У такому разі, робить оригінальне спостереження Юрій Клен, “те, що вчора здавалося надто об’єктивним, сьогодні для нас уже криє в собі захovanу лірику, а завтра здаватиметься надто суб’єктивним. У цьому розумінні класика сьогоdnішнього дня завжди є романтика вчорашнього. Мова, де ми сьогодні ледве вловлюємо відтінки і переходи, завтра вважатиметься за класичну” [15, 456]. Таке ж, як і в Юрія Клена спостереження, робить, наприклад і Умберто Еко, досліджуючи проблему кодів і лексикодів у семіотиці. Він наголошує на тому, що кожен, хто знає певну мову, розумітиме у ній певний образ, однак може не до кінця усвідомлювати певний зв’язок того чи іншого образу із певними конотаціями, які він (цей образ) буде розвивати. Отже, акцентує У. Еко, “у той час, як вихідні денотативні значення встановлюються кодом, співзначення залежать від вторинних кодів, або лексикодів, які властиві не всім, а тільки якійсь частині носіїв мови; і так аж до крайнього випадку поетичної мови...”. Тут варто перервати цитату, щоб наголосити, що далі Еко майже буквально повторює наведену вище думку Клена: “І так аж до крайнього випадку поетичної мови, коли ми вперше зустрічаємося з цілком незвичною конотацією, сміливою метафорою, несподіваною метонімією і адресат повинен сам давати собі раду з контекстом, щоб розібратися із сенсом запропонованого образу, що, однак, не заважає поетичній знахідці, якщо вона є вдалою, поступово ввійти в обіг, стати нормою, перетворившись у лексикод для певної групи носіїв мови” [12, 71].

У аналізі поетичної мови Стефана Георге та її символічного наповнення важливе місце займає проблема взаємин із сакральним. Символи віри, – наголошує Юрій Клен, – мають для нього значення лише остільки, “оскільки містять у собі мистецький елемент” [15, 455]. Поруч з цим – якщо “культ слова – основне завдання, то постає потреба створити нову поетичну мову. Старі слова зробились бездушні й безкровні: треба їх налляти новим змістом”. Саме за це “виковування, перетоплювання мови поетові нераз закидали формалізм; немовби-то мова – порожня форма, а не субстанція людської душі” [15, 456-457]. І на підтвердження цих слів Юрій Клен наводить висловлювання Фридриха Гундольфа: “Мовна творчість має передумовою відродження душі”.

Оскільки “всі реформатори релігій були творцями мови”, а кожна “мовна творчість вимагає посвяти”, то “вірш в істоті своїй літургійний і магічний і тільки літератові стає за випадкову прикрасу. Акт мовно-поетичної творчості є урочисто-святоточний”. “У добу, коли підносить голос чернь усіх суспільних станів”, завдання поета полягає у тому, що він “мусить стояти на сторожі коло космічних сил мови, охороняючи її від бездушної балаканини та паперової повені” [15, 457].

Юрій Клен наголошує на тому, що Стефан Георге вважав, що “нашому часові найбільше відповідає лірична поезія”, виступаючи проти шаблонності у творчості. Декларуючи високі устремління митця, Георге у статті “Rat für Schaffende” (“Порада митцям”) запитує інших поетів: “Невже ти не можеш віляти свою тиху тугу у шемрання квіток або в огненний дощ майовий? Всі твої невгамовні бажання – в буряну ніч, у бурхливий гуркіт моря, у пронизливе виття нерубаних лісів? Змагання до неможливого понести на запаморочливі гірські шпилі, від яких до хмар одначе далеко? Марність буття і народжень укласти в отой сірий млистый шлях, а гордий неминучий розпач – у кров і пурпур сонячного заходу?” [Цит. за: 15, 457].

Щодо стильових особливостей поезії С. Георге, В. Державин декларує основну, та би мовити, творчу інтенцію поета, який “не заради потурання сталим навичкам читачевим уживає один із найпоширеніших метрострофічних типів лірики, а тому, що сувора простота цієї схеми гідно контрастує із вишуканою словесно-ритмічною реалізацією її – з мовним стилем вислову”. Стиль Георге позначений насамперед “стислою змістовністю речення, уникання допоміжних та пояснювальних мовних елементів (як-от – сполучників, за винятком

найнеобхідніших), абсолютним вилученням усього, що нагадувало б так звану невимушену (себто неоформлену) розмовну розповідь чи бесіду”. В. Державин пояснює також, як на лексичному та синтаксичному рівні – у тісній взаємодії з особливостями строфіки – твориться парадигматика символічного дискурсу поетичного універсуму митця: “Багато повнозначних слів у реченні, яке регулярно збігається з моностихом або дистихом, багато повноцінного й многозначного (“символічного”) сенсу в кожному слові, постійне переважання сурядних і підрядних речень, супроти складніших синтаксичних з’єднань – усе це надає ліриці Георге своєрідного сконцентрованого спокою, подібного до напруженої статичності гелленського образотворчого мистецтва клясичної доби” [9, 437]. Український літературознавець віднаходить й структурну логіку в поетичному універсумі німецького символіста: наводячи його вірш “Ущелина”, він робить структуралістське узагальнення про те, що “варт зазначити в наведеній поезії зразок тієї чіткої послідовності, з якою Георге komponує свої ліричні твори: 1-ша строфа – опис природного явища; 2-га строфа – символічний образ, що є центральною домінантою твору; 3-тя строфа – емоційне звертання до внутрішньої природи людини й кінцева синтеза. Такої самої композиційної чіткості додержується Георге і в розподілі окремих поезій за ліричними циклами, окремих циклів – за книгами” [9, 438]. В. Державин виділяє й окремий жанр ліричної поезії, який зовсім осібно стоїть у творчості С. Георге – жанр, “сказати б, музичний, репрезентований нечисленною кількістю віршів, проте чи не скрізь шедеврів Георгеанської лірики. Цей жанр характеризується надзвичайно складним і вишуканим ритмом (який має в кожному рядку відповідати семантичному рухові тематики), найбагатшою ономапоєю (т.зв. звукопис) і переважно емоційно-містичною домінантою теми” [9, 439].

Певною мірою Володимир Державин вторить і Михайло Орест. Він додає, що “поетичний виклад С. Георге органічно цурається естрадності, риторичності, романтичної хаотичності, сентиментальності і прозаїчності. Але сконстатувати відсутність цих рис, ворожих зрештою кожній справжній поезії, було б замалою похвалою творчій манері С. Георге. Свою славу майстра він завдячує найстрогішому доборові слова і функційній доцільності та виправданості його вживання, композиційній чіткості та сконцентрованості викладу і тому безпомилковому, аристократичному почуттю міри, з яким можна тільки народитись” [Цит. за: 5, Т.2, 418].

Загалом, В. Державин уважає, що мистецький стиль С. Георге “такий єдиний і суцільний, що незначне варіювання його в окремих збірках (а точніше кажучи, кількісне переважання того чи іншого з тих самих елементів важить небагато)” [9, 433].

І Юрій Клен, і Володимир Державин підкреслюють важливе значення краєвиду в поезії Стефана Георге. “У перших своїх книжках, – пише Клен, Георге дуже любить малювати краєвид, та й зрозуміло: ідолом цього гуртка поетів був Беклін, що знайшов для своїх пейзажів нові невидані сполучення фарб; отже в Георге подибуємо “*листу полум’яну цинобру і чорних ялин зелено-металеві стовбури*”, “*сутінки із золота і троянд*” і нічні мандрівки “*над синім снігом*” [15, 457]. В. Державин акцентує на тому, що краєвид у Георге – скрізь символічний: “Якщо “країна див” – Італія, то це не географічна Італія, а Італія як символ і втілення античної краси, яка й собі править (...) за створену античним світосприйманням гіпостазу Краси абсолютної. Естетичний світогляд Георге не протиставить окремо символу “реальної” природі: сама природа є скрізь символ тієї краси, яка через естетичне споглядання природи й естетичну поетову творчість, реалізується в найвищій цінності – в естетично досконалому творі мистецтва”. Важливим є й те, що символ краси може мати й людський вимір: “...Людина з її переживаннями та емоціями є та сама природа (принцип античного світогляду!), і так само, як і зовнішня природа, втілює в собі можливість вищого буття – естетичної досконалості мистецького твору” [9, 438].

В. Державин звертає увагу на те, що німецький поет, який “охоче виступав як пророк і апостол нового світогляду, базованого на культі краси, влучно сформулював певні етичні передумови цього культу – активне ставлення до життя й до себе самого, самозреченість, прагнення душевного аристократизму й не уникання, а безкромпромісове знищення нижчих інстинктів та афектів” та підмітчає особливе місце поета в європейській культурі, оскільки “своєю мистецькою творчістю Георге зреабілізував естетизм, довівши на власному прикладі,

що необмежений культ краси й патос мистецтва не свідчить про якусь деформацію характеру або світогляду і що консеквентний естетизм не є декадентством” [9, 433].

Юрій Клен у своїй публікації поставив питання про мистецьких попередників Стефана Георге та про їх вплив на формування його поетичного універсуму: “Не тільки Верлен, Віллє, Бодлер, Маллярме, а всі французькі поети настрою і пейзажу впливали на Георге, а з німців найбільше – Жан Поль (...). Світогляд Георге – синтеза античності (перважно римської, не грецької), французької готики і германства, його ідеал сполучити Аполлона і Бальдура” [15, 456-457]. У некролозі, написаному на смерть поета Михайлом Рудницьким для львівського часопису “Назустріч”, знаходимо своєрідне доповнення погляду Юрія Клена: “У жилах Георге плила романська кров, його уява шукала взаємин між різними типами культур, щоб злити їх у нову синтезу. Католик кохав поганську Грецію; звеличник Діоніса та Аполлона не був байдужий на духову велич християнських пустельників (...). Спадщина Гете та Ніцше проявлялася у нього предивною сполукою; чар середньовіччя та романтики втілити хотів у клясичній формі, а коли шукав за зразками, знаходив їх у першій мірі серед французьких декадентів і символістів Бодлера, Верлена, Маллярме, Рембо” [Цит. за: 5, Т.2, 415].

Саме через свою “задивленість” у античність, Стефан Георге у віршах раннього етапу його творчості, як зазначає Юрій Клен, “вспіває античні бенкети, оргії зі смолоскипами, кадильницями, кольористим полум’ям, трояндовими вінками, шалом божевільних поцілунків та свято сонцевороту: тіла, забризкані виноградним соком, нестямні обійми і танці жінок та юнаків, пойнятих Діонісовою екстазою” й приходять до висновку, що поет “відкидає аскезу, що бичувала тіло, тих, що закопувались у печери та кричали: “нема дня!” Коли повз них “тяглися сонячні шляхи”, вони “з отрути й гною варили собі душу”, але поет вірить, що античний спів і сміх знову залунають над землею” [15, 458].

У книзі “Килим життя”, на думку Юрія Клена, втілюється поетова філософська візія бачення, сказати б, соціуму, що оточує поета – саме з перспективи сприймання мистецтва, інакше кажучи, буття поета у цьому соціумі: митець “малює два натовпи: один із них суне вперед, увесь віддавшись шуканню матеріальної користи; другий, повитий у чад, іде, виспівуючи псалми, а на чолі – бліда людина на білому коні; але гордо тримаючись осторонь від цих двох гуртів – невеличка купка, що на її прапорах написано: “Елладі наша вічна любов”. Цей гурток складає поетову еліту: тільки небагатьом оборонцям дано розгадати химерні й хитро поплутані візерунки мистецького килима”. Ця еліта пов’язана обітницею мовчанки, вона “не несе свої таємниці у натовп, бездушний і безчинний, благословивши тільки тих, що “туга бушує в їх жилах”. Вона, ця “еліта – сторожа, що ловить кожний прекрасний відблиск, зберігаючи його на вічні часи” і пам’ятаючи про своє божеське походження. Центром цієї еліти є поет-жрець, античний Vates[□], обранець долі...”. Юрій Клен приходять до висновку, що основними елементами поезії Стефана Георге є “увічнення творчої миті; апотеоза незмінних вартостей, закладених у героїчній, трагічній і прекрасній людині; гамування хаосу чарами всевладного слова” [15, 458-459].

На жаль, ні Юрій Клен, ні Володимир Державин не поставили у своїх дослідженнях проблеми про джерела, філософське підґрунтя поетичної творчості й світогляду поета, хоча, зокрема й у наведених вище Кленових роздумах, явними є відгуки в творчості Стефана Георге поглядів Фрідріха Ніцше. Михайло Орест наголошує, що “основні тези філософії С. Георге або збігаються з клясичними, так би мовити, позиціями ідеалізму”, а також важливим є те, “ідеалістична філософія і її спасенні формули знову зазвучали у фатальному під поглядом духовості житті Європи за першої третини ХХ віку”. Ще однією рисою філософії поета є те, що “її цілковито чужий аскетизм. Вона приймає світ, вона активна і вольова...” [Цит. за: 5, Т.2, 418-419].

Юрій Клен ніби доповнює таке бачення, декларуючи, що романтики “видають свої видива за дійсність, аполлонічний дух сприймає дійсність як видива і чудо. Але він намагається наблизити саму дійсність до візії, проїняти її одвічним вогнем, що його випромінювання ввібрало в себе ество його, розкрити ще іншим очі на “схвильоване море образів”. Хто, осяяний аполлонічною благодаттю, зазирнув у космічну дійсність, той вважатиме за ніщо навколишнє царство повсякденних речей, що тільки і затьмарює обличчя позачасового світу”. І звідси – висновок про бачення Георге завдання і ролі поета: “Пророчий дар прозрівання в

таємниці – це особлива ласка, благодать, що зійшла на поета, але шлях його самотний. Ця самотність дає право на аристократизм (...). Георге ніде не виступав прилюдно, не виносив своїх творів на майдан, не дозволяв друкувати їх в альманахах. Як король тронував він у вузькому колі” [15, 459].

Спорідненим поетові є герой, вважає Георге. Клен зауважує, що у світобаченні цього поета поет і герой – “людина думки і людина чину – одної ранги. Завдання їхне – відмінити світ, дати йому новий магічний зміст. Один у потужному слові дає нове світовідчуття, другий – чином формує обличчя землі”. У книзі “Сьомий круг” С. Георге згадує, як “його картали, коли він серед загального гамору і метушні зберігав холодну гідність і урочистість; ніхто, мовляв не вгадував тоді його юнацьких мук, того жаху й того посміху, що крилися під тонким покрівцем; він показав людям блискучі скарби, заховані в зачарованих горах і нагло схопивши сурму, почав громовими фанфарами кликати в натовп”. Зразком для поета став Данте Аліг’єрі, якому “закидали недолузтво, коли він на арфі виспівував поля блаженних і передавав пісні ангельських хорів” [15, 460]. Поруч із поетом “рятівником серед хаосу й руїни буде герой, вождь, що його обриси в тумані майбутнього прозріває поет” [15, 461].

Завершуючи огляд статей двох дослідників, які першими в українському літературознавстві представили достатньо повну й широку картину поетичного світу Стефана Георге, варто відзначити комплементарність їхніх досліджень. У цих двох публікаціях окреслено всі найголовніші напрямки майбутніх досліджень творчості німецького поета-символіста.

Узагальнюючи методологічні стратегії Юрія Клена й Володимира Державина у підходах до дослідження поетичного універсуму Стефана Георге, можна зауважити певну відмінність. Клен найповніше застосовує герменевтичний та, дещо менш окреслено, семіотико-структуралістський, феноменологічний і психологічний підходи у своєму дослідженні. Державин виявляється більшим прихильником формального підходу, семіотико-структуралістського аналізу творчості німецького поета.

Дослідження творчості німецького поета Стефана Георге як Юрієм Кленом так і Володимиром Державиним, а також й іншими українськими літературознавцями, дає можливість створити всеохопний літературно-мистецький портрет цього митця з української, так би мовити, літературознавчої перспективи, глибше зрозуміти естетичну та ідейну природу німецького модернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бурггардт Освальд*. Георг Кайзер // Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини / Під ред. С.Савченка. - Київ: Сяйво, 1929. – С.107-170.
2. *Бурггардт Освальд*. Екзотика й утопія в німецькому романі // *Клен Юрій (Освальд Бурггардт)*. Вибрані твори: Дрогобич, 2003. – С.263-286.
3. *Бурггардт Освальд*. Експресіонізм у німецькій літературі // *Клен Юрій (Освальд Бурггардт)*. Вибрані твори : Дрогобич, 2003. – С.250-256.
4. *Бурггардт Освальд*. Ернст Толлер // *Клен Юрій (Освальд Бурггардт)*. Вибрані твори : Дрогобич, 2003. – С.257-262.
5. Вибраний Стефан Георге. – Штуттгарт, 1968-1971. – Т.1. – 592с.; Штуттгарт, 1973. - Т.2. – 530с.
6. *Гюнтер И фон*. Стефан Георге: І. Поет и его произведения // Аполлон. – 1911. - №3. – С.49-69.
7. *Гюнтер И фон*. Стефан Георге, его время и его школа // Аполлон. – 1911. - № 4. – С.48-63.
8. *Державин Володимир*. Крістіян Дітріх Граббе – драматург німецького романтизму // *Державин Володимир*. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ, 2005. – С.451-456.
9. *Державин Володимир*. Патос і культ досконалості (Про лірику Стефана Георге) // *Державин Володимир*. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ, 2005. – С.432-440.

10. *Державин Володимир*. Поет надлюдського (Фрідріх Ніцше) // *Державин Володимир*. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ, 2005. – С.466-471.
11. *Державин Володимир*. Райнер Марія Рільке // *Державин Володимир*. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ, 2005. – С.441-445.
12. *Еко Умберто*. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: Symposium, 2006. – 544с.
13. *Клен Юрій (Освальд Бурггардт)*. Вибрані твори: Дрогобич, 2003. – 614с.
14. *Костецький Ігор*. Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина // *Вибраний Стефан Георге*. – Штуттгарт, 1968-1971. – Т.1. - С.29-206.
15. *Явір Гордій [Юрій Клен]*. Стефан Георге // *Клен Юрій (Освальд Бурггардт)*. Вибрані твори : Дрогобич, 2003. – С.257-262.