

Чуловский Богдан Стефанович

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА В РОССИИ В XX ВЕКЕ

В статье рассматриваются вопросы рецепции творчества Ф. Гёльдерлина в России. Материалом исследования стали интерпретационные оценки известных деятелей русской культуры. Акцентируется внимание на диалогизме культур немецкого и российского народов; проанализировано присутствие образного мира немецкого автора в творчестве поэтов, а также его оценка известными российскими критиками и искусствоведами.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/7-2/55.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 7 (25): в 2-х ч. Ч. II. С. 204-213. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

7. Лебедев Д. И. Проблемы адекватности перевода лингводидактических терминов на материале русского и английского языков: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005. 109 с.
8. Лейчик В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура. Изд. 3-е. М.: Изд. ЛКИ, 2007. 256 с.
9. www.multitran.ru (дата обращения: 03.04.2013).
10. 姜望琪. 論術語翻譯的標準 [期刊論文]. 上海翻譯, 2005. 78頁.
11. 郑述谱. 关于术语及术语学 // 外语学刊. 2001年2期 [Электронный ресурс]. URL: http://d.wanfangdata.com.cn/Periodical_wyxk200102002.aspx (дата обращения: 20.05.2013).

TERMINOLOGICAL SYSTEM AS UNIT OF TRANSLATION

Chistova Elena Viktorovna

Institute of Philology and Language Communication

Siberian Federal University

kovelena82@mail.ru

The author considers the terminological problems of translation, pays special attention to determining the scope of the notion “unit of translation” within the framework of onomasiological approach, postulates that in the appropriate translation of a special text one should take as a unit of translation not a single term, but the entire terminological system capable to indicate the limits of term equivalence included in it, and concludes that this idea is the basis of translation operations algorithm for working with a special text.

Key words and phrases: term; terminological system; translation unit; unit of meaning; quantum of translation solutions; special text.

УДК 82.091+821.112.2

Филологические науки

В статье рассматриваются вопросы рецепции творчества Ф. Гёльдерлина в России. Материалом исследования стали интерпретационные оценки известных деятелей русской культуры. Акцентируется внимание на диалогизме культур немецкого и российского народов; проанализировано присутствие образного мира немецкого автора в творчестве поэтов, а также его оценка известными российскими критиками и искусствоведами.

Ключевые слова и фразы: Гёльдерлин; рецепция; романтизм; художественный мир; поэтика.

Чуловский Богдан Стефанович, к. филол. н., доцент

Тернопольский национальный педагогический университет имени Владимира Гнатюка, Украина

algor2006@yandex.ua

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА В РОССИИ В XX ВЕКЕ[©]

Восприятие творчества Ф. Гёльдерлина в России, даже проникновение его фамилии в сознание ее духовной элиты, — процесс продолжительный и очень интересный для постижения перипетий литературной рецепции.

В культуре России уже в XIX столетии складывались философско-мировоззренческие предпосылки для понимания мироощущения этого писателя. Российские шеллингянцы, сторонники органичной критики, творцы философской лирики, которые знали немецкий язык и воспринимали культуру немцев (Майков, Тютчев, Фет) могли заинтересоваться художественным миром Ф. Гёльдерлина и начать его осваивать. Но, как и на родине молодого современника И. В. Гёте и Ф. Шиллера, факт духовного диалога зафиксирован в документах литературной жизни лишь в начале XX века, а наиболее выразительно — после окончания Первой мировой и гражданской (на просторах разрушенной Российской империи) войн. Активизировали его не столько культурные деятели формата А. Луначарского, сколько поэты типа Б. Пастернака и Марины Цветаевой, в личной жизни и, соответственно, эстетическом опыте которых немецкая культура занимала значительное место.

Марина Цветаева (1892-1941 гг.) уже в шестилетнем возрасте писала стихотворения по-русски, по-французски и по-немецки. С 1922 г. по 1939 г. была эмигранткой. Пребывая в межнациональной культурной среде, вполне естественно и остро ощущала динамику литературной жизни, высоту поэтического духа гениев и убожество графоманов, которые могли жонглировать национальными святощами.

Среди ее любимых поэтов за пределами России было много немецких — от Гёте до Рильке. С Р. М. Рильке и Б. Пастернаком М. И. Цветаева вела активную переписку. Одновременно вела переписку с Б. Пастернаком. Гёльдерлина как поэта воспринимала и пропагандировала вместе с Гёте и Гейне. Характерным является с этой точки зрения ее ответ на вопрос анкеты для планируемого Биобиблиографического словаря русских писателей. В ней поэтесса писала о своих вкусах: «Последовательность любимых книг... и до сих пор: Гейне — Гёте — Гёльдерлин...» [11, с. 434]. Это было в 1926 году, и это продолжалось от 1919 г., когда

появились дневниковые записи «О Германии», опубликованные в 1925 году. Та запись и контекст, в котором упоминается Гёльдерлин, заслуживают особого внимания. «Когда меня спрашивают, — писала поэтесса, — кто Ваш любимый поэт, я захлебываюсь, потом сразу выбрасываю десяток германских имен. Мне, чтобы ответить сразу, надо десять ртов, чтобы хором одновременно. 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 Гёльдерлину, Гёльдерлин к Гёте, только Гёте ни к кому не ревнует: Бог!» [Там же, с. 364]. Эта «идеальная упорядоченность» (Т. С. Элиот) была у неё удивительно стабильной. В письме к М. Горькому в октябре 1927 года она дала развернутую справку о Гёльдерлине и развила сопоставительную характеристику Гёте и Гёльдерлина, опираясь на собственное понимание лирики и на работу С. Цвейга «Борьба с безумием» [10].

В этом письме сформулирован общераспространенный сегодня тезис — «Гений, просмотренный не только веком, но и Гёте. Случай чудесного воскресения через с лишним век» [11, с. 406]. Очерки С. Цвейга о трех писателях Германии названы «Изумительной книгой», а писания о Гёльдерлине квалифицированы категорично — «лучшее, что о нем написано». М. Цветаева искренне признавалась: Гёльдерлин — «мой любимый поэт. Совершенно бесплотный, чистый дух и — сильный дух». И далее, информируя Горького о других жанрах творчества писателя, прибавляла: «Кроме тома стихов, есть у него и проза, чудесная. *Hyperion* — героика. Письма юноши, апофеоз дружбы. Родом с Неккара, духовно же — эллин, брат тех богов и героев. Германский Орфей. Очень германский и очень эллин, по Гёльдерлину можно установить определенную связь между душами этих двух народов. Насколько Гёте — мрамор, видимый и осязаемый, настолько Гёльдерлин — тень Елисейских полей» [Там же, с. 407]. Такая образно-компаративистская оценка не только остроумна, но и уместна, поскольку основывается на началах философии, которая пронизывает духовный мир Гёльдерлина и оттеняет творческие темпераменты Олимпийца и романтика, сторонника «философии жизни» («*Alles ist Innig*»), М. Цветаева с пietetом воспринимала и Гёте (Бог), и Гёльдерлина («чистый дух»), находила для них что-то созвучное в своей душе: «Все горы братья меж собой — просто: у меня одна душа для Гёте, другая — для Гёльдерлина» [Там же]. Аналогию с общностью и отличительными чертами гор одой гряды М. Цветаева позже использовала в лекции «Поэт и время» (Прага, 1932 г.). «Да, — прилюдно размышляла она, — нет поэта больше Гёте, но есть поэты — выше, его младший современник Гёльдерлин, например, поэт несравненно беднейший, но горец тех высот, где только гость» [Там же, с. 86]. Она также уточнила свою мысль о запоздалом признании в Германии Гёльдерлина как поэта «античного по теме, источникам, даже словарю» [Там же], который опоздал не на столетие, а на все 18 столетий. В Германии «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 пыталось и что бы ни пыталось восстановить, уже само есть продвижение. Что возврата в искусстве нет: безостановочно, то есть невозвратно. Но безоглядно, но невозвратно» [Там же, с. 57].

По мнению поэтессы, «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 дает всем краям и векам. Предельно явив свой край и век — беспредельно являет все, что не-край и не-век: навек» [Там же, с. 56-57].

Эта формула словно обобщает опыт и характер поэзии Гёльдерлина, причем всеобщего признания его одаренности вне родины. К сожалению, уместные и, как оказалось, дальновидные размышления М. Цветаевой о творчестве Фридриха Гёльдерлина, которые артикулировались одновременно с выступлениями А. Луначарского, не обрели тогда общественного резонанса. Они появились или в письмах, или в дневниках, или печатались в эмигрантской периодике. Но если речь идет о логике процесса как объективной закономерности, то запоздалая публичная презентация литературной рецепции М. Цветаевой немецкого поэта в контексте российской культуры не имеет, по сути, значения: для истины наступает время ее признания.

Более счастливая судьба выступлений А. Луначарского по поводу наследия Ф. Гёльдерлина. Они сразу были в России публичными и обрели резонанс в научных сферах, отголоски которого дошли аж до Германии. Петер Гертлинг, автор романа о Гёльдерлине, среди лиц, которых благодарит за импульсы к написанию художественно-документального произведения о судьбе писателя, называет и Луначарского [13, S. 322]. Критик, драматург, эстетик и политический деятель, А. Луначарский был в свое время раскритикован Лениным за «богоискательство» и «богоугодничество», таким образом, хорошо знал психолого-этические проблемы поисков идеала. Ему удалось соединять анализ биопсихических (или психофизиологических) и социальных факторов, объясняя духовный крах поэта, который взял на себя слишком высокую миссию писателя-пророка. Луначарский сначала уместно очертил особенности духовного мира Гёльдерлина, специфику его одаренности как писателя-философа, таким образом сделав попытку довольно убедительно объяснить причины психического расстройства. «Гёльдерлин, — писал А. Луначарский, — чрезвычайно одаренный, внутренне музыкальный человек, с лиризмом, который легко превратился в метафизику, он воспринимал реальность как аккорд космической озлобленности, остро ощущал разорванность окружающей социальной жизни. Он мечтал о другом, лучшем мире, прообраз которого видел в идеализированной Элладе. Там господствовала глубокая гармония между природой и человеком! Там искусство рождалось само собой, было, так сказать, стихийным выражением контакта человека с природой. Собственно с этого непосредственного, полусознательного, полутворческого акта выросла мифология, которая породила искусство, выростала поэзия, философия и, наконец, религия, — одна в идеях, другая — в живых символах, образах, которые систематизировали

единое и целостное представление и чувство человеком себя и природы. «Дух» охватывал всю культуру, всю повседневность древнего грека. Именно так стоило жить» [6, с. 158-159]. Литературовед, который принял марксизм как метод, сознательно отображал-стилизировал размышления Гёльдерлина-автора, который будто сливался-сопереживал с воображаемым эллином, мысля по парадигме гегелевской манеры. Гёльдерлин, подчеркивает Луначарский [6], верил в гения и героя, которые должны передать окружающему миру такой идеал, помочь людям воплотить его в действительность. Об этом свидетельствует роман «Гиперион, или Отшельник в Греции». Луначарский справедливо оценивал это произведение как «великолепный по своему стилю, глубине и чистоте мыслей лирический роман» [Там же, с. 227] по жанру. Очевидно, А. Луначарский читал его по-немецки, поскольку на русский язык «Гиперион» был переведен лишь в 1939 году (Е. Садовский), а опубликован этот перевод лишь в 1969 году [2, с. 499].

Выступления А. Луначарского в конце 20-х – в начале 30-х годов XX века по поводу творчества Ф. Гёльдерлина являются центральным звеном литературной рецепции этого писателя в России. Нам кажется, что из письма М. Цветаевой можно сделать вывод, что тогдашний российский вариант этой рецепции складывался под впечатлением книжки С. Цвейга. Она в перепечатке 1925 года посвящалась З. Фрейду, что свидетельствовало о методологической ориентации ее автора. И правда, С. Цвейг раскрывал прежде всего внутренние мотивы и перипетии духовной жизни Ф. Гёльдерлина, обращая особое внимание на два момента в духовном мире писателя: на мотивы и последствия отказа от деятельности священника, к которой его побуждали родные и к которой он готовился в Тюбингенской семинарии, а также на причины, симптомы и течение его душевной болезни. Луначарский, как в общем-то и все российские и украинские авторы, которые позднее писали о Гёльдерлине, касается этих вопросов. Но структура этих аргументов по поводу основной причины или комплекса причин, которые привели к отказу от карьеры протестантского пастыря, а таким образом к сумасшествию, разные у Цвейга и Луначарского. У первого доминирует психологический взгляд, у второго — социально-психологический, что позднее перерастет на просторах СССР в социально-идеологический.

Раздел «Миссия поэта» в очерке С. Цвейга начинается эпиграфом «An das Göttliche glauben // Die allein, die es selber sind» [14, S. 35], который в переводе на русский язык звучит так: «И в божественность верят // Только те, кто причастен к ней» [10, с. 112]. Согласно такому акценту, С. Цвейг причину отказа от деятельности священника толковал как драму, которая разыгралась в душе человека, твердо верящего в свою избранность, в свою особенную миссию. Мягко-податливый сын упрямо противостоит стараниям матери учиться на священника и становится викарием, а молодой магистр богословия, страдая, настаивал на своем: хочет жить в Поэзии. Цвейг так отображал самоустановку Гёльдерлина: «Он с самого начала знает, что с такими намерениями нужно отказаться от жизненных благ, от дома, от семьи, от положения в обществе <...>. Он хочет, чтобы жизнь его была не честным прозябанием, а судьбой поэта. В такой внутренней цельности, в тайном стремлении сберечь свою чистоту, отдать полностью души всей жизни, а не одному занятию, состоит настоящая, самая действенная сила этого нежного, смиренного юноши <...>. В понимании Гёльдерлина поэзия — священнодействие: настоящий поэт, зная свое призвание, должен отдать ей все, чем земля наделяет других, за посланное ему милостью богов право приблизиться к ним, в святом самоотречении от мира» [Там же, с. 114]. С. Цвейг предупреждал, что не следует спутывать веру Гёльдерлина с поэзией как высший смысл жизни с эгоистической верой поэта в собственные силы: фанатизму, с которым юноша отдался своему призванию, была спутницей чрезвычайная скромность в оценке своего таланта. Поэтому борьба поэта- философа, который отказался от жизненных благ, за «право на жизнь в идеальном мире стоила ему жизни» [Там же, с. 115]. Цвейг подчеркивал, что героизм Гёльдерлина «не героизм воина, героизм силы, а героизм страдальца, радостная готовность принять страдания за незримые ценности, готовность погибнуть за свою веру, за идею» [Там же, с. 118]. Это — благородная форма героизма, высшая мужественность духа, признание непобедимой необходимости и добровольная покорность ей. Как видим, речь идет не о богоотступности, а о приближении к божеству, к своеобразному воссоединению с ним.

Приблизительно в таком русле шли размышления А. Луначарского, о чем свидетельствует такое его суждение: «Пророческое честолюбие Гёльдерлина, 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 Гёльдерлина, то потухая, то вспыхивая, погасает совсем, и несколько десятилетий он живет поверженный шизофренией в состоянии безумия» [6, с. 160]. Касаясь противоречий о болезни Гёльдерлина, в частности, ее причин, Луначарский, отдавая дань времени, принимает мысль о шизофрении как социальном явлении. При этом ссылается (правда, по слухам) на исследования акад. И. П. Павлова. Реагируя на утверждения психиатров, что шизофрения — наследственная болезнь, которая проявляется при любых жизненных отношениях, Луначарский допускает, что помутнение рассудка можно объяснить как «результат социальной дисгармонии, социальной борьбы, не забывая, конечно, при этом, что наследственность может играть тут существенную роль, создавая место наименьшего сопротивления, предпосылки к катастрофе» [Там же, с. 161]. Итак, А. Луначарский далек от социологических упрощений, он глубоко понимал и гибко объяснял «судьбу» и творчество Гёльдерлина прежде всего философско-психологическими факторами, оставив своим наследникам воистину синтезированную формулу. Гёльдерлин, подытоживал Луначарский, сразу «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, Гёльдерлин погиб. Но он погиб как великий человек. И из его могилы растет живое дерево, к которому ходят теперь на поклон» [Там же, с. 162].

Так А. Луначарский растолковывал судьбу, героизм, трагедию и славу Фридриха Гёльдерлина.

С публикацией русского перевода очерка С. Цвейга о Гёльдерлине сложилась должная призма для восприятия оригинального творчества «триптиха» немецкого классика. «Неповторимое трезвучие его жизни: лирика Гёльдерлина, роман о Гёльдерлине, трагедия об Эмпедокле — три героических перебега его собственного взлета и падения. Лишь в трагическом крушении земной судьбы обретает Гёльдерлин высшую гармонию» [10, с. 155] — такой вывод С. Цвейга. К сожалению, эта призма и этот вывод в СССР долго не могли быть проверены даже более широким кругом филологов, так как проза и поэзия Гёльдерлина в переведенных версиях значительным корпусом появилась лишь в 1969 году [2]. Однако за этот промежуток аналитическая мысль литературоведов продолжала проникновение в художественный мир Гёльдерлина в его оригинальном — немецком — звучании, презентуя его российским читателям в научных студиях. Среди них выделяются работы Я. Голосовкера [4] и К. Протасовой [8], опубликованные в 1961-1962 гг. Они и ознаменовали новую веху литературной рецепции личности и творчества писателя, вознесенного уже в Германии в ранг культа.

Большая статья Я. Э. Голосовкера «Поэтика и эстетика Гёльдерлина», опубликованная в «Вестнике истории мировой литературы», была фрагментом большого труда автора и подавалась редакцией «Вестника...» как дискуссионная [4, с. 163]. Она отображала многолетние занятия наследием немецкого классика (переводы, комментарии, попытки интерпретации смысла и художественного своеобразия всех жанров, к которым обращался Гёльдерлин). О продолжительности работы Голосовкера свидетельствует тот факт, что он пользовался давним изданием его произведений в четырех томах (Потсдам, 1921 г.), и эта статья содержала некоторые мысли, которые цитировал еще А. Луначарский в 1931 году.

Но наиболее выразительным подтверждением является биография автора. Яков Эммануилович Голосовкер относится к поколению тех филологов, к которому принадлежали А. Ф. Лосев, М. К. Гудзий, В. М. Жирмунский, А. М. Фрейденберг, В. Я. Пропп, М. И. Конрад и много других. В 1936 году он был репрессирован. Большинство его рукописей сгорело в 1943 году. Возвратившись из ссылки, ученый восстанавливал свои труды до смерти в 1967 году. Только случайно при жизни в 1963 году удалось опубликовать необычное исследование «Достоевский и Кант». А работа Я. Голосовкера «Логика мифа» увидела свет через двадцать лет после смерти ученого [3].

Названная публикация 1961 года очерчивала особенности поэтики «Гипериона», поэтического вклада, а также трагедии «Смерть Эмпедокла» в свете философско-эстетических основ Гёльдерлина. Я. Голосовкер, не пересказывая подробно биографических фактов писателя, все-таки о них вспоминал в необычайно плотных обобщениях и сопоставлениях (например, с «Бесами» Ф. Достоевского). Автор полностью избегал социологического анализа, а особенности художественного мира Гёльдерлина выводил из биографических и философско-психологических его основ. «Все творчество Гёльдерлина, — считает Голосовкер, — автобиографично, оно бурлит в замкнутом кругу переживаний поэта-героя. Более того, оно концентрично и постоянно аж до повторов одних и тех же метафор, тех же фраз и в одах, и в романе «Гиперион», и в трагедии «Смерть Эмпедокла»» [4, с. 164]. Российский исследователь цитирует только В. Дильтея, хотя аллюзийно вспоминает многих философов — от Платона до Шлейермахера, от Кондорсе и Руссо до Л. Н. Толстого, утверждая, что пантеизм Гёльдерлина, как и у Эмпедокла, «только постольку пантеизм, поскольку звучат слово «θεος» — «бог»». А говоря более точно, «перед нами романтизированные и деперсонализированные эллинские боги, силы-гении стихий природы, как вечно могучие носители творящей любви» [Там же, с. 175]. Так Голосовкер «задавал» тот богоборческий мотив в истолковании художественного мира Гёльдерлина, который более упрощенно или даже прямолинейно будет проводиться в советском литературоведении 70-80-гг. XX в. У самого Голосовкера речь о пантеизме не превратилась в атеистическую (в христианском аспекте) риторику. Он, в частности, подчеркивал: пантеизм Гёльдерлина «есть всеодушевление, есть панпсихизм: всесвет, всевласть, всепорядок, с типичным для панпсихиста «all» (все)» [4]. Поскольку Гёльдерлина постоянно волновал идеал «совершенной поэзии» и секреты поэтического влияния, то, считает Голосовкер, поэтика у него превращается в социологию, социология — в космологию, а вместе они обретают смысл философской системы (эстетики). Потому в творчестве Гёльдерлина нет ничего случайного, наоборот, «налицо всегда продуманность, всегда теоретический подход, принципиальное решение проблем формы. В этом и заключается для него единство ритма и смысла» [Там же, с. 168].

Я. Голосовкер подробно разворачивал мысль о единстве ритма и смысла в произведениях Гёльдерлина. И хотя у российского интерпретатора творчества Гёльдерлина словно доминирует акцент на ее рациональном смысле или выверенности, но акцент единства ритмосмысла типологически сроднен у него с наблюдениями С. Цвейга, который писал о стихийной взрывчатости поэзии Гёльдерлина. «Демонически экзальтированное начало, — по наблюдению Цвейга, — 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 мелодией орфически вторит стихотворение Гёльдерлина: во всей немецкой лирике едва ли найдутся стихи, в которых ритм играл бы такую же основную роль, как в стихах Гёльдерлина» [10, с. 178]. С такой мыслью переключается и вывод Я. Голосовкера: «...поражает у Гёльдерлина — особенно в его лирике — спонтанность ритма: то стремительность продвижения, то замедление. И тут же якобы спонтанность синтаксиса...» [4, с. 168].

Я. Голосовкер выделял четыре особенности поэтики Гёльдерлина: целостность, интимность, характерность, универсальность. Они обуславливались не только философско-пантеистической основой художественного мира писателя, а и основными темами, которые насквозь прошли через его творчество. Это — тема судьбы, тема бунта, тема культа героев. Взаимосвязь между названными темами объясняется тем, что секрет живого целого — это секрет интимного, и в то же время чем более эта целостность интимна, более духовна, более близка к идеалу, тем она более характерна. Потому, постигнув структуру и характер живого целого (произведения), мы словно прослеживаем и секрет «интимного», воспринимаем его не только эмоционально, а также и как смысл [Там же, с. 170].

Наблюдения и обобщения глубокого знатока античной философии, мировой культуры и творчества Гёльдерлина гармоничны в основных звеньях истолкования его художественного мира С. Цвейгом, хотя и возникали на другой — логико-рациональной — основе, контрастировали с социологическими подходами к литературе как искусству слова, которые утвердились в СССР на протяжении 30-50-х годов XX в. Жестокость социологической интерпретации, ее неадекватность к сути художественного мира шеллингианца Гёльдерлина демонстрировали тогдашние учебники по истории зарубежной литературы, в частности, работа Ф. Шиллера «История западноевропейской литературы нового времени» (М., 1935 г.). Характерными с этой точки зрения являются хотя бы такие мысли автора этого пособия: «В своих произведениях он (Гёльдерлин) 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» [12, с. 241].

Как видим, при условиях засилья социологизма в литературоведении началась резкая дифференциация литературной рецепции творчества писателей-классиков прежде всего в учебно-методической и научно-исследовательской сферах. И это обрело искаженные формы на протяжении 40-50-х годов аж до «хрущевской оттепели». Тогда в рецепции Гёльдерлина невозможно было продолжать мотивы, начатые А. Луначарским и Я. Голосовкером. Даже упоминание о Гёльдерлине, которое появлялось в научных докладах, долго оставалось в сознании только узких специалистов. Например, в статье «Тютчев и античность», которая была напечатана в 1972 году, находим утверждение, что тютчевские характеристики «блаженных богов» напоминают отдельные строки из «Песни судьбе», помещенной в романе Гёльдерлина «Гиперион». Однако автор статьи Л. Фрейберг в примечании указывает, что эта схожесть впервые прослежена профессором А. И. Неусыханным в неопубликованном докладе, который прозвучал еще в 1943 году в Томском университете [9, с. 454]. Таким образом, замечено в 1943 году в Томске, озвучено в 1972 году в Москве. Потому понятно, что редакция научного вестника, который презентовал фрагмент работы репрессированного / реабилитированного ученого, застраховалась примечанием о дискуссионном характере мыслей Я. Э. Голосовкера. В контексте «советского литературоведения» они так воспринимались. В общественно-политическом и социокультурном контекстах послесталинского периода в России должно было по-новому воспринимать и толковать наследие Ф. Гёльдерлина, по поводу которого в Германии продолжался «бум». Такую попытку в «духе времени» осуществила К. С. Протасова. Но и ее большая, собственно монографическая работа «Фридрих Гёльдерлин, его время, жизнь и творчество» появилась и остается в «Научных записках Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина» 1962 года (том 180) [8]. Последователи К. Протасовой ее работу вспоминают и на нее ссылаются. Однако резонансной стала другая русскоязычная версия, которая появилась под конец 60-х годов. Речь идет о первой части монографии А. И. Дейча «Судьбы поэтов» с подзаголовком «Гёльдерлин, Клейст, Гейне» (1968 г.) [5].

А. И. Дейч (1893-1982 гг.) — также из поколения филологов, к которому принадлежал и Я. Э. Голосовкер. Это профессиональный германист, который владел несколькими европейскими языками. В 1963 году он опубликовал исследование «Поэтический мир Генриха Гейне». Со временем написал статьи о Фридрихе Гёльдерлине и Генрихе Клейсте. Готовя к печати собственный «триптих» о немецких классиках, поехал на родину писателей, в частности, в Веймар, по словам А. Дейча, «колыбель немецкой национальной культуры» [5, с. 5]. Прикоснувшись к рукописям классиков, в мае 1967 года советский германист написал предисловие к книге «Судьбы поэтов», закончив вступление «Веймарская прелюдия» такими словами: «Может ли не дрогнуть сердце германиста, если он будет перелистывать подлинные рукописи Гёте, Гейне, Шиллера, Гёльдерлина, Клейста? Все эти сокровища хранит Веймар, благодарная память о котором останется жить в моем сердце» [Там же, с. 6]. Новая монография А. И. Дейча через двадцать лет издавалась трижды. Третье издание (без дополнений и переделок) появилось в 1987 году (им мы и пользуемся). В книге «Судьбы поэтов» первым разделом подана «Судьба Фридриха Гёльдерлина» [Там же, с. 11-76]; второй называется просто — «Генрих Клейст» и занимает еще более маленькое пространство [Там же, с. 77-105]; третий под названием «Поэтический мир Генриха Гейне» вкладывается в корпус объемной книги [Там же, с. 105-550]. «Судьба поэтов» итогового послесловия или вывода не имеет, но в замысле автора, который составлял «триптих», несомненно, действовали какие-то синтезирующие концепты. Об одном из них А. И. Дейч пишет: «Перед Гёльдерлином, 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» [Там же, с. 4]. Дейч отметил влияние французской революции на сознание немецких классиков (цитатой из Энгельса), ее отголоски и преломления в творчестве каждого из них. Исследователь выделил доминанты в судьбе представителей старшего (Гёте, Шиллер),

среднего (Гёльдерлин, Клейст) и младшего (Гейне) поколений поэтов. В восприятии Дейча Гёльдерлин — «вечный странник-энтузиаст», «стойкий и верный заветам немецкого штурмерства и идеям Свободы, Равенства и Братства, принесенным французской революцией», его «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» [Там же, с. 8]. Клейста Дейч видит как «дитя переходной поры», «издерганный вечными тревогами, сокрушающими страстями и противоречиями», с нестойкой психикой, что и привело его к самоубийству. На их фоне по-другому очерчивается силуэт личности Гейне. Он — «великий современник Гёльдерлина 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» [Там же, с. 9].

Как видим, названные автором факторы, которые в его сознании формировали соответствующий типологический ряд («идеальную упорядоченность», по Элиоту), связаны с пониманием литературных направлений и с социально-политическими категориями («бюргерство», «революция», «революционная демократия»). Но, на наш взгляд, действовал также и не названный фактор — противопоставление своей книги популярной в мире (по крайней мере, в Европе) книге С. Цвейга. Немецкий очеркист в свою книгу «Борьба с демонами» (по-русски переведенную как, «Борьба с безумием») включил три персоналии (Гёльдерлин, Клейст, Ницше). Российский автор поставил в свою триаду Гёльдерлина, Клейста и Гейне. Обратим внимание: вместо Ницше — Гейне как представитель «революционной демократии». Вспомним заодно, что в свое время Я. Голосовкер перевел работу Ницше «Так сказал Заратустра», и перевод не печатался. Возвратимся еще раз к С. Цвейгу в связи с его сопоставительными рядами фамилий, в контекст которых он ставил Гёльдерлина. В очерке Цвейга об этом классике читаем: «...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. Гёльдерлин 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» [10, с. 194]. И, наконец, обратим внимание на концептуальное для Цвейга сопоставление: «Как и Ницше в последнем крушении духа, Гёльдерлин среди своих сумерек преисполнен прозрения глубочайшей, высшей связи Христа и Пана...» [10].

Понятно, что с позиций «реалистической эстетики», сквозь призму социологического литературоведения Дейч не мог не воспринять, не принять подобной трактовки. Потому композиция его триптиха другая, перспектива восприятия и истолкования творчества Гёльдерлина тоже другая, а риторика стиля вполне им соответствует.

К тому же артикуляцию такой риторики дополнительно обуславливает геополитическая оппозиция: реакция на западе Германии и прогресс, демократия — в ГДР. Сквозь геополитическое противопоставление проглядывает литературоведческая антитеза прогрессивный / реакционный романтизм, реализм / романтизм. Как взаимосвязанные клише, эти жестокие оппозиции иллюстрирует итоговый абзац из очерка о Клейсте. «Прошло свыше 175 лет со дня смерти Генриха Клейста, — писал советский германист в духе привычных методологических наставлений, — 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» [5, с. 104]. Таким образом, «правильное восприятие» отталкивается от антипода — «неправильного восприятия», «здоровые жизненные черты реализма» имеют смысл только по отношению к «болезненным, нежизненным», которые, по логике доктрины, конечно же, свойственны «реакционному романтизму». То, что такая парадигма мышления не является случайной или данью традиционным выводам, видно из первой случайной страницы исследования «Поэтический мир Генриха Гейне». Уже на его первых страницах читаем: «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» [Там же, с. 124].

Несомненно, отмеченные проявления «концептов» социологизаторства и теоретического догматизма в понимании литературного процесса, диалектики литературно-искусствоведческих направлений и стилевых течений не обесценили окончательно профессиональных знаний ученого, умение вести рассказ о жизни и творчестве писателей во взаимосвязях с их современниками. Как уже отмечалось выше, А. И. Дейч знал немецкоязычные работы о Гёльдерлине, анализируя его стихи, роман «Гиперион» и трагедию «Смерть Эмпедокла», письма, цитировал отрывки из них на языке оригинала и в русскоязычных переводах, сопоставляя переводные версии с оригиналами — создавая на такой основе информационно насыщенные тексты, которые легко читаются и поддерживают внимание даже непрофессионалов. При этом он не злоупотребляет цитированием, но прячется за чужие мысли, время от времени призывает читателей к загадкам и обобщениям

к примеру: «Надо прочитать письма Гёльдерлина к родным, чтобы понять затаенные желания и чаяния молодого поэта», «Эти и им подобные высказывания молодого Гёльдерлина достаточно красноречиво иллюстрируют...» [Там же, с. 20-21]. Литературовед обращается к ненавязчивым экскурсам в психологию творчества («Живописная природа Швабии превращалась в воображении Гёльдерлина в чарующий мир древней Эллады» [Там же, с. 23]), в смежные сферы искусства, мировой культуры («Музыка и математика, астрономия и естественные науки, а также вопросы философии и религии составляют содержание его лирики» [Там же, с. 29-30]). А. Дейч постоянно и словно ненароком, при случае, ведя диалог с другими гёльдерлиноведами, все-таки полемизирует с ними, настоятельно проводит свою концепцию. И в таких сегментах его текста ощущаются идеи С. Цвейга, концепции которого в целом Дейч не принимает. Вот характерный пример: «Не правы критики, — читаем в статье советского историка литературы, — считающие Гёльдерлина 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». Пересказав, по сути, С. Цвейга, автор далее словно обращается к читателям, интимизируя свое повествование: «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» [Там же, с. 32]. Иногда А. Дейч словно сам придерживается такого метода создания своих текстов. Так, ссылаясь на С. Цвейга в российских переводах (Собрание сочинений, 1932 г.), он передает мысль А. Луначарского, что у Гёльдерлина была «полуреволюционная мечта о выпрямленном человечестве» [Там же, с. 33]. Касаясь романа «Гиперион», чтобы не развеивать внимания своих читателей и произвести на них целостное впечатление «готовыми» оценками и суждениями об этом произведении, литературовед отсылает заинтересованных к немецкоязычным исследованиям 1907 года и публикациям К. Протасовой («Творческая история романа «Гиперион» [Там же, с. 39] из Научных записок МГПИ, 1960 г.) и Н. Берковского («Вопросы литературы», 1962 г., № 1 [Там же]). Иногда А. И. Дейч словно делился собственными секретами интерпретации цитированных документов или упомянутых биографических фактов («“Затруднительно” с психологической точки зрения определить...», «Нелегко установить, какие причины побудили Гёльдерлина...» и т.д.). Он не скрывает сомнений и загадок, типа: «Возможно, что здесь Шиллер, предостерегая молодого Гёльдерлина...», «Вероятно, Гёльдерлину было бы невыносимо тяжело в этом — темном царстве — наживы и высокомерия, если бы его жизнь не была озарена светом любви» [Там же, с. 43-45]. Вспоминая деликатные отношения Гёльдерлина и Сюжетты Гонтар, тактичный ученый ссылается на других («Биографы утверждают...», «Это сделал Эрнест Кассирер в своей содержательной, но спорной работе...»).

Обращая внимание на особенности литературоведческой манеры А. И. Дейча, хотим более подробно мотивировать высказанную выше мысль, что литературная рецепция творчества Ф. Гёльдерлина при всех идеологических деформациях ее оснований в бывшем СССР формировалась в русско-украинском интеллектуальном контексте в русле традиций культурно-исторической школы, а не идеалистической эстетики, на основах которой возник мир немецкого классика. Об этом свидетельствует очерк Дейча в целом и отдельных эпизодах. Среди выразительных мест бросаются в глаза размышления автора очерка о поэме «Griedensfeier» («Праздник мира»), которая была написана в 1801 году, а напечатана лишь в 1954 г.

А. Дейч, вспомнив о немецких интерпретаторах этого произведения, в которых он не нашел «вразумительного ответа», допускает: «Поэма, вероятно, написана под наплывом сложных переживаний поэта, которого жизненные обстоятельства вынудили уехать из Германии — сперва в Швейцарию, а потом во Францию, в Бордо» [Там же, с. 67]. И после этого, предоставляя перечень всех этих событий аж до неожиданной смерти 22 июля 1802 года С. Гонтар, заканчивает сжатым повествованием о сумасшествии Гёльдерлина, о его жизни в мансарде плотника Циммера, о похоронах. Последний эпизод физического бытия останков великого идеалиста изображен по принципам художественной беллетристики: «Его хоронили с той скорбной торжественностью, какая подошла поэту, провозвестнику нового, не найденного им мира. Лавровый венок возложили ему на голову. Провожали гроб тюбингенские 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 Гёльдерлина, нашедшего наконец последнее успокоение» [Там же, с. 69].

Итак, имеем, образец литературной рецепции своеобразного типа — иммагологической. Творчество писателя постигается через его жизненную судьбу, преломляясь через призму образа фигуры, личности физического автора.

Анализы и оценка отдельных произведений Гёльдерлина, жанровых групп, исследовательская стратегия в целом — все, что написал А. И. Дейч о Гёльдерлине как личности и писателе-философе, охватывает в себе многое из того, что уже выражали предшественники, в том числе и Я. Голосовкер [Там же, с. 75]. Но в его профессиональной рецепции заметно не только стремление отыскать элементы реалистического письма («Картины, полные ясности и праздничности»), а и заземлить его философию и любой ценой возразить сакральный модус созданного им художественного мира. Это — вообще сквозной концепт и доминанта советизированной литературной рецепции Гёльдерлина. В артикуляции А. Дейча они выглядят особенно выразительно: «В поздних стихах Гёльдерлина являются образы христианской мифологии (?). Возникают имена Христа и Иоанна Крестителя, и все же это не проявление пиетизма в обычном смысле слова. Гёльдерлин 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» [Там же, с. 71]. Для доказательства этой мысли советский ученый очень своеобразно препарирует стихи «Молодым поэтам» («An die jungen Dichter»), «Штутгарт» («Stuttgart»), «Середина жизни» («Hälfte des Lebens») и другие, избегая подробного анализа таких сложных вещей, как «Патмос».

Таким образом, в советском гёльдерлиноведении рецептивная версия А. И. Дейча подытоживает все сделанное в восточнославянском пространстве до появления русскоязычного издания произведений Ф. Гёльдерлина, которое вышло в 1988 году в издательстве «Наука». Этот вариант рецепции возник без реакции на работы М. Хайдеггера и Г. Г. Гадамера, а также на творчество последователя Гёльдерлина Райнера Марию Рильке, которого, кстати, именно А. Дейч переводил перед Второй мировой войной. И это понятно, так как социокультурный контекст, в котором возникла монография «Судьбы поэтов. Гёльдерлин, Клейст, Гёте», имел другую структуру, нежели тот, который складывался в «период перестройки» истории СССР.

Новая презентация русскоязычным читателям духовного мира Ф. Гёльдерлина состоялась в форме очень интересного издания в серии «Литературные памятники». Редколлегия серии тогда возглавлял академик Д. С. Лихачев. Двухязычная (по-немецки и по-русски) титульная страница имеет характерную (по последовательности) структуру: «Фридрих Гёльдерлин. Гиперион. Стихи. Письма; Сюжетта Гонтар. Письма Диотимы».

Издание, подготовленное Н. Беляевой, отличается от предыдущего российского (1966 г.), как и от односторонних немецких изданий, тем, что оно содержит только то из созданного Гёльдерлином, что так или иначе связано с романом «Гиперион, или Отшельник в Греции». Об этом пишет составитель в начале своих примечаний, мотивируя порядок подачи разных жанров писателя. После фрагментов и целостного текста «Гипериона» далее «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 «жизни» и «нравды»» [1, с. 599]. Впервые по-русски отображены письма С. Гонтард к Гёльдерлину в переводе составителя. Н. Т. Беляева перевела для этого издания фрагменты из неоконченных вариантов «Гипериона», отрывки из теоретических очерков Гёльдерлина, отобранные ею письма поэта. Основной текст «Гипериона» перепечатанный в переводе Е. Садовского (1939 г.), а в приложениях читателям предложены отрывки из этого романа в переводе Я. Э. Голосовкера. Для заключительной статьи Н. Т. Беляевой «Сотворение «Гипериона» объемом 90 страниц и ее примечаний объемом 117 страниц использовано большое количество немецкоязычных работ, посвященных личности и творчеству Ф. Гёльдерлина. В духе своих предшественников автор представляет свою версию литературной рецепции немецкого классика скромно и критически по отношению к «советскому гёльдерлиноведению». Статью, предостерегает читателей Н. Беляева, «не следует рассматривать как характеризующую творчество Гёльдерлина в целом. Такая тема огромна, а в нашей стране слишком мало еще сделано — во всяком случае, опубликовано — в этой области» [Там же, с. 511-512].

Прочитав противоречивые мысли разных интерпретаторов «Гипериона» касательно его жанровых особенностей, Беляева на свой риторический вопрос «Кто здесь ошибся, кто прав?» все-таки отвечает: «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 размышлении, в котором будет все: от исторических и культурных ассоциаций давно минувшего времени до личного опыта читателя, о котором автор вроде бы знать не мог» [Там же, с. 514-515].

Исторический комментарий, биографические экскурсы, к которым обращается Беляева, анализ композиции романа, сопоставление его структурных компонентов, которые расположены на большом текстуальном расстоянии, — все это демонстрирует результаты реализации исследовательской стратегии. Автор интерпретирует «открытую структуру» по парадигме У. Эко, прислушиваясь к «голосу текста» как открытой структуры и к голосу его автора, который она улавливает из писем Гёльдерлина. Таким образом, литературная рецепция Н. Беляевой воистину синтезирует сделанное ее предшественниками, вычитанное лично из разнообразных источников, внимательно уловленное в тексте лирического романа. Все это вместе подается читателям так, чтобы они словно сами заняли такую позицию, приняли предложенную перспективу восприятия произведения. Вот логика размышлений автора и ее призывы к «сотворчеству» и «соучастию» читателей: «Перечитайте письмо № 50, написанное тотчас по возвращению в Тюбинген, и вам станет вяжна атмосфера праздника, в которой пролетели эти каникулы <...>. Здесь же мы найдем и два исходных пункта романа, две точки, которые сохранятся 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» [Там же, с. 518].

Автор отыскивает источники названий центрального персонажа («Откуда взялся Гиперион? Ведь Гёльдерлину должно было быть известно, что ни один грек, ни новый древний, не мог носить этого имени»). Она информирует, какая географическая карта висела в комнате Гёльдерлина, который никогда не был в Греции, но точно описывал её ландшафты. Беляева цитирует стихотворения Гёльдерлина, в которых есть мотивы, находящиеся в тексте «Гипериона». Она отождествляет внутренний мир героя и автора («биография героя (он же автор) на этом кончалась»), учитывает, что другие исследователи в героях романа видели определенные реальные прототипы и т.д., и т.п. Все это выдает определенную установку исследовательницы, понятную соответствующую методологию. Далее о ней Н. Беляева постепенно информирует своих читателей: «...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...» [Там же, с. 543-544]. В конце концов, автор подчеркивает ту внутреннюю основу, которая могла «склеить» все эпизоды, мотивы и мысли лирического романа. Учитывая основной концепт шеллингианской философии, который отобразился на теоретическом фрагменте Гёльдерлина «Суждение и бытие», Н. Беляева делает вывод: «Противопоставляя себя себе, Гёльдерлин 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.)» [Там же, с. 552]. Как видим, это обобщение вкладывается в традиции и основы культурно-исторической школы с опорой на методологию теории отображения. Каких бы мотивов, идей, параллелей не касалась исследовательница (теория изменения тонов, параллельность древней Греции и современной автору Германии, крах надежд на превращение общества на основах справедливости и т.д.), для нее самым важным является то, что «реальность прочитывается не только в общем, но и во многочисленных деталях» [Там же, с. 561]. Напомнив многочисленные детали, приведя наброски неоконченного произведения «Новейшие судьбы (Во времена Сократа)», автор издает свой сквозной полемический пафос, направленный против тех, кто прочитывает тексты Гёльдерлина как предвестника модернизма. «Это грозное обличение (в произведении «Во времена Сократа»), — пишет она, — должно бы, кажется, отучить любителей изящного воспевать «неземную абстрактность» творчества Гёльдерлина. За его небесными построениями всегда (!) прочитывается реальная, земная (?) жизнь, которую он воспринимал тем более остро, что видел ее в философской и космической перспективе» [Там же, с. 567-568].

Проследив композицию романа «Гиперион» по скрытым «биографическим параллелям» и по «ткани самого повествования» [Там же, с. 581], Н. Беляева возразила концепции Юргена Линка, который, сопоставив «Гипериона» с «Илиадой» на уровне тропов, говорил о романе Гёльдерлина как о «национальном эпосе в прозе». При этом она упрекнула немецкого исследователя за формальный анализ: «Но нам не следует обольщаться насчет возможностей формального анализа» [Там же, с. 591].

Отдав дань теории отображения, согласно с которой искусство отображает (хотя и не очень своеобразно) реальность жизни, Н. Беляева логикой исследования романа как открытой структуры дошла до более точного и более конкретного вывода: «Все географические и исторические реалии, астрономия, древняя мифология образуют в этом внутреннем мире наполненную смыслом систему...» [Там же, с. 595]. Это и в самом деле так. Автор убедительно показала, что Гёльдерлин конструировал художественный мир как фикционный, интенционный, который не имеет референтного соответствия во внетекстуальном мире объективно существующих реалий. Такое вообще возможно с позиции философии, которую принял и разделял Гёльдерлин. Потому Н. Беляева в своем варианте литературной рецепции образа и творчества шеллингианца Гёльдерлина так и осталась в плену противоречий. Декларируя веру в «объективизм» искусства слова, сила которого связана с конкретикой реалий, она одновременно констатировала, что все это — только знаки системы, которая возникла в духовном мире писателя. А те, которые воспринимают эти знаки, в свою очередь, не могут избавиться от собственной субъективности. «Авторы, писавшие о Гёльдерлине, подытоживает она, — 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» [Там же]. Степень сближения реципиентов с художественным миром Гёльдерлина, особенно реципиентов-интерпретаторов, зависит не столько от меры охвата фактов жизни и творчества писателя, реконструкции смысла отдельных произведений и текстов, сколько от того, нашли ли те реципиенты код (систему кодов) к художественному миру в самом мире или домисливали коды, которые не соответствовали имманентной структуре этого мира.

В этой связи ученых заинтересует одна из последних в XX столетии веха русскоязычной рецепции Гёльдерлина, которую презентует переводчик и комментатор немецкой поэзии В. Мыкушевич в статье «Почва и судьба: Гёльдерлин, Рильке, Пастернак», которая появилась в украинском научно-методическом журнале «Вікно в світ» (1998, № 2). Автор уместно обращает внимание на особенности вторичной литературной рецепции художественных произведений, которая опосредуется определенными эстетическими, теоретико-литературными концепциями, и подчеркивает следующее: «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 [7, с. 44]. Даже в том случае, когда воспринимается сродненное творчество, которое породило философию экзистенциализма, ставшую потом призмой литературной рецепции произведений писателей однотипного литературно-искусствоведческого направления, соответствующая коррекция индивидуальным стилем писателей остро необходима. В. Мыкушевич иллюстрирует это на примере связей: Гёльдерлин – Рильке – Пастернак, — которые (связи) становятся более выразительными на фоне давнего диалога между немецкой классической философией и немецкой классической поэзией. Увлеченный Гёльдерлином Р. М. Рильке не одному своему поклоннику открыл глаза на художественный мир предшественника. По мнению В. Мыкушевича, «явное сближение Рильке и Гёльдерлина еще впереди, подспудная близость уже дает себя знать» [Там же, с. 46].

Опыт русских интерпретаторов творчества Ф. Гёльдерлина (М. Цветаева, А. Луначарский, Я. Голосовкер, Н. Берковский, К. Протасова, А. Дейч) свидетельствует, что степень приближения реципиентов к художественному миру этого писателя-мыслителя, особенно реципиентов-интерпретаторов, зависит не столько от охвата фактов жизни и творчества писателя, реконструкции смысла единичных сочинений и текстов, сколько от того, нашли ли эти реципиенты код (систему кодов) к художественному миру в самом этом мире или же использовали коды, которые не соответствовали имманентной структуре этого мира.

Список литературы

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

MAIN STAGES OF F. HÖLDERLIN'S CREATIVE WORK RECEPTION IN RUSSIA IN THE XXTH CENTURY

Chulovskii Bogdan Stefanovich, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Terнопol' National Pedagogical University named after Vladimir Gnatyuk, Ukraine
algor2006@yandex.ua

The author considers the reception of F. Hölderlin's creative work in Russia, as the material for the research uses the interpretive evaluations of known figures of the Russian culture, pays attention to the dialogic nature of the German and Russian peoples' cultures, and analyzes the presence of German author's figurative world in the creative works of poets, as well as his evaluation by the famous Russian critics and art critics.

Key words and phrases: Hölderlin; reception; romanticism; artistic world; poetics.

УДК 8;81'37:811.11

Филологические науки

Предлагаемая статья посвящена исследованию источников и причин появления терминов-синонимов в немецкой авиационной терминосистеме на материале авиационного словаря объемом 35000 статей. Немецкие термины проанализированы на предмет наличия синонимов и выявлены 11 источников возникновения терминологических синонимов. Установлено, что 46% всех немецких авиационных терминов имеют синонимы. Определены четыре основные причины столь большого количества терминов-синонимов в данной области техники.

Ключевые слова и фразы: терминосистема; термины-синонимы; абсолютные синонимы; дублеты; синонимический ряд; источники синонимии.

Шарафутдинова Насима Саатовна, к. филол. н., доцент
Ульяновский государственный технический университет
nassima@mail.ru

**ИСТОЧНИКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СИНОНИМОВ
В НЕМЕЦКОЙ АВИАЦИОННОЙ ТЕРМИНОСИСТЕМЕ[©]**

Синонимия как тип семантических отношений языковых единиц заключается в полном или частичном совпадении их значений. Функционирование терминологических синонимов в отраслевых терминосистемах является уже фактом. Еще в 1952 году С. И. Коршунов писал о формах проявления синонимов в технической терминологии русского языка [6, с. 211-216]. Проблему синонимии терминов обсуждали отечественные лингвисты Д. С. Лотте [9, с. 21-43], В. П. Даниленко [4, с. 55-56], А. В. Лагутина [8, с. 127-128], С. В. Гринев [3, с. 106-113], Г. Ф. Курышко [7], В. А. Татаринев [10, с. 172-175]. В энциклопедическом словаре «Общее терминоведение» синонимия терминов определяется как «тип семантических отношений терминов, заключающийся в способности терминологических единиц обозначать одно и то же специальное понятие для указания на его разные существенные или несущественные признаки, а также для выражения стилистического отношения автора к излагаемому материалу» [Там же, с. 172]. Термины, входящие в синонимический ряд, называются терминами-синонимами или терминологическими синонимами.