

На правах рукописи

Лилеев Юрий Сергеевич

**Формирование мифа о поэте в лирике Р.М. Рильке
(традиция немецкого романтизма).**

Специальность: 10.01.03 — литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литературы)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва — 2010

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научный руководитель — доктор филологических наук,
профессор **Чавчанидзе Джульетта
Леоновна**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
Седельник Владимир Денисович
Институт мировой литературы РАН

кандидат филологических наук
**Иноземцева Екатерина
Владимировна**
Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова,
кафедра общей теории словесности
(теории дискурса и коммуникации)

Ведущая организация — Московский государственный
университет печати (МГУП)

Защита диссертации состоится «24» сентября 2010 г. в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова.

Адрес: 119991, г. Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан

2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доцент

А.В. Сергеев

Традиция немецкого романтизма не раз проявлялась в литературе, в том числе и в лирике рубежа XIX-XX вв. Она не могла не сказаться на творчестве такого большого поэта, как Р.М. Рильке, по своему миропониманию, по широкому охвату мира во всей его духовной природе органически близкого романтикам.

Актуальность исследования этой связи обусловлена несколькими причинами:

- обострением интереса зарубежных и отечественных исследователей к проблематике мифа и мифологии в литературе¹;
- активным изучением места литературы в процессах сакрализации/секуляризации духовной культуры рубежа веков (XVIII-XIX и XIX-XX вв.)²;
- повышенным вниманием современного литературоведения к проблеме взаимоотношения «автор – текст»;
- недостаточной изученностью в российской науке поэтического творчества Рильке.

Научная новизна диссертации заключается в том, что впервые проблема мифологии в лирике Р.М. Рильке рассматривается на примере всех периодов его поэтического творчества, а не как особенность какого-то определенного стихотворного цикла. При этом мифологический аспект представлен не только в тематическом и образном выражении, но и на уровне художественного мышления автора, закрепленного в его поэтике. Для этого анализируются как традиционные мифологические образы, так и средства мифологизации самого поэтического языка.

Влияние романтической традиции на поэзию Рильке осмысляется не как заимствование отдельных мотивов и образов, а как творческая эволюция художественного метода («романтизация»).

Широкий корпус текстов Рильке и многих работ, посвященных его творчеству, вводится в контекст российского литературоведения впервые.

Предметом исследования является прежде всего поэзия Рильке раннего, среднего и позднего периодов (книги «Мне на праздник», «Тебе на праздник», «Часослов»,

¹ Vietta, Silvio/ Uerlings, Herbert (Hg.). Mythos und Moderne. Munchen, 2006.

² Vietta, Silvio/ Uerlings, Herbert (Hg.): Asthetik. Religion. Sakularisation. Von der Renaissance zur Romantik. Munchen, 2008.

«Книга образов», «Новые стихотворения» («Дуинские элегии», «Сонеты к Орфею»), а также его прозаические работы, посвященные природе творчества («Записи к мелодии вещей», «Письма к молодому поэту», «Письмо молодого рабочего» и др.).

Цель работы - проследить развитие традиции немецких романтиков в формировании мифа о поэте и ее трансформации в лирике Рильке. В связи с этим решаются следующие **задачи**:

- исследовать специфику художественного метода немецких романтиков (прежде всего Новалиса);
- показать, что мифопоэтические построения романтиков и поэтическая система, созданная ими, содержат идею «индивидуальных мифологий»;
- описать поэтику Р.М. Рильке и его мифопоэтическую систему;
- доказать, что при всей субъективности «индивидуальных» мифологий, представленных в поэзии романтиков и позднее Рильке, конечной целью их поэтического творчества является создание нового пути познания божественной целостности мира, каковое возможно лишь посредством слова;

Научно-практическая значимость диссертации состоит в возможности использования полученных результатов в лекционных курсах по истории зарубежной литературы XIX и XX веков, при подготовке практических занятий, семинаров и спецкурсов по истории немецкой поэзии, а также по истории русской поэзии XX века (концепция поэтического творчества Рильке оказала огромное влияние на лирику поэтов Серебряного века, внутренняя духовная связь с Б. Пастернаком и М. Цветаевой служит лишь самым ярким примером).

Апробация основных результатов исследования осуществлялась на ежегодной научной конференции молодых ученых «День науки» в МГУ им. М. В. Ломоносова (2004), на международной конференции «Германистика в России и Германии: результаты и перспективы» (РГГУ, 2005), XXV конференции по германистике ДААД (СПб, 2008) и практических семинарах института компаративистики университета Людвиг-Максимилиана г. Мюнхена (2007). Отдельные главы работы и вся диссертация целиком были обсуждены на заседаниях кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Содержание диссертации.

Во **Введении** дан подробный анализ литературы по теме; определяются объект, цель и задачи диссертационной работы; формулируются теоретические положения, которые лежат в основе исследования.

При определении понятия миф мы опираемся на концепцию А.Ф.Лосева, сформулированную в его раннем исследовании «Диалектика мифа». Важно отметить не только мировоззренческую близость религиозно-философских построений Лосева и поэзии Рильке, но и терминологическую связь ключевых понятий, раскрывающих мифопоэтическую концепцию того и другого: поэтический образ, вещь, нарастание бытия во времени, предметно-сущностное единство мира, явление вещи в имени, высказывание вещи, личности, Богообщение³.

Согласно концепции А.Ф.Лосева, миф – это особое «чудесное слово», в котором выражено обобщённо-целостное, первично-нерасчленённое представление о мире. Категорию мифа Лосев связывает с категориями эстетическими, т. е. поэтическими. Такое понимание сущности мифа и поэтического слова, как представляется, и сближает мировоззрение Лосева и Рильке.

В ходе работы над **первой главой «Мифологизация образа поэта в немецком романтизме»** показывается, что мифопоэтические построения романтиков и поэтическая система, созданная ими, содержит идею «индивидуальных мифологий», а также приводятся доказательства, что сакрализация поэзии в эпоху романтизма была реакцией на процесс секуляризации общественного сознания в эпоху Просвещения. В своём поэтическом творчестве романтики стремились связать поэзию и религию, увидеть в религии черты поэтического мышления, а в поэзии – основы религиозного мифологического созерцания. В поисках необходимого современному миру объединяющего начала противоположных в мире явлений - мира материи и мира идей - романтики пришли к идее создания новой мифологии.

В исследовании выделяются ключевые идеи, связанные с мифопоэтической проблематикой: признание закодированности божественного языка и сакральности поэтического языка (Гаман); идея необходимости мифологии как объединяющего начала («Старейшая программа немецкого идеализма», авторство которой не установлено точно; «Речь о мифологии» Ф. Шлегеля); создание принципиально нового

³ Речь не идёт о прямой зависимости, о которых не может быть и речи в данном случае, необходимо подчеркнуть совпадение концепций.

образа художника (поэт – проводник божественных идей); несостоятельность «обычного» языка для описания «невыразимого» (Вакенродер).

Как художественное выражение концепции, созданной в работах немецких романтиков, рассматривается поэзия Новалиса: дается характеристика его мифопоэтики, главной составляющей которой является принцип «романтизации». Анализ его творческого воплощения представлен на примере интерпретации «Гимнов к ночи». Итогом является вывод, что романтическая мифологизация есть не простое пересоздание мифологических образов и мотивов, а целостный художественный метод⁴.

Природа поэзии с точки зрения Новалиса изначально трансцендентна, поэтому любое явление действительности, «освоенное» поэтическим словом, может стать мифом. Принцип изображения, в процессе которого происходит превращение (преображение) «обыденного» в возвышенное, Новалис назвал романтизацией. Поэтому можно говорить о своеобразной *внутренней мифологичности* поэтического текста, являющейся основой романтического мифотворчества. Однако приводимые примеры художественного «попеременного возвышения и снижения» явлений реального мира у Новалиса надо считать *единичной попыткой* достичь мифологичности собственно поэтического языка. Только в поэзии Рильке был создан тот самый новый поэтический язык, о котором писали романтики, именно у него мифологическое осмысление окружающего мира было выражено посредством самого поэтического языка.

Особое место уделяется анализу элегии Гельдерлина «Хлеб и вино» и осмыслению концепция «скудного времени», в котором поэту отведена роль «сказывать священное». Образ Диониса как единственного оставшегося божества раскрывает понятие Гельдерлина о поэзии и ее предназначении.

Сопоставляется трактовка двух мифологических образов в поэзии немецких романтиков - Орфея и Диониса.

Образ Диониса позволял найти утраченную под воздействием рационализма Просвещения религиозную основу мира. К тому же Диониса еще в античные времена⁵ определили как «нового» или «грядущего» бога, то есть как направленного в будущее и оставляющего «следующим поколениям субстанцию религиозной надежды»⁶. Связь этого образа с творческим началом позволяет сопоставить его с Орфеем: с одной

⁴ Со ссылкой на работу Г. Урлинга: Uerlings, H. Theoretische Neugier und Einbildungskraft. Romantische Mythopoetik. Mozart und Novalis.// Vietta, S.; Uerlings, H. (Hg.) Moderne und Mythos. Munchen, 2006. S. 25.

⁵ Ср. трагедию Эврипида «Вакханки», основной источник романтического представления о Дионисе.

⁶ Frank, M. Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt a. M., 1982. S. 12.

стороны, эти мифологические персонажи противопоставлены друг другу (Орфей погибает от рук вакханок, исполняющих волю Диониса), с другой стороны, их образы тесно переплетены между собой на разных символических уровнях.

Во второй главе «Первое преломление романтической мифологизации: “вещь” (Ding) как мифопоэтическая основа» анализируются сборники «Мне на праздник», «Тебе на праздник», «Часослов», «Книга образов», «Новые стихотворения».

Впервые язык становится поэтической темой в сборнике «Мне на праздник», который в этом плане отличается от более ранних - «Жизнь и песни», «Жертвы ларам», «Венчанный снами», где такая тема не являлась центральной или вообще не затрагивалась. Это принципиальное «расширение» художественного мира - включение в него мира языка, посредством которого только и возможно осмыслить окружающую его действительность, связывается с усилением интереса поэта к собственному «я»⁷ - со своеобразным «самораскрытием «я» поэта»⁸.

Сборник «Мне на праздник» представляет собой своеобразный ответ на созданный почти в то же время цикл «Тебе на праздник». Определяющим вектором поэзии обоих сборников является самоидентификация лирического «я», которая осуществляется во «взаимоотношении» с «ты» возлюбленной.

Образ мистического «мы», включающий и весь окружающий мир, является продолжением и развитием образной системы «Гимнов к ночи» Новалиса, где единение с возлюбленной означало духовное перерождение лирического героя. У Рильке именно образ возлюбленной становится выражением такого языка, который подобает *расслышать* среди повседневности – взаимоотношения с ней построены на обоюдном *вслушивании* друг в друга, в результате чего должна быть «создана» новая «песня». Особую значимость в этом контексте приобретают мотивы *вслушивания*, *всматривания* и повторяющиеся языковые единицы текста, связанные с понятиями *звук*, *звучание*, *молчание* *всматривания*, которые анализируются на примере конкретных стихотворений. Так образ возлюбленной оказывается определенной мифологемой, выражающей высшую духовность, и именно он представляет попытку автора «примирить» возвышенное с повседневным. Как уже было сказано, это единение представляется Рильке возможным лишь в новом преобразующем языке поэзии.

⁷ Gerner, R. R.M. Rilke. Im Herzwerk der Sprache. Wien, 2004. S. 24.

⁸ Engel, M. //Rilke, R.M. Weke. Kommentierte Ausgabe. Frankfurt a.M., 1996. Bd. 1. S. 663. (Далее это издание обозначено как «КА» с указанием номера тома и страницы).

Основную задачу своего раннего творчества Рильке формулирует как «спасение» языка через поэзию. Однако речь идет не только о языке: поэта волнует взаимоотношение *слова и вещи*. Этой теме посвящены и два его эссе - «Записки к мелодии вещей» (1898) и «Современная лирика» (1898).

Особое место в развитии мифопоэтики Рильке занимает сборник стихотворений «Часослов». Он является прямым продолжением идей, выраженных в сборнике «Мне на праздник», однако уже на совершенно ином уровне, что дает право говорить о нем как о «первом по-настоящему значимом лирическом произведении автора»⁹.

Собственно, после публикации «Часослова» за Рильке закрепилось звание «религиозного поэта». Здесь его духовные искания впервые приобретают формальные очертания устремленности к Богу. По мысли Рильке, религиозность должна быть понята как служение поэтическому. Хотя поиск божественного в Часослове неравносителен романтическому уравнению «искусство-религия», и тем более созданию религии искусства, что было характерно для символизма, все-таки стоит говорить об эстетизации божественного начала в его творчестве. В доказательство этого анализируются ключевые образы и темы книги, показывается их внутренняя связь и взаимообусловленность.

Темой первой книги («Книга о житии иноческом») становится взаимоотношение поэта и Бога; во второй книге («Книга о паломничестве») выделяется как ключевая тема изображение этого пути, а в третьей («Книга о нищете и смерти») центральной темой является соотношение жизни и смерти в её неповторимости.

В «Часослове» Рильке постулирует новое определение творчества; оно – постоянный созидательный процесс, поиск, в котором открывается божественное. Необходимо подчеркнуть, что этот непрерывный поиск и превращается для поэта в процесс созидания Бога. В одном из своих писем (к М. Гердинг) Рильке охарактеризовал этот диалог как «богостроительство» («Arbeit an Gott»), буквально «работа над Богом». Важно подчеркнуть, что с точки зрения Рильке, «работа» такого рода имеет двойственную природу, так как в ней одновременно состоит и создание творческого «я» автора и постижение Бога, «рождение» его в процессе художественного творчества. Рильке сознательно противопоставляет *свой* художественный метод постижения («построения») Бога традиционному для поэзии в целом «богостроительству».

⁹ Braungart, W.// Rilke-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart, 2004. S. 217.

Образ круга, который символизирует бесконечный поиск, непрерывный «процесс» является смыслообразующим центром многих стихотворений книги. В этом образе воплощается идея «процессуальности», целью же вечного кругового движения (некоего «процесса») выступает постижение божественного.

Невозможность однозначной самоидентификации поэтической личности напрямую зависит от невозможности до конца постигнуть сущность Божества. В «Часослове» в конце «паломнического пути», который ведет к примирению лирического субъекта с Богом, появляется обобщённый мифологический образ божественного поэта, аналогичный образу Орфея «Сонетов».

Центральная тема «Книги о нищете и смерти» последней части Часослова - соотношение жизни и смерти. Понятия «нищеты» и «смерти» не случайно вынесены в заглавие сборника, ибо с их помощью Рильке выстраивает поэтическую картину современного мира, для которого эти понятия становятся смыслообразующими. Утверждение смерти как неотъемлемой составляющей жизни и необходимости ее «созревания» автор «Часослова» встраивает в определенную мифопоэтическую систему образов. Главной в «Книге о нищете и смерти» становится мифологема «рождающего смерть» (Tod-Gebärer).

В самом конце «Книги о нищете и смерти» помещено стихотворение о Франциске Ассизском: образ нищего монаха, «растворенного» после своей смерти в окружающем мире, приобретает черты божественного Орфея. Рильке завершает «Часослов» своеобразным гимном жизни, утвержденной сквозь призму смерти. Художественным выражением этой «песни» являются образы-мифологемы, часть которых найдет продолжение и в дальнейшей лирике поэта.

Однако «Часослов» - не единственное выражение творческих поисков Рильке на рубеже веков. Практически параллельно создается «Книга образов». В письме к своему издателю поэт стремится представить ее как некое концентрированное выражение сущности поэзии, «триумф стиха».

Сравнивая «Часослов» и «Книгу образов» Рильке впервые отчетливо разграничивает свои произведения по принципу художественного метода.

Именно в «Книге образов» зарождается представление Рильке о вещи, которое уже окончательно сформируется в «Новых стихотворениях» и станет основой их поэтики. И если в «Часослове» изображаемые вещи были лишь неким «фасадом», прикрывающим

истинную духовную жизнь окружающего мира, то начиная с «Книги образов» Рильке интересуется вещь в ее самоценности. Постигание сущности вещей требует определенного их восприятия. Как и в сборнике «Тебе на праздник», особая роль в этом процессе отводится вслушиванию («Horen») в вещи.

В стихотворении, посвящённом Карлу фон дер Гейдту, дана квинтэссенция эстетических представлений Рильке того периода. Лирический герой, всматривающийся в окружающий мир и желающий познать многообразие бытия, характеризует свой путь познания как более простой и даже наивный (einfaltig). Уже сами вещи «просят» его «говорить» о них и не бездействовать¹⁰. Под действием же здесь понимается «уверенный шаг и говорение». Движение к вещам приравнивается к поэтическому «рассказу» о них. Все возможные способы постижения окружающего мира – вслушивание, всматривание и движение – составляют путь приближения к вещам, попытку «приручить» их подобно птицам. В вещах же есть некое почти неуловимое присутствие божественного.

В процессе познания вещей создается совершенно определенный образ поэта-защитника и созидателя. Вещи и явления уже не просто «стремятся» к поэту, «боясь его потерять», а фактически *становятся* материей поэзии. Так, в одном из поздних стихотворений «движение» из мотива превратится в один из образов, представляющих поэзию.

На примере конкретного анализа стихотворений сборника в главе показана одна из доминирующих тенденций поэтики Рильке, которая с годами все больше осуществляется в его лирике: вещи окружающего мира становятся важными сами по себе как отражение того, что можно условно назвать «реальным миром», и при этом сохраняют следы божественного происхождения. В то же время бóльшую значимость приобретает соотнесенность вещей с художественным словом, их «выраженность» в поэзии. Очевидно, что это есть выражение внутреннего мира поэта: позднее Рильке предложит понятие Weltinnenraum.

Повторим, что в «Книге образов» соседствуют несколько поэтических моделей. Во многом это продолжение сборника «Мне на праздник» «другими, более зрелыми поэтическими средствами»¹¹. Сборник продолжает многие мотивы и стилистику

¹⁰ Такое требование к поэту потом повторится в известных строках Б. Пастернака «Не спи, не спи, художник, не предавайся сну».

¹¹ Engel, M.// KA I. 798.

«Часослова»: прежде всего это касается упомянутых «религиозных» стихотворений, открывающих первую часть второй книги, а также тех, которые посвящены тематике России («Цари», «Карл Двенадцатый, король Швеции, скачет по Украине»). Но все же в «Книге образов» преобладает новое отношение к изображаемым предметам и явлениям: зарождающаяся «вещественность зрения» поэта, которая находит свое выражение в определенной поэтологической единице - «образе», или «картине» (Bild).

В 1907 году выходят в свет «Новые стихотворения», дополненные сборником «Новых стихотворений другая часть» в 1908. Определяющим для их создания было отношение автора к процессу творческой работы в целом. «Новые стихотворения» должны засвидетельствовать уже совсем иной творческий метод, противоположность преходящему (kommend) поэтическому наитию; по-другому осознается и роль самого художника. Понятие творческой *работы* (это слово Рильке выделяет курсивом) уже не имеет ничего общего с тем, что имелось в виду в «Часослове», - «Arbeit an Gott», богостроительство, понимаемое как сугубо метафизическая единица. Говоря о своих озарениях (Inspiration), автор настаивает на их *созидательном* характере и возможности их запечатлеть – произведения создаются поэтом-творцом, а не записываются под некую диктовку «свыше».

В образе «поэта-труженика» Рильке следует сформулированному Роденом принципу «*toujours travailler*» («всегда работать»), который в эти годы становится для него главным девизом творчества¹². Специфика такого рода «работы» заключается в том, что процесс стихосложения приравнивается к сотворению скульптуры: художественными средствами поэзии возможно «изготовить» стихотворение, так же, как и произведение изобразительного искусства. Принятый в отечественном литературоведении¹³ перевод термина «Dinggedicht»¹⁴ как «стихотворение о вещи» кажется достаточно неудачным, так как в принципе не отражает особенности этого понятия. О вещах Рильке писал и раньше, однако «Новые стихотворения» должны были стать созданием *вещей в поэзии*, поэтому более правильным кажется переводить упомянутый термин буквально: «стихотворение-вещь»¹⁵.

¹² Рильке сообщает об этом Л. Андреас-Саломе в одном из своих писем (КА I. S. 906).

¹³ Рильке Р.М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. М., 1974. С. 100.

¹⁴ Это понятие было введено в 1926 году филологом Куртом Оппертом.

¹⁵ Ср. также понятие «"вещный" стих»: Павлова, Н.С. Поэзия Рильке и проблема границы. Ежегодник РСГ. Москва, 2009. С. 26.

Этот новый тип стихотворения выражает важное изменение в творчестве автора: прежде всего «отдельный лирический текст выступает как тактическая единица»¹⁶, то есть отдельное стихотворение приобретает самостоятельную художественную значимость, не только в составе поэтического цикла. Одним из новых свойств стихотворения становится его намеренная объективность – поэт отказывается от «молитв» «Часослова» и импрессионистических зарисовок, характерных для «Книги образов», и стремится к истинному отображению вещей.

В «Новых стихотворениях» сделана попытка придать «форму» вещам и «локализовать» их, пусть и в пространстве поэзии: результатом такого стремления и становится «Kunst-Ding». Удачным кажется определение этого понятия как «усиления и превышения сущности вещей в природе» («Steigerung und Überbietung der Dinge in der Natur»)¹⁷, то есть речь идет об изображении их истинного внутреннего содержания через призму *творческой субъективности самого поэта*.

В диссертации описываются и анализируются художественные образы (фонтан, волна) и определяющие метафоры, которые становятся своеобразным художественным воплощением представления о вещи, «выраженной» поэтическими средствами: направленность вовне и одновременно строгая замкнутость в себе самой. Метафора фонтана станет центральной в стихотворении «Римские фонтаны», где к ее символическим функциям добавится и выражение «перехода» (Übergang) – важнейшее понятие для всех «Новых стихотворений». Этой метафорой оказывается выражена и мысль о «превышении» вещью своей материальной сущности.

Очевидно, что «вещь» в изображении Рильке далека от объективной реальности предметов и строится на авторской одушевленности, направленной на отображение ее «истинной» сущности. Притом поэт не может быть до конца убежден в успехе своего замысла, так как не уверен и в том, что он «владеет» окружающими вещами. Рильке так выразит это в одном из своих поздних писем: «вместо обладания мы научаемся соотнесенности»¹⁸. Под «соотнесенностью» - в «Сонетах к Орфею» она уже будет часть воззвания поэта «preisender steige zurück in den reinen Bezug» - понимается выстраивание некоего трансцендентального постижения мира (окружающих вещей, природы); оно

¹⁶ Fulleborn, U.// KA I. S. 904.

¹⁷ Ibid. S. 907.

¹⁸ KA I. S. 96.

становится единственно возможным тогда, когда уже нельзя говорить о «принадлежности» вещей, а можно только пытаться находить «пути» к ним.

Ярким выражением двойственного характера окружающего мира является его «персонифицированность»: при всей своей предметности он может быть понят как раз через любую отдельно взятую вещь, воплощающую собой всю многогранность мироздания. Предмет как таковой может предстать как личность. Наиболее остро это противоречие в вещи – соединение предметного и личностного – выражено в стихотворении «Перевоз мрамора»¹⁹, где перевозимая на телеге мраморная «вещь» постепенно приобретает власть над всем окружающим и подавляет его своей внутренней силой.

Для Рильке вещь важна не просто как воплощение предметности, но как некое связующее звено – «нечто между Богом и человеком»²⁰. Столь тонкая связь «вещественности» и духовности, так поражавшая поэта в скульптурах Родена, может быть «рассказана»: об этом поэт пишет, когда сравнивает произведения великого мастера с «горами, которые начали рассказывать»²¹. Приблизиться к словесному выражению этой бесконечности в вещи и есть цель «Новых стихотворений».

Положение вещи «на грани» метафорически выражено в стихотворении «Мяч», где предмет показан впитавшим в себя что-то принципиально неуловимое – тепло человеческих рук - измененным и в то же время утвержденным в его сущности: «zu wenig Ding und doch noch Ding genug».

Рильке считает, что любое творчество должно заново создавать окружающий мир, прибегая к принципиально новым художественным средствам. Специфика изображения, которая передает духовную составляющую вещественного окружения - «предметов», приобретает, как и у романтиков, мифологическую суть, что и составляет основу поэзии.

По аналогии с Новалисом, у которого в художественном образе сочеталось вечное и текущее, у Рильке в поэтически воспроизведенной вещи определяющим оказывается превышение «вещественности» в привычном смысле: связь с реальным объектом становится минимальной²². В то же время поэтизированная вещь (Kunst-Ding)

¹⁹ В оригинале – «Der Marmor-Karren» - букв. «Телега для мрамора//из мрамора».

²⁰ KA IV. S. 501.

²¹ Ibid. S. 487.

²² Ср. с термином «Entdinglichung» (букв. «потеря вещественности») в: Fulleborn, U. Rilke 1906 bis 1910. Ein Durchbruch zur Moderne.// Rilke heute. Frankfurt a. M., 1997. S. 175.

приобретает бóльшую значимость и четкость, чем в реальности. О духовном характере изображаемых в «Новых стихотворениях» «вещей» говорит и поэтическая форма сонета, выбранная для большинства из них.

Отличительной чертой «Новых стихотворений» является представленная в поэтическом образе вещи епифания, причем под последней не стоит понимать богоявление в традиционном, каноническом смысле. Речь идет об уже отмеченном «превышении» реальности, «переходе», о своеобразном преобразении действительности. Важной особенностью этого является непредсказуемый и моментальный характер, что подчеркнуто частым использованием слов «внезапно», «вдруг» и «иногда» («plotzlich», «auf einmal», «manchmal»).

При всем очевидном сходстве с романтическим «попеременным возвышением и снижением», отношение к «вещи» у Рильке несколько иного рода: она оказывается отправной точкой в этом возвышении. Описание самого предмета или явления у Рильке скорее уводит от конкретной вещи, поэтому можно говорить о присущей его стихотворениям «границе между присутствием вещи как объекта и ее упразднением в субъекте»²³. Свое окончательное, мифологическое выражение этот принцип приобретет в образе растерзанного Орфея «Сонетов» - божественного певца, который продолжает жить. Здесь есть явное сходство с представлением Гельдерлина о поэзии, в которой «растворено» священное (элегия «Хлеб и вино»). Мысль о необходимости «раствориться» в произведении искусства прекрасно выражена в «Реквиеме по графу Вольфу фон Калькройту».

В главе представлен анализ поэтики «превращения», епифании («Пантера», «Гортензия», «Карусель», «Слепнущая», «Портал» и пр.); выделены художественные приемы, при помощи которых в «Новых стихотворениях» создается внутренняя мифологичность (специфика сравнений, значимость названий, принцип сослагательности, иконографичность (визуализация изображения), своеобразие синтаксиса и рифмовки). Проанализированные поэтические приёмы создают особую картину мира в лирике Рильке: мира, в котором любое явление действительности связано со всеми окружающими «вещами» и Богом, присутствующим в них. Таким образом, можно говорить о преобразённых в слове вещах как о некоей епифании. Это не позволяет утверждать религиозность поэзии Рильке в традиционном смысле, но было

²³ Muller, W.// Rilke-Handbuch. S. 299.

бы неверным и видеть в ее мифологичности свидетельство некоего «секуляризирующего» процесса.

В лирике Рильке, как и в творчестве ранних романтиков, «новая мифология», хотя и не соотносится с религиозным поиском в каноническом смысле, является попыткой выразить близость поэтического к сакральному. Поэзия представляется тем «пространством», где заключено божественное в эпоху «удаленности богов» от человека, и только в этом пространстве оно может быть явлено. И если у романтиков принцип «романтизации» есть лишь одно из средств для передачи сути поэтического, то художественный метод Рильке в «Новых стихотворениях» - это выражение связи самой «материи» поэзии с высшим началом благодаря найденным автором художественным средствам.

Новизна «Новых стихотворений» заключена не только в *новом* поэтическом взгляде на вещи, позволяющем изобразить их истинную сущность, она проявляется прежде всего в переосмыслении роли самого слова и его места в окружающей действительности. В «Новых стихотворениях» складывается новый поэтический язык с целью изменения «вещей» посредством поэтического слова. Целью поэтического метода Рильке становится поиск пределов словесного выражения и возможностей творческого «я».

В третьей главе «Развитие мифопоэтической концепции в поздней лирике Рильке» рассматриваются сборники «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею».

Особую значимость при интерпретации первого цикла приобретает проблема понимания поэтического текста. Текст «Дуинских элегий» предполагает особый тип восприятия, на что указывал сам поэт. Сложность интерпретации стихотворений заложена уже в структуре самого поэтического текста, где каждое слово не равно себе, отсюда невозможность перевода содержания образа в понятийный ряд путём длинной цепочки однозначных образов.

Особый тип восприятия текста «Дуинских элегий» предполагает неделимость поэзии на отдельные смысловые «составляющие». Целостный лирический текст превращается в самостоятельную единицу, требующую «нерасчлененного» восприятия. Можно утверждать, что в «Дуинских элегиях» поэзия сама становится своеобразной мифологемой, рассмотрение которой как нераздельного целого может прояснить внутренний замысел произведения.

Основу этой «центральной мифологемы» (поэзии, поэтического слова) составляет повторение мотивов из предыдущих сборников автора, но выраженных уже на ином поэтическом уровне.

Мотив принятия *единства* жизни и смерти как одного из основных аспектов человеческого существования – центральный в книге, все остальные мотивы являются вариацией и развитием этой темы. Ощущая «несостоятельность» обычного языка, его описательных возможностей и рационального типа постижения жизненных антиномий, Рильке создаёт особый, поэтический язык, позволяющий осмыслить и представить дуализм жизни в поэтической форме.

В основе творческого метода Рильке в этой книге лежит принцип «превращения» как особого типа восприятия мира. В таком «превращении» следует особенно выделить взаимоотношение двух разноплановых «плоскостей» жизни - возвышенного и низкого, *видимого* и *невидимого*. Так проявляется специфика преобразующего поэтического акта, определяющего поэтику всех «Дуинских элегий».

В главе подробно анализируется мифологема Ангела как пример поэтического «превращения». Ангел «Элегий» является тем, в ком кажется совершенным предпринимаемое превращение видимого в невидимое. Особую роль в этом *попеременном возвышении и превращении* вещи Рильке отводит лирическому субъекту, который способен путем лирического постижения мира вещей преобразовать и одухотворить ужас существования повседневности.

Новый метод Рильке является своеобразным развитием концепции преобразования окружающих вещей, представленной в «Новых стихотворениях». Поэт исходит из изначальной целостности двух сторон (видимого и невидимого), которые лишь в современном мире воспринимаются как несовместимые противоположности. В каждой из «Дуинских элегий» представлено поэтическое воплощение такого превращения: это выражается не только в определенных «сюжетах» преображения, но и во всем художественном «развитии» текста «Элегий».

Рильке начинает заново создавать слова, которые были бы способны преобразить повседневный мир в поэтическом тексте: к самым значимым из них относятся «Engel», «Dasein», «Verwandlung», «das Furchtbare». Особое место уделяется конкретному анализу мифопоэтики: выделяются ключевые мифологемы, мотивы, образная система, «фигуры», метафоры; исследуется природа поэтического языка «Элегий».

Фигурой, воплотившей метафору «растворенности» поэзии в окружающем и выразившей идею сотворения новой жизни посредством поэтического слова, стал для Рильке мифологический образ Орфея. «Сонеты к Орфею» могут рассматриваться как прямое продолжение «Дуинских элегий». Рассуждая о природе божественного образа мифологического певца, в котором Рильке виделось преодоление ужаса жизни, поэт говорит о замысле двух произведений как о едином: «Показать тождество ужаса и блаженства, этих двух ликом на одной божественной главе [...] – вот сущностная задача моих обеих книг»²⁴.

Подзаголовком «Сонетов» становится фраза: «Написано вместо надгробного памятника Вере Оукама Кнооп». В ней отражен основной мифопоэтический замысел всего произведения: выражение орфического преобразования окружающего мира посредством поэтической «практики», заявленного еще в «Дуинских элегиях». Два абсолютно разноплановых образа – мифического Орфея и реально существовавшего человека – сопоставляются в «Сонетах» как равноценные мифологемы.

Одним из основных источников сказания об Орфее для Рильке послужили «Метаморфозы» Овидия. Но, несмотря на то, что образ Орфея и может быть соотнесен с мифологическим персонажем античности, в поэтике Рильке он претерпевает существенные изменения. Миф в его трактовке сохраняет свои основные сюжетные ходы и их смысловое наполнение: преобразование и подчинение природного мира через пение (Орфею внимают дикие звери, деревья и камни), преодоление смерти в искусстве, слабость человека, в результате которой он может потерять все достигнутое²⁵. Однако определяющей темой в сюжете мифа для Рильке представляется гибель Орфея: «дионисийская» смерть от рук вакханок, растерзавших его на части, при этом голова Орфея продолжает петь, а он сам остается «растворенным» в природе. Растворенность поэзии в природе – тема, которая становится главной в «Сонетах к Орфею» - в раскрытии образа поэта. Орфей стал для Рильке образным воплощением возможности соединить в себе два противопоставленных в бытовом сознании мира, *здесь* и *потустороннего*, ибо он единственный, кто не только познал смерть, но и сумел *выстоять* после этого. Мифологема Орфея вобрала в себя всю глубину и многогранность представления

²⁴ КА II. S. 598.

²⁵ Этот аспект становится центральным в трактовке мифа в стихотворении «Орфей. Эвридика. Гермес».

Рильке о поэте как о «точке», в которой уравниваются противоречия жизни, превращаясь в некое единое целое.

Специфический взгляд на фигуру Орфея осмысляется в главе на примере всестороннего анализа первого сонета. Выделяются центральные образы и мотивы сонета – «возвышающееся дерево» и «чистое превышение». Дерево «превышает» себя в особом акте трансцендентального превращения «видимого» в «невидимое», при этом не переставая быть истинно «земным». Пройти этот процесс возвышения возможно лишь благодаря песни Орфея: восклицание «O hoher Baum im Ohr!» - подчеркивает важнейший для всех «Сонетов» принцип «вслушивания» в поэтическое слово.

В первом сонете представлена некая общая схема орфического изменения (Wandlung) мира, возможного лишь в поэтическом «воспевании», которое завершается «созданием» «храма в слухе» (Tempel im Gehör). Все последующие сонеты являют собой некое художественное «разъяснение» этого преобразования в слове. Интересным кажется использование глагола «петь» в грамматически неправильной в данном случае безличной форме «es singt» (букв. «поется», если бы речь шла только об Орфее, правильнее было бы сказать «er singt»). Употребление такой искусственной конструкции, структурно идентичной фразам «es regnet» (идет дождь) или «es schneit» (идет снег), придает орфическим метаморфозам характер «безличного», то есть вселенского природного явления.

Важным в орфическом соединении двух противоположных начал является осознание неизбежной связи человеческого «Dasein» с фактором времени²⁶ как со свидетельством всего преходящего. С одной стороны, бренность земного существования напрямую связана со смертью, преодоление которой есть основная тема «Сонетов»; с другой стороны, именно признание преходящего характера бытия позволяет совершить преобразование, отменяющее смерть.

В детальном анализе «Сонетов к Орфею» выделяются ключевые мотивы и образы, участвующие в создании мифопоэтической концепции Рильке: понятие «внутреннее мировое пространство», темы жизни и смерти, время, преодоление смерти в мифологеме Орфей, образ умершей Веры Оукама Кнооп - своеобразное продолжение мысли, вложенной в фигуру Орфея и др. .

²⁶ Среди работ на эту тему следует выделить монографию: Allemann B. Zeit und Figur beim späten Rilke. Pfullingen, 1961.

Важной особенностью поэтики «Сонетов», где создается поэтическое преобразование (Verwandlung) в художественном пространстве текста, надо считать использование особой стилистической единицы – фигуры²⁷. Уже в «Новых стихотворениях» многие «вещи» (Kunst- Dinge) рисовались как «фигуры», передающие внутреннее превращение. В «Сонетах» автор видит основу фигуры в «поворотном моменте» («wendende Punkt»), последний как раз и является выразителем духовного изменения.

Анализ специфики стилистического приёма «фигуры» дается в главе на примере описания художественной выразительности таких фигур, как всадник, единорог, бегущая по кругу лошадь, фонтан, дерево, волна, движение, дыхание. Поэтический образ утверждается как отдельная единица, не зависящая от «реального» положения вещи и соотносительности с чем-то существующим или конкретным.

В художественном мире лирики Рильке центром истинного поэтического творчества является пустота, что трактуется в положительном смысле: как намеренный отказ навязывать поэзии определенное назначение. Тем самым подчеркивается самоценность поэзии: она сама по себе может быть приравнена к божественному, причем последнее не нуждается в конкретизации.

Своеобразным руководящим началом бытия в намеченной «бессодержательности» становится «истинная соотносительность» с окружающим миром – еще одно значительное для всех «Сонетов» понятие, которое станет частью призыва: «singer steige, // preisender steige zuruck in den reinen Bezug». Имеется в виду некое осознанное стремление лирического героя быть неотъемлемой частью вселенной и найти еле уловимые связи, ее соединяющие. Одним из способов достижения этой цели является «фигуральный» язык.

Основополагающей точкой, на которой Рильке создает мифопоэтическую модель мироздания, становится лирический субъект, соотносящий себя с божественным певцом, Орфеем. Само существование поэтического «Я» является залогом бытия окружающего мира. Поэт заменяет собой все мироздание. Именно эта «подмена» придает легитимность миру, казавшемуся до сих пор фрагментарным, полным противоречий и не имевшему под собой явного основания. Существование «фигур», будучи «оправданным» в поэтическом пространстве лирического субъекта, переходит

²⁷ Подробный анализ ее специфики см.: Allemann B. Zeit und Figur beim spaten Rilke. Pfullingen, 1961.

на совершенно иной уровень и уже не требует доказательств своего «бытия» в привычном смысле.

В поэтических фигурах зримо соотносятся два разных плана существования – природный (земля и вода) и человеческий. Можно прийти к выводу, что в пространстве поэзии Рильке залог жизни есть некий непрестанно происходящий обмен между миром внутренним и внешним, между духовным пространством лирического «Я» и окружающим его «космосом». Все это позволяет объединить в общий вселенский контекст (Bezug) многогранность жизни, в том числе ужасное в ней (Furchtbarkeit), и уравнять их в единое целое (Ganze).

Слова Рильке о «самодостаточности» поэзии следует расценивать как требование предельного внимания к каждому созданному поэтическому образу и слову, так как это и есть тот единственный «пласт» бытия, где возможно орфическое превращение. Притом непрерывная «ритмическая» метаморфоза жизни, выраженная в «Сонетах» метафорой дыхания, приравненного к стихотворению («Atmen, du unsichtbares Gedicht»), происходит независимо от воли лирического субъекта: Рильке использует по отношению к этому процессу глагол «sich ereignen» («происходить, случаться»).

В главе подробно анализируются художественные образы, выражающие динамику внутренней связи двух явлений. В качестве примера приводится образ «Gegengewicht» - описывающий движение, похожее на колебание маятника или ход качелей, взаимоотношение «волны-моря» («Einzig Welle, deren// allmahliches Meer ich bin»), или параллель «отец-сын» («Manche Winde sind wie mein Sohn»). В последних двух строках сонета дан зашифрованный образ дерева: «Du, einmal glatte Rinde, // Rundung und Blatt meiner Worte». В этой метафоре заложено прежде всего противоположное движение: рост дерева вверх и ниспадающие ветви; в этом смысле образ похож на другие «метафоры бытия», встречавшиеся еще в «Новых стихотворениях», - полет мяча и фигура фонтана²⁸. Чередование приведенных выше метафор в тексте сонета происходит как постоянный обмен точек зрения - лирического субъекта и окружающей его вселенной: этот принцип выражен уже в самом начале словосочетанием «um das eigne Sein rein eingetauschter Weltraum» - сокрытым «бытием» вселенной и оказывается лирическое «я» поэта.

²⁸ См. Gerok-Reiter, S. 264-270; Montavon-Bockemuhl, H. Der Baum als Symbol bei Rilke und Valery. Blatter der Rilke-Gesellschaft Bd. 19. S. 41-56

Средством создания мифологемы единства земного и небесного, материального и духовного, субъективного (мир лирического героя) и объективного (вселенная), осуществленного в пространстве поэтического текста, являются не только стилистические приёмы (фигура), расширенное значение метафор (фонтан, дерево, волна, карусель, бегущая по кругу лошадь и др., детальный анализ которых дан в работе), но и своеобразное ритмическое и интонационное построение сонетов, особый тип рифмовки, когда не только рифмуются окончания строк, но и создается связующая весь текст внутренняя рифма.

Если в «Дуинских элегиях» лирический субъект еще ощущал разрыв между бытием и языком²⁹, то в «Сонетах к Орфею» такое различие упраздняется в утверждении нового орфического существования, выраженного поэтическим «пением» и «вслушиванием». Утверждение художественного образа происходит в «круге сказаний» («Sagenkreis») – в своеобразном божественном пространстве, явленном в слове. Одновременно происходит и «действие» в обратном направлении: лирическое «я» посвящает этот художественный образ Богу, то есть словесный образ раскрывается в Боге: «Sein Bild: ich weih's». Надо особо выделить употребление у Рильке глагола «weihen» - «посвящать, освящать», который отличается от синонимичного ему «widmen» прежде всего своей возвышенной религиозной семантикой. Лишь соотнесенность со словом, в котором только и возможно воплощение божественного, позволяет достичь желаемого соположения противоположностей – мирского и вечного. Художественная форма мифа - то единственное «место», где может произойти столь сложный, отчасти парадоксальный синтез.

В отличие от «Часослова», лирическое «я» «Сонетов» не имеет явных черт «художника», однако на протяжении всего цикла совершается постепенное его сближение с образом Орфея, первого из поэтов. Заключительные строки произведения можно рассматривать как утверждение *поэтического существования* лирического субъекта. Фраза «Я есть» становится основанием и одновременно итогом всей мифопоэтической концепции Рильке.

В главе дан сравнительный анализ образной и философской системы прозаических фрагментов Рильке «Письма молодому поэту» и «Письмо молодого рабочего», где

²⁹ Die Sonette an Orpheus. Deutungsaspekte.// KA II. S. 722

формулируются требования, которые должны предъявляться к творческому «я», в соответствии с мифопоэтической концепцией «Сонетов» и «Новых стихотворений».

Из содержания главы вытекает вывод, что «Сонеты» во многом являются прямым продолжением «Новых стихотворений». Это единство выражено прежде всего в развитии концепции преобразования вещи в поэтическом слове. Если в раннем творчестве Рильке продолжение романтической традиции еще предполагает использование определенных мотивов и образов (монах, возлюбленная), то в поздней лирике будет верным говорить о преломлении романтической мифопоэтики *в методе* художественного изображения, «способе обработки существующих семантик» (H. Uerlings). «Попеременное возвышение и снижение» («Wechselerhöhung und Erniedrigung»), объявленное основой романтической поэзии Новалисом, продолжается в орфическом преображении земного в песне Орфея.

В **Заключении** подведены итоги диссертационного исследования и сделаны следующие **выводы**:

Рильке продолжал традицию романтизма не столько в плане заимствования художественных образов и тематики, сколько прежде всего в развитии романтической художественной концепции, которая была реализована в практике поэтического творчества, то есть в языке.

Средством создания новой мифологической системы стало новое представление о поэтическом языке и художественном методе поэзии. Особая роль в этой концепции отводится образу поэта.

Образ Орфея, центральный в мифопоэтической концепции Рильке, сохраняет связь с античным прообразом. В то же время, как подтверждение преемственности по отношению к немецкому романтизму, значимым здесь являются концепции, которые разрабатывает Рильке в своей поэзии. Для него в образе Орфея главным оказывается не личность певца, а способность раствориться, перевоплотиться в поэтическое слова, что в свою очередь является силой, преображающей окружающую действительность.

Таким образом, миф о поэте в мире поэзии Рильке становится мифом о поэзии, о поэтическом слове, способном по воле лирического «я» создавать окружающий мир, раскрывать его истинную сущность, «внутреннюю форму», то есть присутствие божественного в мире. По сравнению с образом поэта, созданным на рубеже XVIII-XIX веков («эстетика гения»), мифологизированный образ поэта Рильке теряет свою

индивидуальную составляющую, растворяясь в ткани поэтического текста. Поэт заменяет собой всё мироздание, но он же растворяется в нём, растворяется в словах, созидających и преобразующих мир. И если в эпоху Просвещения поэта видели в традиции *poeta doctus* (ученый поэт), а романтики соотносили себя с образом *poeta vates* (боговдохновенный поэт), то Рильке создаёт свою новую концепцию, центральным образом которой является своеобразный *poeta poeticus* (поэт, растворённый в своей поэзии).

Отметим, что мифологема Орфея не служит примером обожествления образа поэта, которое характерно для эстетики романтизма и модерна. Для Рильке важно прежде всего то, что миф об Орфее позволяет раскрыть концепцию поэтического слова, силой которого в «скудное время» отсутствия богов, о чем говорил Гельдерлин, - возможно создать, увидеть, услышать, показать божественное в «вещи», и тем самым преобразить окружающую действительность. Иными словами, освоение божественной целостности мира возможно лишь посредством поэтического слова, понятого как слово мифологическое.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Сакральный смысл творчества у немецких романтиков. // Сборник тезисов международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Том 2. Секция «Филология». М.: Изд-во МГУ, 2004. – С. 56.
2. Grenzen der Übersetzbarkeit am Beispiel der romantischen Poesie. // Kemper, D.; Backer. I. (Hg.). Deutsch-russische Germanistik. Ergebnisse, Perspektiven und Desiderate der Zusammenarbeit. Moskau, 2008. - S. 75 – 80.
3. Традиция романтической мифологизации в «Новых стихотворениях» Р.М. Рильке. // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 8. Сер. Филологические науки. – Калининград, 2009. - С. 69 – 73.