

DOI 10.37386/2305-4077-2022-1-152-165

Н.Т. Рымарь²*Самарский национальный исследовательский университет имени академика
С.П.Королева*

О ТВОРЧЕСКИХ ИСТОКАХ РИЛЬКОВСКИХ КОНЦЕПТОВ «ВЕЩЬ» И «ФИГУРА»

Центральные рильковские концепты *вещь* и *фигура* рассматриваются в связи с этико-эстетическими установками Рильке, сформировавшимися в духовной ситуации югендштиля, выражавшего эстетическую волю к возвращению личности в целостность жизненного мира как единства природы и культуры и таким образом преодоления одиночества и страха личности эпохи модерна. Вещь переживается Рильке как посредник между человеком и миром в его глубинных основаниях. Поэтика *Kunst-Ding* показана как поэтика развёртывания феномена вещи в контекстах бытийного опыта большого континуума человеческой культуры.

Ключевые слова: «Флорентийский дневник», «Заметки о мелодии вещей», югендштил, „Anschauung“, „Verwandlung“, „Kunst-Ding“, „Figur“, «Римские фонтаны»

N. T. Rymar*Samara National Research University*

ABOUT THE SOURCES OF RILKE'S CONCEPTS OF «DING» AND «FIGUR»

The central concepts of Rilke's things and figures are considered in connection with the ethical and aesthetic attitudes of Rilke, which were formed in the spiritual situation of Jugendstil, which expressed the aesthetic will to return the personality to the integrity of the life world as a unity of nature and culture and thus overcome the loneliness and fear of the personality of the modern era. The thing is experienced by Rilke as an intermediary between man and the world in its deep foundations. The poetics of Dinggedicht is shown as the poetics of revealing the phenomenon of a thing in the contexts of the existential experience of a large continuum of human culture.

Keywords: “Florentine diary”, “Notes on the melody of things”, Art Nouveau, “Anshaugung”, “Vervandlung”, “Art”, “Figure”, “Roman fountains”

Формированию рильковских концептов «смотрения» (*das Anschauen*) и «стихотворения-вещь» предшествовали в раннем периоде творчества поэта многочисленные опыты во всех жанрах литературного творчества³ и изучение

² Рымарь Николай Тимофеевич – доктор филологических наук, профессор, профессор национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева, член Российского союза германистов.

³ Примерно с 1893 года большое количество в основном неопубликованных разнообразных текстов, набросков в стихах и прозе, в области драматургии. См. публикации «Leben und Lieder», 1894; «Larenopfer», 1895; „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ 1896 (пьеса: Немецкий народный театр, Прага); „Traumgekrönt“, 1897; Advent, 1898; публикации в газетах.

истории искусства (осенний семестр 1895 года в пражском университете Карла Фердинанда, затем только самостоятельно и нерегулярно). В 1897 году под влиянием Лу Андреас Саломе он, готовясь под ее руководством к путешествию в Италию с целью изучения памятников итальянского ренессанса, начал интенсивно изучать историю искусства в Берлине. В Тоскане его главной задачей была выработка самостоятельного отношения к произведениям искусства, что должно было способствовать его эстетическому самоопределению [Ср.: Seifert, 2016].

Во «Флорентийском дневнике», отмеченным влиянием Ницше и Лу, а также в «Заметках о мелодии вещей», «Об искусстве», в докладе «Современная лирика» и др.⁴ Рильке формулирует идеи, указывающие на то, как он видит источники творчества истинного художника, которые, как теперь понятно, дали себя знать в его позднейших и зрелых представлениях об искусстве – начиная от поэтической образности «Часослова» и в дальнейшем творчестве его «среднего» и «позднего» периодов. Наше обращение к этому ряду ранних, написанных под влиянием философии жизни и не лишенных налета романтической клишированности идей, позволяет лучше понять некоторые аспекты внутреннего содержания ряда важнейших категорий его зрелого художественного мышления, в том числе эпохи т. н. „sachliches Sagen“, периода «Новых стихотворений».

Мы выделяем здесь, во-первых, сформулированную им во «Флорентийском дневнике» идею реализованной в произведении художника «полноты воли и силы, родившихся из тоски и тревоги» [Rilke, 1982, p. 25]. По мнению молодого Рильке, в творчестве находят свое выражение воля к преодолению ощущения отчуждения от мира, одиночества и слабости индивида, разрешение и гармонизация жизненных конфликтов и напряжений, подавляющих человека: реципиент «поймет всю полноту воли и силы» и «будет становиться крупнее и благодарнее» [Rilke, 1982, p. 25], «для отдельной личности, одинокого человека искусство есть средство достигнуть полноты (sich selbst zu erfüllen)» [Rilke, 1982, p. 25]⁵.

Во-вторых, эти «воля и сила», «тоска и тревога» в понимании Рильке принадлежат не только создателю отдельного произведения – энергии тоски, породившие мощное произведение искусства и живущие в нем как полнота «воли и силы», воспринимаются следующими поколениями и продолжают быть источниками будущих произведений искусства: *«Их тоска продолжает жить в нас. И наша тоска, когда силы наши иссякнут, будет жить в других, откуда она не исполнится в ком-то из последних»* [Rilke, 1982, p. 31]. За этим утверждением очевидно просвечивает влияние Ницше, но, на наш взгляд, здесь угадывается также представление о ценности континуума большого человеческого опыта, которое становится в поэзии Рильке одним из творческих источников его специфических концептов «вещи» и «фигуры».

⁴ „Das Florenzer Tagebuch“, 1898; „Notizen zur Melodie der Dinge“, 1898; „Über Kunst“, 1898; „Moderne Lyrik“ 1898.

⁵ В статье «Об искусстве» Рильке писал, что когда мир под ногами рушится, творчество остается и указывает на новые возможности миров и времен [Rilke, 1966, p. 426].

В-третьих, следует обратить внимание на осмысление Рильке феномена музыки в «Заметках о мелодии вещей», восходящее к концепции «Рождения трагедии из духа музыки» и, с одной стороны, непосредственно связываемое им со сценическим искусством, с другой же стороны, – с жизнью в целом⁶: «Будь то пение лампы или голос бури, дыхание вечера или стон моря – что бы тебя ни окружало, за твоей спиной звучит широкая мелодия, сотканная из тысячи голосов, в которой лишь иногда твой голос находит себе место для соло» [Rilke, 1966, V5, p. 415]. Об этой глубинной «музыке бытия» Рильке несколько раз говорит как о «широком хоре заднего плана», определяющим «ритм и тон наших слов» [Rilke, 1966, V5, p. 419]. Проблематике «смотрения», столь существенной для формирования эстетики «стихотворения-вещи» и в целом эстетике „Verwandlung“ как актов „превращения внешнего во внутреннее“, очевидно предшествует проблематика слуха, слушания и вслушивания, которая у позднего Рильке снова становится универсальной проблематикой акустического. Именно универсалистские аспекты философии ранне-романтической и ницшеанской концепций музыки, на данном этапе понятии преимущественно (но не только и не исключительно) как музыки дионисийской стихии, с точки зрения эстетики «тайны вещей», приближают нас к важным для поэта аспектам поэтики «стихотворения-вещи».

В-четвертых, необходимо отметить выраженную во «Флорентийском дневнике» мысль о включенности вещи в континуум жизни природы: «я заглядываю в глубины земли. И вижу начала всех вещей – точно корни раскидистых, шумящих листвою деревьев. И вижу, как все они обнимаются и держатся друг за друга как братья. И все они пьют из одного источника» [Rilke, 1982, p. 64]. Еще важнее для нас рильковское восприятие вещи как посреднике между человеком и двумя единствами, от которых человек чувствует себя отчужденным: от целостности мира как природного⁷, так и человеческого. Как пишет А.Г.Березина, «вещь говорит от лица мира, посланником которого она является», ее можно оживить, «вернув ей среду обитания» [Березина, 1985, с. 142, 4].

Все четыре выделенные нами из наблюдений над названными текстами аспекта явно связаны общей устремленностью поэта найти себя (здесь неоднократно говорится об этом как о главной задаче художника⁸). Вместе с тем эта связь указывает на близость рильковского мироощущения того периода не только и даже не столько духу ренессанса и Ницше⁹, сколько югендштиля и филосо-

⁶ См.: «если мы хотим стать посвященными в жизнь, нам нельзя забывать о великой мелодии, в которой звучат вещи и ароматы, чувства и былое, сумерки и тоска, и еще: отдельные голоса, которые восполняют и завершают полноту этого большого хора» [Rilke, 1966, V 5, p. 471].

⁷ Ср. мотив одиночества человека перед лицом «безразличия природы» – «Она знает не знает о нас» и мысли о необходимости включиться в «великие соответствия» природы, о «примирения индивида со Вселенной» [Рильке, 1994, с. 45–48].

⁸ См. «они горели лишь одной верой и одной религией: тоска по себе самому. Для них наивысшим восторгом были открытия в глубинах себя самого» [Rilke, 1982, p. 31–32].

⁹ Ср. [Engel, 1986, p. 106]; Seifert [Seifert, 2016, p. 26–40].

фии жизни в целом, определивших отдельные аспекты его позднейших эстетических позиций¹⁰; в творчестве тех лет встречаются характерные для литературного югендштиля мотивы.

Взятые вместе, выделенные нами мотивы тематически соответствуют таким ценностям югендштиля, как поэтизация органических начал жизни в их и темных, земляных, и легких, солнечных энергиях, вместе воплощающих полноту и всеединство жизненных стихий как единого целого. Это движение «собирает все анти-эстетские и анти-декадентские – жизнеутверждающие тенденции эпохи вокруг 1900 года» [Engel, 2004, p. 96]. Человек культуры югендштиля внутренне, в глубине своего я, глубоко-интимно ощущает жизнь внеличных начал жизненного целого, причастность его внутренней жизни ритмам жизни природных стихий, мира в целом.

Вместе с тем это собственно эстетическое, чувственное созерцание, связанное с тоской и воображением одинокого человека, ощущающего свою отчужденность от живых начал реальности и жаждущего полноты. Творческие усилия Рильке направлены на преодоление этого отчуждения и близки своеобразной новой интимности современного человека, ищущего полноту жизни, безличное целое в глубине личного переживания, пытаюсь ощутить свою связь с великим безличным, бессознательным в природе и в себе самом. Драматические отношения и конфликты личного и безличного, внутреннего и внешнего, одиночества и общности, а также вчувствования и абстрагирования, в ряду которых также знают свое место жизнь и смерть, – требуют разрядки и соглашений друг с другом. Органическое целое жзненного мира, в котором все имеет свое место, эпоха искала и пыталась познать в скрытых внутренних порядках лично-безличного, которые обещают открыть путь к гармонии человеческого с самим собой и окружающим природным миром.

Югендштил создавал эстетический культ полноты чувственной, во многом бессознательной жизни и жизни всех драгоценных ее начал – желания, страсти, тоски, боли, страха, смерти и иррациональной радости, связанной с свободной жизнью тела, с восприятием его красоты и аналогичной красоте тела красоты цветов, трав, деревьев, земли, вод и вещей, – это любование особенным сумеречным светом, растворяющим в себе и темноту ночи, и сияние солнца – «полноту». Это культура прежде всего особого ценностного перспективизма восприятия – в первую очередь культура зрения, смотрения, «des Schauens», «der Anschauung», но, конечно, и музыки, «мелодии вещей» в линиях их включенности в природное целое. Ценности югендштиля ярко стилизуются в красоте живописного и графического образа, в красоте и своевольной выразительности «волнистой линии»

¹⁰ Рильке входил в круг художников, активно сотрудничавших с журналами этого направления, сам публиковал в них свои произведения, с энтузиазмом относился к деятельности Ван де Вельда, в 1896 – 1902 годах публиковал свои статьи и поэтические произведения в ведущих журналах югендштиля (Pan, Jugend, Simplizissimus, Ver Sacrum, Die Insel, Deutsche Kunst und Dekoration, Avalun. Список публикаций стихотворений Рильке в этих журналах с 1886 по 1902 годы приводится в диссертации Линды Коллинз Блументаль: См. [Blumenthal, 1973, p. 26-27]. См. также [Webb, 1978].

на плоскости, в новой условности, сделанности ощутимо плоскостного, орнаментального изображения, которое абстрагирует от плоти мира ее чувственную ауру как особый стиль, формы, стилизующие поверхности вещей. Это отвечало исканиям Рильке [Webb, 1978]. Для Рильке-поэта это путь к сути вещей, к их внутренней музыке, в пластичной поверхности вещи, являющей жизнь громадного целого. В статье «Новое искусство в Берлине» он пишет о Ван де Вельде как «освободителе вещей», художник должен быть «мессией вещей». Рильке считает заслугой художников югендстиля Ван де Вельде, Рименшмида, Энделя, Лейстикова, Тома, Хабермана, и Макса Клингера, что они «услышали вещи и заставивших их говорить» [Blumenthal, 1973, p. 172–173]. Важное слово в поэзии Рильке – «корни», уходящие в глубину, к истокам: «... все они пьют из одного источника» [Rilke, 1982, p. 64].

Культура югендстиля – культура зримой музыки, Рильке называет это «музыкой вещей», его задача – особым образом видеть поверхность, – так ее созерцать, чтобы постигнуть внутреннюю жизнь вещи. Как это возможно? – Видение должно быть эстетическим, то есть предполагающим отрешение созерцателя от забот и интересов обычной жизни, от практического интереса к данной вещи, связанной с ее функциональным назначением и тем, как я ее знаю. В стихотворении «Вход» (“Eingang“) [Rilke, 1981, p.164], открывающим сборник «Книга образов», говорится как можно стать поэтом – для этого нужно выйти из своей комнаты, в которой ты все знаешь; последнее, что отделяет тебя от дали, это твой дом. «Даль» здесь – это то, что дальше твоего бытового видения, это «открытость» другому, другое видение мира. И тогда, когда твои глаза освободились от власти над тобой того, что ты знаешь наперед, отдели одно дерево от того, что его окружает, и всмотри в него – «и ты создал мир» – как слово, «зреющее еще в молчании» (wie ein Wort, das noch im Schweigen reift) [Rilke, 1981, p. 164]. Философия искусства учит: «изоляция» – «первичный акт искусства» [Бахтин, 1975, 1981, с. 164].

В стремлении преодолеть стену, отделяющую человека от мира в целом и от себя самого, чтобы в конечном итоге достигнуть чаемое «In-Allem-Leben» (жить во всем), Рильке анализирует в известном письме своей жене Кларе Рильке [Rilke, 1930, p. 14] столь важный для него акт смотрения как особую форму продуктивных человеческих отношений с реальностью как внешнего мира, так и с реальностью работы собственного сознания. Он пишет, что во время внимательного рассматривания вещи взгляд наблюдателя направлен на внешнее, но когда он достигает в этом предела, предмет как будто начинает «жить сам по себе». «Вещи живут в нас без нашего участия, к нам не обращаясь, странно анонимно, но при этом в них начинает расти их значение, все более убедительно и сильно – их единственно возможное имя, и это событие мы переживаем и постигаем внутри нас с радостью и глубоким почтением, не переходя границы, разделяющий нас, очень тихо, совсем издали, с большой осторожностью понимая вещь под знаком ее все еще именно чужести и уже в следующее мгновение заново отчужденной» [Rilke, 1930, p.14; Rilke, 1913, p.12].

Рильке описывает то, что происходит в акте «изоляции» объекта наблюдения: полная концентрация внимания только на внешней стороне объекта освобождает субъект наблюдения от груза его личного или иного, например, функционального или сиюминутного отношения к нему¹¹, он становится субъектом безвольного, безучастного, пассивного восприятия предмета, тем самым получая шанс увидеть предмет в его самостоятельности и безымянности, анонимности, без какой-то означенности нашей культурой, в принадлежности предмета большому целому, может быть, обширности пространства его другой жизни. Субъект начинает воспринимать эту неведомую, только приоткрывшуюся дружость объекта и начинает задумываться, что заключает в себе эта приоткрывшаяся ему чуждая жизнь и что означает ее пространство. Мироощущение югендштиля указывает на глубинную причастность вещи большому целому мира, множеству держащихся друг за друга существ, «корни которых пьют из одного источника» [Rilke, 1982, p. 64]. Современный литературовед характеризует описанный Рильке процесс «смотрения» как двунаправленный, представляющий собой обмен впечатлениями и ведущий к парадоксальному слиянию, чуть ли не смешению внутренней и внешней, и субъектной позиций [Janu, 2014].

В докладе о современной лирике Рильке писал, что задача поэта состоит в том, чтобы преодолевая узость и ограниченность, добиться взаимопонимания со всеми вещами, чтобы приблизиться к последним тихим истокам жизни, причем тайны вещей сплавляются с его внутренними и глубочайшими ощущениями [Rilke, 2013, p. 12; Ср.: Engel 2013a]. Тайны вещей скрываются не только в них самих, но и в глубочайших ощущениях личности – там, где личное сплавлено еще с безличным и с целым миром. Н.С.Павлова писала, что важнейшим для Рильке было «стремление увидеть в предмете соединение духовного и реального, что и стало главной задачей “Новых стихотворений”» [Павлова, 2012, с. 35].

Возникает зона двустороннего контакта с давно потерянными слоями смысла вещи, которые принадлежат к ее сердцевине, природе и поэтому характеризуются наблюдателем, способным увидеть вещь по-новому, в соответствии с ее единственно «истинным именем». Наблюдатель видит, как вещь «откликается» внутри его существа, идет к нему издалека. Так в его сознании происходит ее превращение, *Verwandlung*, возникает новое восприятие и новое понимание предмета. Это путь к «открытости» – как существования в большом континууме истории познания мира, истории культуры и самопознания человека¹² в духе проблематики рильковской «фигуры», – начиная по крайней мере от среднего периода творчества до «Сонетов к Орфею». В исследовании Беды Аллеманна, основополагающей работе, посвященной проблеме фигуры в творчестве Рильке [Alleman,

¹¹ Ср. «Смотрение это процесс постижения бытия, и он возможен только из объективной позиции, исключающей партийную ангажированность и сердечность любовного отношения к вещам» [Endreva, 2014, p.129].

¹² См. в письме Рильке: «Мы – здешние и нынешние – ни на минуту не удовлетворяемся временным миром и не связаны с ним; мы непрерывно уходим и уходим к жившим ранее, к нашим предкам, и к тем, кто, по-видимому, следует за нами» [Рильке, 1999, с. 535].

1961], этот образ „überzähliges Dasein“ – «сверхсчетного бытия» является ключевым в интерпретации понятия «фигура» – это процесс, движение, в котором осуществляется полнота времен, в которой прошлое, настоящее и будущее неразделимы и присутствуют одновременно. Вместе с тем нужно подчеркнуть, что это не нечто застывшее, не плоско понятая вечность, неизменность, а движение и жизнь, и творческий процесс ее переживания и постижения полноты в поэзии, проявляющийся в первую очередь в точках перехода («der wendende Punkt») из одного состояния в другое.

Важно понимать, что, в конечном счете, между работой творческого сознания, духа и материальными энергиями органической жизни нет разрыва: как пишет Манфред Энгель, фигуры, в которых мы поистине живем, не должны толковаться как порождения оторванной от мира субъективной способности человека: то, что нам достается, «является продуктом работы сил, действующих в равной степени как в органической, так и в духовной сферах» [Engel, 1913a, p. 413–414]. В искусстве Рильке сознание человека постигает свою причастность жизни «органической сферы».

Так известное стихотворение «Römische Fontäne. Borghese» [Rilke, 1981, p. 197] можно прочесть как обнаружение внутренней причастности, «открытости» человека миру вещей, стихии природы и длительности большого континуума человеческой культуры. Мы видим безличное, объективное представление фонтана, выполненное так, что вполне можно представить себе его конструкцию: три расположенных друг над другом старинных мраморных сосуда округлой формы – поступающая в верхнюю чашу вода медленно переливается из верхней в среднюю чашу, а оттуда – каплями стекает в нижнюю, мы видим затененные мшистые мраморные их края и поверхность воды, в которой отражается небо. При этом во всех частях сонета есть риторические фигуры, персонифицирующие движение: вода *стоит, ожидает, тихо говорит, отвечает молчанием, украдкой что-то показывает, успокаивается, располагаясь без ностальгии, сонно опускается* – чаша *наклоняется*, зеркало поверхности воды *улыбается*; большая часть этих фигур речи совершенно органичны для языка, применяются как к людям, так и к природным явлениям.

Язык испокон веков, с эпохи мифологического мышления и древнего синкретизма органично отождествляет процессы жизни природного и предметного мира с жизненными процессами в организме и сознании человека. В двух катренах и терцетах произведения созерцание движущейся, спокойно и почти незаметно переливающейся из верхней чаши в последнюю чашу воды становится своего рода медитацией, в которой осуществляется большой опыт развития языка и разнообразных контекстов человеческого существования в его исконной включенности в целое жизненного потока – как потока всех форм жизни. После тысячелетий своего развития этот опыт истоков культуры продолжает жить, меняться и в разных формах воспроизводиться в поэтическом сознании – ни что в большом историческом времени культуры не исчезает, и эта органика, представленная в конфигурации фонтана, по-своему сви-

детельствует об исходной включенности человеческого бытия в целостность культуры. Язык сонета, при всей своей виртуозной, очень сложной эстетической организованности, кажется безыскусным – он говорит как будто сам, от самого себя, создавая впечатление спокойной умиротворенности и гармоничности. Поэтическая структура произведения Рильке организована как самовысказывание безличной стихии глубинного опыта человеческой культуры – подобное «шуму» или «музыке» «хора заднего плана», определяющего «ритм и тон наших слов», как писал Рильке в «Заметках о мелодии вещей». Это спокойный, гармонически сбалансированный голос, принадлежащий поэтическому континууму «всечеловеческого» опыта.

Прием персонификации служит, таким образом, радикальному поэтическому расширению мотива движения воды в фонтане. Спокойное течение воды, само по себе не имеющее отношения ни к жизни, ни к смерти, как будто непривольно отдается логике возможностей языка, одушевляется поэтом, помещаясь в контекст человеческого восприятия ее движения как движения жизни, помнящей о естественном круговороте всех явлений и смерти. Но это содержание остается полностью утопленным в изображении объективного процесса, в котором лексически нет ничего, что было бы связано с рождением и смертью. Параллельно разворачиванию зримой картины физического образа идет разворачивание незримого плана образа, в котором происходит движение его восприятия как переживания, обусловленного определенным человеческим опытом¹³, – в данном случае, это, может быть, мысль создателя римского фонтана как материальной конструкции или фигуры. Эта мысль – плод опыта поколений, вполне сознательно или органично-бессознательно представляющих себе жизнь человека и жизнь природы как движения вложенных друг в друга кругов, по которым, подобно течению воды в фонтане, вечно движется все существующее. Переливание «верхней воды» через край напоминает мотив юной энергии «жизни, льющейся через край»¹⁴, а позднее – уже «Вопреки судьбе: прекрасная избыточность нашего бытия в парках весны»¹⁵; вода, энергично вытекающая в среднюю чашу, успокаивается в ней, а затем отдельными каплями тихонько стекает вниз, к последнему зеркалу. Таким образом, мы видим два уровня значения – течение воды в фонтане и образы жизненной энергии и ее успокоения, истощения и умирания.

¹³ Манфред Энгель, характеризуя поэтику «Новых стихотворений», использует известную мысль Ван де Вельде о двух линиях – „Mitteilungslinie“ / „Gemütslinie“; Gemütslinie – линия, воплощающая энергию жизненного начала и движения внутренней жизни, движения глаза и душевного движения наблюдателя [См. Engel, 2013b, p. 522] См. также мысль Манфреда Коха о двух параллельных теоретических дискурсах «вещи» у Рильке дискурс «Gefühls-Dinge», в котором вещь и чувство, внешнее и внутреннее сплавляются в диффузное единство, и дискурс эстетики поэтического ремесла „dinglicher Gestaltung im Kunstgebilde“, сосредоточенный на проблеме материала и жесткой жанровой формы [Koch, 2013, p. 489].

¹⁴ О.Ф. Больнов указывает на символическое значение повторения этого мотива переливания через край в многочисленных рильковских произведениях о фонтанах: «Die Fontänen sind Symbol des Überflusses». [Bollnow, 1955, p.238].

¹⁵ См. в «Сонетах к Орфею», Часть вторая, XXII: «O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse / unseres Daseins, in Parken übergeschäumt...» [Rilke, 1981, p. 326].

Поэт как бы «считывает»-угадывает или видит в движении воды универсальную «фигуру» жизни, в немногих точных словах, выстраивая в стихотворении артефакт, он создает видимый образ жизни человека как цепи встреч и прощаний – рождения и смерти – таким образом обращаясь к проблеме смерти. Человек XX века испытывает чувство ужаса перед смертью и уклоняется от мысли о ней, поэтому теряет способность видеть свою жизнь как целое, его ощущение бытия притупляется, становится поверхностным и «беспочвенным», теряет полноту. Поэт акцентирует в изображении движения воды точки перехода границ состояний, которые древние народы осмысливали, создавая центральные ритуалы человеческого существования. Рильке создает свою поэтическую перспективу восприятия бытия как целого – это перспектива восприятия ребенка. В стихотворении «Детство», тема которого – недоступность взрослому человеку интенсивности и глубины детского восприятия как восприятия, открытого всем моментам бытия – бытия и вещей, и зверей, здесь и сейчас¹⁶, поэт говорит:

...nie wieder war das Leben von Begegnen,
 von Wiedersehn und Weitergehn so voll
 wie damals, da uns nichts geschah als nur
 was einem Ding geschieht und einem Tiere:
 da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre
 und wurden bis zum Rande voll Figur.
 Und wurden so vereinsamt wie ein Hirt
 und so mit großen Fernen überladen
 und wie von weit berufen und berührt
 und langsam wie ein langer neuer Faden
 in jene Bilder-Folgen eingeführt,
 in welchen nun zu dauern uns verwirrt. [Rilke, 1981, p. 194]

«Полны фигурой до краев» (bis zum Rande voll Figur) означает обладание всей полнотой восприятия бытия. В последней строфе стихотворения возникает последовательность образов-картин, которые в детских играх предвещают длинные линии, нити, зовущие в дали – «wie von weit berufen und berührt». Игры ребенка, связанные с воображением, говорят о способности переживания как особой формы приятия бытия, позволяющей ребенку органично-бессознательно преодолевать границы эмпирических заданностей и прикасаться к великим моментам и границам человеческого бытия, в воображении проигрывая любые жизненные ситуации. Begegnen und Weitergehen – встречи и уходы, а значит, и прощания – последовательность, линия или фигура рифмующихся событий, как рифмуются начало и конец, столь много значащие в жизни личности. В промежутках между ними – вся жизнь: фигура встреч и расставаний – фигура бытия человека как целого.

В приведенных строках стихотворения «Детство» прямо говорится о присутствии в бытии, *открытости* бытию, то есть о приятии всех его моментов. Но детские переживания и игры, (в значительной степени воспринимаемые как

¹⁶ См. в четвертой дуинской элегии: „O Stunden in der Kindheit, da hinter den Figuren mehr als nur / Vergangnes war und vor uns nicht die Zukunft./ <...> Und waren doch, in unserem Alleingehn, / mit Dauerndem vergnügt...“ [Rilke, 1981, p. 265].

реальность), разворачиваются в стихотворении как превращение конкретных вещей во внутреннее, невидимое, в формы поэтической рефлексии, в «орфические фигуры», о которых в науке пишут как «тайном идеале новых стихотворений» [Poog, 1993, p. 501–515]. Этой фигурой уравнивания восхождения и нисхождения отмечены замечательные последние строки «Дуинских элегий»:

Und wir, die an *steigendes* Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches *fällt* [Rilke, 1981, p. 291].

Природная стихия так организована в фонтане, чтобы обнаружилась ее собственно природная архитектура – архитектура вечного движения по кругу, постоянного возвращения и как бы возрождения. Человеческий опыт знает эту структуру и естественно соотносит ее с жизнью человека, так что обе формы бытия не отчуждены друг от друга, а вместе указывают на целое, на «орфическую фигуру» полноты – «сверхсчетного бытия» [Allemann, 1961]. Рильковская фигура чувственна зрима, отчасти линейна в духе югендштиля и одновременно концентрирует в себе опыт континуума природной и человеческой жизни.

Можно считать решающим то, что человеческое восприятие, создающее Kunst-Ding, – вещь как „Daseinsträger“ [Szendi, 2010, p. 15] (носитель бытия) обращено не только к человеку, но и к жизненному миру, в нашем случае открывая и природе ее сущность – мир вещей обретает полноту и завершенность в том смысле, что вещи получают имена, познают, что они есть. Это как раз и есть „Verwandlung“ (превращение), породившее фонтан как зримый артефакт и как его представление в тексте сонета, а вместе – архитектуру «фигуры». Созданная старым мастером конфигурация движения воды в архитектуре фонтана, позднее отрефлектированная в стихотворении Рильке, есть видимая форма невидимого самопознания/ самоосознания человека и мира, но и более того – выполнение «поручения земли» („drängender Auftrag der Erde“), в девятой элегии выступающего как поручение выполнить «превращение»:

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
In uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? – Erde! Unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag? [Rilke,
1981, 285]

Это превращение происходит, когда поэт представляет фонтан, руководствуясь своей рефлексией над тем, что конфигурация этой вещи значит для человека, реализуя свою эстетическую способность чувствования в феномены вещей в перспективе точки зрения человека. Но эта рефлексия связана с эстетической способностью представления вещи, которой обладал и художник, создавший конструкцию, в которой движение воды организовано в соответствии с тем, о чем говорит ему извечное течение воды. Работа римского мастера-архитектора была обусловлена не только функциональными задачами элемента садово-паркового

обустройства территории, она была и актом его художнической фантазии – актом превращения природного материала во внутреннее видение сути этого материала в глазах человека – он как бы услышал, о чем говорит ему вода, и этот опыт ее восприятия был реализован им в зримом произведении – в произведении-вещи. Поэт эпохи отчуждения личности от мирового целого, задающийся вопросами смысла и способа его существования перед лицом неизбежной смерти, сразу видит в артефакте старинного фонтана открытость сознания равновесию и гармонии противоположных начал жизни. Способ его эстетического восприятия обусловлен ощущением принадлежности человеческого существования к жизненному миру как его части, его включенности в целое этого мира, что и осуществляется в сонете Рильке дважды – в эстетически выверенной и сбалансированной форме произведения архитектора и произведения поэта. Так венгерский ученый Золтан Сценди, показавший «неоспоримую гармоничность» построения сонета Рильке, в котором виртуозно уравновешены все стороны произведения на уровне его формы, говорит о строении произведения, в котором также согласованы друг с другом художественная прочность и совершенство художественного произведения с незыблемостью и гармонией закона природы [Szendi, 2010, p. 28]. Закон природы у Рильке связан с законом искусства – эстетическое восприятие природной стихии говорит о глубокой связи человека с целым Земли, в котором жизнь и смерть изначально связаны.

Одно предложение, проходящее через оба катрена и через секстет сонета, оформляя и завершая его в прочное единство, можно понять как процесс концентрации всего внимания на процессе всматривания художника в движение воды, в форме которого проявляется тысячелетний опыт человеческого восприятия реальности как целого. Стоит еще раз обратить внимание на «бессубъектный» характер стихотворения сборника «Новые стихотворения»: отсутствие конкретного Я наблюдателя или поэта обнаруживает эстетическую установку автора на объективность и безличность – творческий акт не есть выражение индивидуального переживания – здесь говорит само человеческое смотрение, реализующееся в форме Kunst-Ding. Построен ли римский фонтан в XVII или позднем XVIII веках, современный поэт видит в его формах невидимую фигуру целого, неискоренимые способы восприятия и голоса, которые находили свое выражение в ритуалах древности и продолжают жить в глубинных структурах современного сознания.

Художественное мышление Рильке, формировавшееся на рубеже XIX–XX вв. в атмосфере стремлений преодолеть отчуждение человека от мира физического и духовного, привело поэта к созданию его модели «Kunst-Ding». Ее внутренним смыслом является воля найти путь к органической связи и единству разных сторон и моментов человеческой жизни как целостности личности, человеческого и природного мира («In-Allem-Leben»), тем самым открывая возможности переориентации сознания личности, которая позволила бы ей преодолевать отчуждение и одиночество.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин, М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М.Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975. – С. 59–62.

Березина, А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке / А.Г.Березина Ленинград, 1985. – 183 с.

Павлова, Н. С. О Рильке / Н.С.Павлова. – Москва, 2012. – 183 с.

Рильке – Витольду фон Гулевичу. Без даты, почтовый штемпель: Сиерр, 12.11.25. // Рильке Р.М. Проза. Письма. – Харьков-Москва, 1999. – С. 533–538.

Рильке, Р. М. Ворпсведе / Р.М.Рильке // Райнер Мария Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. – Москва, 1994. – С. 41–70.

Allemann, V. Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts / V. Allemann. – Pfullingen, 1961. – 325 s.

Blumenthal, L. C. Die Einwirkung des Jugendstils auf Rilkes Frühwerk / L. C. Blumenthal. – Portland State University, 1973. – 261 s.

Bollnow, O. F. Rilke / O. F. Bollnow. – Stuttgart 1955. – 352 s.

Endreva, M. Das Kunst-Ding in Rilkes kunstkritischen Werken und das Konzept des Dinggedichts / M. Endreva // Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur. Hrsg. von José Brunner. – Universität Tel Aviv, 2014. – S. 129–142.

Engel, M. Die Sonette an Orpheus / M. Engel // Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. – Stuttgart, Weimar 2013a. – S. 405–424.

Engel, M. Rilke als Autor der literarischen Moderne // M. Engel / Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 2013b. – 571 c.

Engel, M. Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik / M. Engel. – Stuttgart, 1986. – 276 c.

Engel, M. Rilkes *Neue Gedichte*. Vom Jugendstil zur Poetik der „Figur“ / M. Engel // Lectures d'une Œuvre Œuvres poétiques. Gedichte Rainer Maria Rilke. Coordonné par Marie-Helene Queval. – Nantes, 2004. – S. 91–107.

Jany, Chr. „Die Anschauung ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen“. Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke // Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Meiner Verlag für Philosophie. Band 59. (2014). Heft 1.

Koch, M. Schriften zu Kunst und Literatur / M. Koch // Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. – S. 480–497.

Poor, P. Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“ / P. Poor // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Bd. 3 (1993). – S. 501–515.

Rilke, R. M. An Klara Rilke, Capri, Villa Discopoli, am 8. März 1907 // Rilke Rainer Maria. Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907. – Leipzig 1930. – S. 213–216.

Rilke, R. M. Das Florenzer Tagebuch. – Frankfurt am Main, 1982.

Rilke, R. M. Gedichte. – Moskau, 1981.

Rilke, R. M. Moderne Lyrik // Rilke R. M. Aufsätze und Rezensionen. Berliner Ausgabe, 2013. – S. 12

Rilke, R. M. Notizen zur Melodie der Dinge // Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Band 1–6, Band 5. – Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966. – S. 417.

Rilke, R. M. Über Kunst // Rilke R. M. Sämtliche Werke. Band 5, Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966, – S. 426 (426–435).

Seifert, W. Renaissance als ästhetisches Programm im Florenzer Tagebuch // Rilkes Florenz. Rilke im Welt-Bezug Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft herausgegeben von Jörg Paulus und Erich Unglaub. – Weimar 2016.

Szendi, Z. Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes. – Wien, 2010. – S. 50–66.

Webb, K. E. Rainer Maria Rilke and Jugendstil: Affinities, Influences, Adaptations. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978. – 137 s.

REFERENCES

Bakhtin, M. M. Problema soderzhaniya. materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve / M. M. Bakhtin // Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. – Moskva, 1975. – S. 59–62, S. 6–71.

Berezina, A. G. Poeziya i proza mladogo Rilke / A. G. Berezina. – Leningrad, 1985. – 183 s.

Pavlova N. S. O Rilke / N. S. Pavlova. – Moskva, 2012. – 183 s.

Rilke – Vitoldu fon Gulevichu. Bez daty. pochtovyy shtempel: Siyerr. 12 11.25. // Rilke R. M. Proza. Pisma. Kharkov-Moskva, 1999. – S. 533–538.

Rilke, R. M. Vorpsvede // Rayner Mariya Rilke. Vorpsvede. Ogyust Roden. Pisma. Stikhi. – Moskva, 1994. – S. 41–70.

Allemann, B. Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts / B. Allemann. – Pfullingen, 1961. – 325 s.

Blumenthal, L. C. Die Einwirkung des Jugendstils auf Rilkes Frühwerk / L. C. Blumenthal. – Portland State University, 1973. – 261 s.

Bollnow, O. F. Rilke / O. F. Bollnow. – Stuttgart 1955. – 352 c.

Endreva, M. Das Kunst-Ding in Rilkes kunstkritischen Werken und das Konzept des Dinggedichts / M. Endreva // Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur. Hrsg. von José Brunner. – Universität Tel Aviv, 2014. – S. 129–142.

Engel, M. Die Sonette an Orpheus / M. Engel // Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. – Stuttgart, Weimar 2013a. – S. 405–424.

Engel, M. Rilke als Autor der literarischen Moderne / / M. Engel / Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar 2013b. – 571 c.

Engel, M. Rilkes Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik / M. Engel. – Stuttgart, 1986. – 276 c.

Engel, M. Rilkes *Neue Gedichte*. Vom Jugendstil zur Poetik der „Figur“ / M.Engel // Lectures d'une Œvre Œuvres poeiques. Gedichte Rainer Maria Rilke. Coordonné par Marie-Helene Queval. – Nantes, 2004. – S. 91–107.

Jany, Chr. „Die Anschauung ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen“. Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke // Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Meiner Verlag für Philosophie. Band 59.(2014). Heft 1.

Koch, M. Schriften zu Kunst und Literatur / M.Koch // Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. – S. 480–497.

Poor, P. Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“ / P.Poor // Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Bd. 3 (1993). – S. 501–515.

Rilke, R. M. An Klara Rilke, Capri, Villa Discopoli, am 8. März 1907 // Rilke Rainer Maria. Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907. – Leipzig 1930. – S. 213–216.

Rilke, R. M. Das Florenzer Tagebuch. – Frankfurt am Main, 1982.

Rilke, R. M. Gedichte. – Moskau, 1981.

Rilke, R. M. Moderne Lyrik // Rilke R. M. Aufsätze und Rezensionen. Berliner Ausgabe, 2013. – S. 12

Rilke, R. M. Notizen zur Melodie der Dinge // Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Band 1–6, Band 5. – Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966. – S. 417.

Rilke, R. M. Über Kunst // Rilke R. M. Sämtliche Werke. Band 5, Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966, – S. 426 (426–435).

Seifert, W. Renaissance als ästhetisches Programm im Florenzer Tagebuch // Rilkes Florenz. Rilke im Welt-Bezug Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft herausgegeben von Jörg Paulus und Erich Unglaub. – Weimar 2016.

Szendi, Z. Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes. – Wien, 2010. – S. 50–66.

Webb, K. E. Rainer Maria Rilke and Jugendstil: Affinities, Influences, Adaptations. – Chapel Hill: University of North. Carolina Press, 1978. – 137 s.