

Примечания

- ¹ Между тем «попустительством есенинщине» со стороны «редакторской критики» возмущался и сам Маяковский: «Две, три недели тому назад прозвучала статья Бухарина. А возьмите, посмотрите журнал «Красная нива». Первые четыре стихотворения – Есенина. Как будто среди наших поэтов нет достойных для помещения на первой странице журнала» [9, т. 12, 319]. Вполне в духе вапповской критики Маяковский противопоставлял «душеспасительную» лирику Есенина современной, революционной поэзии, являющейся «оружием класса, оружием классовой борьбы».
- ² На ноябрьском (1929 г.) Пленуме ЦК ВКП(б) Бухарин «как застрельщик и руководитель правых уклонистов» будет выведен из состава политбюро и снят с поста главного редактора газеты «Правда».

Список использованных источников

1. Бухарин Н.И. Злые заметки / Н.И. Бухарин // Правда, 1927, 12 января.
2. Горбов Д. У нас и за рубежом / Д. Горбов. – М., 1928.
3. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) / Х. Гюнтер // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 1.
4. Коэн С. Бухарин. Политическая биография. 1888 – 1938 / С. Коэн. – М., 1988.
5. Крученых А. О статье Бухарина против Есенина / А. Крученых. – М., 1927.
6. Лайне С. Ник. Бухарин – литературный критик / С. Лайне. – М., 1991.
7. Либединский Ю. Какие выводы должны сделать пролетарские писатели из статьи тов. Бухарина / Ю. Либединский // Октябрь. – 1927. – № 2.
8. Литературная энциклопедия: В 11-ти тт. – Т. 4. – М., 1930.
9. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. – Тт. 12, 13. – М., 1957 – 1959.
10. Митин Г. За что отвечает марксизм? Ретроспективные заметки о «социалистическом реализме» / Г. Митин // Литература в школе. – 1990. – № 1.
11. Савченко М. Н.И. Бухарин и литература: Учебное пособие по спецкурсу / М. Савченко. – М., 1990.
12. Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина. – М., 1927.
13. Юдин В. «Гой ты, Русь моя родная!..» [Электронный ресурс] / В. Юдин. – Режим доступа: <http://www.rv.ru/content.php3?id=6048>

Summary. The article is timed to 85-th years of release «The angry notes» by Bukharin, which was created against so called «eseninshina». This is due to its tortuous act, the name and poetry of the Great Russian poet S. Yesenin has been almost cut out the Soviet spiritual-cultural space for thirty years, so that Yesenin became practically forbidden poet in the USSR. But, historical and literary value of the article is much wider: it became the crucial point in cultural situation in the 1920-th, having signed transition from a model of cultural pluralism to a model of Party's ideological dictate, cultural and aesthetic uniformity.

Key words: N.I. Bukharin, S.A. Yesenin, «eseninshina», creative legacy.

Отримано: 23.08.2012 р.

УДК 821.112.2(436)+821.161.1.091

В. И. Силантьева

РИЛЬКЕ И ЦВЕТАЕВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ)

Адресні елегії Рільке та Цветаєвої 1926 – початку 1927 рр. досліджуються в контексті європейського Модерну-Сецесіону. Компаративістський підхід в цьому випадку дозволив не тільки побачити зв'язки двох культур, але й візуалізувати образний ряд і стиль «Елегії для Марини» та вірша «Новорічне».

Ключові слова: компаративістика, модерн, сецесіон, візуальний ряд.

Их – Рильке и Цветаеву – нечаянно, но и вполне закономерно как людей духовно и поэтически близких познакомил Б. Пастернак. «Эпистолярный роман», столь характерный и значимый в биографии Марины Цветаевой, на этот раз длился неполный 1926 год. Он до сих пор поражает пронзительным тоном как самой переписки двух равновеликих авторов, так и образным рядом, когда-то соединившим русский модерн с европейским сецессионом.

Уже воссоздана история знакомства Цветаевой и Рильке и участия в этом Пастернака. Благодаря усилиям К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак упоминания о самом факте общения и комментарии к нему опубликованы в литературоведческих и критических изданиях России конца 70-х; в 80-е гг. в журналах «Вопросы литературы» (1978, №4); «Дружба народов» (№№ 6–9). Но главным событием, имеющим отношение к эпистолярно и произведениям, созданным «в унисон» переписке, стала книга «Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года» [7].

Особое место в освещении этого двуединства «Рильке – Цветаева» занимает статья И. Бродского «Об одном стихотворении», посвященная прощанию Цветаевой с только что умершим немецким поэтом и датированное 1 января 1927 г. Это многостраничное исследование создавалось в 1981 г., Иосиф Александрович, по-видимому, знал тексты первых упомянутых нами публикаций, но не знал книги К. Азадовского, Е. Пастернака, Е. Пастернак. Статья поэта вошла в двухтомник «Форма времени», увидевший свет только в 1992 г. Странно, но опять же закономерно, что эти две публикации, дополняя одна другую, объясняют нам и характер переписки, и то поэтическое ощущение мира как «Сверх-» и «Над-» мирности, которое было так свойственно модернистам начала XX века [2].

Прорыв в «миры иные», четкое осознание поэтического мессианства и плач по ушедшей возможности высокого общения – все эти качества, отмеченные И. Бродским в «скорбной» элегии «Новогоднее», в первую очередь, характеризуют дух общения Рильке и Цветаевой. Но – одновременно – это и пролог к познанию космоса Модерна и Сецессиона как явления общеевропейского и заявившего о себе не только в литературе, но и в живописи. Наше стремление обозначить моменты их сосуществования в пространстве двух видов искусства и в контексте проблемы «Восток – Запад» представляется нам задачей *актуальной*.

Сначала – о переписке и поэтических подношениях двух авторов – *Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке*.

Он прислал ей «Дуинезские элегии» и «Сонеты к Орфею». Чуть позднее посвятил ей «Элегию» – большое, сложное, художественно уникальное произведение, в котором слова «Вселенная», «звёзды» и «Марина» стояли рядом. Он писал о великом Космосе поэтов, об их общей судьбе быть рядом с Богом и раствориться в Вечности. Произведение свидетельствовало о том, что Рильке уже прочел последние большие вещи Цветаевой и осознал близость собственного поэтического мышления цветаевскому. Он принял ее мир, и этот «русский мир» был понятен немцу. Рильке оказалась близкой и надмирность русской поэтессы, и ее «адамизм»: полновесность предметного мира, привносимого в стих, игра словом, стремление дробить его на микросоставляющие, желание найти первозданный, уже утраченный людьми смысл лексемы. Его теория «вещи» совершенно очевидно соприкасалась с цветаевским ее ощущением. Профессионально-интимная нота переписки возникла сразу же – в элегии, посвященной Марине Цветаевой, постоянно повторяются слова: «Мы, Марина...», «такие, как мы...», «подобные нам...». Это была «тайнопись», понятная уже только двоим или, как сказал сам Рильке, – «Zeichengeber, sonst nichts». Свидетельствует об этом и надпись, которую сделал Рильке на сборнике своих французских стихов «Сады». «Все ракушки своей души» он протягивал на ладони Марине (имя названо), ставшей для него олицетворением «равнин России».

Она писала о том, кем Рильке был в ее жизни. О его поэзии, которая ей всегда казалась божественной. О дочери Ариадне, которая спрашивала ее в очередном их нищем углу: «А ты будешь читать Рейнеке?» (так она слышала имя Райнера Рильке). О том, что русское «гнёзда» имеет одну достойную рифму – «звезды». Она подчеркивала и постоянно настаивала: Рильке для поэтессы Цветаевой «сама природа», «воплощенная поэзия», в общем – он «из послезавтра». Рационалисту и прагматику их строки могут показаться экзальтированными и в чем-то надуманными, но это были слова и строки поэтов, которые жили в своем особом мире. В письменном общении отстраненно-вежливому «Вы» они сразу же предпочли более интимное «Ты»; говоря друг с другом о жизни и литературе, часто использовали метонимию – то отдаленное сравнение, которым блестяще владел Пастернак и которое бывает прозрачно понятным только поэтам.

Антонимическая исключительность – свойство цветаевской лексики. Она любила необычное, контрастное членение фразы. В письмах к Рильке звучит: «Чего я от тебя хочу, Райнер? Ничего. Всего». В комментарии к «Орфею», цитируя Рильке «И дерево себя перерастало...», подчеркнула: «И как я это знаю! Дерево выше самого себя...». В письмах они говорят о значительности цифры 7 в их общем мире, о том, что у русских с этим числом связано множество сакральных значений («седьмое небо», «седмица», «семь бед – один ответ»). В течение небольшого времени Рильке становится ее «все», она пишет: «Райнер, вчера вечером я вышла из дома, чтобы снять белье, ибо надвигался дождь. И приняла в свои объятия весь ветер – нет! Весь Север. И это был ты (Завтра это будет Юг!)». В этом контексте признание Цветаевой: «Любимый, я хочу подарить тебе слово», – объясняет природу ее чувства. Это влечение не столько физическое, сколько экзаль-

тированное, подчеркивающее исключительность их близости и объясняющее строку Цветаевой: «Я всегда переводила тело в душу...». Можно сказать, что они делились друг с другом вещным миром, обыкновенными предметами, но в значении слов, понятных и близких только им. Только Цветаева могла сказать о своей преданности мужчине так, как она об этом написала Рильке: «Первая собака, которую ты погладишь, прочитав это письмо, *буду я*. Обрати внимание на ее взгляд» [7, 140 – 141].

Цветаева всегда была человеком страстей. Распахнуто-откровенная, не прячущая лица за строкой, не скрывающая многочисленных любовных пристрастий, она захотела «владеть Рильке». Это почувствовал Пастернак, с которым Цветаеву связывал многолетний эпистолярный роман. Наблюдая развивающиеся события 1926 г., Борис Леонидович был уязвлен, обижен. Марина Ивановна, напомнив ему уже сказанное: «Когда я неоднократно тебя спрашивала, что мы будем делать с тобой в жизни, ты однажды ответил: «Поедем к Рильке», – призналась, что она грешна в своих мыслях о немецком их «Боге».

А потом случилось недоразумение. Уже тяжело болел Рильке, но врачи не знали диагноза. Он молчал и просил писать ему, не дожидаясь ответа. Марина Ивановна обвинила его в равнодушии к ней. Сказала об этом Пастернаку. Последовало извиняющееся письмо Рильке, потом – бурный, покаянный ответ Цветаевой. Ее письма от 2 и 14 августа 1926 г. однозначному комментарию не поддаются. В них присутствует страсть женщины, моменты откровенного эротизма и попытки как-то объяснить это горение. Цитируется французский источник: «...trop pure – provoquer un vent de dain» («...чрезмерная чистота вызывает ветер презрения»). Присутствует сугубо немецкий вариант противопоставления чувства и страсти: «Leidenschaft – Leibeigenschaft» («страсть делает рабом»). Следует откровенное признание: «Я хочу спать с тобой, засыпать и спать...». Есть многочисленное цитирование поэтов, как-то объясняющих подобный порыв (Данте и Беатриче), и уже не просьба, а требование о встрече. Конечно, ответ Рильке был положительным и по-мужски решительным: «Да, и еще раз да, Марина, всему, что ты хочешь и что ты есть...». Но это было его последнее письмо. Не получая больше вестей (она не знала, что у Рильке диагностирована лейкемия), 7 ноября 1926 г. Цветаева отправила ему открытку из трех предложений. Последнее из них: «...liebst Du mich noch?» («Ты меня еще любишь?..»).

Райнер Мария Рильке умер 29 декабря. Его смерть была ударом для Цветаевой: «Рильке был моей последней Германией. Моим любимым языком, моей любимой страной <...> тем же, чем была для меня Россия (волжский мир)». Цветаева напишет потом посмертное письмо, адресованное Рильке живому или вознёсшемуся, а стихотворение «Новогоднее», созданное под впечатлением известия о смерти Рильке, Бродский назовет «новейшей элегией-плачем» и проанализирует в большой уже названной нами статье [2]. Этой же трагической дате будет посвящена и более поздняя проза Цветаевой «Твоя смерть».

Поэтические миры Рильке и Марины Цветаевой. Когда говоришь о поэтах, то понимаешь: в их страстном желании быть рядом все-таки первенствует не природное и не исконное влечение мужчины и женщины, а родство духовного переживания момента и общее осознание мира, в котором есть место как божественному, так и земному. В поэтических мирах Рильке и Цветаевой есть своя двусторонняя близость и свои различия. Да, их влекло друг к другу, но главным все-таки оставался Космос духовный. Обоих – Рильке и Цветаеву – часто называли неоромантиками XX века. В этом определении была доля снисходительности – футуристы-авангардисты быстро заняли нишу нового пространства-времени, а утонченные неоромантики в коконе надмирности и откровенного эстетизма модерна отпугивали «непосвященных».

Философской основой лирики Рильке и Цветаевой стало их общее представление о мире как природно-духовном Космосе, в котором сосуществуют, дополняя друг друга, утилитарно-обыденное и духовно-вечное. Идеальным для этих поэтов было гармоническое единство непознаваемого и рационально узнаваемого. Они стремились к этой гармонии, не веря, что Бог не дал человеку права объяснить и узнать мир как целостную систему. В церковно-религиозном смысле их могли обвинить в «еретизме», но следует понять: не отказываясь от мысли о божественном происхождении мира, они требовали права на создание собственного поэтического космоса. Верили в силу искусства, способного преобразовать мир и дать отдохновение душам. Они мечтали об идеальной цельности мира (ее природно-национальный вариант проявления молодой Рильке увидел у славян). Желанной гармонии противостоял кровавый век, по-своему он отметился в судьбе Рильке, особенно страшно – в судьбе Цветаевой. Синдром одиночества становился показателем времени и, в конце концов, он определил судьбы обоих поэтов. Их поэзия отразила это индивидуально-авторски и, конечно, в элитарном эстетическом варианте.

Художественные тексты Рильке и Цветаевой уникальны. Обоим свойственна гибкая эвфония стиха, виртуозное владение ритмом: от архаики до экспериментов Аполлинера и Маяковского. Они чувствовали первозданную млечность слова и, владея несколькими европейскими языками, искали образ, а порой фонему, наиболее органичные избранной теме. Музыка отголосков,

ассонансы были их любимым художественным приемом. Рильке тяготел к языковой изысканности, его архаическая образность основана на лексической интертекстуальности. Цветаева, как и все модернисты любившая язык общекультурных ассоциаций, еще и «взрывала» традиционный поэтический синтаксис. Та же эвфония стиха, что и Рильке, в ее варианте реализовалась через «зияние тире». Этот прием был органичен Цветаевой, поэтому, когда Пастернак сказал ей, что читал «Поэму Конца» почти без знаков препинания, она ответила – знаки в ней не важны, лишь бы он чувствовал, где тире. Читая Цветаеву, это понимал и Рильке, Марина Ивановна буквально «сбивала» его с привычного ритма вежливого эпистолярия, он начинал разговаривать с ней ее же языком и, удивляясь себе, писал ей об этом.

Они оба захотели и сумели приспособить старые жанры к новому веку. Шедевр Рильке «Сонеты к Орфею» являет собой уникальный образец изысканной, но, может быть, и самой консервативной формы стиха, которая, как казалось, не могла выжить в литературе XX века. Значение Рильке как реформатора сонета можно сравнивать только с шекспировским экспериментом: ему свойственно то же стремление «вписать» здание готической архитектуры в современность способом культурной ретроспекции; то же предельно бережное отношение к «высокому» стилю итальянского первоисточника. Что касается поэмы, то Цветаева, так любившая модернистский сюжет-переживание (вместо традиционного сюжета-события) сделала это переживание объектом почти авангардного текста. Несколько иной, чем у Рильке, синтез реализован через фрагментарность, пульсирующую боль разорванного слова и строфы, графически воспроизводящие муку и надрыв человека, который остро осознает: он живет не в своем времени и обречен на одиночество.

Рильке и Цветаева не пренебрегали сиюминутным, особенно это характерно для Цветаевой – в парнасском витийстве она просто не замечена. Но осязаемый мир, реализованный в предельно узнаваемых предметах (морской песок, курьерский поезд, куст рябины, лестница и переулок), вплетался поэтами в вечность. Бытие и небытие в их стихах были единым актом жизни, цикличность времени-пространства вмещала в себя и мгновенье их земного существования («Прошлое еще впереди», – сказала Марина Ивановна). Формула космоса Рильке и Цветаевой, в общем, неизбывна, она будет притягивать всех и всегда. Хотя бы потому, что их мирозданье дает надежду на великую встречу душ, на отсутствие пустой (или чуждой человеку) Вселенной. И это – при всем ощущении трагедии века, в котором они жили. Земная «не-встреча» Цветаевой с Рильке, о которой она так драматично сказала в стихотворении «Новогоднее» (1927), в ее дальнейших раздумьях привела к констатации факта: но их духовная встреча состоялась, значит, она существует как факт.

О связи поэтического слова Рильке и Цветаевой с европейским модерном (сецессионом).

Исследователи неоднократно и справедливо указывали на тесную связь Рильке с группой немецких модернистов, возглавляемой Ст. Георге [6]. Эту близость просматривают в лирическом индивидуализме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении тематикой конкретной жизни, в тяготении к истокам примитивного искусства. Существенная роль в произведениях Рильке, указывают критики, принадлежит двум тематическим комплексам – «вещам» и «Богу», что очень напоминает платформу русских акмеистов и особенно адамистов. Под «вещью» («Ding») Рильке понимает и природные вещные явления (камни, горы, деревья), и предметы, созданные человеком (башни, дома, саркофаги, витражи соборов), которые являют себя в его стихах живыми и одушевленными. Показательно, что в большой работе о Родене Рильке защищает такую индивидуально субъективированную ценность «вещей» [8].

XX век предложил новую картину мира, новый язык искусства и новые, преимущественно нереалистические, художественные направления и течения. Основным показателем культуры конца XIX – начала XX в. оказалось противоречие между искусством традиционным, восходящим к классике, и новым модернистским. Модернисты начинали свой путь не столько с утверждения дуальности мира, сколько, и это, по-видимому, главное, с желания облагородить и эстетизировать мир возвышенным видением связей вечного с сиюминутным. Этим обозначался их «новый романтизм», вызывавший улыбки многих скептиков, включая и тех, кому было по пути с футуристами, фовистами и авангардистами.

«Молодой, новый стиль» – «Югендстиль» («Jugendstil») немецкое название регионального течения модерна, аналогичного французскому Ар Нуво, в истории живописи озаменовался обращением к орнаментальному и декоративному искусству, черпавшему силу в символике древнего примитива. Высокий эстетизм модерна проявлял себя в умении придать обыкновенной «вещи» художественную изысканность, приближавшую ее к произведениям искусства. В этом, в первую очередь, просматривается ценность интерьерного и вообще оформительского дела, предложенного молодыми художниками. Они показали эстетическую глубину обыденного предмета и тем самым сблизили его с явлениями «безусловно ценными». Приблизительно этим же отличался вещный мир Рильке и Цветаевой, поэтому их тема «предмета в вечности» органично прочитывается в контексте поисков модерна живописного.

Отметим также, что анализ модернистского мышления Рильке должен осуществляться с поправкой на австрийско-немецкий сецессион (от лат. *Secessio* – отход, отделение). Но, хотя ближе всего поэту был вариант Венского сецессионистского стиля, воздействие постулатов символично-импрессионистической эстетики Мюнхенского и Берлинского Модерна-Сецессиона также очевидно в его лирике. Итак, почти наугад выделенный нами фрагмент «Элегии для Марины» (1926), созданный Рильке:

О, эти потери Вселенной, Марина! Как падают звёзды!
Нам их не спасти, не восполнить, какой бы порыв ни вздымал нас
Ввысь. Всё смирено, всё постоянно в космическом целом.
И наша внезапная гибель
Святого числа не уменьшит. Мы падаем в первоисточник
И, в нём исцеляясь, восстаём. – (Перевод З. Миркина) [7, 128].

в ритмо-рифмопоэтическом смысле и образном ряде безусловно аналогичен строфе, которую сама Цветаева отправляет вдогонку уже отошедшему немецкому поэту-единомышленнику:

Отвлекаюсь? Но такой и вещи
Не найдется – от тебя отвлекусь.
Каждый помысел, любой, Du Liber
Слог в тебя ведет – о чем бы ни был
Толк... [7, 222]

Человек как корпускула вечного мира, способность поэта не только увидеть, но и «услышать» звёзды, пронизать собой Вселенную и осознать гибель как начало нового витка бытия, – это ощущение мира было единым в поэтическом мире Цветаевой и ее корреспондента. Конечно, в этом мировидении присутствует визуальность безусловно известных им Гюстава Моро и его последователей Пюви де Шаванна, Одилона Редона, Бёрна Джонса, Арнольда Бёклина.

Главным созидающим постулатом нового искусства только что перечисленных авторов было утверждение превосходства интуиции над разумом. Человек здесь представлял «симфонию иррационального» (Гарри Мартинсон) и только из иррациональной сущности произрастал его гуманизм.

Западноевропейский модернизм в живописи начинался с тех, кого называли «Набидами» (т.е. пророками и одержимыми – теми, кто получает сигналы из мира иного и обременен поисками абсолюта). Истоки вдохновения эти первопроходцы стиля, покорившего XX век высоким эстетизмом, искали у постимпрессионистов и особенно у Гогена; литературные влияния определяются расширительным «Поль Верлен и декаденты», но главным ориентиром конца XIX века здесь оставался М. Метерлинк. Наиболее известные представители объединения – Пюви де Шаван, Морис Дени, Поль Серюзье, Эдуар Вюйяр. Их живописный язык определяли широкие плоскости локального цвета, декоративность, выразительность рваного контура, единое видение живого и неживого. Если перевести это на язык литературы, то «рваный» ритм и отдаленно асонирующая рифма должны были определять собой стихотворный пласт повествования. Он походил на лиризованную прозу, и поэзия здесь сочеталась с осязаемой грубостью вещной детали. Но она, эта «вещь», просматривалась в ирреальном мире как определенная потусторонность, которая возбуждает воображение и тревожит душу.

Всё то, что мы видим, – не наше. Мы только касаемся мира,
как трогаем свежий цветок,
Я видел на Ниле в Ком Омбо, как жертву приносят цари.
О, царственный мир отречения!

.....
Если же, не устояв, кто-нибудь хочет схватить вещь и присвоить себе,
Вещь убивает его, мстя за себя.
Ибо смертельная сила, сокрытая в вещи [7, 129].

Безусловно, данный фрагмент элегии Рильке укладывается в визуальный ряд символично-мифологического сецессиона, предложенного Гюставом Моро и его учениками, Арнольдом Бёклиным в их числе. Если, обратившись к предсмертным стихам Рильке, соотнести их с элегией Цветаевой «Новогоднее», то связь одного и другого произведения с мироощущением Арнольда Бёклина очевидна. Фактически «Остров мертвых» в 5 вариантах его исполнения оказывается художественным образом «прощай» немецкого поэта, адресованного Цветаевой. Эта ассоциация не случайна: Бёклин был очень популярен в Европе, а что касается России, то – «На рубеже XIX–XX века Арнольд Бёклин, пожалуй, был в России самым знаменитым зарубежным художником». Утверждая это, Б. И. Асвариц приводит высказывания Л. Андреева, М. Волошина, С. Рахманинова, В. Серова и даже строки Маяковского [1]. Фрагмент флорентийского письма В. Серова

«Кипарисы качаются по-бёклиновски» [3, 91] помогает осознать ритмоорганизующую составляющую знаменитой композиции «Острова...», столь поразившего художника. Что касается музыкальности этого образа, то напомним: «волнующий аккорд» «сумеречной темы» и «белого чело-века-пятна» в лодке Харона заставил С. Рахманинова написать симфоническую поэму «Остров мертвых» (1909), отметив при этом, что его волновали «массивность» (овеществленного острова упокоения) и, одновременно, «мистический сюжет» этого образа [5].

Итак – неземное спокойствие застывших вод, соединяясь с темнеющим пространством неба, повествуют о вечном покое. Огромной глыбой из вод вырастает загадочный остров. Кипарисы и гробницы, геометрически четко и ритмически повторяя рисунок скал, определяют собой вход в пространство упокоения. И – небольшим белым пятном в лодке – человек, приближающийся к этим вратам и смиренно принимающий свой предел. Философия жизни и смерти, реализованная в любви к жизни и смирении перед неотвратимостью конца, – все это, присутствующее у Бёклина, есть и в стихотворении Цветаевой «Новогоднее», которым русская поэтесса прощается с Рильке.

Сбивчивый речитатив скорби. Аскетическая сухость строк. Тяжелая вещность земного мира, перенесенная в мир иной «как Эолова пустая башня» и в пространство, где «быть Зевесовым не значит лучшим». Ее еще пока земной быт и нечаянно – из газет – узнанная новость о смерти Рильке:

– В Новостях и Днях. – Статью дадите?
– Где? – В горах. (Окно в еловых ветках.
Простыня.) Не видите газет ведь?..
.....
– В санатории. (В раю наемном.)
– День? – Вчера, позавчера, не помню... [7, 221].

А далее – тот зауспокойный бабий русский крик, который, как никто, умела передать читателю Цветаева в русле модерна (и русского, и сецессиона одновременно):

Каждый помысел, любой, Du Lieber,
Слог в тебя ведет – о чем бы ни был
Толк (пусть русского родней немецкий
Мне, всех ангельский родней!) – как места
Несть, где нет тебя, нет есть: могила.
Всё как не было и всё как было [7, 222].
Либо:
Новый Год в дверях. За что, с кем чокнусь
Через стол? Чем? Вместо пены – ваты
Клок. Зачем?..
Что мне делать в новогоднем шуме
С этой внутреннею рифмой: Райнер – умер [7, 223].

Но вот, переселясь в Надмирность, лирическая героиня дарит другу Райнеру иную жизнь и другое видение, сказав:

Вот и спрашиваю не без грусти:
Уж не спрашиваешь, как по-русски
– Nest? Единственная, и все гнёзда
Покрывающая рифма: звёзды [7, 222].

А далее, еще напомнив, что они стирают грани между «жизнью-смертью», пусть тоскуя и стенаая, Марина благословляет новый виток бытия Рильке:

С Новым годом – светом – краем – кровом!
.....
– До свиданья! До знакомства!
Свидимся – не знаю, но – споемся!
С мне-самой неведомой землею –
С целым морем, Райнер, целой мною!
.....
– Чтоб не залили, держу ладонью. –
Поверх Роны и поверх Rarogn'a,
Поверх явной и сплошной разлуки
Райнеру – Мариа – Рильке – в руки [7, 225].

««Новогоднее» явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача», – писал И. Бродский [2]. Не единож-

ды подтвердив правоту поэта, все-таки решимся на поправку. Безусловно, подобное сочетание фольклорного плача с элегией было органично только русскому модерну – и то, в зрелый период его осуществления. Но, поставив рядом имена Рильке и Цветаевой, еще раз убеждаемся: эстетизация жанра (в том числе эпистолярного) была свойственна им обоим; вещный и вечный миры, не противореча друг другу, уносили их в какой-то третий мир, знакомый еще и Венским сецессионистам. Например, Бертрану-Жану Редону в варианте «Колесницы Аполлона», олицетворившей собой «тайну Редона», доступную только избранным. Например, Пюви де Шаванну с его картиной «Сон», сочетающей земное и вечное так пронзительно и лирично. Например, Гюставу Моро, который своей «Ледой» предрекает целую галерею интертекстуальных переосмыслений древнего сюжета в живописи XX века [4]. Но, глядя на Лебеда и Леду в их узнаваемом, но изысканно вознесенном эротическом изломе, вспоминаешь и последнюю песнь Рильке и Цветаевой. В этом контексте «Элегия для Марины» Райнера Рильке и элегия «Новогоднее» Марины Цветаевой прочитываются в особой и очевидной близости образов и стилистических решений.

Список использованных источников

1. Асвариц Б.И. «Остров мертвых» Арнольда и Карло Беклиных [Электронный ресурс] / Б.И. Асвариц. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/asvarisch/kagan_34.html
2. Бродский И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы : в 2-х т. – Т. 2 [Электронный ресурс] / Составил В. И. Уфлянд. – Минск : Эридан, 1992. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/tsvetaeva.txt>
3. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: в 2-х т. – Т. 1. / Сост. И. С. Зильберштейн. – Л. : Художник РСФСР, 1985. – 431 с.
4. Гюстав Моро и символисты // Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество. – Ч. 14. – К. : ООО «Иглмосс Юкрейн», 2003. – 32 с.
5. Дьяков Лев. Мелодии Арнольда Бёклина [Электронный ресурс] / Лев Дьяков. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/articlef.php?ID=200702415>
6. Ионикс Грете. Расцвет «Югендстиля» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nordinform.de/modules.php?name=News&file=print&sid=870>
7. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. – М. : Книга, 1990. – 256 с.
8. Рильке Р.-М. Ворпведе, Огюст Роден. Письма. Стихи. – М. : Искусство, 1971. – 456 с.

Summary. Rilke and Tsvetaeva's elegies written with specific addressees in mind in 1926 – beginning of 1927 are investigated here within the context European Secession Art Nouveau. Resorting to the comparative approach made it possible not only to see the connections between the two cultures, but also to visualize the series of images and the style of «Elegy for Marina» and the «New Year's» poem.

Key words: comparative studies, art nouveau, secession, visual series

Отримано: 20.08.2012 р.

УДК 821.161.2-22 Мамот. 1/7.08: 7.048.1

Л.І. Синявська

ГРОТЕСКНА УМОВНІСТЬ ВІЗІЇ СВІТУ У ТРАГІКОМЕДІЇ Я. МАМОНТОВА «БАТАЛЬЙОН МЕРТВИХ»

У статті аналізується п'єса Я. Мамонтова «Батальйон мертвих» з точки зору гротескної візії зображення дійсності, яка реалізує авторську позицію через персонажі-маски, маріонетки, мовні висловлювання персонажів.

Ключові слова: гротеск, авторська картина світу, персонаж-маска, маріонетка.

До жанру трагікомедії Я. Мамонтов звертається цілком свідомо. У статті «Трагікомедія – жанр нашого часу» він спробував обґрунтувати своє розуміння суті й значення цього жанру для