



- науках о человеке и обществе / Под ред. В. Успенской. Тверь, 2005. С. 54–55.
- ⁸ *Lipman W.* Public opinion. N.Y.; Macmilan, 1945. P. 427. Цит. по: *Могилевич Б.Р.* Язык и национальная идентичность в контексте межкультурной коммуникации// Проблемы идентичности в современном мире: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.Н. Богатырёва. Саратов, 2007. С. 117.
- ⁹ *Клецина И.С.* Указ. соч. С. 56.
- ¹⁰ Там же. С. 56.
- ¹¹ Там же. С. 56–57.
- ¹² *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 14.
- ¹³ «...исследователи постструктуралистского толка, к которым, в первую очередь, относится французский историк Пьер Нора, акцентируют внимание на памяти как свидетельницы не прошлого, а настоящего. В самом деле, имеющийся в памяти запас знаний обусловлен не действительным ходом истории [...], а механизмами его ре-конструирования в связи с актуальными потребностями общественной жизни. Память становится вместилищем, где индивидуальные воспоминания восстанавливаются по меркам, заданным социальными и политическими координатами» (*Аникин Д.А.* Социальная память и социальная идентичность: религиозный аспект// Проблемы идентичности в современном мире: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.Н. Богатырёва. Саратов, 2007. С. 56).
- ¹⁴ *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 124.
- ¹⁵ *Эберт К.* Матушка Русь и её сыновья: «Архаический симбиоз полов» как топос национальной мифопоэтики// Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования: Сб. статей / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. М., 2003. Вып. 3. С. 169.
- ¹⁶ *Мальшева Н.* Содержание стереотипов маскулинности/феминности в средствах массовой коммуникации// Гендерные практики: описание, рефлексия, интерпретация: Материалы V Междунар. межвуз. конф. молодых исследователей «Гендерные практики: традиции и инновации». СПб., 2007. С. 60.
- ¹⁷ *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 102.
- ¹⁸ *Рамм-Вебер С.* Искусство сталинской эпохи: материнский архетип и соцреализм // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования: Сб. статей / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. М., 2003. Вып. 3. С. 273.
- ¹⁹ *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 51.
- ²⁰ *Эдмондсон Л.* Гендер, миф и нация в Европе: образ матушки России в европейском контексте// Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования: Сб. статей / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. М., 2003. Вып. 3. С. 138.
- ²¹ Повесть была написана в 1903 г., а опубликована в 1923 г., после революции в России.
- ²² *Рябов О.В.* Указ. соч. С. 125.
- ²³ *Мальшева Н.*, Указ. соч. С. 60.
- ²⁴ Интуитивную женскую мудрость мы обозначим словом «софийность». Вслед за Сузанне Рамм-Вебер воспользуемся концепцией софийности В. Соловьёва: «У Соловьёва София олицетворяет религиозную связь между женщиной (или женственностью) и природой, поскольку она как “Великое, царственное и женственное Существо” представляет собой “истинное, чистое и полное человечество, высшую и всеобъемлющую форму и живую душу природы и вселенной”» (*Рамм-Вебер С.* Указ. соч. С. 275).
- ²⁵ «...Россия неизменно изображалась как женщина: негативно (слабой, пассивной и иррациональной) – ориентировавшимися на Европу западниками и позитивно (духовной, питающей своих детей, сильной нравственно) – славянофилами» (*Эдмондсон Л.* Указ. соч. С. 146).

УДК 821.112.2(436).09-1+929Рильке

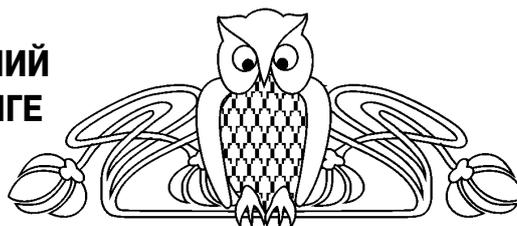
ЛИНЕЙНОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ КАК ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП В КНИГЕ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» Р.М. РИЛЬКЕ

Е.А. Разумовская

Саратовский государственный университет,
кафедра зарубежной литературы и журналистики
E-mail: razumovskaja@mail.ru

Статья посвящена актуальной проблеме современного рилькеведения – композиционным принципам построения авторского текста. Выделяется один из главных факторов целостности поэтического сборника «Новые стихотворения» – микроцикл, который является основной единицей композиционно-стилевого единства стихотворений, расположенных в книге друг за другом. Микроцикл объединяет стихотворения в более масштабное единство – сквозные циклы всего творчества.

Ключевые слова: Рильке, циклизация в лирике, микроцикл, собор, архитектура.



The Linear Position of the Poems in R.M. Rilke's «New Poems» as a Cycle Forming Means

E.A. Razumovskaya

The article is devoted to one of the problems of modern studies of Rilke, namely the influence of the structure on the formation of the text. An important factor of the «New Poems» cohesion – a micro-cycle – is presented as a basis of the structural and stylistic unity of the poems which follow each other in the collection. The micro-cycle unites the poems into larger bodies of prevailing cycles.

Key words: Rilke, cyclization in poetry, micro-cycle, cathedral, architecture.



Линейное прочтение книги «Новые стихотворения» Р.М. Рильке (1907) дает возможность увидеть тесную связь между отдельными фрагментами целого. Рассмотрим способ такого прочтения на примере неявного микроцикла «Кафедральный собор».

Он включает в себя шесть произведений: «L'ange du meridian. Шартр»; «Кафедральный собор»; «Портал» I–III; «Окно-роза». Микроцикл, очевидно, посвящен Шартрскому собору. Пять из шести стихотворений – сонеты. Это позволяет предположить, что единственный не-сонет («Кафедральный собор») и есть ключ к микроциклу, важнейшее в нем стихотворение.

«Кафедральный собор» – самое длинное стихотворение в микроцикле. Размер его – пятистопный ямб (пусть рифмованный) – тоже говорит о многом: пятистопный ямб или, точнее, усеченный ямбический триметр, широко использовался древнегреческими драматургами, и в более поздней европейской литературной традиции Возрождения он воспринимался исключительно как драматический (пьесы У. Шекспира, Лопе де Веги и др.). Поэтому выбор Рильке данного размера хотя бы отчасти предвещает тему театра в микроцикле. Рильке поделил стихотворение на две неравные строфы, которые связаны меж собой переносом и двоеточием, говорящим о взаимосвязях между ними, а также рифмовкой, которая перетекает во вторую строфу – от последнего стиха первой. Знаком членения является типографский пробел, а также прием эпифоры, открывающей обе строфы. Этот повтор – «в тех *малых* городах»¹. При переводе на русский язык поэты стараются подчеркнуть связь города и древнего собора (старинные, старые города), потерянную с утратой немаловажной детали стихотворения – грамматического рода образа. Рильке берет для обозначения собора не слово мужского рода (*der Dom*), а форму женского – *die Kathedrale*, показывая тем самым: кафедральный собор в Шартре – центр и лицо всего города; ведь в древних культурах город представлен как личность и нередко связан с женскими образами. Так, в латинском и древнегреческом языках слова, обозначающие современное «город», а также сами названия городов – женского рода. Для немецкого языка это тоже существенный момент (*die Stadt*).

Сам же Рильке отмеченным повтором вводит в целиком парижские «Новые стихотворения» и другую линию: он противопоставляет Париж, перестроенный во второй половине XIX в. бароном Османом, «малым» городам, в которых окаменело время. Кафедральный собор – символ непреходящей вечности города. И, возможно, человечности провинциальных городков: собор видел рождения и смерти, любовь и жизнь. Интересна композиция последних семи стихов «Кафедрального собора»: они открываются словом «рождение» (*Geburt*), завершаются словом «смерть» (*Tod*), а три центральные в них строки связаны между собой звуковой игрой слов «*Liebe*» и «*Leben*».

Первая строфа стихотворения – почти назывная: в ней всего несколько глагольных форм, правда, стоящих на важных местах (конец строк, рифма). Описание собора дано не с точки зрения человека, но с точки зрения места собора в пространстве города, среди прочих зданий. И это место – центральное: «каменная громада вся целиком как будто выросла из земли, всем своим лесом колонн и пилястр устремляется в одном могучем порыве к небу. И в то же время каждый уголок собора, каждое оконце, каждая башенка, каждая деталь может быть взята отдельно, является сама по себе чем-то законченным...»².

В тех старых городках, где, как в былом,
Под ним дома, как ярмарка, толпятся,
Дабы его заметив, ступешаться...
А он стоит в своем плаще старинном,
Со складками контрфорсов – независим,
Не зная, что домами окружен...³

Для стихотворения Рильке использует прием внезапного начала: собор появляется лишь во второй строфе, а до того упоминается или косвенно (вокруг – чего?), или прямо, но личным местоимением. Таким образом, настоящим началом стихотворения является его название – «*Die Kathedrale*». Внезапное начало представляет важнейшую стилистическую черту «Новых стихотворений», где заглавия играют большую роль, так же как и расположение стихотворений в сборнике, о чем свидетельствуют письма поэта к издателю. В письме к издателю «Новых стихотворений» Рильке просил расположить заголовки самых главных стихотворений книги на отдельном листе, а не рядом с самим стихотворением, как это повсюду принято: так стихотворение было бы лучше представлено читателю⁴. Само название «вводит» читателя в тему, заявляет представленную стихотворением вещь.

Рильке рисует облик кафедрального собора, который есть воплощенное пространство. Пространство и событие (жизнь и смерть, крики и пр.) – новое единство, которое занимает у Рильке место хронотопа: у него события и места не абстрактны, а очень конкретны, реальны; за ними читаются города и люди.

Событие описано у поэта в терминах временных, событие изображается как «длительность». Но события воплощаются в пространстве – застывают, каменеют:

... судьба, как клад,
накапливалась, окаменевавшая <...>
тогда как улочки, где грязь сплошная,
случайные носили имена <...> не все ль равно?
Соборы помнят все... (19)

Все ниточки причинно-следственных связей в «тех малых городах» ведут именно к кафедральному собору. Так образ собора, еще в Средневековье



служивший символом макрокосма, приобретает новые оттенки уже современного смысла.

Что же за путь прочтения предлагают нам сонеты? Первый – «L'ange du meridian. Шартр» («Полуденный ангел»). Это – преддверие собора, поскольку в характерной для Рильке форме «стихотворение-вещь» оно описывает фигуру солнечных часов перед Шартрским собором. Как и любой сонет у Рильке, этот слегка отличается формой от канона: в нем первые три строфы (оба катрена и первый из терцетов) связаны переносом. Перенос – очень характерная для поэтики Рильке черта, передающая важную для поэта идею всеобщей взаимосвязи, а в стихотворениях созданного им жанра *Dinggedicht* перенос, как правило, помогает созданию единого, цельного образа:

Ласковый ангел! Мудрый солнцелов!
 <...> разве ты не чувствуешь, как густо
 (наши) часы стекают с солнечных часов? (350)⁵

Отдельно стоит последний – замковый – терцет сонета:

Что в нас ты, камень, понял на свету? (351)

Этот терцет и вводит стихотворение «Кафедральный собор», проанализированное выше: «Собор все помнит...»

Далее идет авторский цикл «Портал I–III»: три стихотворения, выделенные общим заглавием и объединенные самим автором. Произведение важное – уже не в структуре микроцикла, а в структуре его центрального образа – Шартрского собора. Ведь портал собора – это своеобразные «небесные врата», переход из обыденного бытового пространства города, человеческой жизни к сакральному пространству собора.

Поразителен перенос в сонетах – он осуществляется не запятыми, так или иначе членящими предложения, а прямо по самой «живой» ткани стиха; такой перенос создает цельный образ портала, работая как один из способов создания центрального образа микроцикла – кафедрального собора в Шартре.

Как таковому, portalу здесь отведено довольно мало места: портал (или порталы) Шартрского собора у Рильке – это многочисленные статуи, оставшиеся еще от романского собора XI столетия, сгоревшего в 1194 г. По подсчетам историков архитектуры, Шартрский собор украшает до 10 000 изображений, включая статуи, рельефы и знаменитые витражи. Портал – это и вход в храм, в идеальный мир «иерархически сгруппированных, совершенных, неизменно повторяющихся символов»⁶.

Но это также и выход на сцену: богослужение в Средневековье (а речь идет о соборе средневековой постройки) становится одним из основных видов зрелища; театрализованность была своеобразным способом приблизиться к высшему

миру (религиозный театр, сама месса, ритуалы и пр.). Во втором сонете развивается сравнение соборного портала и театральных кулис, или собора и театра: оба вмещают в себя всю ширь мира. Смысловый центр портала – это непроницаемая темнота его глубины, где находится царство Бога Сына, Спасителя, принимающего на себя множество людских несчастий. В кафедральном соборе вечно разыгрывается пьеса, где единственный актер – Спаситель:

<...> преобразясь, как Бог-отец неожиданно
 по ходу в сына, – но и сам он скоро
 вдруг распадается на сгустки тьмы –
 на множество немых ролей людского
 убожества, сиротства и скорбей... (20)

Кстати, интересно, как Рильке передает один из элементов кафедрального собора – использование внутреннего убранства сгоревшего романского собора в уборе нового, готического. В последнем терцете первого из трех сонетов он пишет:

... теперь они в воротах стынут глухо,
 а некогда, как раковины уха,
 из города ловили каждый стон. (20)

Третий сонет «Портала» свидетельствует о том, что в основе композиции этого микроцикла лежит не сонетная триада «теза/антитеза/синтез», а, скорее, рамочная конструкция – центральный сонет в обрамлении двух других, перекликающихся друг с другом, продолжающих друг друга и в то же время зеркально друг друга отражающих. Это подтверждается и формальным строением: переносы во всех строфах, причем перенос между терцетами обозначен знаками точки с запятой и двоеточием – символами относительной самостоятельности смыслов или же их очевидной взаимосвязи; аналогичным зачином первого катрена: «Da blieben sie...» и «So ragen sie...». Связь обрамляющих сонетов подтверждается также развитием одного общего образа (статуи святых): едва намеченные рельефом в базальтовых стенах портала (практически без атрибутов, поскольку «их руки слишком добры и слишком даючи, чтобы что-нибудь удержать» (перевод мой. – Е.Р.), спрятанные в пустоте портала, они «взрастают» до статуй на консолях – прямых и застывших навеки, как сам силуэт собора. Они высются на целом мире хаоса из различных существ и животных, держащих их; держат вечное равновесие на несовершенстве мира.

В стихотворении «Окно-роза», следующем после «Портала», дается мастерское описание «розы» – круглого окна с каменным переплетом в виде радиальных лучей, которое делалось в центре и наверху фасада готических соборов. Роза – один из самых популярных растительных



символов в мировой культуре. Рильке в стихотворении использует розу как античный символ молчания и тайны; розы изображались в храмах на исповедальнях в знак того, что все сказанное на исповеди является тайной. Поэтому «Окно-роза» – взгляд внутрь собора.

В стихотворении используется эта сложная символика мученичества и напоминания о грехе – в терцетах, где реализуется метафора глаз кошки / глаз Бога / окно-роза. Ведь кошка во времена средневековья – знак сатаны, дьявола, хватающего грешные человеческие души, как кошка мышей:

... сомкнуться с яростью угрозы –
И брызнуть кровью из-под век пустых:
Так некогда <...>
В сердца людей вцеплялись окна-розы
И в бездну Бога втаскивали их. (21)

Символика тайны/таинства – в начальных двух стихах первого катрена, где «тишина» (die Stille) – центральное слово; эти строки в подлиннике наполнены звуками, создающими образ «сбивающей с толку тишины»: долгими гласными, «sch, st, st». Звукопись становится еще более действенной, ошеломляющей из-за контраста со взрывными звуко сочетаниями третьего и четвертого стихов: «plötzlich, Katzen, Blick».

Если «Портал» – это «небесные врата», это выход актеров на сцену в драме жизни, то окно-роза – это место наблюдателя-Бога, с которого он смотрит на людские страдания.

Таким образом, проанализировав произведения, стоящие друг за другом в составе единой книги, мы можем сделать вывод об их тесной взаимосвязи. Как циклообразующий принцип соположение стихотворений в пределах одного сборника

встречается у Рильке уже в самых ранних сборниках («Жертвы ларам»). Стихотворения внутри группы объединяются также и по жанровым признакам (большинство – сонеты), и сюжетно (связь между отдельными стихотворениями «Портала» и «Окном-розой», например). На основании этих признаков мы выделяем сюжетно-смысловой центр микроцикла («Кафедральный собор»).

В микроцикле Рильке задает три основные, пространственно-композиционные и в то же время ценностные оси смысла; их можно обозначить как земля (люди, их судьбы, беды и пр.), церковь (образ кафедрального собора и его важных частей: портал, окно-роза, капитель); наконец, небо (Бог Отец и Бог Сын). Всякое движение внутри композиции микроцикла мыслится лишь в пределах этой триады, в которой церковь является медиатором, посредником между людьми и Богом; триада присутствует в любом стихотворении микроцикла.

Примечания

- 1 В тексте Рильке стоит: «In jenen kleinen Städten...».
- 2 Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре: В 2 т. М., 1937. Т. 1. С. 264.
- 3 Рильке Р.М. Собр. соч.: В 3 т. М.; Харьков, 1999. Т. 2. С. 19. Далее произведения Р.М. Рильке цитируются с указанием страницы в круглых скобках. Стихотворения «Кафедральный собор» и «Окно-роза», а также цикл «Портал I–III» даются в переводе В. Летучего.
- 4 Цит. по: Müller W. Rainer Maria Rilkes «Neue Gedichte». Vielfältigkeit eines Gedichttypus. Meisenheim am Glan. 1971. S. 49.
- 5 Сонет «L'ange du meridian. Шартр» цитируется в переводе К. Богатырева.
- 6 Виолле-ле-Дюк Э. Беседы об архитектуре. Т. 1. С. 265.

УДК 821.112.2.09.02

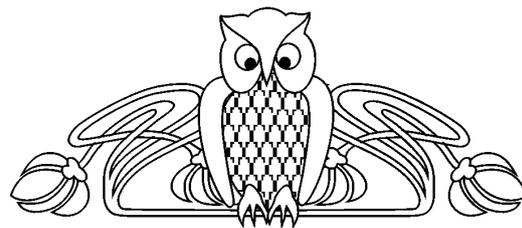
ЧАСТИ ТЕЛА: МЕХАНИЗМЫ И МОНСТРЫ В ПОЗДНЕМ НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ

М.А. Куличихина

Саратовский государственный университет,
кафедра зарубежной литературы и журналистики
E-mail: mirada22@yandex.ru

В статье исследуются доминирующие концепции тела в немецком романтизме: тело-микрокосм, тело-машина и тело-знак. На материале произведений Л.А. фон Арнима и Э.Т.А. Гофмана анализируется тенденция к нарастанию механистичности в позднем романтизме, которая приводит к распадению образа тела на отдельные «части», и влияние физиогномики, которая призвана компенсировать утраченную гармонию души и тела и определить соответствие между внутренним и внешним. Рассматриваются также образы монстров как примеры дисгармоничных тел.

Ключевые слова: немецкий романтизм, образы тела,



«Люцинда» Ф. Шлегеля, Новалис, Л.А. фон Арним, Э.Т.А. Гофман, монструозность.

Body Parts: Mechanisms and Monsters in the Late German Romanticism

М.А. Kulichikhina

The article singles out dominating concepts of body in German Romanticism: body as microcosm, body as machine, body as sign.