

5. Круталевич, А. Н. Мифологема в понятийном аппарате культурологии // Культура и цивилизация. – 2016. – № 1. – С. 10–21.
6. Цит. по: Лапидус, Н. И. Античная литература. – Мн.: Изд-во «Университетское», 1986. – 158 с.
7. Мелетинский, Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблемы семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст в культуре. Труды по знаковым системам. Тарту, 1983. Вып. XVI / Текст и культура. – С.115–125.
8. Погребная, Я. В. О компонентах мифопоэтического и некоторых принципах их идентификации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2013. – №4 (22): в 2-х ч. Ч. I. – С.150–154.
9. См.: Трацяк, З. І. Нацыянальная спецыфіка матыву “вяртання” ў беларускай прозе пра Першую сусветную вайну / З. І.Трацяк // Маладосць. – 2017. – №5. – С. 96–98.
10. Bragg, M. The Soldier's Return. – L.:Sceptre, 2000. – 346 p.
11. Selected Stories by Ernest Hemingway. – M.: Progress Publishers, 1971. – 398 p.

А. Е. Сьянова,

преподаватель (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОНЯТИЯ «ДИАЛОГ КУЛЬТУР» В ЛИРИКЕ Р. М. РИЛЬКЕ

Аннотация. В данной статье исследуется эволюция творческого пути австрийского поэта рубежа XIX – XX вв. Райнера Марии Рильке (1875 – 1926 гг.) в рамках трансформации в его лирических сборниках понятия «диалог культур». Творческий путь поэта начинается в ключе диалога с трансцендентным Ты в сборнике «Часослов» (в духе концепций М. Бубера о поиске Другого). Через общение предметного, вещного мира с читателем в сборниках «Новые стихотворения» и «Новых стихотворений вторая часть» Рильке устанавливает диалог с явлениями и предметами окружающей действительности (новаторская стихотворная форма «Ding-Gedicht» как отображение идей Бахтина и Библера о воплощении любого предмета и явления в речи для налаживания диалога с ним). Апогеем творчества Рильке становятся поздние лирические сборники «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею», в которых поэт занимает твердую позицию посредника в диалоге, воспевающего в слове окружающий мир и раскрывающего этот мир читателю.

Ключевые слова: диалог культур; лирические сборники; лирика Рильке; М. Бубер; М. М. Бахтин; поэт-посредник; поэт-творец; Райнер Мария Рильке.

A. E. Syanova,

assistant (Belarusian State University, Minsk, Belarus)

TRANSFORMATION OF THE CONCEPT «DIALOGUE OF CULTURES» IN R. M. RILKE'S LYRICS

Abstract. This article examines the evolution of the creative path of the Austrian poet at the turn of the 19th – 20th centuries Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) as part of the transformation of the concept of "dialogue of cultures" in his lyrical collections. The creative path of the poet begins in the key of a dialogue with the transcendent You in the collection «Book of Hours» (in the spirit of M. Buber's concepts about the search for the Other). Through the communication of the objective, material world with the reader in the collections «New Poems» and «New Poems Second Part» Rilke establishes a dialogue with the phenomena and objects of the surrounding reality (the innovative poetic form «Ding-Gedicht» as a reflection of the ideas of Bakhtin and Bibler about the embodiment of any object and phenomena in speech to establish a dialogue with him). The apogee of Rilke's work is the late lyrical collections «Duino Elegies» and «Sonnets to Orpheus», in which the poet takes a firm position as an intermediary in the dialogue, glorifying the world

around him in a word and revealing this world to the reader.

Keywords: *dialogue of cultures; lyric collections; lyrics by Rilke; M. Buber; M. M. Bakhtin; intermediary poet; poet-creator; Rainer Maria Rilke.*

Райнер Мария Рильке (*Rainer Maria Rilke*, 1875 – 1926) – поэт рубежа веков, в чьем творчестве органично сплелись не только черты разных литературных направлений (неоромантизм, символизм, импрессионизм), но и разных культур (немецкая, австрийская, чешская, русская). Родиной поэта является Прага – среда многокультурная, многонациональная, под влиянием которой и происходило становление Рильке как творца слова. Е. А. Леонова отмечает: *«Соответственно гротескному образованию, каким была Австро-Венгрия в целом, и Прага живет жизнью разнорасовой, разноречивой, разнорасовой, не соприкасаясь со всеми сторонами которой Рильке не мог... Закономерно поэтому, что в зрелых стихах Рильке представления пражанина о важнейших проблемах жизни органически соединяются с мироощущением обитателя вселенной, а современно-актуальное пересекается с философским, универсально-бытийным»* [1, с.189 – 190]. Поэт изначально существует и взаимодействует со всем миром в рамках диалога культур, на стыке которых рождается его поэзия. Многочисленные путешествия по Франции, Италии, России, Испании, Швеции и другим странам также оказали огромное влияние на развитие поэтического дара Райнера Марии Рильке.

Творческий путь Рильке начинается с поиска партнера диалога, с обращения к другому сознанию, к другой мировоззренческой парадигме. Уже в сборнике «Книга образов» или «Книга картин» (*«Buch der Bilder»*, 1902) поэт играет со смыслами, воспеваешь окружающий мир, дает каждому явлению раскрыть себя в слове. В сферу его внимания попадают такие универсальные категории, как одиночество, жалоба, воспоминание, молитва, успех и т.п.:

*Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter,
als ob es jetzt in breitem Ufern ginge.
Immer verwandter werden mir die Dinge
und alle Bilder werden angeschauter.* [2]

«И снова жизнь глубокая моя шумит сильнее, // как если бы она входила в более широкие берега. // Все более родными становятся для меня предметы [вещи, события] // и все картины [образы, изображения] осматрены» (Здесь и далее подстрочный перевод наш, – А. С.).

Заметим, что это стремление разъяснить смысловую основу каждого предмета или категории трансформировалось у Рильке в зрелых сборниках в особую стихотворную форму Ding-Gedicht. Однако «Книга образов» это еще во многом первые попытки лирического описания действительности, поэтические наброски. Рильке здесь заявляет о себе, как о поэте, устанавливающем связи между явлениями и предметами, но не ищет определенного слушателя, с которым стремится наладить диалог. Этот сборник – начало осмысления поэтом себя как вестника поэтического слова.

Партнером в общении, Другим (в духе представлений М. Бубера об участнике культурного диалога) становится для поэта Бог – вечное Ты, которому Рильке переадресовывает свои вопросы и сомнения на пути отражения действительности:

*Und wenn du etwas brauchst, ist keiner da,
um deinem Tasten einen Trank zu reichen:
Ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen.
Ich bin ganz nah.*

«И когда Тебе что-либо нужно, / нет рядом никого, / кому было бы достаточно глотка, чтобы найти Тебя наощупь... // Я бодрствую всегда. / Дай мне малейший знак. // Я совсем близко».

Сборник «Часослов» (1905) – попытка объединить реальные и идеальные миры, которые подаются через призму отшельника, монаха, ищущего свой путь и приходящего к Богу. Так, Бог становится в «Часослове»

вполне реальным участником диалога, сущностью хоть и темной, непостижимой, но и максимально приближенной, достижимой через диалог-вопросание:

*Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendelang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang.*

«Я кружусь вокруг Бога, / вокруг древней башни, // и кружусь на протяжении многих веков; // и я еще не знаю: / я сокол, я шторм // или большая песнь [в данном случае имеется в виду скорее песнопение, псалом]».

Особенностью сборника «Часослов» является его композиционная форма. Вся конструкция строится на непрерывном диалоге, в соответствии с этим смысловые части не отделены друг от друга, а представляют собой единую поэму. И внутри этой лирической поэмы органично сочетаются образы из разных эпох и культур. Так, важное значение приобретают в сборнике интерпретации библейских (ветхозаветных и новозаветных) образов, будь то притча о Каине и Авеле, сказание о сотворении мира через Слово, воззвание к Деве Марии или воспевание мощи ангелов. Каждое последующее стихотворение сборника постепенно раскрывает образ своего собеседника – незримого, трансцендентного, но понятного, становящегося ближе к читателю. Поэт одновременно низводит Бога до уровня человека, и возвышает до непостижимого Ты, с которым ведет постоянный диалог. И это тоже диалог культур, диалог в духе М. Бубера, с его постоянным утверждением о том, что для общения человеку необходим Другой, но этим Другим может быть Бог: «Бубер говорит: надо попытаться открыть в себе врожденное стремление отнестись ко всему, что окружает тебя, как к своему другу, без которого существование не только неполно, но даже и вовсе невозможно. Находящийся рядом со мной другой человек – Ты – это Другой, в общение с которым не только с необходимостью, но и с горячим желанием включается каждый индивид, каждое Я... От Бога исходят призыв и повеление, человек отвечает созерцанием и принятием. Но Бог создает человека таким, что тот вступает в общение не только с ним, но и со всем существующим, потому что Бог создал всё и всё находится в нем. Вступая в отношения с Миром, человек начинает общаться с Богом. В каждом Ты... содержится вечное Ты, т.е. Бог» [3, с. 194 – 196]. При этом в сборнике Рильке звучит парадоксальная идея о том, что каждый творец слова берет на себя божественную функцию запечатлевать образы и явления в сознании других людей. В целом, сборник «Часослов» напоминает псалом-восхваление, псалом-вопросание, наполненный особой динамикой и лиризмом. В нем Рильке впервые уверенно утверждает, что человек-творец становится особым посредником в диалоге, в данном случае, в диалоге с Богом.

В сборниках «Новые стихотворения» (1907) и «Новых стихотворений вторая часть» (1908), которые написаны в духе символизма, Рильке ищет новую форму диалога с миром, с читателем. В этих циклах появляется форма стихотворения, которая получила название «Ding-Gedicht», «стихотворение-вещь». Концепция «вещи в себе», которой руководствуется поэт, вырастает из философских представлений О. Конта о том, что каждая вещь уникальна в своем совершенстве и живет по своим внутренним законам, существует как целостный объект восприятия действительности, познать который человек не может. Поэтому и должна такая «вещь в себе» изучаться исключительно как неразделимое целое со своими свойствами и характеристиками. Рильке интерпретирует эту концепцию по-своему. Он берет каждую вещь и с тщательностью художника с помощью слов рисует, отображает ее перед читателем, одновременно наделяя сознанием. Каждый предмет у Рильке сам рассказывает о себе, налаживает свой диалог с читателем. Этот подход созвучен более поздним по времени утверждениям М. М. Бахтина о диалогизме литературы как объединяющем посреднике в связке автор-читатель («Эстетика словесного творчества», первое издание в 1979 г.): «Задача заключается в том, чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей, поступающей (в том числе и творящей) личности... Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой *смысловой потенциал*, стать словом, то есть, приобщиться к *возможному* словесно-

смысловому контексту... Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе: все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преобразование бытия)» [4, с. 368 – 372] (выделено автором – А. С.). Поэт помогает вещи стать этим словом, воплотить свой потенциал, донести свой смысл до читателя.

Рильке выступает и посредником в этом диалоге, и его инициатором. Как и прежде, многие мотивы и образы поэт берет из мира библейского («Давид поет Саулу», «Ависага», «Собор Иисуса Навина», «Утешение Илии», «Иеремия», «Плач об Ионафане» и др.), однако уже в «Новых стихотворениях» автор обращается к античным богам, героям и легендам. Подобно поэтам древности, Рильке пишет воззвания к Сапфо («Eranna an Sappho», Sappho an Eranna), к Алкею («Sappho an Alkaïos»), восхищается рожденной из морских волн Венерой («Geburt der Venus»), плачет над Антиноем («Klage um Antinous»), вспоминает песни сирен («Die Insel der Sirenen»), печалится о судьбе Орфея («Orpheus. Eurydike. Hermes»). В сборниках «Новые стихотворения» и «Новых стихотворений вторая часть» античный и библейский миры образуют особый синтез двух великих эстетик, мировоззренческих позиций, которые взаимообогащают и взаимодополняют друг друга. Пластическая соразмерность сочетается с библейским движением духа к Богу (например, в стихотворениях на библейскую тематику). Из синтеза двух эстетик вырастает особый поэтический мир, безграничный во времени, но существующий одновременно в замкнутом пространстве каждого описываемого поэтом предмета или явления.

Художественные образы создаются поэтом и под влиянием французского скульптора Огюста Родена. Стихи Рильке этого периода похожи на творения Родена, приобретают форму целостного художественного символа с множеством значений. Поэт часто выбирает в качестве объекта рассмотрения неодушевленный предмет и не просто наделяет его свойствами живого, но утверждает с уверенностью: человек не склонен замечать того, что весь мир вокруг него наделен душой и может многое рассказать о себе («Вершина», «Пиета», «Голубая гортензия», «Башня», «Архаический торс Аполлона», «Балкон», «Портрет», «Солнечные часы», «Мяч» и многие другие). Каждый предмет, явление, человек или живое существо, выступающие лирическим героем произведений Рильке говорит с читателями на своем языке, становится литературным героем произведения, подобно героям романов Достоевского, которые исследовал М. М. Бахтин («Проблемы творчества Достоевского», 1929 г. – программная работа по выделению категории «диалог культур» в литературоведении): «Слово героя о самом себе и о мире так же полновесно, как обычное авторское слово... Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы *рядом* с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев» [5, с. 33] Но существование личностного самосознания лирического героя стихотворения невозможно без столкновения с другим сознанием, без осмысления себя в сознании другого. И вновь поэт выступает как посредник в этом диалоге. Стать проводником в мир вещей может только одаренный художник. Таким художником слова становится сам Рильке. Он описывает внешнюю и внутреннюю жизнь предметов и явлений, тем самым призывая людей обращать внимание на каждую деталь реальности.

Поздние сборники «Дуинские элегии» (завершены в 1922 г.) и «Сонеты к Орфею» (1923) по праву считаются вершиной творчества Рильке. «Дуинские элегии» отличаются большой герметичностью. Образы из этого цикла поэм нуждаются в дополнительной расшифровке, апеллируют к различным культурам и традициям. За образец поэт берет героическую лирику Гёльдерлина с ее перепадами ритма и интонационно-смысловым рисунком каждой отдельной части поэтического произведения. Одновременно Рильке отсылает читателя не только к произведениям Гёльдерлина, но и к одам античного поэта Пиндара. Поэт ставит своей задачей высказать мысль не через стройные рифмы и соблюдение размеров, а использует форму верлибра с особым внутренним ритмом. Рильке часто обрывает свои мысли, оставляет их недосказанными, позволяя читателю самому дополнить ту череду образов, что предстает в каждой элегии. Практически каждая поэма заканчивается подобными

недомолвками, перебивками ритма. Поэт, словно исчерпав все доказательства, предоставляет нам самостоятельно дополнить его рассуждения своими:

*Und wir: Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus!
Uns überfüllt. Wir ordnen. Es zerfällt.
Wir ordnen wieder und zerfallen selbst.*

«А мы: / зрители, / всегда, / везде, // вовлечены [окружены] во всё и никогда вовне! // Мы переполнены. / Мы организуем [упорядочиваем]. / Оно [Возможно здесь подразумевается под „es“ бытие, – А. С.] рассыпается. // Мы снова упорядочиваем и рассыпаемся [распадаемся, разрываемся] сами».

В чем особенность диалога в данном сборнике? Рильке акцентирует внимание на том, что каждый читатель, с которым автор общается через свое творчество, создает свой мир, упорядочивает его и снова разбивает на отдельные образы. По утверждению М. М. Бахтина, «один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила (выделено автором – А. С.), мы ищем в ней ответы на наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [4, с. 334]. Рильке умело вплетает в свои произведения отсылки к разным культурным явлениям. В его элегиях соединяются различные образы, представляющие иногда абсолютную противоположность. Так, рядом с образами влюбленных акробатов в Седьмой элегии соседствуют образы мертвецов и Ангелов, в Четвертой элегии образы смерти и новорожденного ребенка, в Шестой – образ библейского борца Самсона, который перекликается с концепцией героического бессмертия в Первой элегии. Таких культурных отсылок и нюансов множество. Каждая строфа ведет читателя к новой мысли, меняющийся калейдоскоп образов призывает задуматься над состоянием окружающего мира, над местом человека в нем, над ролью поэта. Библейские образы и мотивы наравне с другими образами помогают лучше понять мысли автора, раскрыть новую концепцию понимания мира самим поэтом, выразить состояние опустошенности и надежду на возрождение духовности всего человечества.

Другим полюсом мировоззрения Рильке становятся «Сонеты к Орфею» (1923). Образ Орфея постоянно фигурирует в искусстве Античности, Возрождения и Нового времени. Он привлекал и внимание Рильке. Орфей воспринимается поэтом не просто как легендарный певец, но как умирающий и вечно оживающий античный бог, который передает поэту свой особый дар. Пение объединяет Орфея и окружающий мир, преображает мир по воле певца:

*Gesang wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes,
Wann aber sind wir? Und wann wendet er
An unser Sein die Erde und die Sterne?*

«Песнь та, которой ты обучаешь его, / это не страстное желание, // не призыв к чему-либо конечно достижимому; // Песнь это Здесь-бытие [существование]. // Для бога это просто, / Но когда мы [пробуем]? // И когда он разворачивает // к нашему бытию землю и звезды?»

В строгую форму сонета отливаются вечные вопросы бытия. Примечательно, что «Сонеты к Орфею», написанные Рильке параллельно с «Дуинскими элегиями», становятся их противоположным полюсом. Если тон элегий предельно тяжел, а смысл герметичен, то язык сонетов, напротив, ясен и строг. Рильке говорит о некой силе, награждающей поэта талантом. Эта трансцендентная сила скрывается за образом Орфея в «Сонетах», но подразумевается и Бог, дарующий поэту талант в «Часослове». Возможно, Рильке действительно подразумевал под Орфеем Бога, но утверждать это с точностью невозможно, поскольку в лирике Рильке на протяжении всего творческого пути сплетаются представления и о христианском Боге, и об античных божествах, которые в его

поэзии образуют своеобразный гармоничный мир, где все явления и предметы соседствуют друг с другом как в «Новых стихотворениях», или взаимопроникают друг в друга как в «Дуинских элегиях» и «Сонетах к Орфею».

В целом, творческий метод Рильке созвучен философским идеям В. С. Библера: *«Диалог позволяет сосуществовать в едином пространстве разным логикам, не приводя их при этом к общему знаменателю. Каждая логика своеобразна и в этой своей единичности приближается к произведению искусства, поэтому диалог культур, диалог произведений, диалог логик есть пространство, внутри которого возможно со-бытие»* [3, с. 87]. Будучи певцом своего времени, Рильке на протяжении всего творческого пути находился под влиянием разных культурных начал и традиций, мировоззренческих парадигм и философских направлений. Библейская эстетика и мир античной поэзии также нашли отражение в лирике Рильке, стали основой поэтического мира автора. Его лирические произведения стали для многих читателей своеобразным способом познания окружающей действительности через выстраивание диалога, в котором Райнер Мария Рильке выступил инициатором, посредником и терпеливым слушателем.

Список использованной литературы

1. Леонова, Е. А. Немецкая литература XX века. Германия, Австрия: учеб. пособие / Е. А. Леонова. – М. : Флинта: Наука, 2010. – 360 с.
2. Здесь и далее текст оригинала цитируется по Rilke, R. M. Gedichte / R. M. Rilke [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.rilke.de. – Дата доступа : 28.10.2022.
3. Длугач, Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер / Т. Б. Длугач // Историко-философский ежегодник. – М. : Аквилон, 2015. – С. 191 – 242.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
5. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.

Ю. Л. Цветков,

доктор филол. наук, профессор (Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия)

МОЛЬЕР И ДРАМАТУРГИЯ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Аннотация. Французский комедиограф Жан-Батист Мольер был «вечным спутником» австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя в силу специфики писательского таланта последнего: создание стилизаций известных произведений мировой литературы в их интермедийном аспекте (опера, балет). Непосредственное влияние Мольера ярче всего проявилось в операх Р. Штрауса / Гофмансталя «Ариадна на Наксосе» и «Кавалер розы».

Ключевые слова: комическое; интермедийность; опера; стилизация; Мольер; Гофмансталь.

Yu. L. Tsvetkov,

Hab. PhD, Professor (Ivanovo State University, Ivanovo, Russia)

MOLIERE AND THE DRAMATURGY OF HUGO VON HOFMANNSTHAL

Annotation. The French comedian Moliere was an «eternal companion» of the Austrian poet and playwright H. von Hofmannsthal due to the specifics of the latter's writing talent: creating stylizations of famous works of world literature in their intermedia aspect (opera, ballet). Moliere's direct influence was most clearly manifested in R. Strauss/Hofmannsthal's operas "Ariadne on Naxos" and "The Cavalier of the Rose".