

*доктор филологических наук,
профессор кафедры
зарубежной литературы
Одесского национального
университета
имени И. И. Мечникова*

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

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», отредактированная и прокомментированная уже упоминавшимися К. М. Азадовским, Е. Б. Пастернаком, Е. В. Пастернак [8].

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 датированная 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. В. Пастернак. Статья поэта вошла в двухтомник «Форма времени», увидевший свет только в 1992 г. Странно, но опять же вполне 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, а 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». Подтверждает это и надпись, которую сделал Рильке на сборнике своих французских стихов «Сады». «Все ракушки своей души» он протягивал 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 услышала имя Райнера Рильке). О том, что русское «гнезда» имеет одну достойную рифму – «звезды». Она подчеркивала и постоянно настаивала: Рильке для поэтессы Цветаевой – «сама природа», «воплощенная поэзия», к тому же – он «из послезавтра». Рационалисту и прагматику их строки могут показаться экзальтированными и в чем-то надуманными, но это были слова и строки больших 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...», она 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 «всемирным», и Марина Ивановна 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 экзальтированно-поэтическое, 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» [8, с. 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 и осмелился об этом сказать Марине Ивановне. Она, тут же 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 не хочет ехать к Рильке вместе с Пастернаком и что она грешна в мыслях о немецком их «Боге».

А потом случилось недоразумение. Рильке уже тяжело болел, но врачи не знали диагноза. Он отмалчивался и просил писать ему, не дожидаясь ответа. Конечно, Марина Ивановна обвинила его в равнодушии к ней. Сказала об этом Пастернаку. Пришло извиняющееся письмо

Рильке, последовал – бурный, покаянный ответ Цветаевой. Ее письма от 2 и 14 августа 1926 года однозначному комментарию не поддаются. В них присутствует страсть женщины, моменты откровенного эротизма и попытки как-то объяснить это горение. Цитируется французский источник: «...trop pure – provoke 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 тобою, 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, что он умирает в больничной палате), 7 ноября 1926 года 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 вознесшемуся, 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 одно: 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 и другое: 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 отделился 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» представляет 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, который должен обрести новую жизнь в новом времени. 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 воспроизводящих 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 переулочек), 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: 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 и подчеркнутом эстетизме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении тематикой конкретной жизни, в тяготении к истокам примитивного искусства, наделяемого ими архетипическими свойствами. 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, живущими и одушевленными. Показательно, что в большой своей работе о Родене Рильке защищает так понятую индивидуально субъективированную ценность «вещей» [7].

XX век предложил новую картину мира, новый язык искусства и новые, преимущественно нереалистические, художественные направления и течения. Основным показателем культуры конца XIX – начала XX вв. 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 обыденный 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 в первую очередь ознаменовался обращением к орнаментальному и декоративному искусству, черпавших силу в символике древнего примитива. Высокий эстетизм проявлял себя здесь в умении придать обыкновенной «вещи» художественную изысканность, приближавшую ее к произведениям искусства. В этом прежде всего просматривается ценность интерьерного и вообще оформительского дела, предложенного молодыми художниками. Они показали эстетическую глубину обыденной «вещи», помещенной в эстетизированное пространство, и тем самым сблизили ее 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 смерено, всё постоянно в космическом целом.
И наша внезапная гибель
Святого числа не уменьшит. Мы падаем в первоисточник
И, в нём исцелясь, встаём. (Перевод З. Миркина) [8, с. 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 отвлечься.
Каждый помысел, любой, Du Liber
Слог в тебя ведет – о чем бы ни был
Толк... [8, с. 222].

Человек как корпускула вечного мира, способность поэта не только увидеть, но и «услышать» звезды, 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 «симфонией 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 эстетиз-

мом, искали у постимпрессионистов и особенно у Гогена; литературные влияния определялись расширительным значением понятия «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 Вьюяр. 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 ассоциирующая рифма должны были определять собой стихотворный пласт повествования. Он походил на лиризованную прозу, и высокая (надмирная) поэзия здесь не боялась сочетаться с осязаемой грубостью вещной детали. В свою очередь, 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 [8, с. 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 пяти 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, как пишет Б. И. Асвариц, – «на рубеже XIX – XX века Бёклин, пожалуй, был в России самым знаменитым зарубежным художником». Утверждая это, исследователь приводит высказывания Л. Андреева, М. Волошина, С. Рахманинова, В. Серова и даже строки В. Маяковского [1]. Фрагмент флорентийского письма В. Серова «Кипарисы качаются по-бёклиновски» [3, с. 91] помогает осознать ритмоорганизующую составляющую знаменитой композиции «Острова...», столь поразившей художника. Что касается музыкальности этого образа, то напомним: «волнующий аккорд» «сумеречной темы» и «белого человека-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].

Действительно, неземное спокойствие застывших вод, соединяясь с темнеющим пространством неба, повествуют о вечном покое. Огромной, предельно овеществленной каменной глыбой из вод вырастает загадочный остров. Но не живых, а мертвых. Кипарисы и гробницы, геометрически и ритмически четко 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. Вот эта философия тонкой границы, разделяющей «вещь» и «Вечность», обыкновенный остров и врата Упокоения, 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 вещьность земного мира, перенесенная в мир иной «как Эолова пустая башня» и в пространство, где «быть Зевесовым не значит лучшим». Сначала – обыкновенное утро, разговор с киоскером и нечаянно купленная газета. Из нее героиня Цветаевой узнает 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... [8, с. 221].

А далее – тот зауспокойный бабий русский крик, который, как никто, умела передать читателю русская поэтесса даже в контексте модерна, а не фольклорном:

*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 [8, с. 222]*

[...]

*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 внутренней рифмой: Райнер – умер [8, с. 223].*

Но вот, переселяясь из предновогоднего быта 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 [8, с. 222], –*

она напоминает о том, что поэты стирают границы между «жизнью-смертью». Поэтому, пусть тоскуя и мучаясь болью, но она, 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 [8, с. 225].*

«Новогоднее» явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача», – писал И. Бродский [2]. Не единожды подтвердив правоту поэта, все-таки решимся на уточнение. Безусловно, подобное сочетание фольклорного плача с элегией было органично только русскому модерну – и то, в зрелый период его существования. 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 романтическую «тайну Редона», доступную только из-

бренным. 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]. Однако, 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.

Литература:

1. Асварищ Б. И. «Остров мертвых» Арнольда и Карло Беклиных. – 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. [Сост. Уфлянд В.И.]. – 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. Зильберштейн И.С.]. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 431 с.
4. Гюстав Моро и символисты // Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество. – Ч. 14. – К., 2003. – 32 с.
5. Дьяков Лев. Мелодии Арнольда Бёклина. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/articlef.php?ID=200702415>
6. Ионикс Грете. Расцвет «Югендстиля». – Режим доступа: <http://www.nordinform.de/modules.php?name=News&file=print&sid=870>
7. Рильке Р. М. Ворпведе, Огюст Роден, Письма, Стихи. – М.: Искусство, 1971. – 456 с.
8. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. – М.: Книга, 1990. – 256 с.

Анотація

В. СИЛАНТЬЄВА. РІЛЬКЕ І ЦВЕТАЄВА У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНУ (ЛІТЕРАТУРА ТА ЖИВОПИС)

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

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

Аннотация

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

Адресные элегии Рильке и Цветаевой 1926 – начала 1927 гг. исследуются в контексте русского и европейского Модерна-Сецессиона. Компаративистский подход в этом случае позволил не только увидеть связи двух культур, но и визуализировать образный ряд и стиль «Элегии для Марины» и стихотворения «Новогоднее».

Ключевые слова: компаративистика, модерн, сецессион, визуальный ряд.

Summary

**V. SILANTYEVA. RILKE AND TSVETAEVA
IN THE CONTEXT OF EUROPEAN MODERNISM (LITERATURE AND ART)**

Rilke's and Tsvetaeva's elegies of 1926-early 1927, which two poets devoted to each other, are studied in the context of Russian and European Modernism-Secession. In this case comparative approach made possible not only to see the connection between two cultures, but also to visualize the visual range and style of „Elegy for Marina” and the poem „New Year's”.

Key words: comparative studies, modernism, Secession, visual range.