

УДК 821

ЦВЕТОВАЯ ПАЛИТРА КАК МЕТАФОРА МЕТАМОРФОЗЫ В ЦИКЛЕ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» Р.М. РИЛЬКЕ

О.И. Ананченко

Тольяттинский государственный университет

Россия, olesya.ananchenko@vaz.ru

В статье рассматривается вопрос влияния импрессионистской живописи на формирование модернистской поэзии австрийского поэта Райнера Марии Рильке (1875 – 1926). В исследовании методом литературного анализа будут выявлены художественные языковые средства и принципы для описания многомерного универсума «бытия» (Dasein) в стихотворениях, написанных в жанре «стихотворение – вещь» (Ding–Gedicht) двухчастного цикла «Новые стихотворения» (1907–1908). «Новые стихотворения» Р.М. Рильке являются уникальным примером интермедиального поэтического текста, где цветовая палитра служит основной метафорой трансформации (метаморфоз).

Ключевые слова: «Новые стихотворения», Рильке, Роден, модернизм, импрессионизм, стихотворение-вещь (Ding– Gedicht).

Райнер Мария Рильке (1875 – 1926), один из ярких представителей австрийской литературы в конце XIX века, получил известность как поэт–неоромантик благодаря сборникам «Жертвы ларам» (1895), «Книга образов» (1902), «Часослов» (1905). Двухчастный сборник «Новые стихотворения» вывела Рильке в ранг поэтов–модернистов. Первая часть произведения была опубликована в 1907 году, в 1908 г. вышла вторая часть. Первая часть создавалась с 1902 по 1907 год и посвящена Карлу и Элизабет фон Хейдт, вторая часть завершена в 1908 году и посвящена скульптору Огюсту Родену. Первая и вторая части выходили отдельно, и в составе целого произведения «Новые стихотворения» были выпущены уже после смерти Рильке, много позже переиздавались также как единое произведение.

Предпосылками написания сборника «Новые стихотворения» Р.М. Рильке послужили несколько факторов. Прежде всего, резкие перемены, затронувшие все сферы жизни в начале XX века, которые «сделали кризис реальностью для сотен миллионов носителей европейской культуры» [1. С. 165].

Известно, что уже в середине XIX века экзистенциальный вопрос поднимали философы и писатели, например, немецкий философ Карл Ясперс (1883–1969) в работе «Духовная ситуация времени», и позже Мартин Хайдеггер (1889–1976) в произведении «Бытие и время» (1927 г). Рильке изучал датский, чтобы прочитать не только сказки Г.Х. Андерсена, но и работы теолога Сёрена Кьеркегора (1813–1855 гг.). Многие русские философы и писатели такие как Н.А. Бердяев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Г.П. Федоров, Н.Я. Данилевский также писали о назревающем кризисе.

Предчувствие неминуемой катастрофы рубежа XIX и XX веков (фр. *fin de siècle*) отразилось в творчестве писателей Ш. Бодлера, О. Уайльда и др. Декаденты, мистики и символисты эстетизировали тему старости, болезни, смерти. Ш. Бодлер, его «Цветы зла» и французская культура второй половины XIX века ока-

зали большое влияние на все искусство. Томас Элиот в эссе «Единство европейской культуры» делает такой вывод: «Вряд ли бы появились произведения трех других так отличных друг от друга поэтов, работавших на разных языках» [14. С. 171], имея ввиду У.Б. Йейтса, Р.М. Рильке и себя самого. Стихотворение главного поэта эпохи декаданса Шарля Бодлера (1821 – 1867) – «Падаль» (написанное между 1840 и 1850 годами), «про ту лошадь дохлую» [3. Электронный источник] (перевод В. Левики), символично описывает разлагающийся и умирающий мир, является предвестником уходящей эпохи. Бодлер без прикрас описывает «зыбкий хаос» смерти на контрасте с «ярким белым светом» продолжающейся жизни. Без этого стихотворения, по мнению Рильке, «не был бы начат путь к той трезвой точности» [8. С. 231]. В стихотворении «Пляска смерти» Рильке повторяет этот же образ:

Без музыки танцевальной
они несутся в кадрили
под стоны и вой погребальный,
от страха, как лошади, в мыле,
и все ж от предзапаха гнили
они не морщат носов.

(перевод К. П. Богатырева) [10]

В начале XX века Рильке, оказавшись в Париже, переживал непростые времена. Чувство отторжения, одиночества, рефлексия человека, попавшего в жернова мегаполиса, описаны им в романе–дневнике «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910). Считается, что этот первый модернистский роман оказал большое влияние на экзистенциалистскую прозу XX века.

В 1902 году молодой поэт получил заказ написать монографию о скульпторе Огюсте Родене (1840–1917). Общение с великим скульптором подтолкнуло Рильке к открытиям первоэлемента искусства и оказало значительное влияние на формирование нового мировидения. В эпиграфе к монографии Рильке цитирует Pomponius Gauricus. De sculptura. (Ок. 1504 г.): «У писателя – слова, у скульптора – деяния». [8. С. 218].

В это же время Рильке, посещает выставку в салоне d'Automne в Париже. Работы Поля Сезанна (1839–1906) произвели на Рильке неизгладимое впечатление. В серии писем «О Сезанне» Рильке пишет о его натюрмортах с яблоками, которые, по его мнению, «несъедобны» и «вещественно – правдивы», о синем цвете и фоне, который «у Сезанна окончательно потерял всякое иносказательное значение» [8. С. 219].

Рильке сам изучал искусство в Праге и в Берлине, писал о нем, читал лекции. В Германии в 1900 году поэт жил в колонии художников в Ворпсведе, был женат на скульпторше и художнице Кларе Вестхофф, ученице Родена. Ранее вместе с Лу Андреас Саломе путешествовал по Италии, где знакомился с шедеврами итальянского Возрождения во Флоренции, в России бывал дважды и считал ее своей духовной родиной. Все эти факторы и события биографии поэта привели к творческому поиску и трансформации его стиля. Стиль модерн формируется на стыке романтизма и символизма, в противовес традициям уходящего в прошлое эпохи, его основная идея заключалась в гармонии человека, природы и искусства.

Модерн отличался также синтезом искусств. В поиске новых духовных опор художники в широком смысле слова поставили своей целью отречься от старых классических форм и найти нечто, что отразит стремительно меняющуюся жизнь.

Художники-импрессионисты (фр. *impressionnisme* от *impression* – впечатление) первыми засвидетельствовали скорость обрушившихся на них перемен на своих полотнах. Название картины «Впечатление. Восход солнца» Клода Моне стало определяющим для этого направления. Художники предпочитали работать на пленэре, часто изображали один и тот же вид в разное время суток, меняя цветовую палитру. Всем известны серии пейзажей «Кувшинки», «Руанский собор» К. Моне; знаменитые стога в полях и виноградники в Арле Ван Гога, а также его серии натюрмортов с ирисами или подсолнухами.

Новая манера живописи не вызвала восторга у критиков, их картины сравнивали с обоями. Негативных отзывов было написано так много, что это только усилило интерес и популярность импрессионистов. Со временем смелые работы «Салона отверженных» (фр. *Salon des Refusés*), их видение цвета и света, повлияли на «новое искусство» (модерн) и еще более смелое направление – авангард.

Рассмотрим подробнее некоторые технические художественные средства, которые использовали художники-импрессионисты и которые позже стали каноническими в написании модернистских текстов. Отличительной чертой в импрессионистской живописи является изображение предметов, которые растворяются или сливаются с фоном. Художники использовали особую технику нанесения краски мазками жесткой кистью на влажную поверхность холста. Вибрация двух чистых красок позволяла создать градиент и объем, позволяя в игре света и цвета передать неуловимый момент перехода из одного состояния в другое. Смазанное, размытое изображение предметов давало впечатление случайности, мимолетности и незаконченности. Сюжетами картин импрессионистов были обыденные вещи, а также пейзажи: виды улиц, кафе, парков, а также портреты разных людей. Особенностью композиции импрессионистской живописи являлась асимметрия: главные герои картин располагались как правило не в центре, а со смещением, иногда выходили за «кадр» и растворялись на общем фоне. Всю картину целиком нужно было наблюдать расфокусировано – именно фон играл важную роль.

Зеркальные поверхности служили импрессионистам важным инструментом – в отражении поверхностей воды, зеркал, мостовых после дождя они создавали «новую оптику». Зеркало позволяло показать скрытые планы, искажая первоначальный образ, преобразуя его в другие плоскости и мерности. В отражении получалось увидеть искаженный образ, отчужденный, другой, сходство могло отдаленно напоминать оригинал и это позволяло по-новому интерпретировать увиденное, влияло на целостность и объемное восприятие всей картины. Обзор нескольких перспектив создавал эффект «замочной скважины», присутствия внутри с возможностью наблюдать другой план снаружи. Например, в работе Эдуарда Мане «Бар в Фоли-Бержер» (1882) мы видим на первом плане девушку с отсутствующим взглядом в анфас. Она стоит одна за стойкой бара и смотрит перед собой и на зрителя или точнее сквозь него. В зеркальной стене бара мы также видим отражение девушки со спины и людей, сидящих в баре. Зрителю художник показывает все планы и предоставляет возможность ощутить себя частью происходящего внутри и снаружи.

Основные принципы изображения импрессионистов – бессюжетность, целостность, зеркальность, концептуальность, субъективность – были перенесены с полотен художников в литературу и стали новой основой для создания модернистских текстов. Книга «Новые стихотворения» Р.М. Рильке считается одним из главных произведений модернистской литературы XX века. В двух частях сбор-

ника представлены художественные зарисовки в жанре «стихотворение–вещь» (Ding–Gedicht), который можно «проследить в религиозной поэзии Средневековья» [1]. В «Заметках о мелодии вещей» (II) (1898) поэт пишет: «...надо стать Зачинателем. Кем-то, кто напишет первое слово после тире, растянувшегося на сотни лет» [11]. Риторическая связка: «слово–вещь» дает отсылку к первой строке Евангелия от Иоанна (Новый Завет), где сказано: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» [5].

Следуя принципам импрессионистов, Рильке начинает писать «стихотворения – вещи» в неэмоциональной манере наблюдателя, где «сюжет ... все более переводится в безымянную вещественность» [8. С. 115]. Бессюжетное повествование и образная фрагментарность сравнимы с настроением прогулки. Прием использовался в жанре описательной поэзии, например, в произведении «Времена года» Джеймса Томпсона, где объект внимания не является частью описания, но находится непосредственно в центре, фокусируя на себе весь интерес. Образы и темы Рильке рассыпаются между строк его сборника «Новые стихотворения», словно осколки мозаики, ее фрагменты складываются в единую картину и передают авторский замысел, который можно приравнять к опыту переживания. В модернистской литературе появляется специальный термин для описания инсайта или вспышки озарения – «эпифания». Любой фрагмент – это цитата, содержащая огромный пласт накопленных человечеством знаний и опыта прошлого. По словам П.Д. Волковой, «XX век – комментарий» [4], или цитата всего, что было создано человечеством со времен античности. Рильке посвящает ряд стихотворений мифологическим и библейским героям, чьи имена стали для нас нарицательными. По названию стихотворений ясно, о ком идет речь: «Ранний Аполлон», «Эранна – Сафо», «Святой Себастьян», «Будда», «Бог в Средние века», «Орфей. Эвридика. Гермес», ««Рождение Венеры», «Критская Артемида», «Леда», «Остров Сирен», «Плач об Антиное», «Иеремия» и другие.

Примечательно семанτικο-смысловое симметричное построение двух частей «Новых стихотворений». Зеркальная геометрия поэтических диптихов показывает разные планы и символически отражает дуальность мира – внутреннего и внешнего. Раму первой и второй части составляют заглавные сонеты – посвящения Аполлону. Начало Рильке задает в образе весны в стихотворении «Ранний Аполлон» в игре слов «ранний» (früher) и «весна» (Frühling). В стихотворении «Архаический торс Аполлона» Рильке отражает трансформационную идею перерождения: «Ты должен изменить свою жизнь!» «Du muss den Leben ändern!» [9. С. 107].

Наслоение образов и смыслов создает «импрессионистский» объем, зеркальное преломление тем и образов помогает Рильке описать скрытые планы и создать многомерный универсум бытия «вещей». Например, в образе цветов Рильке использует несколько цветовых оттенков, которые передают момент изменения и трансформации. Цветам посвящены такие стихотворения, как «Голубая гортензия», «Розовая гортензия», «Сердцевина роз», «Чаша роз», «Персидский гелиотроп». Нэнси Тулин, ссылаясь на письма и дневники Рильке, полагает, что названием первой части сборника «Новые стихотворения» должны были стать зеркальные стихотворения «Голубая гортензия» и «Розовая гортензия» [7].

Сонет «Голубая гортензия» находится в ряду других стихотворений о смерти и возрождении примерно в середине первой части сборника, после стихотворения «Познание смерти» («Todes – Erfahrung»). В немецкоязычной литературе в образе голубого цветка заложено множество художественных смыслов: вспомним работу

И.В. фон Гёте (1749–1832) «К теории цвета» («Zur Farbenlehre») или образ «голубого цветка» в романе немецкого романтика Новалиса (1799 – 1800) «Генрих фон Офтердинген». В.В. Микушевич в статье «Голубой цветок и дьявол» писал, что «главная тема немецкого романтизма: клад и цветок, идеал и символ, всеединство и многообразие» [6].

У Рильке голубая гортензия соотносится с древнегреческим мифом: «Гиацинт – древнее растительное божество умирающей и воскресающей природы» [С. 153]¹. Напрашивается параллель с Гиацинфом в «Метаморфозах» Овидия – сыном спартанского царя, правнуком Зевса, которого диском нечаянно убил Аполлон, и из пролитой им крови вырос цветок гиацинт. Еще один образ описан в стихотворении «Плачь Антиноя», где повествуется о трагической гибели юноши, возлюбленного императора Адриана, утопленного или утонувшего в Ниле и возведенного в культ.

В сонете «Голубая гортензия» Рильке создал свой «голубой цветок», используя целую палитру красок: «как слой зеленой краски в тигле / шершава и суха ее листва» (“das letzte Grün in Farbentiegeln sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau” [9. С. 28]. С помощью зеркал создается несколько планов: «как отражение, как пелена рассеивающейся влаги» (в оригинале: “nur von ferne segeln”, “sie spiegeln es verweint und ungenau” [9. С. 28]. Для создания визуального объема Рильке использует чередование перекрестных рифм в первом катрене АВВА, во втором катрене ВССВ поддерживают цветовой градиент существительными “Blau” и “Grau”: «в них есть лиловость, серость, желтизна» («Ist Gelb in innen, Violett und Grau») [9. С. 28]. Цветовая гамма выцветшей гортензии противопоставляется неодушевленным предметам со следами «бытования». В последующей терцине DFD добавляются сравнения: «как в старинной голубой бумаге» (“wie alten blauen Briefpaieren”), «как детский фартук спешенный, любимый» (“Verwaschnes wie an einer Kinderschürze”) [9. С. 28].

После синтаксически выделенной двоеточием паузы следует кульминационное сравнение, которое звучит рублено благодаря ударению на первые слоги: “wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze” («как этой жизни краткость ощутима»). Повторение отрицаний “Nichtmehrtragenes” (больше никто не носит) и “nichts mehr geschieht” (с которым больше ничего не случается) содержит ключевую морфему – “nichts” («ничто»).

Последний терцет ВФВ знаменует окончание трансформационного цикла – «жизнь опять воскрешена» и «синь сияет пред листвою зеленой». В рифме “sich verneuen” («обновляться») и “sich freuen” («радоваться») возвратные глаголы подчеркивают автономность природы и отстраняют от происходящего читателя, ограничив его ролью безучастного наблюдателя: с помощью глаголов “man fühlt” и “man sieht” создается эффект обезличенности [9. С. 28].

Как точно замечает Н.Т. Рымарь, «закон природы у Рильке связан с законом искусства» [12]. Наслоением образов и смыслов, словно мазками кисти, поэт создает нужный смысловой оттенок, значение, концептуальную «идею». Каждое «стихотворение–вещь» можно рассматривать как отдельный артефакт, собранный автором в единую коллекцию «Новых стихотворений». На примере стихотворения из цветочного цикла «Голубая гортензия» мы увидели, как поэт реализовал философскую идею преобразования «всего», и как читатель вовлеченно наблюдал

¹ Тахо-Годи А.А. Гиацинт, Гиацинт. Мифологический словарь. Гл. редактор Е.М. Мелетинский. М., 1992. С. 153.

за метаморфозой «вещи». Двухчастный цикл «Новые стихотворения» Р.М. Рильке считается шедевром мировой модернистской литературы, сочетающим интермедialность и онтологичность, в котором Рильке удалось воплотить идею о «космическом единстве, захватывающем землю, небо, море и подземный мир» [14. С. 9] и создать новый метаязык для описания многомерного бытия вещей или “*der sachlichen Sachen Dasein*”.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Андреюшкина Т.Н. Феномен жанра "стихотворение-вещь" в поэзии Р. М. Рильке и философские основы "вещи" // Вестник ВУиТ. 2018. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-zhanra-stihotvorenie-vesch-v-poezii-r-m-rilke-i-filosofskie-osnovy-veschi> (дата обращения: 10.05.2026).
2. Бахтин М. В. – Кризис европейской культуры начала XX века и историческое познание // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 165. <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-evropeyskoj-kultury-nachala-hh-veka-i-istoricheskoe-roznanie> [электронный источник] – дата обращения 10.05.2026.
3. Бодлер Ш. Падаль. Цветы зла. 29-тый стих. Перевод В.Левик. <https://stihi.ru/diary/doroshin/2017-10-09> [электронный источник] – дата обращения 15.04.2026.
4. Волкова П. Д. От Древнего мира до Возрождения (сборник) / П. Д. Волкова – «Издательство АСТ», 2016 – (Мост через бездну). – С. 11. <https://школаискусствмр.рф/upload/1623409896.pdf> [электронный источник] – дата обращения 18.04.2026.
5. Евангелие от Иоанна, Глава 1 <https://azbyka.ru/biblia/?Jn.1:1> [Электронный ресурс] – режим доступа: 23.04.2026.
6. Микусевич, В. Б. "Голубой цветок и дьявол" http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2023/09/goluboy_tsvetok_i_dyavol_per_v_mikushevich_-1998.pdf [электронный источник] – дата обращения 03.04.2026.
7. Нэнси Тулин <https://www.nthuleen.com/papers/940Brilke.html> - дата обращения 10.05.2026.
8. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971 г. – С. 459.
9. Рильке, Райнер Мария. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. Архаический торс Аполлона. С. – 107. – М.: Наука. 1977 [Электронный ресурс] – режим доступа: https://imwerden.de/pdf/rilke_novye_stikhotvoreniya_1977_ocr.pdf дата обращения 30.04.2024.
10. Рильке Р.М. Новые стихотворения. Пляска смерти. Пер.в нем. К.П. Богатырев. https://imwerden.de/pdf/rilke_novye_stikhotvoreniya_1977_ocr.pdf [Электронный ресурс] – режим доступа: 25.04.2026.
11. Рильке Р.М. «О мелодии вещей» (V). <https://omiliya.org/article/o-melodii-veshchey-rm-rilke> [электронный источник] – дата обращения 20.02.2026.
12. Рымарь Н.Т. О творческих истоках Рильковских концептов «вещь» и «фигура»// Культура и текст. 2022. №1 (48), С.162. URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2022/03/152-165.pdf> дата обращения: 10.05.2026.
13. Тахо-Годи А.А. Гиакинф, Гиацинт. Мифологический словарь. Гл. редактор Е.М. Мелетинский. Москва. 1992. С. 709.
14. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. – М.: Искусство, 1989. – С. 305.
15. Элиот Томас Стернс. Избранное: Стихотворения и поэмы / Перевод с англ.; сост. Ю. Комов; Коммент. Т. Красавченко. – М. 2002. – С. 528.

**THE COLOR PALETTE AS A METAPHOR FOR METAMORPHOSIS
IN THE CYCLE "NEW POEMS" BY R.M. RILKE**

O.I. Ananchenko

Tolyatti State University

Tolyatti, Russia, olesya.ananchenko@vaz.ru

The article examines the influence of impressionist painting on the formation of modernist poetry in the two-part cycle "New Poems" (1907-1908) by the Austrian poet Rainer Maria Rilke (1875-1926). The study will use literary analysis to identify artistic language tools and principles for describing the multidimensional universe of "being" (Dasein) in poems about flowers, written in the genre of "poem – thing" (Ding - Gedicht). R.M. Rilke's work "New Poems" is a unique example of an intermedial poetic text where the color palette serves as the main metaphor for transformation (metamorphosis).

Keywords: "New Poems", Rilke, Rodin, modernism, impressionism, poem-thing (Ding–Gedicht).