

О ФОРМЕ «ЗАПИСОК МАЛЬТЕ ЛАУРИДСА БРИГГЕ» РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ

*Работа представлена кафедрой зарубежной литературы.
Научный руководитель - доктор филологических наук, профессор А. И. Жеребин*

Статья посвящена особенностям художественной формы романа Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» - одного из первых произведений модернистской литературы. Исследуется влияние творчества Родена и Сезанна на рождение особой формы романа. Автор статьи приходит к выводу о том, что фрагментарное построение текста связано с созданием особой целостности представления жизни в романе.

The article focuses on the peculiarities of the form of an early modernist novel - «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» by R. M. Rilke. It is proved that the new novel form underwent the direct influence of the works by A. Rodin and P. Cezanne. The general conclusion of the article is that the disintegrated text structure of the novel functions as a powerful means of creating a picture of the life in its wholeness.

Специфика облика литературы XX в. тесно связана с изменением представлений о реальном мире, поскольку, как справедливо замечает В. Г. Адмони, «во всех своих аспектах поэтика всегда так или иначе укоренена в действительности»¹. С одной стороны, в начале века отрицается самая ус-

тойчивая категория научной мысли-категория причинности. О. Шпенглер обнаруживает в ней «поверхностную связь между явлениями»², что, по-видимому, явилось следствием распада устойчивых форм человеческого существования. С другой стороны, еще в конце XIX в. ощущается потреб-

ность в пересмотре эстетических принципов, лежащих в основе различных видов искусства; необходимым оказалось создание новых закономерностей, которым бы мог подчиниться изображаемый мир. В литературе предпринимаются неоднократные попытки выразить новое содержание путем создания особого стиля (например, «секундный стиль» А. Хольца, автора работы об искусстве «Искусство. Его сущность и его законы», 1891-1892).

В 1907 г., оглядываясь на свои ранние творческие опыты, Рильке писал: «Я не отвергаю их, однако мне кажется, что я столь сильно и столь постоянно хотел сказать одно-единственное, что позднее они оказались попросту заменены лучшей, более зрелой формой выражения...»³. Таким образом, творческий путь Рильке можно рассматривать как постоянное движение к более совершенной форме выражения. Постепенно в эстетике поэта возникают особые требования к форме художественного произведения: отказ от опьяненности чувств, чрезвычайное сгущение материала, укрепление контуров произведения.

Немаловажную роль в процессе формирования эстетики новой художественной формы сыграли русские впечатления Рильке. В письме к А. С. Суворину от 5 марта 1902 г. Рильке говорит о величине события, которым для него оказалась Москва, когда он увидел ее в первый раз. «Все мое потерянное детство, - пишет он, - затопленное годами тревожной и запутанной юности, стало всплывать, как затонувший город...»⁴. Событие из внешнего мира становится проводником к событию в жизни внутренней. Таким образом, через внешнее обнаруживается внутреннее.

Помимо этого, Рильке ощущает потребность в «говорящей» форме. В письме к жене от 5 сентября 1902 года он отмечает: «...все сказать посредством обработки материала, и ничего более»⁵. С этого времени Рильке занят поисками этой новой формы, причем область поиска не ограничивается

произведениями мастеров художественной литературы, таких как Й. П. Якобсен, Д. Лилпенкрон, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, Рильке обращает внимание и на достижения современной живописи и скульптуры. Прежде всего поэта интересует творчество Родена, с именем которого связан парижский период творчества Рильке. Его внимание привлекает и Сезанн.

Начало XX в. было ознаменовано качественными изменениями в жизни и в искусстве. Явственно обозначилась утрата цельности, непрерывности бытия, действительность начинает представляться отрывочной, всегда частичной и вследствие этого непонятной. Искусство не могло не откликнуться на происходившие в жизни перемены. «Художественная революция», последовательнее всего осуществленная во французской живописи, происходила под лозунгом вытеснения из искусства всего, искусству постороннего. Ретроспективная выставка Сезанна в октябре 1907 г., осветившая перспективы изменения нового искусства, произвела потрясающее впечатление на Райнера Марию Рильке. Своими картинами Сезанн настаивал на том, что произведение искусства не часть мира, но мир заверченный, замкнутый в собственных границах. Он дорожил завершенностью, выстроенностью композиции, которая не допускает воображаемых «контекстов». Содержание картины заключено в самой композиции. «Хороший метод построения - вот чему надо выучиться», - провозглашал Сезанн в письме к французскому художнику Ш. Камуэну⁶. Рассуждая о картинах Сезанна, Рильке замечает: «Я ведь изучаю совсем не живопись»⁷.

Знакомясь с творчеством Родена в Медоне, Рильке отмечает специфику целостности его скульптур, которая становится открытием для поэта и играет важную роль в рождении формы «Записок»: «...это всего лишь фрагменты, едва ли найдется что-то целостное: чаще это фрагмент руки, фрагмент ноги, словно бы идущие рядом, и фраг-

мент туловища, весьма близкого к ним. <... > И все же чем ближе рассматриваешь, тем глубже ощущаешь, что все это было бы менее целостным, если бы отдельные тела были неповрежденными»⁸. Рильке вслед за Роденом видит задачу художника в создании из частей новых взаимосвязей, новых, более вечных единств. Так, в «Записках» между фрагментами текста отсутствуют очевидные связи; принимая во внимание влияние творчества Родена, можно говорить о намеренном фрагментарном построении текста с целью соединения фрагментов в новые единства и выявления новых взаимосвязей. 5 апреля 1903 г. Рильке писал из Виареджо, что Якобсен и Роден – художники, от которых он узнал «о сути творчества, о его глубине и вечности»⁹. Таким образом, в отношении формы лирический роман Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» во многом является откликом на произведения современной живописи и скульптуры.

Фрагментарное построение текста связано с особенностями пространственно-временной структуры романа. В письме к польскому переводчику «Записок» В. Гулевичу от 10 ноября 1925 г. Рильке дает следующий комментарий: «Мальте не зря внук старого графа Брае, который все, как бывшее, так и будущее, воспринимает попросту как «здесь-присутствующее» (vorhanden): точно так же и Мальте обусловленные тремя способами восприятия запасники своей души ощущает как присутствующую данность»¹⁰. Мальте, повествуя о графе Брае, указывает на его характерную черту: «Хронология для него не играла ровно никакой роли, смерть была безделицей, которой он не замечал, люди, которых однажды он включил в свою память, продолжали существовать, и кончина их решительно ничего не меняла» (пер. Е. Суриц)».

Рильке убирает из своего романа временную ось, отдавая реальность произведения во власть пространства, с которым имеет дело и живопись, и скульптура. Здесь

также сказывается распад цельности мировосприятия человека XX в., который как раз и преодолевается в романе особенностью восприятия времени, точнее, его значимым невосприятием, – на это указывает образ пустой комнаты, в которой остановилось время¹². Историческая непрерывность, с ее вчера, сегодня и завтра, заменяется у Рильке непрерывностью иного характера. Рильке становится одним из первооткрывателей нового способа рождения художественной непрерывности. С. Вайман в книге «Неевклидова поэтика» отмечает, что для неклассического искусства XX в. характерна такая «переплавка художественного времени в художественное пространство»¹¹. Фрагменты бытия героя «Записок» Мальте собраны под покровом единого дня, поскольку должны быть одновременно сведены в едином пространстве. Они сопоставляются, а не сливаются; нет было и будет, все существует в некотором дне «11 сентября»: детство Мальте, хождение по Парижу, возвращение блудного сына, смерть Григория Отрепьева и многое другое¹⁴. Мартин Хайдеггер назвал внутреннее пространство мира (Weltinnenraum) Рильке «сердечным внутренним пространством». В статье «Петь – для чего?!» он пишет: «Широчайший круг сущего становится данным во внутреннем пространстве сердца. Мир как целое во всех натяженьях оказывается тут в равно сущностной данности. Рильке называет ее на языке метафизики «настоящим»»¹⁵.

В романе все является одновременным и абсолютно присутствующим в мире (например, сгоревший дом Шулиных, который для Мальте существует). Единственное существенное измерение мира – пространственное. Все является «вещным становлением»¹⁶ человеческих «томлений» и «страхов». Между давним и новым – непрерывность. Если «включается» временное измерение, то в пространстве мира появляется пустота, которая окружает настоящее. Если же мы имеем дело лишь с пространствен-

ным измерением, все оказывается в сфере видимого, что делает возможным обнаружение взаимосвязей.

Многочисленные статьи Рильке об искусстве позволяют гораздо глубже уяснить суть преобразований, которые обнаруживаются в его творчестве, а иногда и просто прояснить непонятное. Так, статья Рильке «Ценность монолога» (*Der Wert des Monologes*, 1898) во многом облегчает работу исследователя, пытающегося понять отношение Рильке к слову. В открытом письме к Рудольфу Штайнеру, где Рильке делает некоторые добавления к статье, читаем, что душа говорит не через слово, которое забывается уже на другой день, но через свет, возможно, через звук, через пейзаж¹⁷. «Если душа говорит, она во всем. Она будит все вещи, дает им голоса; и в чем она признается, всегда целая песня»¹⁸. «Все в жизни имеет одинаковую ценность, и вещь не хуже, чем слово, или запах, или мечта»¹⁹.

Такая позиция Рильке относительно слова, безусловно, нашла свое отражение и в языке романа, в его структуре. В «Записках» обнаруживается «синтезирующий тип изложения»²⁰: от признака к сущности. Вещь из внешнего мира входит во внутреннее пространство сердца Мальте через свой признак, актуальный для данной ситуации, через свой «голос». Мальте не стремится к тому, чтобы что-то назвать, дать чему-либо имя, скорее он этого избегает, даже в отношении людей: «Завершитель мира» (Бетховен), «Упрямец» (Ибсен), «Мой поэт» (Франсис Жамм). Рильке добивается эффекта «остранения», называя персонажа истории несвойственным ему именем, например, Альбрехта Валленштейна он называет «герцог Саганский», хотя этот его титул очень редко упоминается, он более известен как герцог Фриденбургский. Имя - лишь определенное слово, которое обозначает вещь или явление; Рильке уподобляет его маске, которая ведь может и изнашиваться: «А когда минет время и ты заметишь, что твое имя в ходу у людей, - не принимай его серьезнее

прочего, что сходит с их уст. Реши - оно изнашивается. Сбрось его. Смени на другое, любое, каким Господь сможет окликнуть тебя в ночи. И тай от всех»²¹.

Известно, что окончательному варианту романа предшествовали две более ранние редакции, сопоставление с которыми «Записок», опубликованных в 1910 г., позволяет говорить о смене различных повествовательных ситуаций. В первой редакции романа (1904) присутствует рассказчик, во второй (того же года) - Мальте ведет разговор с мало знакомым ему человеком, обитающим в Париже. Изначально Рильке предполагал даже написать предисловие к роману, где хотел поведать читателю некоторые обстоятельства жизни Мальте, но отказался от этого намерения. Так, начав писать свой роман от третьего лица, Рильке заменил его на первое - в окончательной редакции «Записок» (1910) говорит Мальте. Вещный мир «Записок» становится, проходя через душу Мальте (не зеркало, но окно); обретая голос, эти вещи «поют свою собственную песню». Следствием такой особенности «речи» Мальте, говорящего через явления и вещи, и становится фрагментарное повествование. Рильке возводит фрагментарность на уровень принципа построения романа, в то время как сам роман фрагментом не является.

Такой необычный способ повествования души о себе поэт выбирает, поскольку не приемлет «слово» в качестве связующего звена (у Рильке-моста - Вгьске²²) между человеческой душой и «великим континентом общей жизни»²³. Человек не может быть вполне искренним в словах. Рильке уподобляет слова «грубым клещам» (*viel zu grobe Zangen*), которые не могут пошевелить «нежнейшие колеса на большом заводе» (*die zartesten Räder in dem großen Werke*), без того, чтобы их не раздавить²⁴. Таким образом, в романе «общая жизнь» обретает статус языка, которым пользуется Мальте. Слова этого «языка» - различные явления «общей жизни». Рильке отме-

чает, что, возможно, слова и являются самыми широкими мостами между душой и жизнью, но отнюдь не лучшими²⁵. Когда человек говорит на определенном языке, про него вряд ли кто-то скажет, что он воспринимает язык кусками на основании того, что, повествуя о чем-то, этот человек не использует все слова данного языка или же выбирает слова не в той последовательности, в какой они находятся в толковом словаре. Кажущаяся отрывочность представления жизни, фрагментарность, в свете особого понимания Рильке «слова», позволяет войти в роман мировой безмерности.

В эпизоде романа, рассказывающем о пристрастии Карла к игре в карты, противопоставляется традиционная форма повествования «новой форме»: «Его приучили часами рассматривать в книжках картинки; и он был доволен. Одно досаждало ему: что, листая страницы, нельзя удержать взглядом много картинок сразу и что, закрепленные в фолианте, они не могут друг с другом встречаться. Тогда-то и вспомнил кто-то про игральные карты, совершенно в ту пору забытые, и весьма угодил королю; ему пришлось по сердцу веселые картинки, живые, отделимые, самостоятельные. Карточная игра вошла в моду при дворе, а король сидел у себя в библиотеке и играл сам с собою. Он выкладывал рядышком двух королей, и точно так же недавно Господь соеди-

нял его с кайзером Венцелем; случалось ли умереть даме, он, как могильной плитой, покрывал ее червонным тузом. Его не смущало множество пап в игре...»²⁶. Так обнажается игровая основа текста. Построение романа не алогично: помимо языковых приемов, которые использует Рильке для связи фрагментов текста, в произведении создаются особые зоны «взаимопроникновения», посредством которых «Записки» становятся сюжетным произведением, но с сюжетом особого рода.

Когда в 1910 г. роман Рильке впервые был опубликован в Германии, его новая форма оказалась непонятной для читателя. «Записки» восприняли как «роман в отрывках, без продолжающегося действия, без четкого окончания и без рассказчика в принятом смысле»²⁷. Немецкие исследователи того времени отмечают, что «Записки» - это «книга кризиса» (Фогт²⁸), произведение «большого духовного богатства и очень слабой формы» (Кляйн²⁹). Лишь в 1960-е гг. отношение к роману изменяется. Он обретает статус «нового начала» (Neuanfang) в немецкой литературе. Большую роль в этом сыграли исследования В. Йенса³⁰ и Ф. Мартини³¹. В «Записках» перестали видеть лишь объединение отдельных фрагментов³², начинают думать, что роман Рильке знаменует собой «прорыв традиционной формы»³³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Адмони В. Г. Поэтика и действительность. Л., 1975. С. 6.
- ² Цит. по: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 27.
- ³ Цит. по: Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1998. С. 180.
- ⁴ Рильке - А.С. Суворину // Рильке и Россия. СПб., 2003. С. 494.
- ⁵ Цит. по: Хольтхузен Г. Э. Указ. соч. С. 116.
- ⁶ Мастера искусства об искусстве: Искусство конца XIX - начала XX века / Под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. М., 1969. Т. 5. С. 151.
- ⁷ Рильке Р. М. Письма о Сезанне // Рильке Р. М. Записки Мальте Лауридса Бригге. М., 2001. С. 229.
- ⁸ Цит. по: Хольтхузен Г. Э. Указ. соч. С. 109.
- ⁹ Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 186.
- ¹⁰ Nachwort // Rilke R.M. Die Aufzeichnungen des Make Laurids Brigge. Mlinchen, 2002.S. 264.
- ¹¹ Рильке Р. М. Записки Мальте Лауридса Бригге. М., 2001. С. 33-34.
- ¹² Там же. С. 5.

¹³ Вайман С. Неевклидова поэтика: Работы разных лет. М., 2001. С. 66.

¹⁴ Во фрагменте романа, где речь идет о петербургских сценах жизни Мальте, Рильке предлагает эстетический путь преодоления времени - русский знакомый Мальте Николай Кузьмич все дни напролет читает стихи, пытаясь нейтрализовать движение времени, превращая его в стихотворный ритм.

¹⁵ Хайдеггер М. Петь - для чего?! // Рильке Р. М. Прикосновение: Сонеты к Орфею: Из поздних стихотворений. М., 2003. С. 215.

¹⁶ Хольтхузен Г. Э. Указ. соч. С. 113.

¹⁷ Безусловно, Рильке не единственный, кто остро чувствовал кризис художественного слова. Можно говорить о всеобщем крушении веры в способность субъекта познавать и отражать объективную действительность (см. об этом: Жеребин А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004. С. 89). В этюде «Письмо» (1902) Г. фон Гофмансталь так говорит о «старых словах»: «Вокруг меня было море отдельных слов... они были как воронки водоворота, глядя в которые ощущаешь дурноту, а они все кружатся и кружатся, и за ними - пустота» (Г. фон Гофмансталь. Письмо // Гофмансталь Г. фон. Избранное. Драммы. Проза. Стихотворения / Сост. и пред. Ю. Архипова. Ред. и комм. Э. Венгеровой. М., 1995. С. 523).

¹⁸ «...wenn eine Seele spricht, ist sie in allem. Sie weckt alle Dinge auf, giebt ihnen Stimmen; und was sie gestehet, ist immer ein ganzes Lied» (Rilke R. M. Noch ein Wort über den 'Wert des Monologes' (Offener Brief an Rudolf Steiner) // Rilke R. M. Sämtliche Werke in 6 Bänden. Band 5. Frankfurt a. M., 1987. S. 441).

" Ibid. S. 442. Ср.: Гофмансталь говорит о том, что Я такой же символ бесконечного, как и любой другой предмет, ничем не лучше, чем «собака, крыса, жук, засохшая яблоня, сбегающий с пригорка проселок» (Г. фон Гофмансталь. Письмо. С. 524).

²⁰ Коренева М. Ю. Стилистические особенности «осложненного» предложения в прозе Р. М. Рильке // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Л., 1985. С. 60.

²¹ Рильке Р. М. Записки Мальте Лауридса Бригге. С. 71.

²² Rilke R. M. Der Wert des Monologes // Rilke R. M. Sämtliche Werke in 6 Bänden. Band 5. S. 435.

²³ Ibid. S. 435.

²⁴ Ibid. S. 435.

²⁵ Ibid. S. 435.

²⁶ Рильке Р. М. Записки Мальте Лауридса Бригге. С. 174-175.

" Цит. по: Лысенкова Е. А. Проза Р. М. Рильке в русских переводах. М., 2004. С. 94.

²⁸ Vogt A. Ärztliche Betrachtung über «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» von Rilke // Materialien zu Rainer Maria Rilkes «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (Hrsg. von H. Engelhardt). Frankfurt a. M., 1974. S. 151.

²⁹ Klein J. Die Struktur von Rilkes Malte // Wirkendes Wort. 1951/52. № 2. S. 95.

³⁰ Jens W. Die Revolution der deutschen Prosa // Jens W. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen, 1962. S. 109-133.

³¹ Martini F. Literarische form und Geschichte: Aufsätze zu Gattungstheorie und Gattungsentwicklung vom Sturm und Drang bis zum Erzählen heute. Stuttgart, 1984. S. 156.

³² Fulleborn U. Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman // Materialien zu Rainer Maria Rilkes «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (Hrsg. von H. Engelhardt). Frankfurt a. M., 1974. S. 175-198.

³³ Eifler M. Die subjektivische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik: ihre Existenzialität und Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke. Tübingen, 1985. S. 52.