М. В. Шумакова

ОБРАЗ ГЕРОЯ РОМАНА Р. М. РИЛЬКЕ «ЗАПИСКИ МАЛЬТЕ ЛАУРИДСА БРИГГЕ» И ЖИВОПИСЬ ИМПРЕССИОНИЗМА

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

Статья посвящена особенностям образа героя единственного романа Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге», появление которого открыло новые возможности словесного искусства в эпоху модерна. Автор приходит к выводу, что в основе повествовательной техники Рильке лежат принципы искусства импрессионизма.

Ключевые слова: образ героя, граница, фрагментарность, романтический герой, импрессионизм.

The article focuses on the peculiarities of the character of the novel «The Notebooks of Malte Laurids Brigge» by R. M. Rilke. The novel discovers the potentialities of modernist literature. The general conclusion of the article is that Rilke's narrative technique is based on the art of impressionism.

Key words: image of character, limits, fragmentariness, romantic character, impressionism.

Поскольку центральной точкой литературных противоречий является человек, то при анализе произведения переходного периода, проходящего под знаком противоречия, следует учитывать прежде всего специфику литературного процесса,

связанного с художественным осмыслением человека [4, с. 9].

Художественная революция в немецкой литературе, обозначенная исследователями временными рамками 1900–1912 гг. [13, s. 109], повлекла за собой изменения не только в области темы литературы, пересмотру подвергается сам способ подачи реальности в художественном произведении. По мысли М. Третера, «все продуктивное в искусстве конца XIX–XX в. породил импрессионизм, ставший со временем доминирующей формой символизма» [9, с. 191].

Эскизность, исчезновение характера, сюжета, фрагментарность, эмоциональный принцип организации материала – черты романа «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) – позволяют говорить о связи творчества Рильке с импрессионизмом, хотя оно, безусловно, импрессионизмом не исчерпывается. Л. Г. Андреев отмечает, что с импрессионизмом произведения Рильке связаны лишь «в некотором отношении» [2, с. 139]. В «Записках…» эта связь проявляется по преимуществу в отношении изобразительной системы романа. Рильке было важно, что импрессионистический способ постижения действительности способен преодолевать «сконструированность», заданность этой действительности.

В романе нет героя в общепринятом смысле слова. Герой Рильке не наделен характером в том смысле, который придавали этому слову еще греки, считавшие его «резко очерченным, неповторимым пластическим обликом, который без ошибки распознается среди всех других» [1, с. 4].

С одной стороны, Мальте Лауридс Бригге вплетен в ткань произведения Рильке так, что мы не можем отчетливо выделить его в тексте. Образ подобного вплетения находим и в самом романе – это образ кружева, которое разворачивают Мальте и его мать, видя в нем и человека, и одинокую могилу. Сам облик Мальте Бригге становится загадкой. Подобно тому как Мальте узнает давно забытое лицо матери в расплывчатых чертах тетки Брае, так и его собственный облик лишь проступает в романе.

С другой стороны, Мальте «будто тает» [5, с. 247], в его образе обнаруживается незавершенность, открытость, «конструктивная неполнота целого, располагающая к сотворчеству» [10, с. 352] писателя и читателя, в чем можно уловить «модернистское приведение художественной реальности к статусу коммуникативного события», когда «зерно недосказанного и неисчерпанного в авторском тексте смысла должно “взойти” и разрастись на почве воспринимающего сознания» [10, с. 352–353].

Здесь уместно вспомнить эпизод романа, в котором Мальте выступает в роли читателя. Он вспоминает зеленую книжицу, доставшуюся ему, вероятно, от тетки, Матильды Брае. Герой Рильке вступает в творческий диалог с автором книги, додумывает ее: «Я, разумеется, не поручусь, что все это было разобрано в книжице. Об этом, мне кажется, следовало бы рассказать» [8, с. 151]. Описание книги оказывается «полно значенья» для исследователя, поскольку в этом эпизоде романа на первом плане оказывается интересующая нас проблема границы, непосредственно связанная с особенностью облика героя Рильке. «Все в ней было полно значенья, даже судя по внешности. Зелень переплета на что-то намекала, по ней сразу угадывалось, что будет внутри. Словно в сговоре, выступали: сперва гладкий муаровобелый форзац и следом титул, казавшийся исполненным тайны. По всем признакам внутри ожидались картинки, но их не было, и приходилось скрепя сердце признать, что и это закономерно» [8, с. 149–150].

Важно не описание облика книги само по себе, так сказать, по эстетическим соображениям. Рильке на примере книги углубляется в проблему границы, перехода, важную для поэта по отношению к любому явлению реальности, в том числе, конечно, и к человеку. Переплет книги выступает в роли пограничного пространства между внутренним и внешним, пространства «скрывающего – открывающего»: с одной стороны, по внешнему угадывается внутреннее, с другой стороны, «скрепя сердце» приходится признать, что «внешние ожидания» относительно внутреннего «закономерно» не оправдываются. Книга раскрывается во внешний мир, в то же самое время оставаясь загадкой, фактом воспоминаний Мальте. Что верно для книги у Рильке, верно и для человека, ведь поэт не делает различий по отношению к людям и предметам.

Он преодолевает ограниченность человеческой личности самим способом подачи героя. Пространство романа – пространство границы, где можно обнаружить переход от одного к другому, когда «человек не там, но уже не совсем здесь» [5, с. 252]. Тело человека, его лицо – это граница между внешним миром и миром внутренним. Здесь происходят события перехода, здесь возможно схватить «скрывающееся – открывающееся» (Гераклит).

Безусловно, Рильке не является новатором в подобной «мерцающей» подаче героя. Несомненно влияние романтиков, отказавшихся от старой портретной манеры, пытавшихся передать в человеке прежде всего его душевную настроенность, «общую музыкальную тональность, ему свойственную» [3, с. 10]. Противоречия в искусстве рубежа XVIII–XIX вв., «противоречия, разрывавшие органический язык искусства» [7, с. 226], предвосхитили во многом и конфликты искусства XX в.: новое понимание человеческой личности, ее осмысление и новый облик рождаются именно тогда. Принцип радикального двоемирия, свойственный романтическому сознанию, несомненно, руководит Рильке при создании им своего героя. Еще важнее оказывается для него романтическая «натянутость до предела», «перенапряженность». Клейст, первым давший в драме типично романтический образ, говоря о своей натуре, употребил слово überspannt, которое отсылает нас к структуре романтического сознания [6, с. 150]. Облик героя у Рильке подобен тончайшей пленке (мыльному пузырю?), отсюда возникает у нас ощущение могущего вот-вот произойти разрыва. Предельная напряженность героя сказывается предельной напряженностью его образа.

Однако корни данного явления в творчестве Рильке следует искать прежде всего в искусстве, непосредственно связанном с созданием зрительных образов, – в живописи. В «Записках…» Рильке апеллирует к «лицу на одном портрете Мане», где нет ничего «мелкого, случайного» [8, с. 24]. Как известно, именно Эдуард Мане (1832–1883) своим искусством предвосхитил возникновение и стал одним из основоположников импрессионизма, оказал значительное влияние на искусство XX в., и как бы далеко ни ушло это искусство «от изобразительных средств и форм Эдуарда Мане, оно всецело обязано ему» [7, с. 242]. Его портреты – своеобразные исследования внутреннего мира человека, современника Мане. Именно Мане отчасти разрешает загадку образа Мальте.

«Зримая поверхность бытия» [7, с. 237] до Мане была уже хорошо освоена, у него же картина (портрет) в целом становится языком внутреннего мира человека. Перегруженность человеческого облика, ощущающаяся в XIX в., откликается новой парадигмой художественного развития в творчестве Мане. А. В. Ми-

хайлов писал об этом так: «…человек в современном искусстве – не только в живописи – оказывается внутри такого сложнейшего комплекса взаимоотношений, переплетения и опосредования видения и мысли, что, скажем, вместить всю эту сложность в пластическую цельность традиционных фигуры, тела, лица почти невозможно» [7, с. 243]. Действительность предстает у Мане как «сплошная полнота смысла» [7, с. 236], не разорванная на мгновение и бытие, время и вечность. За поверхностью бытия Мане передает его глубину, изображая жизнь сплошной, преодолевая случайность, «делая ее языком сущности» [7, с. 240].

Новым оказывается применение этой техники в несвойственном ей материале, в произведении литературном, пространственно-временная структура которого подчиняет себе метод Мане. Так, создается собственно рилькевская техника. В роли «чистых цветов» художника-импрессиониста у Рильке выступают фрагменты, на которые поэт разлагает «сложные тона» действительности.

Для Рильке принципиально важна незавершенность его героя, который может «стать всем», Мальте – герой движения, и сам облик его лишен статичности. Фрагментарный способ построения как раз и позволяет достичь подвижности образа героя, ведь по сути своей фрагмент – «показывает само движение». Его отрывочность, незавершенность, как отмечает В. Грешных, как раз и являются «своеобразными координатами, указывающими на бесконечное движение» [4, с. 22]. Живописи импрессионизма также свойственно запечатлевать образ человека в присущей ему постоянной изменчивости.

«Фабульная наметка» (Ю. Тынянов) романа включает те эпизоды и события из жизни Мальте, которые совпадают с его поэтическим состоянием души. Эпическая структура заполняется как лирическая. Мальте переживает себя эстетически; события своей жизни (и чужих жизней) пропускает через свои чувства, таким образом, его записки обретают лирический облик. С одной стороны, мы следуем за Мальте как за обычным героем повествовательного произведения, с другой стороны, в то же самое время, мы следуем за нарастающей «лирической прогрессией» [12, с. 7], которой это движение безразлично. Лирический процесс «обманывает» повествовательное ожидание.

Фрагментарность текста «Записок…» выглядит закономерным следствием попытки затруднить восприятие жизненной реальности, дабы уйти от автоматизма восприятия. Рильке «вырывает» вещи из их контекста, нарушает привычные связи. Так он поступает даже с человеческой жизнью: мать Мальте умерла, когда он был еще ребенком, – мальчик остался с отцом, который умер значительно позже. Таким образом, мы понимаем, что отец Мальте пережил его мать. В тексте же находим: «Твой отец, Мальте, не любил животных; и все равно он встал со своего места, как-то так медленно, и склонился над собакой» [8, с. 78]. Мать рассказывает об отце так, словно он уже умер, остраняя его от себя и Мальте. Этот же прием обнаруживается в эпизоде с переодеванием Мальте, когда он увидел «другого» вместо себя.

Сам текст романа – зеркало, в которое смотрится Мальте – автор записок, занимая позицию вне «Записок…»; через Мальте-автора реальность входит в произведение, внешнее бытие вторгается во внутренний мир, в чем и состоит, по Герману Бару, сущность нового импрессионистического искусства [11, p. 37]. Именно благодаря зеркалу человек может видеть свою границу. В тексте «Записок…» Мальте исследует пространство своей границы. На глазах Мальте происходит формирование его собственного образа.

Сложносоставленный образ человека разлагается у Рильке на «чистые цвета», как это было в живописи у импрессионистов. В романе эти четко разделенные «цвета» словно смешиваются на глазах у читателя. Объемное по природе своей существо – человек – растворяется в окутывающей его реальности, дематериализуется, обретает зыбкость очертаний.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3–14.

2. *Андреев Л. Г.* Импрессионизм = Impressionisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. М.: Гелеос, 2005. 320 с.

3. *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма: Сб. статей. М.: Искусство, 1971. С. 5–18.

4. *Грешных В. И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. 140 с.

5. Европейский лирический цикл. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2003. 278 с.

6. *Карельский А. В.* Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 336 с.

7. *Михайлов А. В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.

8. *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге. М.: Вагриус, 2001. 304 с.

9. *Светлов И.* Европейский символизм и модерн // Модерн. Модернизм. Модернизация. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2004. С. 185–193.

10. *Тюпа В.* За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2004. С. 347–357.

11. *Bahr H.* Kritische Schriften in Einzelausgaben. Zur Überwendung des Naturalismus. Bd.2. Weimar: Weimar-Verlag, 2004. 345 s.

12. *Freedman R.* The lyrical novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963. 294 p.

13. *Jens W.* Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Verlag Günter Neske, 1962. 344 s.