

OLEZIA MINENKO, OLEXANDR DYADYUSHENKO
Cherkasy

THE PROBLEMS OF PERCEPTION OF THE ORIGINAL AND ITS INTERPRETATION

The article is devoted to the perception and interpretation of the original literary work. Translation is considered as one of the attempts to form a national art system. Attention to the translation of a certain work of art is determined by the specific historical period, in which the perception of the work is occurred, and by the feature of the genre traditions of national literature of a certain historical time. The most important positions are defined, which should the translator observe while working on artwork to trace how is congenial translation of the original, as it concerns the problem of understanding and perception of the reader.

Key words: text, translation, perception, interpretation, work.

АЛЕСЯ МИНЕНКО, АЛЕКСАНДР ДЯДЮШЕНКО
г. Черкассы

ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ ОРИГИНАЛА И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Статья посвящена проблеме рецепции оригинала и интерпретации литературного произведения. Перевод рассматривается как одна из попыток сформировать национальную художественную систему. Внимание к переводу определенного художественного произведения определяется спецификой исторического периода, в котором происходит рецепция произведения, и особенностью развития жанровых традиций национальной литературы данного исторического времени. Определены основные координаты, которых должен придерживаться переводчик во время работы над художественным произведением, чтобы проследить, насколько перевод конгениален оригиналу, поскольку это касается проблемы понимания и читательского восприятия.

Ключевые слова: текст, перевод, рецепция, интерпретация, произведение.

Стаття надійшла до редколегії 03.02.2016

УДК 821.112.2.0'05:81'42

ДМИТРО МУРАВСКИЙ, ЯНА КРАВЧЕНКО

г. Запорожье

21dimma96@mail.ru, yana_kr@yahoo.com

ЭКФРАСИС И «DINGGEDICHT» В ТВОРЧЕСТВЕ Р. М. РИЛЬКЕ

В статье анализируются особенности функционирования экфрасиса в творчестве Райнера Марии Рильке. В частности, выявлена общность этого литературного феномена с эстетикой «поэзии вещиности» (Dinggedicht), характерной для творчества поэта. Их синтез в произведениях Рильке даёт начало новому эстетическому принципу, базирующемуся на теории интермедиальности всех видов искусств, а также на идее художественного преобразования действительности индивидуумом.

Ключевые слова: экфрасис, интермедиальность, «Dinggedicht», «поэзия вещиности».

Одним из актуальных направлений исследования в современном литературоведческом дискурсе является изучение специфики функционирования такого эстетического феномена как экфрасис. Повышенный исследовательский интерес обусловлен, прежде всего, многомерностью данного явления, которое находится на стыке литературы и других,

внесловесных видов искусств, обеспечивая своеобразный диалог между ними. К проблеме экфрасиса обращались такие исследователи, как М. Криггер, Г. Кранц, М. Константины, Х. Вандхоф, Дж. Т. Митчелл, Г. Ф. Скот, Ю. Шатин, Р. Данилевский и др. На сегодня изучение данного эстетического (если не сказать – культурологического) феномена сосредоточено,

в основном, на таких аспектах, как своеобразие художественной природы экфрасиса (Р. Данилевский, Р. Ходель, О. Коваль), вопросы генезиса (Л. Геллер), способы функционирования в художественных произведениях (В. Пожидаева, К. Баршт, Е. Гальцова), формы нарративного выражения (Д. Токарев, Ю. Шатин, В. Миловидов), характер взаимосвязи с психологическими особенностями творческого процесса (Н. Брагинская).

Экфрасис (от др.-греч. «*phrazo*» – «указывать», «делать понятным», «объяснять») – это словесное представление произведения изобразительного искусства, его языковая «реконструкция». Данный термин был впервые предложен американским критиком Лео Шпитцером в 1953 году. Однако, выдвинутая им формулировка понятия («поэтическое описание скульптурного или живописного искусства») не до конца раскрывала многоплановость рассматриваемого явления. Л. Геллер выдвинул значительно более широкую трактовку понятия «экфрасис»: «это всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [1, 45]. Схожее понимание экфрасиса даёт Ежи Фарыно, определяя его как «включение одного искусства в другое» [6, 379]. Обе концепции акцентируют интермедальность всех видов искусств, лежащую в основе экфрасиса и определяющую специфику его природы.

Использование экфрасиса в качестве способа языкового подражания действительности можно обнаружить ещё в литературе периода античности (классический пример – описание щита Ахиллеса в восьмой песне гомеровской «Илиады»). В начале нашей эры этим словом софисты обозначали специальные упражнения по риторике, которые ставили перед учащимися задачу детального описания определённого объекта: битвы, природного явления, военной техники, культового сооружения и т. п. В Средние Века экфрасис, будучи включённым в состав исторических и эпических произведений, достигает значительного развития благодаря работам византийских авторов (Евсевий Кесарийский, Иоанн Златоуст, патриарх Фотий, Михаил Пселл). Приближаясь к современной эпохе, можно привести следующие примеры произ-

ведений разных жанров, в сюжетной основе которых лежит экфрасис: «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Овальный портрет» Э. По, «Портрет» Н. Гоголя, «Ода к греческой вазе» Дж. Китса, «Маяки» Ш. Бодлера и др.

Одним из блестящих опытов художественного воплощения этого явления в литературе XX в. является творчество одного из гениев немецкой литературы – Райнера Рильке. Данная статья посвящена специфике описания визуально-пластичных искусств в поэтическом творчестве великого немца.

Характер экфрасиса в произведениях Рильке уже становился предметом частичного исследования в работах российских ученых: О. Седаковой, Н. Павловой, Е. Разумовской и др. Новизна данного обращения состоит в попытке установления эстетического взаимодействия между явлением «экфрасиса» и рильковским литературным изобретением, именуемым «*Dinggedicht*» («стихотворение-предмет»).

Цель данной статьи – выявить специфику художественного выражения экфрасиса в системе поэтики Райнера Рильке на основе анализа двух стихотворений («Архаический торс Аполлона» и «Ранний Аполлон»), а также указать на синкретичность понятий «экфрасис» и «*Dinggedicht*».

На протяжении всего творческого пути Рильке прослеживается его необычайная тяга к живописи, скульптуре и архитектуре, что находит своё выражение в его многочисленных работах, начиная от цикла стихотворений «Жизнь Девы Марии» (ярчайший пример так называемого «религиозного экфрасиса») и заканчивая сборником «Сонеты к Орфею». Уже в ранних произведениях цикла «Жизнь Девы Марии», навеянного поездкой в Россию, находит воплощение «религиозный экфрасис» – описание икон, храмовых фресок, русских иконостасов. И если в раннем творчестве поэта стремление передать предметный мир несёт скорее эпизодический, второстепенный характер, то на более зрелой фазе творческого становления Рильке стремление это полностью подчиняет себе эстетическую концепцию поэта. Результатом поклонения изящным искусствам становятся две монографии Рильке – «Ворпсведе» (1903) и «Огюст

Роден» (1903), которые, помимо пространных описаний шедевров живописи и скульптуры, содержат глубокие размышления о природе искусства в целом.

Изучая работы своих кумиров, художника Поля Сезанна и скульптора Огюста Родена, Рильке переосмысливает и собственные художественно-философские воззрения. Теперь, после долгих лет творческого кризиса, он осознает, чего хочет достичь в своих стихотворениях – осязаемости, предметности, фундаментальности (всего того, что в литературной теории немногим позже получит определение «вещность»). В качестве образца Рильке берёт скульптурные творения Родена с присущими им динамичностью, устремлённостью и фрагментарностью. Однако в то время, как Роден в своих изваяниях стремится преодолеть статичность и неподвижность, Рильке, напротив, хочет добиться незыблемости поэзии, монументальности, конкретности, уподобив стихи скульптурам. Он полагал, что охватить реальность можно, разложив её на отдельные вещи, что, облагороженные искусством слова, вещи «вознесутся» над собственной предметностью, в совокупности образуя нечто вроде художественной формулы действительности. Эта идея находит воплощение в двух частях сборника «Новые стихотворения» (1907–1908).

Уже само название сборника говорит о разрыве поэта с прошлым эстетическим мировоззрением: от подчёркнутой субъективности и лирической экзальтированности ранних произведений он приходит к новой «поэзии вещиности». Именно в этом цикле Рильке создаёт новый лирический жанр – «das Dinggedicht» («стихотворение-предмет»), одновременно являющийся, по мнению исследователей, разновидностью экфрасиса. Данный лирический сборник воистину представляет собой вершину экфрастической литературы. Предельно образные стихотворения, не связанные какой бы то ни было общей тематикой, напоминают картинную галерею или музей, где каждый экспонат снабжён табличкой с простым, незамысловатым названием: «Собор», «Портал», «Капитель», «Пьета», «Римские саркофаги», «Фламинго», «Юношеский портрет отца», «Святой Себастьян» и т. д.

Однако, следует отметить, что рильковский экфрасис – не экфрасис в его традиционном смысле. Это не бесстрастное описание артефактов, не примитивное дублирование оригинала. Речь идёт, скорее, о некоем переосмыслении созерцаемого, о диалоге между индивидуумом и искусством, между искусством и предметным миром, в результате чего рождается новая интерпретация вещи, новая форма. Экфрасис Рильке – не копия, а продолжение, творческая вариация на конкретную тему.

Примечательно, что обе части «Новых стихотворений» начинаются с образа античных мраморных статуй. Сонет «Архаический торс Аполлона», последняя строка которого гласит «Ты должен изменить свою жизнь» («Dumusstdein Leben ändern»), выполняет функцию программного манифеста, своеобразной инструкции, данной читателю перед его знакомством с последующими стихотворениями сборника. «Новые стихотворения» требуют «нового» понимания вещей, нового мироощущения. Рильке хочет, чтобы читатели взглянули на мир его глазами, «по-новому», а для этого им следует «пересоздать себя».

Произведения «Архаический торс Аполлона» и «Ранний Аполлон» образуют некий лирический пандан и, несмотря на различную поэтическую тональность, дополняют друг друга. Это две ипостаси одного образа, два этапа развития одной «вещи», причём развития, показанного в ретроспекции. Статуя божества, которая в «Архаическом торсе» представлена как «обломок», фрагмент чего-то монументального, обретает в «Раннем Аполлоне» свою исконную, полноценную, величественную форму. Следует отметить, что оба стихотворения делают особый акцент на изображении головы статуи, на её доминирующей роли. И если «Ранний Аполлон» напоминает хвалебный гимн, посвящённый божественной главе скульптуры («...так и это / лицо свободно пропускает блеск / стихов, сражающих нас беспощадно...»), то «Архаический торс» являет собой плач по утраченной части статуи («Нам не увидеть головы, где зреть / должны глазные яблоки...»). Тем не менее, в стихотворении заложена идея особого метафизического присутствия божественного

лика, утерянного в глубине веков («Однако / мерцает торс... где продолжает взор его блестящий»). Несмотря на отсутствие лица, торс продолжает «смотреть» на стоящего перед ним, он всё ещё полон жизни («теперь тебя он видит каждой складкой»). В этой строке Рильке передаёт близкую самому поэту эстетическую установку своего единомышленника Огюста Родена, который, говоря о своём «Мыслителе», отмечал, что он «думает не только мозгом, с нахмуренными бровями, расширяющимися ноздрями и сжатыми губами, но каждым мускулом своих рук, спины и ног, со сжатым кулаком и сжатыми пальцами ног».

Рильке больше всего ценил в произведениях искусства именно эту их способность «жить своей жизнью». Только это, считал он, может возвести предмет в ранг искусства. В письмах к супруге Рильке, делясь впечатлениями от выставки картин Сезанна (она проходила в Парижском Осеннем салоне в 1907 г.), пишет: «...переведённый в свой живописный эквивалент... он (предмет)... теряет всю свою косность в вечном существовании произведения искусства». И далее: «Кажется, что каждая точка картины знает обо всех остальных. Так явно участвует она во всем... так заботится она о равновесии целого и в конце концов сообщает это равновесие действительности» [8, 35]. Поэт восхищался умением художника «просто сказать» о вещах, вместо того, чтобы их судить. Данный принцип воспроизведения предметного мира и лёг в основу «Dinggedicht», лирического экфрасиса в рильковском исполнении.

Следует учесть, что поэзия «вещности», разрабатываемая Рильке, в известной степени исключает иносказательность, к которой поэт тяготел на ранних этапах творчества. В этом отношении жанр «вещных» стихотворений демонстрирует предельное сходство с экфрастической поэзией. Чем меньше в стихотворении метафоричности, тем заметнее его экфрастичность. В стихотворении «Ранний Аполлон», где всё ещё присутствуют отголоски предшествующей нарочито эмоциональной манеры письма Рильке, описание статуи включает в себя целый комплекс замысловатых метафор, уводящих читателя от конкретного отображения скульптуры к

эфемерному образу Аполлона: лицо божества сравнивается с «плеском весны в разливе утра», а его брови – с «садом высокоствольных роз». Остаётся неясным, идёт ли речь о самом Аполлоне, лик которого спроецирован в художественное пространство текста, либо же только о его скульптурной репрезентации.

«Архаический торс Аполлона» отличается от предыдущего стихотворения, прежде всего, предметностью и сдержанностью описаний, типичной для рильковского «Dinggedicht». Перед читателем – точное отображение античной скульптуры без примеси ирреального и воображаемого. Уже само название априори исключает интерпретации касательно объекта описания, выбранного автором (в отличие от названия «Ранний Аполлон», не позволяющего установить, кому или чему посвящено стихотворение: мифическому персонажу или же произведению искусства). Кроме того, «Ранний Аполлон» связан с некоторыми другими стихотворениями сборника («Чаша роз», «Сокровенное роз») общим символом – розой – ключевым в творчестве Рильке, тогда как «Архаический торс Аполлона» (наряду с остальными «Dinggedichte») является фактически обособленным произведением, «независимым» лирическим этюдом, застывшим кадром.

Таким образом, поэтика Рильке демонстрирует общность экфрасиса и «поэзии вещности». Основой двух этих жанровых разновидностей является, прежде всего, понятие «вещь» («Ding»), глубинный смысл которого берёт начало в философии Э. Гуссерля и С. Кьеркегора. «Dinggedicht», заставляя обыденные предметы и явления функционировать в качестве искусства, имплицитно является формой экфрасиса, попыткой передачи визуального кода посредством слова. Но вместе с тем, данный жанровый феномен расширяет функциональный спектр классического экфрасиса: в то время как последний направлен исключительно на отображение артефактов, неодушевлённых по своей природе, «Dinggedicht» нивелирует оппозицию одушевлённости – неодушевлённости как таковую (что можно видеть на примере «Новых стихотворений», где в разряд «вещей», наряду со статуями или культовыми сооружениями,

падают животные, растения, пейзажи и даже образы античных богов). По сути, он раскрывает своего рода всеобщую экфрастичность вещей, универсальность искусства, содержащуюся в каждом отдельном объекте и улавливаемую лишь теми творческими натурами, которые способны преодолевать границы материального.

Список использованных источников

1. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис / Леонид Геллер // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. — 2013. — С. 44—60.
2. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур / А. В. Карельский ; сост. Э. В. Венгерова. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. — Вып. 2 : Хрупкая лира. Лекции

- и статьи по австрийской литературе XX века. — 303 с.
3. Константины М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? / Константины Мишень // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. — 2013. — С. 29—34.
4. Павлова Н. С. Вещь как индикатор будущего / Н. С. Павлова // Вопросы философии. — 2012. — № 2. — С. 128—132.
5. Рильке Р. М. Собрание сочинений : в 3 т. / Райнер Мария Рильке ; [пер. с нем.]. — М. : Престиж Бук, 2012. — Т. 2. — 368 с.
6. Фарино Е. Введение в литературоведение / Е. Фарино. — М. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. — 639 с.
7. Шатин Ю.В. — Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. — 2004. — № 7. — С. 217—226.
8. Rilke R. M. Briefe über Cézanne / Rainer Maria Rilke. — Leipzig : Insel Verlag, 1983. — 139 s.

DMYTRO MURAVSKIY, YANA KRAVCHENKO
Zaporizhzhia

EKPHRASIS AND DINGGEDICHT IN RAINER RILKE'S POETRY

The given paper deals with the analysis of functional peculiarities of ekphrasis in the works of Rainer Rilke. The authors of the article emphasizes the close affinity between ekphrasis and poetic form called Dinggedicht, specific to Rainer Rilke's poetry in general. There fusion in Rilke's poems constitutes a new aesthetics that rests on the concept of intermediality of the different art forms as well as the idea of artistic representation of reality by the individual.

Key words: ekphrasis, intermediality, «Dinggedicht», «thing poem».

ДМИТРИЙ МУРАВСКИЙ, ЯНА КРАВЧЕНКО
м. Запоріжжя

ЕКФРАЗА І «DINGGEDICHT» У ПОЕЗІЇ Р. М. РІЛЬКЕ

У статті проаналізовано особливості функціонування екфрази у творчості Р. М. Рільке. Зокрема, виявлена спорідненість цього літературного феномену з естетикою «поезії речі» (Dinggedicht), притаманною творчості поета. Їх синтез у творах Рільке дає початок новому естетичному принципу, що базується на теорії інтермедіальності всіх видів мистецтва, а також на ідеї художнього перетворення дійсності індивідом.

Ключові слова: екфраза, інтермедіальність, «Dinggedicht», «поезія речі».

Стаття надійшла до редколегії 03.02.2016