

Поклон глубокий три раза,
Обряд кочевников таков.
Или

3 дня он лежал на цветах из углей,
3 дня он из клюва колибри не пил,
На третий его на носилках уносят.
Как смерть, их пришествие губит и косит.

В данном отрывке число обозначено цифрой. В стихотворных текстах В.В. Хлебников достаточно редко использует такое обозначение. Таким образом мастер слова выделяет число, используя при этом в первых двух строках анафору.

С фольклором связано и число «семь», которое часто встречается в произведениях В.В. Хлебникова. Чаще всего оно используется для обозначения количества людей. Автор словно обыгрывает образ данного числа, смотрит на него с разных сторон, выделяя в его значении различные семы. Мы можем встретить строчки, в которых число «семь» – просто количественное выражение, служащее для счета:

Семь могучих оборотней,
Товарищ и друг,
Семь могучих оборотней –
Нас, снедаемых тоской.
И тут же другой отрывок:
Моих друзей летели сонмы,
Их семеро, их семеро...

С одной стороны, числа употреблены в своем прямом, привычном для нас значении. Но в то же время в данном контексте использование числа «семь» для поэта принципиально важно для подчеркивания важной для него повествовательной детали. Он нарочито повторяет числительные, чтобы обратить наше внимание на количество участников событий. Во втором же отрывке автор еще более усиливает звучание числительных, прибегая к инверсии и тем самым ставя логическое ударение именно на слове «семеро». Концепт культуры, стоящей за словом, поворачивается разными своими гранями, в лексической экспликации, в сочетании выступают разные концептуальные признаки его собирательной семантики.

Подобный акцент на числе «семь» во многом определяется фольклорными традициями: «семерка» – число человека,

означавшее его гармоническое отношение к миру, это чувственное выражение всеобщего порядка.

Таким образом, два образа, числа и человека, семантика «разрушения», сосредоточенная в слове «человек», по В.В. Хлебникову, и семантика «гармонии», заключенная в любом числе, нераздельно слиты.

Любопытна прозаическая «Булла о ветровой войне», посвященная изысканию средств против применения немецкими войсками отравляющих газов в первой мировой войне, которая напоминает о себе в стихотворении «Зыыз-жжа!..» строчками, в которых число выступает как образ сравнения:

Завтра ни одно не подымется веко,
Ни у одного человека...
А воздух сладкий, как одиннадцать,
Стал ядовитым, как двадцать семь...

В поэзии В.В. Хлебникова числа выступают выразителями собственного, оригинального концепта, они становятся не просто средством образности, но сами по сути являются образом, сопоставимым с явлениями жизни. Именно из такого представления о числе возникают сравнения «как одиннадцать» и «как двадцать семь», содержащие в качестве эталона числовые номинации, которые эксплицируют текстовые концептуальные признаки, связанные с восприятием человека, несущие позитивную или негативную оценку. Они наполняются семой одушевленности. Мы ощущаем их запах «сладкий, как одиннадцать» и даже вкус «ядовитый, как двадцать семь» [7].

Таким образом, В.В. Хлебников не просто вычислял, он мыслил числами. Номинации чисел, будучи компонентами повествования, по своей семантической сути и текстовым функциям выполняют в его произведениях преимущественно идейно-художественные и стилистико-эстетические задачи. Сила числового семантического воздействия заметнее всего проявляется тогда, когда те или иные нумерологические указания или формы, с одной стороны, характеризуются высокой степенью повторяемости в рамках определённого текста: как бы нарочитым их введением в повествование, а с другой – обладают не столько конкретным, документальным, фактографическим значением, сколько значением переносным, образным, мистико-символическим.

Библиографический список

1. Кузнецов, Р.С. Нумерология в литературе и математике // Число и мысль. – 1990. - №5.
2. Кириллин, В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (11-16 века). – СПб: «Але Тейя», 2000.
3. Реформатский, А. А. Введение в языковедение. – М.: Просвещение, 1960.
4. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. - М.: Академический проект, 2001.
5. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие для вузов. – М.: Флинта: Наука, 2007.
6. Логический анализ языка. Квантитативный аспект / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2005.
7. Хлебников, В.В. Творения. – М.: Советский писатель, 1986.
8. Хлебников, В.В. «Доски судьбы». – М.: Рубеж столетий, 2000.
9. Григорьев, В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. – М.: Наука, 1983.

Статья поступила в редакцию 06.03.10

УДК 82

О.А. Шереметьева, ст. преп. КГПУ, г. Красноярск, E-mail: okshere@mail.ru

ЭПИСТОЛЯРНЫЙ И ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ Р.М. РИЛЬКЕ И М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

В работе проанализированы две поэмы: Р.М. Рильке «Элегия Марине Цветаевой-Эфрон» и М.И. Цветаевой «Новогоднее», появившиеся в результате переписки поэтов 1926 года, раскрываются основные поэтические особенности этих поэмов, прослеживаются параллели.

Ключевые слова: Р.М. Рильке, М.И. Цветаева, элегия, поэтический диалог.

Переписка Р.М. Рильке с русскими поэтами Б.О. Пастернаком и М.И. Цветаевой, возникшая в 1926 году и завершившая многолетний период взаимоотношений поэта с Россией и с русской культурой, представляет собой уникальный эпизод в истории русско-немецких литературных связей. Десять писем Цветаевой к немецкоязычному поэту были открыты для изучения в 1977 году. В России письма поэтов впервые были опубликованы в журнале «Дружба

народов» за 1987, № 6–9. Отдельным изданием они вышли в 1990 году под редакцией К.М. Азадовского [1]. Расширенное и дополненное издание писем было опубликовано в 1992 году К.М. Азадовским, со вступительной статьей и комментариями, в книге «Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке» [2].

В декабре 1925 года в Западной Европе широко отмечался пятидесятилетний юбилей Рильке. Л.О. Пастернак

поздравил поэта с этой датой и выразил свою радость по поводу благополучия поэта, упомянув в письме своего сына, Б. Пастернака как «горячего поклонника» Рильке, считавшего поэта своим учителем. Ответное письмо Рильке стало судьбоносным. В нем он говорит об основополагающем значении в своей творческой судьбе всего, «что касается старой России (незабываемой таинственной сказки)» [3, с. 47] и высказывает свой взгляд на современное состояние страны. В конце письма он признается, что читал стихи Б.Л. Пастернака во французском переводе и считает его хорошим поэтом.

Л.О. Пастернак переслал письмо Рильке своему сыну Б. Пастернаку, для которого осознание того, что он известен «обожаемому» поэту, стало сильнейшим переживанием [4, с. 480–481]. 12 апреля 1926 года Б. Пастернак написал письмо Рильке, которое было единственным его обращением к поэту. Это письмо стало прологом к последующему заочному знакомству и началу переписки Рильке с Цветаевой.

С поэзией Рильке М. Цветаева познакомилась уже в зрелом возрасте, одно из первых упоминаний о немецкоязычном поэте есть в выдержках ее дневника «О Германии» (1919 год). Для нее переписка с немецким поэтом стала той самой возможностью общения с «небожителем», о которой она могла только мечтать. Она была настолько значима для М. Цветаевой, что ей не хотелось делиться сведениями о ней даже с Б. Пастернаком, который сделал возможным эту встречу в письмах.

В начале своего первого письма Цветаева формулирует то главное, что восхищало и очаровывало ее в Рильке: «Вы – воплощенная поэзия, должны знать, что уже само ваше имя – стихотворение... Ваше имя не рифмуется с современностью, – оно – из прошлого или будущего, *издалека*» [5, с. 52]. Рильке воспринимается Цветаевой, как «лучшая Германия». Она пытается ограничить человека-Рильке от духа-Рильке: «Речь идет не о человеке-Рильке (человек – то, на что мы осуждены!), □ о духе-Рильке, который еще больше поэта и который собственно, и называется для меня Рильке – Рильке из послезавтра» [6, с. 52].

Цветаева почувствовала самое главное, что было подвластно Рильке и что было главным для него. Первое касалось слов и вещей. Так в письме от 9.05.26 она писала: «Вы возвращаете словам их *изначальный* смысл, вещам же – их *изначальные* слова (ценности)» [7, с. 53]. Второе – интонационная уникальность стихотворной речи поэта. Анализируя строчки из «Сонетов к Орфею» она писала: «Эта строчка – *чистая интонация* (интенция), и, значит, чистая ангельская речь. (Интонация: интенция, ставшая звуком. Воплощенная интенция.)» [8, с. 64].

Разговор Цветаевой с Рильке с самого начала был признанием в любви и разговором о любви. По мнению, К.М. Азадовского, эрос отношений Цветаевой и Рильке, явственно ощутимый в их письмах, бесплотный, облагороженный, словесный [9, с. 30]. Ей всегда хотелось быть Эвридикой, возлюбленной и вдохновительницей поэта, поэтому она двойственно ведет себя в переписке, то завлекает, то капризничает, обижается, ревнует. Говорит о Рильке, как о воплощенной поэзии, но обращается к человеку и требует от него человеческого внимания. Свообразным переломным моментом в переписке поэтов стало письмо Рильке от 8.06.26, в которое он вложил свои фотографии и «Элегию Марине Цветаевой-Эфрон».

По стилю Элегия примыкает к «Дуинезским элегиям». Основные темы элегии: место человека во Вселенной; Ангелы и их роль в жизни человека, любящие и суть их взаимоотношений; смысл жизни и смерти человека.

Стихотворение начинается с осмысления значения смерти человека для Вселенной. По мнению Рильке, смерть человека, как и падение звезд, не нарушают равновесия во Вселенной, ее целостности, так как в ней все учтено и поэтому неизменно. Это больше похоже на игру, где неизвестны ни имена, ни выигрыш, а происходит лишь смена соотношений величин. Поэт считает, что смерть человека (поэта) – это

падение в исток, в начало, исцеление и освобождение, в котором он обретает свою целостность и вновь возрождается. Человек ничего не может изменить во Вселенной, но он часть ее. Почти об этом же пишет в своем письме М. Цветаева Рильке от 12.05.26.: «Пушкин, Блок и – чтобы назвать всех разом – ОРФЕЙ – никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!). *В каждом любящем заново, и в каждом любящем – вечно*» [10, с. 92].

О родстве звезды с человеком Рильке говорит в письме к Цветаевой от 17.05.26, где признается, что его тело помогло ему понять звезды, потому что оно было создано до «Я» и в силу своей сущности укрепило его способность познавать мир и наслаждаться плодами, ветром, ходьбой по траве. В последующих письмах после «Элегии» «звездная» тема углубляется поэтами. Так в письме от 28.07.26, Рильке сравнивает Цветаеву со звездой. Для него выразительная и откровенная манера речи Цветаевой похожа на отражение звезды на поверхности воды. Цветаева по-своему раскрывает эту тему в письме Рильке от 2.08.26, для нее звезда – это окно, разрыв в темноте, таким окном ей видится ее близость с Рильке. В письме от 22.08.26, уловив поэтическим чутьем попытку Рильке продолжить разговор в письме от 19.08.26 об их душевной близости через образ гнезда для сна, состоящего из двух половинок, где «обитает большая птица, хищная птица Духа...», она рифмует слово «звезды» со словом «гнезда», таким образом, еще больше сближая человеческое и небесное.

Если в первой строфе стихотворения звучат элегические интонации: безнадежность, обреченность, тоска, то во второй строфе в обращении поэта к Марине Цветаевой слышится восторг от ощущения своего единства с Морем, Небом, Землей: «*O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne! /Wir vermehren es nicht, wohin wir uns werfen, zu welchem /Sterne hinzu! Im Ganzen ist immer schon alles gezählt*» [11, с. 395].

Осознание своей причастности к земному Бытию, единения с Природой, рождает в лирическом герое ликование, которое возносит его опять к небу, как жаворонка с весенней песней. По мнению поэта, человек родился с ликованием, предвосхищая свою совершенность, но тяжесть его тела превращает эту песню в жалобу (плач). «Тяжесть тела» для Рильке не является проклятием, наоборот, по его мнению, она позволяет быть ближе к земле и к звездам, поэтому песня-жалоба человека – это его славословие, гимн подземным Богам. Кто эти Боги, Рильке ничего не говорит, но считает, что через их восхваление человек проявляет свою любовь к миру.

На земле людям ничего не принадлежит, поэтому даже объятия любимых, по мнению поэта, больше похожи на жест отречения. Неслучайно они вызывают у него воспоминания о фресках египетского храма в Ком-Омбо. Но эти прикосновения любящих несут в себе исцеляющее и освобождающее начало, которое сродни ангельскому: «*Wie die Engel gehen und die Türen bezeichnen jener zu Rettenden, /also rühren wir dieses und dies, scheinbar Zärtliche, an*» [12, с. 396].

Но даже эти объятия, по мнению Рильке, все еще мнимая нежность. Причина этой мнимости, как утверждает поэт, рассеянность людей в проявлении чувств, которая их отдаляет друг от друга, и, таким образом, каждый человек становится для другого лишь знаком, а не самим явлением. Но даже от такой мнимой нежности, как считает Рильке, трудно избавиться, так как в ней огромная сила, которая может мстить и убивать. Эта сила сродни родовому потоку из «Дуинезских элегий», она приходит из Небытия и влечет человека к переживаниям и к новому рождению: «*Denn daß es tödliche Macht hat, /merkten wir alle an seiner Verhaltung und Zartheit /und an der seltsamen Kraft, die uns aus Lebenden zu /Überlebenden macht. Nicht-Sein. Weißt du's, wie oft /trug uns ein blinder Befehl durch den eisigen Vorrat neuer Geburt*» [13, с. 396].

По мнению Рильке, в каждом человеке, который лишь «телесная зоркость под сонмом сомкнутых век», живет эта родовая сила – «сердце целого рода». Она несет его к цели через перевоплощения, и в результате этой трансформации он познает любовь. Влюбленные имеют право не знать ни о силе, ни о смерти, так как над ними не властно старое. Однако их объятия и чувства зависят от времени и, в конце концов, исчезнут как цветы с венка от майского ветра. Следовательно, достичь целостности, считает поэт, человек может только в одиночестве, и ему никто в этом не помощник, ни Боги, ни любимый. Он должен сам пройти круг жизни через ряд воплощений: *«Боги сперва нас обманно влекут к полу другому, /как две половинки в единство. /Но каждый восполниться должен сам, дорастая, /Как месяц ущербный до полнолуния. /И к полноте бытия приведет лишь одиноко /Прочерченный путь /через бессонный простор»* [14, с. 87]. Об одиночестве как об условии роста, Рильке также писал в письме к Цветаевой, описывая процесс создания своих «Элегий» и «Сонетов к Орфею»: «Восторг и победа, Марина, не имеющие себе равных! Но чтобы этого добиться, мне необходим был тот избыток одиночества во всей своей убийственности» [15, с. 99].

Этот мотив одиночества, отказ от близких отношений, который звучит в элегии Рильке, Цветаева восприняла по-своему и постаралась принять. В письме от 13.05.26 она писала: «Написав: Рильке-человек, я имела в виду то, где для меня нет места. Поэтому вся фраза о человеке и поэте – чистый отказ, отречение, чтоб ты не подумал, будто я хочу вторгнуться в твою жизнь, в твоё время, в твой день (день трудов и общений), который раз и навсегда распisan и распределен» [16, с. 67]. Так Цветаева стремится своим «жестом отречения» предупредить отказ Рильке, но сквозь строчки видна ее человеческая обида на предыдущее письмо поэта, где он говорит о своем замкнутом образе жизни и плохом физическом состоянии. В результате она замещает человеческую близость – поэтической – «люблю поэта, не человека».

Ведущим образом элегии является образ «взлет-падение», который присутствует уже в «Новых стихотворениях» («Мяч», «Фонтан») и в «Дуинезских элегиях» (элегия пятая). Архитектоника элегии – движение из выси в глубину и опять ввысь – повторяет структуру мифа об Орфее. Лирический герой Рильке остается в конце стихотворения один как греческий поэт, но для него одиночество – это не наказание за нарушение обета, а единственная возможность достичь целостности.

Письмо Цветаевой к Рильке от 22 августа стало переломным в их отношениях. В нем она предлагает Рильке проявить активность, самому назначить место и время встречи, и по возможности оплатить ее проезд, что, конечно, было невозможно, так как к этому времени поэт уже был серьезно болен. На последние два письма Цветаевой (от 22 августа, и от 7 ноября) Рильке так и не откликнулся. Драматизм их отношений, по мнению К.М. Азадовского, заключался в «разрыве между высокими устремлениями русской поэтессы и реальной действительностью. Безмерно погрузившись в сотворенную ею атмосферу духовного общения с Рильке, Цветаева «проглядела» то, о чем он писал ей еще 17 мая, – его тяжкий, смертельный недуг» [17, с. 33].

Смерть Рильке для Цветаевой была страшным ударом. В письме к Б. Пастернаку она писала: «Борис, он умер 30-го декабря, не 31-го. Еще один жизненный промах. Последняя мелкая мстительность жизни – поэту. Борис, мы никогда не поедим к Рильке. Того города уже нет» [18, с. 115]. В конверт с этим письмом Цветаевой было вложено «посмертное письмо» к Рильке, написанное на немецком языке. Позднее это письмо переросло в стихотворение «Новогоднее», законченное 7 февраля 1927 года (в сороковой день со дня кончины поэта). Это своеобразный реквием, «плач» по Рильке. Основные темы поэмы (тема смерти, любви, творчества и предназначения поэта), отсылают читателя к летней переписке и творчеству самого Рильке.

Название поэмы — «Новогоднее» — символично. Праздник Нового года — один из сакральных праздников, точка отсчета в годовом цикле. По народному поверью — это время, когда становится зыбкой преграда между прошлым, настоящим и будущим [19, с. 32–33]. С этим праздником связывали надежды на проживание жизни по-новому, о чем и мечтает сама Цветаева.

Поэма Цветаевой динамична, идет постоянное смещение планов – языковых, смысловых: патетика и лиричность сменяется прозаической достоверностью, дневниковой точностью и журналистской реалистичностью. И. Бродский обращает внимание на диалектичность и стиха Цветаевой, в котором осуществляется диалог смысла со словом, смысла со звуком. Ритмическая картина поэмы, по его мнению, похожа на русские горки [20, с. 89]. Такое построение поэмы близко к ритмической картине «Элегии Марине Цветаевой-Эфрон» Рильке.

В поэме существует два плана бытия (земное и неземное), на их противопоставлении выстраивается содержание произведения. Уникальна в этом смысле первая строка: «С новым годом — светом — краем — кровом». «С новым годом» — с новой жизнью, с новым временем и летоисчислением для Рильке. «Светом» — с «тем светом», куда он попал, с новым состоянием, которое теперь для него есть свет. «Краем» — с новыми границами, с новым местом. «Кровом» — с новым домом Рильке — Раем. На протяжении всей поэмы эти идиомы обыгрываются.

В поэме три пространства. Центр первого – горы и санаторий («наемный рай»), где умирает Рильке – мир смерти. Второе – земное пространство, в котором живет сама Цветаева, его центр – ее дом – мир жизни. Третье – новое пространство («Нет ни жизни, нет ни смерти, – третье, Новое») – «тот свет», где сейчас Рильке, центр этого пространства – мировое дерево («Бог – растущий Баобаб»).

Цветаева много задает вопросов об этом «новом» месте жительства Рильке, старается как можно точнее его опредметить, так как пространство вне вещей для нее не существует. Так было и у Рильке, для которого пространство не было абстрактным понятием, а проявлялось через вещи и было заполнено вещами. Для нее рай так же реален, как и Земля. В ее представлении Рай похож на амфитеатр, состоящий из концентрических кругов, расположенных друг над другом. В таком описании Рая можно увидеть литературную традицию – Рай Данте.

Описывая «тот мир», Цветаева следует системе описания становления нового мира в космогонических мифах, где вводятся основные бинарные семантические оппозиции («тот свет» – «этот свет», верх – низ) и градуальные серии (растения, животные, люди), в конце создается космическая опора в виде Мирового дерева, которое является символом вечной жизни. Мировое дерево выступает как посредствующее звено между Вселенной и человеком, и является местом их пересечения [21, с. 404]. С каждой частью мирового дерева по традиции связывается определенное животное. С верхней – птицы, нередко орел; со средней – копытные животные (у Цветаевой орловские рысаки, о которых она вспоминает, обыгрывая строки Рильке из стихотворения «Ночная езда»), человек (у Цветаевой она); с нижней – змея и лягушки (у Цветаевой этого нет), она старается избегать разговоров о подземном мире.

Тема смерти в поэме становится ведущей, она занимает значительное место и в поэзии Рильке, и именно с раскрытия этой темы начинается его элегия. Для него смерть – это жизнь в другом качестве, другой этап существования. По его мнению, человек с рождения встречает смерть, как плод, и если смерть приходит своя, то она безболезненна, если же она приходит преждевременно, то несет болезни и страх. Но смерть, с точки зрения Рильке, ничего не меняет в этом мире, потому что она включена в жизненный круговорот, жизнь и смерть – это лишь разные состояния человека, вещей, природы. Смерть для Рильке – проявление одного из законов Вселенной. В переписке с Цветаевой Рильке не обсуждает тему смерти, но он

подробно описывает (как медик) свое состояние разлада тела и души (Письмо от 10.05, от 17.05, от 27.07).

У Цветаевой в поэме жизнь и смерть в настоящих своих проявлениях отрицаются. Она стремится к третьему состоянию между ними: «Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть, / Значит – тмится! Допойму при встрече - / Нет ни жизни, нет ни смерти – третье, / Новое» [22, с. 304]. Для Цветаевой смерть – это сбой в ритме жизни. Она стремится попасть туда, где эти состояния согласуются, уживаются, не противостоят друг другу, а значит, не требуют преодоления и не приносят боли. В поэме она создает иллюзию отъезда Рильке, обращаясь к нему как к уехавшему, здесь не существующему, но существующему где-то. По мнению И. Бродского, тождество взглядов автора и адресата «на жизнь и на смерть» дано здесь в виде некоего совмещения двух скрытых улыбок – эдакого экзистенциального поцелуя [23, с. 113]. И все-таки, для Рильке характерно принятие жизни во всех ее проявлениях (смерть – одно из них), особенно это заметно в поздних его произведениях «Дуинские элегии», «Сонеты к Орфею», «Элегия Марине Цветаевой–Эфрон». Цветаева же только учится принимать жизнь во всех ее проявлениях, и для нее это мучительный процесс, может быть именно поэтому интонация ее поэмы неровная.

Обращением к Рильке как к живому, она еще раз доказывает, что смерть ничего не изменила в отношениях между ними. Их отношения изначально были вне жизни и смерти. Лишь иногда сквозь ее попытку подняться над смертью прорывается женское горе о потерянном «любимом».

Размышлением о любви и ее роли в обретении человеком своей цельности Рильке завершает элегию, посвященную М. Цветаевой. По его мнению, каждый в любви должен восполняться сам, пройдя через одиночество. Это и пытается воплотить в своей поэме Цветаева. Ее произведение – попытка восстановить связь между собой живой и ушедшим Рильке, между «тем» и «этим» светом, восстановить через Рильке связь «себя с собою». В своей поэме Цветаева о любви как таковой не говорит, хоть и называет Рильке «любимый». Но все произведение является переживанием любви и признанием в

любви к Рильке. С Рильке после смерти происходит у нее встреча – не-встреча (духа с телом). Но если в жизни за встречей следует разлука, то теперь встреча и разлука соединились, время как будто свернулось. Для Рильке так же отсутствие — это не исчезновение, а наоборот признак воплощения и проявления, об этом он говорит, размышляя о вещах.

По мнению З. Миркиной, «Новогоднее» – это начало духовного пути Цветаевой ввысь – в свою собственную высоту и глубину – в свою цельность [24, с. 250]. Таким образом, архитектура поэмы — движение ввысь из глубины — повторяет структуру второй части мифа об Орфее, к которому Рильке обращался в последнем своем поэтическом сборнике «Сонеты к Орфею», и в «Элегии Марине Цветаевой–Эфрон». Ведомая образом поэта, Цветаева пытается подняться к новому осмыслению мира и его нравственных категорий. Эта позиция раскрывает трагическое непонимание, которое зародилось между поэтами уже во время летней переписки. Рильке в своих письмах, сам взывает к Цветаевой как к Орфею о помощи. Признаваясь ей о своем тяжелом состоянии, и восхищаясь ее необычным поэтическим даром, он надеялся благодаря ее силе возродиться к новой жизни. К сожалению, этого не случилось, болезнь оказалась сильнее. Но переписка с Рильке стала началом «восхождения» для самой Цветаевой. Образ поэта, его письма спасают ее от одиночества. Если в начале поэмы она еще обращается к нему как человеку, который как будто бы лишь недалеко уехал, то в конце поэмы Рильке для нее – дух поэзии, который ее вдохновляет. Таким образом, можно сказать, что Цветаева последовала призыву поэта, которым он закончил свою элегию к ней.

После смерти Рильке Цветаева долго переписывалась с его друзьями, хотела написать книгу о нем и России, перевела на французский язык его «Письма к молодому другу». В результате осмысления своей переписки с поэтом у нее появились статьи «Твоя смерть», «Искусство при свете совести», «Поэт и время», «Эпос и лирика современной России», где она излагает свои эстетические взгляды на сущность и природу поэта и поэзии.

Библиографический список

1. Письма 1926 года. Р.М. Рильке, М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак. – М.: Книга, 1990.
2. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
3. Письма 1926 года. Р.М. Рильке, М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак. – М.: Книга, 1990.
4. Пастернак, Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет. – М., 1982.
5. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
6. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
7. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
8. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
9. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
10. Письма 1926 года. Р.М. Рильке, М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак. – М.: Книга, 1990.
11. Рильке Р.М. Лирика: сборник. – М.: Прогресс, 1981. – На нем. яз.
12. Рильке Р.М. Лирика: сборник. – М.: Прогресс, 1981. – На нем. яз.
13. Рильке Р.М. Лирика: сборник. – М.: Прогресс, 1981. – На нем. яз.
14. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
15. Письма 1926 года. Р.М. Рильке, М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак. – М.: Книга, 1990.
16. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
17. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
18. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке / Вступ. ст., сост., подгот. Текстов, пер. и примеч. К.М. Азадовского. – СПб.: АКРОПЛЬ, 1992.
19. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. Т.1. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998.
20. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. – М.: Независимая газета, 1997.
21. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. Т.2. / гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998.
22. Цветаева, М. Поэмы 1920–1927. – СПб. 1994.
23. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. – М.: Независимая газета, 1997.
24. Миркина, З. На берегу бесконечности: Цветаева и Рильке // Феникст. XX. – М. –1993. – № 2-3; Цветаева, М. Поэмы 1920–1927. – СПб., 1994.

Статья поступила в редакцию 06.03.10