

**Софийски университет "Св. Климент Охридски"**  
**Факултет по класически и нови филологии**  
**Катедра "Германистика и скандинавистика"**



**Мария Илиева Ендрева-Черганова**

**„Die Kunstauffassung in Rilkes kunstkritischen Schriften“**

**"Възгледите за изкуството в критическите произведения на  
Райнер Мария Рилке"**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на научна и образователна степен  
"доктор", шифър 05.04.06 Литература на народите на Европа, Америка, Азия,  
Африка и Австралия (История на литературата на Германия, Австрия и Швейцария)

София, 2011 г.

## ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертационният труд е написан на немски език и е в обем от 206 стандартни страници, включващи въведение, пет глави, един екскурс, заключение и използвана литература, която съдържа общо 147 единици (143 на немски език, 4 на български език; 2 интернет-страници).

### Съдържание на дисертацията

Въведение

1. Обект на изследването .....**Error! Bookmark not defined.**
2. Цел и задачи .....**Error! Bookmark not defined.**
3. Методологически подход и структура .....**Error! Bookmark not defined.**
4. Досегашни изследвания .....**Error! Bookmark not defined.**
5. Тристепенното деление на Рилкевото творчество .**Error! Bookmark not defined.**

Глава I: Фигурата на твореца, биографични основания за Рилкевото занимание с изкуство .....**Error! Bookmark not defined.**

1. Отношението на Рилке към авторството и литературата**Error! Bookmark not defined.**
  - 1.1. Автономната творба.....**Error! Bookmark not defined.**
  - 1.2. Стилизираният автор .....**Error! Bookmark not defined.**
2. Литературни влияния върху Рилке .....**Error! Bookmark not defined.**

Глава II: Възгледите за изкуството на Рилке в контекста на някои модерни теоретични постановки.....**Error! Bookmark not defined.**

1. Централноперспективното мислене във философията и централноперспективното изобразяване в изобразителното изкуство на Новото време**Error! Bookmark not defined.**
2. Теории на репрезентацията .....**Error! Bookmark not defined.**
3. Променена репрезентация и подражанието като творчески принцип**Error! Bookmark not defined.**
4. Отношението на Рилке към репродукцията на творбата**Error! Bookmark not defined.**

Глава III: Понятието за изкуство в Рилкевите ранни монографии, съчинения, дневници и писма.....**Error! Bookmark not defined.**

1. Отношението към иконата и неговата връзка с руското изобразително изкуство .....**Error! Bookmark not defined.**
  - 1.1. Иконата като изкуство.....**Error! Bookmark not defined.**
    - 1.1.1. Обратната перспектива в иконата .....**Error! Bookmark not defined.**
    - 1.1.2. Отношението на иконата към модерността**Error! Bookmark not defined.**
  - 1.2. Съчиненията за руското изкуство.....**Error! Bookmark not defined.**
  - 1.3. Влиянието на изобразителното изкуство в *Часослов***Error! Bookmark not defined.**

2. Епистоларното творчество на Рилке .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.1. Писмата като ключ и помощник за разбирането на художественото творчество .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2. Писмата като самостоятелна медия за изразяване и антиципиране на поетически рефлексии .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3. Дневниците .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.1. Флорентинският дневник .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.1.1. Самотата .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.1.2. Творецът .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.1.3. Нещото .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.2. Шмаргендорфски дневник .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.2.1. Изкуството.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.2.2. Работата на твореца .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.3. Ворпсведски дневник .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.3.1. История на възникването .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3.3.2. Разбирането за изкуството в дневника .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4. Монографията <i>Ворпсведе</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.1. Възникване на творбата.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.2. Колонията от творци.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.3. Съчинението <i>За пейзажа</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.3. Увода на <i>Ворпсведе</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.4. Фриц Макензен .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.5. Ото Модерсон .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.6. Фриц Овербек и Ханс ам Енде .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.7. Хайнрих Фогелер.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.7.1. Статията за Фогелер .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.7.2 Монографията .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
4.8. Рилкевото по-късно отношение към творците от Ворпсведе и рецепцията на творбата.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Глава IV: Рилкевото схващане за изкуството под влиянието на Огюст Роден и Пол Сезан.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1. Рилке и Роден .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.1. Лични отношения и кореспонденция .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2. Монографията <i>Огюст Роден</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2.1. Нещата при Хайдегер .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2.2. Нещо, повърхност, занаят.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2.3. Творческият процес .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2.4. Движението .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>

1.2.5. Литературата като занаят.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2.6. Лекцията за Роден .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2.7. Обобщение .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Екскурс: Фрагментарното, изгубената цялост и ново дефиниране на изкуството	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>2. Рилке и Сезан.....</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.1. Естетическите възгледи на Сезан .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2. Рилкевите <i>Писма за Сезан</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.1. Рилкевата рецепция на критиката за изобразително изкуство .....	27
2.2.2. Обективност на изобразеното и понятието за работа	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.3. Цветът.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.4. Природата и <i>das Ding</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2.5. <i>Предметното говорене</i> .....	29
2.2.6. Обобщение .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
3. Dinggedicht като <i>Kunst Ding</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Глава V: Рилкевото понятие за изкуство в късните му творби	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1. Писмата след 1914 и късните съчинения .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2. Поетично реализираното понятие за изкуство – Дуински елегии и Сонети към Орфей .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.1. Дуински елегии .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2. Сонети към Орфей.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
I/XIII сонет.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Заключение.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Използвана литература.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Първична литература .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Вторична литература.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>

## Въведение

### 1. Предмет на изследването

Обект на настоящата дисертация са важни критически произведения на Рилке, които досега рядко са били обект на самостоятелно разглеждане. Корпусът на изследването се състои от: ранните дневници на поета, монографиите за художниците от Ворпсведе, книгата за Огюст Роден както и писмата за френския художник Пол Сезан. Тук попада

и голяма част от огромната кореспонденция на автора, водена в периода между 1896 и 1926. В концентриран вид кореспонденцията на Рилке съдържа неговите естетически идеи. Именно затова настоящата работа фокусира вниманието върху писмата на поета, като се държи сметка за това, че те нямат потенциал на отделни „творби“ и би било неуместно да се анализират самостоятелно.

Повечето ранни съчинения, критически очерци и монографии са публикувани в различни списания и се оказват важни за поета по няколко причини, типологически несводими една към друга: От една страна отпечатването им в периодични издания осигурява малка финансова подкрепа за младия автор, но от друга страна, именно с тези свои публикации Рилке успява да привлече вниманието върху себе си като познавач на изкуството и така да доизгради собствения си творчески облик. Оказва се, че тези творби започват да функционират също и като предвестник за бъдещото му поетическо израстване.

## **2. Цел и задачи на изследването**

Целта на работата е да се изследва и дефинира понятието за изкуство на Рилке, въз основа на което да се изгледят някои грапабини в делението на творчеството му в три фази. От заниманията с критическите текстове се наложи освен това и една преоценка за тяхното значение и място в цялостното творчество на поета.

Основното намерение на настоящото изследване е да покаже, че критическите произведения и съдържащото се в тях понятие за изкуство играят изключително важна роля в цялостното творчество на Рилке и имат програматичен характер. В тях той формулира за първи път своите възгледи за изкуството, които обаче в началната фаза на творческия му път, не успяват да намерят веднага своето поетическо отражение. Съдържащите се в естетическите творби от ранните години на поета възгледи за изкуството могат да се видят в късното му творчество в най-известните стихосбирки *Сонетите на Орфей* и *Дуински елегии*. Проследяването на прехода от теоретичното излагане на естетическите възгледи към поетическото им реализиране представлява важна задача на изследването.

Водещата хипотеза в началото на работата е, че възгледите за изкуството на Рилке са относително устойчиви в отделните фази на творчеството му. Това налага дисертацията да акцентира върху един от най-ясните индикатори на тази постоянност, а именно – предпочитанието, което Рилке отдава на антиперспективната живопис.

Проследяването на този мотив открива важни черти на Рилкевото понятие за изкуство и осигурява силни аргументи за устойчивостта на неговите възгледи.

Независимо от факта, че Рилкевото понятие за изкуство така и не получава прецизна терминологична дефиниция, настоящото изследване се стреми да реконструира неговите възгледи и да докаже през призмата на получения профил на поета, че постановката му за изкуството е цялостна и добре обмислена стратегия.

Теоретичният профил на Рилке се свързва с и образа му на поет в отделни глави на работата.

Изобразителното и пластическото изкуство са важен елемент от реконструкцията на Рилкевите възгледи и заемат важно място в работата. Връзките между изобразителното изкуство и поезията, и особено намерението на автора да твори поезия със средствата на образните изкуства представляват основен за изследването аспект от теоретичната мисъл на Рилке.

### **3. Методологически подход и структура на работата**

С оглед на поставената цел и задачи се оформи следната структура:

След въведението и преди същинския анализ на критическите творби на Рилке е разгледан въпросът за отношението към фигурата на твореца. То разкрива съществени елементи от понятието за изкуство на поета. В тази връзка е разгледана неговата концепция за оригиналност, която проличава в отношението към прочетеното от него и към литературните влияния, които търпи. Анализът на Рилкеви автобиографични изказвания служи като интерпретативен подход към разглежданите монографии, тъй като изграденият от поета собствен образ се пренася и върху творческия живот на художниците, за които пише.

Следващата стъпка на изследването изяснява концептуалните прилики и разлики между Рилкевите възгледи за изкуството и някои теоретични постановки на модерността. Четирите отделни точки в тази глава се спират на понятията за „централноперспективно мислене“, „репрезентация“ и проблема за „репродуцирането на изкуството“. Те откриват поле за изследване на три отделни аспекта на Рилкевото понятие за изкуство.

Трета, четвърта и пета глава представляват същинската част на проведеното изследване. В тях в хронологичен ред се разглеждат критическите произведения на поета. Акцентът в трета глава пада върху отношението на иконописта към теорията на

антиперспективизма и върху директния анализ на произведенията от корпуса на изследване. Разглеждат се съчиненията за руското модерно изкуство, трите ранни дневника и монографията *Ворпсведе*. В тази най-ранна фаза от Рилкевия писателски път се наблюдава настойчивото присъствие на теми като *нещата, работата, самотата, бедността*. Изброените теми-концепти остават значими за автора през цялото му творчество.

В четвърта глава се разглежда влиянието, което Огюст Роден и Пол Сезан оказват върху Рилке. Предмет на изследването са кореспонденцията между Роден и Рилке, монографията *Огюст Роден и Писмата за Сезан*.

Петта глава представлява кратко проследяване на темата за самотата и нещата в късните критически творби на Рилке, които се ограничават вече до писма и кратки очерци.

#### **4. Досегашни изследвания**

В тази глава се изброяват част от изследванията върху Рилкевите критически съчинения. Констатира се, че при по-старите изследвания преобладават тези, които подхождат към темата за изкуството биографично, а не аналитично. Монографията за Роден и *Писмата за Сезан* са изследвани подробно и сравнително многоаспектно от критиката. Лесно се забелязва, че съчиненията за руското изкуство, ранните дневници и монографията *Ворпсведе* обаче са доста слабо проучени. Бърз поглед към вторичната литература показва, че разглежданите в дисертацията текстове най-често са били цитирани с отделни свои части в опит за доказване на една или друга теза, но рядко са представлявали обект на цялостен анализ.

В България изследваната проблематика е засегната спорадично с отделни по-малки студии върху Рилкевото творчество. Подбор и превод на критически творби прави Бисерка Рачева, която единствена е обърнала внимание на текстовете от корпуса на настоящата дисертация.

#### **5. Трискепенното деление на Рилкевото творчество**

Настоящата точка тематизира относителното единомислие в периодизацията, която литературната критика и история предлагат за творчеството на поета. То се разделя на три отделни части, някои критици говорят дори за четири фази. Ранната

фаза до 1902, средната до 1910 с написването на романа *Записките на Малте Лауридс Бриге* и късната фаза смъртта на Рилке през 1926. Перспективата на дисертационния труд в тази му част е полемично изградена, доколкото основен аргумент за критиците на Рилке при периодизирането на творчеството му се явяват собствените изказвания на поета, където той открито заявява, че предстои промяна в творческия му път. Подобни изказвания изобилстват в критическите творби и кореспонденцията на Рилке и всеки път патосът му утвърждава представата за ново начало. Прави се извод, че нито едно от тези места не бива да се фаворизира с оглед на периодизацията на творчеството, тъй като те са много и понякога са противоречиви. Приведените примери от различни писма и дневници показват, че Рилке винаги живее с чувството, че се намира на кръстопът. Най-показателен според мен е един откъс от писмо, в който Рилке говори за развитието на писателя и отбелязва, че „развитието винаги ще се състои в това да правиш езика си по-пълен, по-сбит и устойчив”<sup>1</sup>. В работата се застъпва именно тезата за поетическото усъвършенстване на писателя чрез подобряване на езика и изразните средства, а не чрез смяна на естетическите възгледи.

## **Първа глава: Фигурата на твореца. Биографични основания за Рилкевото занимание с изкуството**

Първа глава съдържа две точки, в които се разглежда отношението на Рилке към творбата и към твореца. Рилке признава автономността на произведението на изкуството и неговата независимост както от автора си, така и от принципа за подражание.

### **1. Отношението на Рилке към авторството и литературата**

#### **1.1. Автономната творба**

Самостойността и автономността на произведението на изкуството е един от най-важните стълбове в естетическата концепция на Рилке. Чрез анализа на примери от различни Рилкеви изказвания се очертава ясната позиция на поета, която би могла да се обобщи в следната констатация: Колкото по-малко авторът оставя себе си в творбата, колкото по-малко осезаема е неговата субективност в процеса на творчеството, толкова по-голяма самостоятелна стойност притежава тя. Институцията на автора загубва по този начин водещата си роля в творческия процес и тя се поема от творбата. Според

---

<sup>1</sup> Преводът е мой, М.Е.; Цит. в оригинал: „Die Entwicklung wird immer die sein, daß man sich die Sprache voller, dichter, fester macht (schwerer) [...]“ Zit. Rainer Maria Rilke: Briefe 1897 bis 1914. S. 322



Рилке произведението не трябва да е обременено от никакви утилитарни интенции, било то от автора или от реципиента. То стои в пространството за себе си, без да изпълнява задачи и да се отнася към останалия свят. Рилке е от авторите, при които трудно може да се открие претенция за повлияване на действителността чрез литературата. Тази теоретична постановка не е уникална. Тя се очертава като водеща и при редица други автори от това време.

## **1.2. Стилизираният автор**

Фигурата на автора също играе важна роля за Рилке с оглед на действащия естетически код. Автономният естетизиран свят става модел за живота и го подчинява на своите правила. Творецът моделира в тази ситуация собствения си живот според почините на своето изкуството. Основните черти на Рилкевия творец, взети както от собствената му фикционална биография, така и от образите на останалите творци, които описва в монографиите са: аристократизъм, явно изразена принадлежност към род, чиято последна издънка ще бъде творецът, прекъсната връзка с историчността, първичност, оригиналност, самота, духовна бедност.

## **2. Литературни влияния върху Рилке**

Основният акцент пада върху оригиналността. Влияния върху твореца от други творци са от тази гледна точка нежелани и Рилке се опитва максимално да заличи чуждите влияния върху своето творчество. До този извод се стига при обсъждането на образа на Рилке като читател на художествена и критическа литература.

## **Втора глава: Възгледите за изкуството на Рилке в контекста на някои модерни теоретични постановки**

Във втора глава накратко се описват четири теоретични постановки, които отварят поле за разглеждане на различни аспекти от възгледите за изкуството на Рилке.

### **1. Централноперспективното мислене във философията и централноперспективно изображение в изобразителното изкуство на Новото време**

Първо се обръща внимание на антиперспективността във философията и в изобразителното изкуство. Философията на Рене Декарт за категоричното разделение между субект и обект играе основна роля в така нареченото централно перспективно мислене. Субектът властва над обектите, нещо повече, те съществуват единствено в

отношение към него и нямат собствено битие, извън рамките на своята полезност за човека. По този модел функционира и централната перспектива в изкуството. Тя пресъздава илюзия за триизмерност, отчитайки и пресмятайки пропорцията на изображение, за да се постигне максимална близост до възприятието на субекта. Перспективното изкуство пресъздава света през очите на човека, пречупен през и подчинен на неговата субективност. Към това разбиране за света и изкуството Рилке се отнася негативно. Той предпочита антиперспективното изкуство във всеки от периодите на своето творчество и показва ясно пристрастието си към тази изобразителна техника, която дава самостоятелна стойност на изобразения обект. Тази точка набелязва важни понятия, използвани в хода на работата за анализа на критическите творби.

## **2. Теории за репрезентацията и 3. Променена репрезентация и подражанието като творчески принцип**

Следващите две точки се занимават с теорията за репрезентация и нейните разновидности. Изкуството в нея се мисли като репрезентация, т.е. като видимо изображение на нещо невидимо, т.е. като израз на някакъв метафизичен факт. Това повдига въпроса за същността на изкуството, което представлявайки репрезентация на трансцендентни величини се вписва в цялата метафизична традиция и е затъмнено от нейните натрупвания. Затова философи като Фуко и Хайдегер предлагат радикална деконструкция на понятието за истина и битие. Рилке напълно се вписва в стремежа към отхвърляне на метафизическата традиция и насочване изцяло към нещата, тук и сега. С романтичeskата школа и Ницше изкуството изменя своята същност. То вече не е подражание на божественото, а естетическо прозрение само по себе си. Изкуството се превръща от подражание в оригинално творение, а художникът става сътворител на нов свят. С това теорията на репрезентацията бива отхвърлена от литературата на модерността. За Рилке обаче новата ситуация е проблематична заради субективизма в творбата. Той се стреми към изчистването на творческия процес от авторовата интенция и към изобразяване на онтологията на нещата от една максимално обективна позиция.

## **4. Рилкевото отношение към възпроизводимостта на художествената творба**

В четвърта точка на втора глава се проследява позицията на Рилке за възпроизводимостта на произведението на изкуството. Разгледано е съчинението на Валтер Бенямин „Художественото произведение в епохата на неговата техническа

възпроизводимост”, в съпоставка с което са изведени възгледите на Рилке по въпроса. Изкуството според Бенямин се репрезентира като секуларизирана религия, като свещено и тайнствено, което трябва да бъде почитано. Връзката между произведението и метафизическата величина, която то представлява, се нарича аура. Тя е в самото произведение и е присъща за единствено на оригинала. Ауратичният оригинал репрезентира битието. Копието, изготвено с технически средства губи връзката с първичното: Дори при най-съвършената репродукция едно нещо липсва: мястото и времето на художественото произведение – „неговото неповторимо битие на територията, на която то се намира. В това неповторимо битие и само в него е протичала историята, на която произведението е било подложено в течение на своето съществуване.”<sup>2</sup> Според Бенямин репродукцията губи аурата, но печели важни други качества като политическото си въздействие. За него изкуството е подчинено на практически цели и подбужда реципиента към действие. Рилкевите възгледи по тези теми са на противоположния полюс. Той е далече от политическото и възпитателно приложение на изкуството. За него неразрушеният онтологичен елемент в произведението, т.е. оригиналът си остава най-важното. Рилкевите Kunstdinge остават изолирани от външния свят, херметически затворени в себе си. Затова те не могат да изискват нито дела, нито анализ и тълкование от реципиента.

### **Трета глава: Понятието за изкуство в Рилкевите ранни монографии, съчинения, дневници и писма**

Трета глава е конструирана от четири опорни точки, в които се разглеждат ранните критически творби.

В началото се обръща внимание на отношението на Рилке към иконата и руското изобразително изкуство. Още при първото пътуване в Русия Рилке започва да идеализира страната и всичко руско. За него Русия е духовна родина, земя на свещеното и изконното. Простотата е това, което прави Русия привлекателна за Рилке. Липсата на силно изразена рационална философска традиция е нейното предимство пред метафизичната и понятийна обремененост на Западна Европа. При това се констатира, че руското в първите няколко години на 20-ти век е по-скоро израз на един

---

<sup>2</sup> Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Електронно издателство LiterNet, 26.01.2009

[http://liternet.bg/publish18/v\\_beniamin/hudozhestvenoto2.htm](http://liternet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto2.htm)

мисловен и поетичен конструктор, отколкото резултат от реално придобит опит. В записките и съчиненията от пътуванията до Русия се открояват имената на тези художници, които се занимават с иконопис. Рилке проявява голям изкуствоведски интерес към иконата и по време на пътуванията в Русия посещава множество манастири и църкви, именно с цел да изучава иконите в тях.

Въпросът, дали Рилке схваща иконата като култово изображение играе важна роля за дефинирането на неговите възгледи за изкуството в ранните му години. От отношението към иконата произтичат два въпроса: първо за същността на образа и неговата връзка със сакралното и второ за християнските влияния върху Рилкевата поезия.

### **1.1. Иконата като изкуство**

Отговор на тези въпроси се търси в точка 1.1. и 1.2. на трета глава. Богословието на иконата се доближава до принципа на подражанието, според който изображението и оригиналът не са от една и съща субстанция. Образът се отнася към оригинала както сянката към своя обект. Тази близост води в много случаи до неразличимост между едното и другото и обуславя религиозния молитвен подход към изображенията. Именно евентуалната неразличимост между обект и изображение дава аргументи за иконоборството. Забраната за изобразяване на сакралното води със себе си отхвърляне на телесното като малоценно. Рилке показва явно нуждата си от картини и от тяхното почитане. Трябва да се отбележи и неговото позитивно отношение към телесността, към материалното, което стои в основата на изображението. В християнската теология на иконата всеки образ след Христос, който е абсолютният образ-оригинал, възплъщение на трансцендента, се възприема като репрезентация на сакралното, без да е субстанциално и онтологично равна с него, а приликата и аналогията се осъществяват „по благодат и божията милост”. Бог се е изобразил в *един* образ, приел тяло, и с това всички останали изображения, т.е. копията на единствения оригинал са лишени от аура и от задачата да изразяват абсолюта. Така те се отнасят по-скоро към самите себе си. Това автореференциално изкуство се оказва изключително сходно с изкуството, което Рилке харесва и се опитва да твори в собствените си произведения.

Обръща се специално внимание на изобразителните техники, използвани в иконописа и по-специално на обратната перспектива. За тази цел се реферира книгата на руския философ Павел Флоренски. Изводите, до които се стига в тази точка,

потвърждават казаното за централноперспективното изкуство и до голяма степен обясняват симпатиите на Рилке, а и на други модерни автори към обратноперспективността.

## **1.2. Съчиненията за руското изкуство**

Във втората част на тази точка се разглеждат две ранни съчинения на Рилке за руското изкуство. В тях авторът дава израз на възхищението си от Русия и руското изкуство. Страната, както и нейното изкуство биват въздигнати до абсолютни висини, а в рамките на самите текстове се оформя пълно противопоставяне на руското и западното. Оценностяването на руското се извършва на основата на сакрализираните от Рилке наивност, изконност и първичност. Наивните и детински изображения на иконите са предпочетени пред илюзията за реалност на западната традиция. В тези текстове за първи път се проявява Рилкевото пристрастие към антиперспективното мислене и изкуство.

## **1.3. Влиянието на изобразителното изкуство в Часослов**

В тази точка се отчитат всички влияния върху поета от неговите две пътувания до Русия, както и от допира му с православната иконописна традиция. Неслучайно лирическият Аз в стихосбирката е монах-иконописец. С примери от стихотворения е показано силното присъствие на понятия от областта на изобразителното изкуство. Прави впечатление, че се набляга именно на рисуващата, а не на словесната образност. Въпреки афирмативното отношение към образа и използваната земна метафорика, *нещата* в тази стихосбирка се търсят все още в метафизичното. Все пак трябва да се отбележи, че *Часослов* е първата стихосбирка на Рилке, в която той прави опит да използва наученото от изобразителното изкуство. В следващите си произведения Рилке се усъвършенства в постигането на формата на обективното изобразяване. Несъвършенствата в първите му поетични творби се търсят в твърде голямото акцентирание върху чувствените преживявания. Изобразеното остава прихванато в тях, което е поетологичен проблем, свързан с техническо-стилистичното протичане на поетическата работа с цел *възникване* и *изработване* на *нещата*. Този проблем Рилке не е в състояние да реши във времето, когато пише *Часослов*. Началото на обективизирането на света като метод за познание на същността на нещата обаче са вече налице в разгледаните съчинения и в Рилкевото отношение към иконата като изкуство.

## **2. Епистоларното творчество на Рилке**

Писмата на Рилке са издадени за първи път през 1938 г. във впечатляващия обем от 6 тома. Във време, когато творческият устрем на поета е спиран от различни външни обстоятелства, писането на писма видимо се увеличава. Рилке обича да изразява своята същност, кореспондирайки с многобройни известни и неизвестни свои съвременници. Писмата могат да се разгледат като ключ и помощно средство в за разбирането на художествените творби на поета. Интересът на критиката към тях в повечето случаи е бил подчинен на желанието в тях да се търсят и намират аргументи в полза на една или друга интерпретация.

Епистоларното творчество може да се разглежда също така и като самостоятелна медия за израз на отделни поетически рефлексии. Досега то е било изключително рядко обект на специално изследване, може би заради неговата нееднородност, многоликост и разпиляност.

Все пак, писмата могат да бъдат разделени по различни критерии като език, адресати, време и тематика. Адресатите са многобройни и обхващат почти целия социален спектър. При времево разделение на кореспонденцията се забелязва, че до 1914 година тематичният обхват на писмата е доминиран от частното, разбирано като споделяне на по-лични преживявания. След това се забелязва откъсване от личната сфера и преминаване към по-обща теми. Но винаги Рилкевите писма са емоционално наситени и носят спецификата на определено настроение на автора си. Писмата изразяват не толкова определена тема, колкото настроения.

Да се разглеждат писмата като едно произведение е трудно, дори невъзможно по следните причини: Идеите в тях се припокриват многократно, тъй като Рилке има навика да пише едни и същи мисли на много свои приятели. Освен това в хода на времето се появяват нови лица. При малко на брой близки до Рилке хора, предимно жени, се наблюдава продължителна кореспонденция. Изследването би се затруднило и от твърде големия времеви диапазон на създаване на писмата. По тази причина писмата не представляват отделна глава в настоящата работа, а се използват като допълнителен източник за реконструирането на естетическите възгледи на поета.

## **3. Дневниците**

В точки 3.1., 3.2. и 3.3. на трета глава се анализират трите дневника на поета – Флорентинския, Шмаргендорфския и Ворпсведския дневник.

В своите дневници Рилке полага основата на естетическата си „теория”. Понятия като *самотата*, *нещата*, *художественото произведение*, *бедност*, *цвет* и *линия*, *природа* изграждат носещата конструкция на естетическата теория на Рилке, превръщат се в крайъгълни камъни, което предполага по-сериозното им обговаряне и анализиране в настоящата дисертация.

Под изкуство Рилке разбира най-вече поезията и изобразителното изкуство, но не и музиката, тъй като не изпитва особено влечение към нея, въпреки връзката си с известни имена на музикалната сцена на времето.

Рилке теоретизира върху изкуството в споменатата вече перспектива на изтъкване елитарността и автореференциалността на самото изкуство. Творецът твори единствено за себе си и за самото изкуство, не за външния свят. Той се отличава от тълпата заинтересувани от изкуството туристи със своята *другост*. Тя резултира от особеното отношение към *нещата*. Важна творческа техника и едновременно механизъм е емпатията, вживяването и интернализирането на външните неща. Тази техника се измества в по-късните години от обратния процес на екстернализиране на вътрешното. Все пак двете са неразривно свързани в творческия процес. Творецът е възвеличен във Флорентинския дневник като част от вечността, а неизбежно условие за истинското творчество е непрекъснатата връзка с изконното, оригиналността и самотата. В този дневник за пръв път се набелязват тези теми, които стават водещи в останалите разглеждани произведения.

Стилът на Флорентинския дневник на места е библейски-поучителен и подозрително напомня на Ницше в *Тъй рече Заратустра*. Това е времето, в което Рилке е най-повлиян от философията на Фр. Ницше. В една сравнителна перспектива се оглеждат сходствата и различията, които двамата творци изразяват като възгледи в отношението си към Ренесанса. Ницше възхвалява Ренесанса като епоха на преоценка на християнските ценности, като решаващ етап в смяната на парадигматичния мисловен режим на човечеството, благодарение на който човекът е изведен от подчинението и преклонението му пред метафизическата свръхреалност. Причината за адмиративното отношение на Ницше се крие в негативното отношение на Ренесанса към два феномена – религията и произтичащия от нея морал. В записките си Рилке също възхвалява Ренесанса и неговите майстори, но не с Ницшевата убеденост и възторженост. При него отпада субординацията между човека и нещата (която в Ренесанса и при Ницше е очевидна и е в полза на човека). Тази особеност в отношението на Рилке към Ренесанса е важен конституиращ белег на неговите

възгледи, който се обуславя от виждането му, че *нещата*, особено художествените, са освободени от целесъобразност. Те се разкриват на твореца и се показват в незавоалираното си битие в творческия процес. В този пункт Ницше и Рилке си приличат заради свръхакцентирането върху естетическото, но се отличават по въпроса за търпимостта към религията, морала и властта на човека над нещата. Концепцията за нещата на Рилке се формулира за пръв път във Флорентинския дневник. Всичко съществуващо според Рилке е *нещо* (Ding), без оглед на разделението субект – обект. Човек има естествена задръжка да назове абстрактните понятия, животните, човека и особено Бог като *нещо*. При Рилке те се назовават именно като *неща* също като неживата природа, противно на дискомфорта от тази употреба. Изразено с традиционната терминология, това означава, че Рилке субективира обектния свят и обективира, считаните за субекти. При това всичко съществуващо (*das Seiende*) се изравнява онтологично, традиционният йерархизъм се полага по хоризонтала. Тази утвърждаваща *нещата*, антиметафизична нагласа е един от основните и най-устойчиви аспекти на Рилкевите естетически възгледи.

Във Флорентинския дневник Рилке си дава сметка, че за достигането до *нещата* езикът се явява недостатъчен, което хвърля мост към актуалния за тогавашното време проблем с т.нар. езикова криза.

Елиминирането на субективността с оглед на художественото произведение, стремежът към обективност и в премахването на интенционалността и утилитарността на творбата са заложили още в този ранен период, когато Рилке е неизвестен автор с незначителни поетически постижения. Този стремеж остава неизменна част от Рилкевото понятие за изкуство.

Останалите два дневника са написани непосредствено след Флорентинския дневник и могат да бъдат разглеждани като негово продължение. В тях не се явяват принципно нови идеи, а само се затвърждават и разгръщат вече изложените в първия дневник. В Шмаргендорфския и във Ворпсведския дневник Рилке се показва като майстор на жанра литературен дневник. Много от записките нямат никаква връзка с ежедневни събития или с лични изживявания, а са поетически текстове, които могат да се издадат самостоятелно.

Все пак съдържащата се в тях биографична събитийност не е маловажна, тъй като от нея се разбира за вътрешното отдалечаване на Рилке от досегашната му любима Лу Андреас-Саломе. Поетът започва все повече да се задържа във Ворпсведе и да изгражда все по-близки отношения с членовете на творческата колония. Вследствие на



новите си познанства той пренасочва погледа си от Русия към Париж и по-специално към Роден.

Рилке пише непрекъснато за френския скулптор, в когото намира потвърждение на собствените си, все още само плахо изразени идеи. В анализа на Шмаргендорфския и на Ворпсведския дневник се дават примери за влиянието на Роден върху Рилке, като темите за *нещата*, *самотата* и *изкуството* преповтарят тези от Флорентинския дневник. В Шмаргендорфския дневник се появява и въпросът за работата на твореца. Работата е основно понятие в Рилкевата естетическа концепция. То е видно в тясна връзка с понятието за самота. Тя е първото условие за истинската творческа работа. От своя страна тези две свързани понятия се отнасят директно към Ding, *нещото*. Така всички тези понятия се преплитат в понятието за изкуство на поета.

#### **4. Монографията *Ворпсведе***

В четвърта точка на трета глава се анализира монографията *Ворпсведе*. Анализът се разгръща в осем подточки, следващи структурата на самото произведение.

В първите две точки се изясняват биографичните обстоятелства при написването на творбата, проследява се накратко и историята на творческата колония във Ворпсведе.

Преди същинското разглеждане на монографията се анализира съчинението *За пейзажа*, което непосредствено предхожда книгата за творците от Ворпсведе и може да се възприеме като смислоносещ център за увода на *Ворпсведе* заради припокриващите се теми. След това се анализират увода на самото произведение и петте монографии на художниците Фриц Макензен, Ото Модерсон, Фриц Овербек, Ханс ам Енде и Хайнрих Фогелер.

Монографията *Ворпсведе* е публикувана за първи път през 1903 г. Рилке я пише по поръчка за двайсет дни. Интересно е, че Рилке не иска да участва в преиздаването на тази монография през 1905 и 1910г. В не по-малка степен от другите свои съчинения, и в това произведение Рилке ясно експлицира основните аспекти на разбирането си за изкуство. На първо място това е въпросът за самотата. Тя е важен елемент от връзката на човека с природата, а също стои и в основата на възникването на т.нар. „ново виждане”, т.е. нов начин на възприятие, водещ до нещата. „Новото виждане” или „другото виждане” е понятие, което Рилке от тук нататък използва навсякъде в кореспонденцията си, в *Писмата за Сезан* и в най-късните си съчинения.

Рилке очертава накратко историята на пейзажната живопис. Особено високо той цени Рембранд и го като пейзажист. Портретите на холандеца както и тези на Бьоклин са конципирани като пейзажи. Хората са схванати като неща и са изобразени като такива. Тук си проличава типичното Рилкево схващане за равнопоставеността на обектите и субектите. На тази основа се търси и разликата с художниците, за които Рилке пише. Техните пейзажи са на практика възвеличаване и обожествяване на природата. Те субективират природата, натоварват нещата със собствената си субективност, за да могат картините да показват не самите неща, а вътрешния свят на художника. Въпреки това Рилке не се разграничава от тази характерна черта на колонистите и не ги критикува, а се опитва да намери позитивни страни в творчеството им, които да похвали. Може би в това прекомерно, и до голяма степен незаслужено, възхваляване се крие неудобството, което Рилке изпитва от това произведение в следващите години.

В петте отделни портрета на художниците Рилке се концентрира преди всичко върху образа на твореца. Особено показателни за това са две от главите – за Фриц Макензен и Хайнрих Фогелер. Отчасти това важи и за монографичния портрет на Модерсон. Другите двама художника са обрисувани в леки щрихи, без да се стига до съществуването на тяхното изкуство и личност.

В частта за Макензен е ясно видим моделът за житие на твореца, конструиран от Рилке първоначално за самия себе си. Впоследствие този модел Рилке проектира и върху други творци. От изложението става ясно, че образът на художника се изгражда по концептуалния модел на Рилкевия идеален творец. Рилкевото описание на художниците до голяма степен се разминава с биографичните данни от други източници. Това е знак, че при Рилке фикцията е заменила биографичната фактология и е иззела нейните презентиращи функции. Така фигурата на твореца при Рилке е въздигната в култ. Тя притежава всички характеристики на житията на светците (житието надскача своята жанрова определеност в полза на един универсален модел за биографично представяне на талантливия творец). Наместен в този модел образът на Макензен е почти иконичен – роден в „благочестиво” семейство, подкрепен от бащата за художествено поприще (в действителност бащата умира, когато Фриц е на пет години), той е последният представител на рода си и съответно първият художник в него. Друга типична черта, вместираща се изцяло в Рилкевия модел, е моралната чистота на истинския творец, (която особено контрастира с реалния образ на Макензен).

Най-същественният елемент от житието на твореца е неговата оригиналност. Това в особено голяма степен се подчертава от автора, отбелязвайки невинността и неизкушеността на Макензен от други картини, както и бунтарското му отношение към правилата на академизма. Не е забравена и типичната самота на художника, предпоставка за оригиналност и истинско изкуство.

При разглеждането на Ото Модерсон и Хайнрих Фогелер се обръща внимание основно на тяхната самота и на свещеническата роля на твореца в света на изкуството. Тази роля е подкрепена от образа на градината в двете монографии, който Рилке представя като реминисценция към райската градина и божествената инстанция на градинаря. Образите на Модерсон и Фогелер не са фикционализирани в толкова голяма степен като този на Макензен. В частта за Модерсон природата, която е тема на неговите картини, е тематизирана и изтълкувана като абсолютно чуждото за човека. Рилке проследява процеса на развитие, в началото на който човекът отнася природата единствено към себе си и счита нейното безразличие за студенина и суровост. Той я населява с големи и жестоки сили, за да им се подчини. Рилке стига до извода, че от тази връзка, белязана от страха, е невъзможно да възникне изкуство. Страхът пречи на човека да види истински природата. Изкуството възниква именно от коригираното възприятие към природата.

Анализът на текста води до коментар на една от най-важните апории на естетицизма, а именно непримиримостта между природа и изкуство. Биологичното, а с това и всичко природно съществува, без да е изпълнено със смисъл. Даването на смисъл е изкуствен, човешки акт. Така смисловите светове са всъщност изкуствени креации на човека. Изкуството по тази логика стои над природата. От друга страна природата е необходима за творческия процес, тъй като тя е чуждото, осигуряващо различния поглед и дистанция спрямо собствения Аз. Така отношението на човека към природата е белязано от вътрешна антиномичност, движейки се между чувството на враждебност и въодушевление от природата. В тази амбивалентност на връзката човек – природа чуждото от една страна се пази, от друга обаче се трансформира в свое. В следствие на това другият е първият, когато човек възприема в своята среда, той е първото парче природа, с което човек се сблъсква. Откриването на другия е началото на себепознанието, човек търси израз за най-необходимото, за общото. Това е и мигът на раждането на изкуството. Обръщането на човека към себе си предхожда появата на изкуството. Това обръщане е възможно единствено чрез природата, а не чрез други

хора. Това е и основата на самотата на твореца. В произведението се стига до извода, че откакто природата не изпълнява само декоративната функция на кулиси за изкуството, пред които излиза човекът, изкуството се е развило значително.

Съвременните изкуствоведи отнасят ранната живопис на Модерсон към натуралистическата традиция в изобразителното изкуство. Впоследствие той развива една сантименталност в изображението и дори пантеизъм, като дава израз на своята чувствителност и субективност. Този елемент започва да противоречи на Рилкевите възгледи за изкуство. Ако в началото Рилке проектира валидността на своите естетически възгледи в живописиста на Модерсон и на останалите художници от колонията, по-късно обаче осъзнава, че е допуснал грешка и това предопределя до голяма степен отрицателното му отношение към *Ворпсведе*.

След заминаването на Рилке за Париж, той се отдалечава от членовете на творческата колония. Запазват се само отношенията с жената на Ото Модерсон, Паула Модерсон-Бекер, която обаче умира скоро след това. Преживяването Ворпсведе е само една междинна фаза, която помага на поета да преработи ранните си преживявания от руския период и му отваря пътя към Роден. Той не иска да се сеща за произведението, въпреки това в него е заложена една концепция за изкуството, която се открива отново и в книгата за Роден. Във *Ворпсведе* Рилке за първи път си позволява свободата да изгради идеалното, сравнително единно житие на твореца по своето собствено разбиране.

## **Четвърта глава: Възгледите за изкуството на Рилке под влиянието на Роден и Сезан.**

### **1. Рилке и Роден**

#### **1.1. Лична връзка и кореспонденция между Рилке и Роден**

Отношенията между Рилке и Роден започват през лятото на 1902 г. На Рилке е възложено написването на монография за известния френски скулптор и той търси контакт с него. В първите години на това приятелство Рилке изпитва към Роден безгранично преклонение, почитание и любов. Връзката им преживява множество обрати, като след 1914 година Рилке скъсва емоционално с Роден, но остава коректен в изказванията си за него.

## 1.2. Монографията *Огюст Роден*

Монографията *Огюст Роден* излиза през март 1903 година. Тя е една от най-успешните книги на Рилке, които преживяват многобройни преиздания и огромни тиражи. Монографията е научен жанр, но в това произведение академичните правила на писане са изцяло игнорирани и се касае по-скоро за художествена проза от гледна точка на използваните езикови и стилистични средства. Рилке описва твореца Роден, коментира много успешно и избрани негови творби.

### 1.2.1. *Нещото* при Хайдегер

Съдържателно погледнато, книгата за Роден може да се разгледа като сбор от тематични кръгове, в центъра на които стои понятието Kunst-Ding. За изследването на въпросите за нещата, работата, занаята, самотата, времето, пространството и повърхността се използва понятийният инструментариум от теорията на нещата на Мартин Хайдегер, изложена в съчинението *Die Frage nach dem Ding. Grundfragen der Metaphysik* 1935/36 г.

### 1.2.2. *Нещо, повърхност, занаят*

Отношението на Рилке към нещата се показва най-ясно от писмата му от първия парижки престой. Те неминуемо са повлияни от Роден. Представянето им може да бъде обобщено по следния начин: *Нещата* не са нещо, което е тук в някаква безразлична наличност. Те са в отношение към човека. *Нещото* предполага човекът да прекрачи, да надмине себе си. В неизменната си връзка към познатите неща, той изгражда своя свят.

*Нещата* стават себе си (*Dingwerdung der Dinge*) чрез човека, който в и чрез себе си разгръща истинското битие на нещата. Връзката е двупосочна. Нещата изискват това от човека, те го „искат”. Примерите за изказаните тези се намират във втората част на монографията за Роден.

Въпросите за реализацията на нещата са като червена нишка в теорията на Рилке. Без *нещата* човекът не е истински, защото само в своята релация към тях той може да се превъзмогне, т.е. да достигне до собственото си битие. В това екстатично прекрачване на границата, *нещата* също достигат до своята реалност. Тази взаимност се случва в ежедневието, за което се срещат много примери в Рилкевите произведения, а в книгата за Роден е експлицитно подчертано. Само в състоялата се среща между човек и *нещо* се ражда *Kunst Ding*. Рилке окачествява като *неща* (*Dinge*)

само такива успешни срещи. Трябва да се отбележи, че Рилке още във Флорентинския дневник тематизира реализацията на *нещата*. Тук темата намира своето продължение и по-основно обговаряне.

### 1.2.3. Творческият процес

Рилке смята, че *нещото само за себе си (das Ding für sich)*, необременено от никакви външни интенции и ползи, е реализуемо изключително в пластическото изкуство. В това изкуство реализацията на *нещата* притежава не само едно концептуално оформено, но и конкретно предметно-материално измерение. Следвайки мислите на Рилке за същността на нещата, изследването се натъква на множество аналогични изказвания от страна на Хайдегер. Всяко *нещо* е тук и сега във времепространството като предметно и като мисловно съдържание. Предпоставка за реализацията на *нещата* обаче според Рилке е т.нар. *Zeitenthobenheit des Dinges*, издигането им отвъд времето, отделянето от случайността и достигането до Хайдегеровото схващане за общото между всички неща, *Dingheit*, до първоосновата на всички неща и последното необусловено основание на собственото им битие, което ги отличава от обикновените нереализирани неща.

Определенията като време, пространство и неповторимост на *нещата* за нещо външно за тях. Те не принадлежат към тях, а само помагат им да се организират и подредят. В съчинението си за *нещата* Хайдегер дава пример, в който дефинира пространството и времето като „външни“ за тях: вътрешността на пространството е недостижимо, с всеки опит да се достигне до нея, тя се превръща в повърхност, т.е. пространството е единствено външно за *нещата*. Рилке също смята, че *нещата* в пространството не са нищо друго освен повърхност. Затова повърхностното е единствено възможното, дори единствено истинното, което творецът може да изобрази. Повърхността е чистата форма на вътрешността. Духовното следователно трябва да се модулира като повърхност. Рилке вижда тази теза реализирана най-добре в пластиките на Роден. В повърхността се срещат вътрешно и външно, затова тя се характеризира от диалектичното отношение между двете. Типична черта за много от скулптурите, изобразяващи няколко фигури, е запълненото в дълбочина разстояние между краката на изобразеното. Така отделните форми са свързани помежду си. Рилке особено много се впечатлява от този факт, защото е убеден, че тази перспективна затвореност придава на произведението по-голяма стойност. Минимизирането на третото измерение и

преплетеността на органите при Роден свидетелства за подкрепения от Рилке антиперспективизъм.

Извеждането на изкуството до ежедневно, занаятчийското и аксиологизирането на работата като механичен процес служат за доближаването до нещата, до неговата естественост и самопонятност. Осезаемостта, конкретността служи за ориентир на твореца в творческата му дейност, дори когато той има намерение да извади духовното. Ежедневно е предпоставка за всяко познание, основата на всяко художествено усилие.

Работата по всеки модел е една и съща, тя трябва да се извършва съвестно, смирено и отдадено. Изборът в работата следва да се премахне, творецът не бива да избира, защото трябва да остане непринуден и да слуша единствено нещата. В изкуството на Роден Рилке вижда напълно реализиран този принцип.

Концентрацията, прилежанието и постоянството са най-важните компоненти на работата, а не инспирацията. Роден прави независими и свършени неща със занаят, с техническа изработка, а не с хрумване.

В занаятчийското излизането от субективното се усеща като възможно. Рутината на работата, ежедневно е това, което доближава до истината. Мечтанието се приема като пречка, защото отдалечава от действителността. Творбата заради това е спасение от мечтанието. Телесното както и работата, която го създава са най-важните предпоставки за реализацията на нещата. Да изведеш нещата до тяхната действителност, означава да ги направиш видими, и да ги изведеш от вътрешността на невидимото.

#### **1.2.4. Движението**

Движението е важна съставна част в произведенията на Роден. Там Рилке вижда допирната точка между пространствения характер на изобразителното изкуство и времевия характер на поезията. Само на поезията е присъщо описанието на времеви процеси, но движението в скулптурите на Роден внасят елемент на времевост. В това контаминиране на времевост и пространственост Рилке съзира възможността да „прави“ конкретна, предметна поезия. Това прозрение получава израз в цикъла *Нови стихотворения*.

#### **1.2.5. Литературата като занаят**

По примера на Роден поетът се замисля за техниката на собственото си изкуство. За разлика от пластичното изкуство поетът не може да мине без известно

интериоризиране на *нещата*. Те потъват по този начин в невидимото, за да могат да достигнат до своята видима форма отново в произведението на изкуството. Този процес не може да се случи в кипежа на живота, тъй като езикът като инструмент на изкуството трябва да се отличи от общоприетата си всекидневна употреба. Затова Рилке отсъжда на твореца само ограничена връзка с живота.

След преживяването на Роденовите пластики Рилке отрича творенето, водено от чувства. Той схваща поезията не като израз на чувства, а на опит. Стиховете са опит и тази идея е изложена в романа *Записките на Малте Лауридс Бриге*, става основа и на *Нови стихотворения*. Той започва да прави не пластични, а писани неща – да създава действителности, които излизат от занаятчийска, смирена и самотна работа. Стихотворенията не са нито поучения, нито изповеди или самоизразяване, те са езиков образ за нещата.

Тези идеи Рилке успява да изведе с неприкрит възторг от творбите на Роден. Възторгът се основава най-вече на собствената му творческа нагласа, която намира потвърждение при толкова значим и обичан от него автор като французина.

### **Екскурс: Фрагментарното, изгубената цялост и ново дефиниране на изкуството**

В този теоретичен екскурс на работата се разглежда проблемът за фрагментарното и целостта. Рилкевото творчество е доминирано от присъствието на фрагментарното. Става въпрос за умишлена стратегия на писане, която фаворизира фрагмента като най-адекватната форма на времето. Знакът на фрагментарното при Рилке е особено силно изявен в онзи период, когато поетът е под влиянието на Роден, тоест в *Нови стихотворения* и в *Малте*. Фрагментът се реализира на тематично и съдържателно ниво, най-вече през образа на торса. В това отношение очевидна е връзката с ранните романтици. При Фр. Шлегел жанрът също се мисли както като руина на загубена цялост, така и като незавършеното, запечатано в процеса на възникване. Рилке си дава сметка за загубената цялост, и използва фрагмента, именно като неин корелат, който да указва за нея. Именно понятието за цялост, абсолютно знание, тоест пълното познание е проблематично за цялата генерация писатели в началото на XX век. На края на тоталността на знанието трябва да стои една идентичност, която гарантира и завършва целостта. Тази идентичност обаче е особено проблемна след Ницше.



Рилке има фини сензори за разпадането на Аза и за изчезването на абсолютния дух. Цел на неговите творби е те да се превърнат точно в такъв фрагмент, какъвто са фрагментите на Роден – част, която изцяло стои за целостта на изобразения модел. Тази връзка се подкрепя с множество цитати от Рилкевата кореспонденция и монографията за Роден. Рилкевото изкуство се опитва да обхване образа на човека и на нещата и да изработи тяхната индивидуалност. В завършената форма на изкуството субективността на човека, съединявайки и примирявайки го с общото, се обективира. Обратното – а именно, субективизирането на нещата в изкуството – също се схваща като задача на неговото изкуство. По този начин той има усещането за преобръщане на субектно-обектната релация, като това прави възможно частичната действителност да се съедини с цялото.

## **2.Рилке и Сезан**

### **2.1. Естетическите възгледи на Сезан**

Базисно понятие за естетическата теория на Сезан е *обективно красивото*. Контурите му са определени от няколко съществени момента: Цветът се отделя от нещата, без това да поражда впечатление за лековатост. Възприятието на свой ред, като ключово понятие при Сезан формира концепта за *мотива* в неговото изкуство. *Мотивът* на Сезан е подобен на Роденовия *le modelé*. Друга характерна черта е непосредственост на изпълнението, разбирано като творческо намерение, реализирано без предварително обмислена концепция. Този момент в естетическата теория на Сезан се обуславя от виждането, че творецът играе ролята на „приемник” на сетивни възприятия и би трябвало да потиска собствените си волеизяви. Участието на твореца в творческия процес е като мълчалив, безволев Аз, който иска да бъде само отглас на възприетото.

За Сезан не съществува въпросът за примата на изкуството над природата или обратно. За него те са равнопоставени и съществуват едно до друго. Тази равнопоставеност дава възможност за етаблиране на нова естетика, която прави от изкуството първична, самостоятелна действителност. При Сезан, на формално ниво, все още е запазено подражанието като работещ принцип на изкуството, доколкото творецът намира *мотива* във външния свят (при авангардистите този принцип напълно отпада). Практически обаче изкуството функционира на принципа на оригиналното творение, което не представлява рисунък на действителността. Творчеството за Сезан не е изобразяване на мечти и фантазии, а прецизно изследване на действителността. Това го

доближава привидно до натурализма, но всъщност художникът отхвърля неговите техники. Основният принцип в работата на Сезан е да гледа на всичко като на обект, недокоснат от гибелната намеса на рационалното в света. Той е един от първите художници на модерността, които опитват да рисуват обективно целостта на съществуващото.

При Сезан както и при Рилке се наблюдава ориентиране към конкретно-материалното, което отрежда на *нещата* основна роля. Изкуството на Сезан и Рилке в никакъв случай не е профетическо, не очаква и не се стреми към друг, идеализиран и съвършен свят. Тъкмо напротив, то си дава сметка за красотата и съвършенството на нещата именно в тяхната действителност. Двамата творци схващат предметния свят не като символ на моментната реалност, а са убедени в действителната реалност, която би трябвало да се доведе към същинското си битие чрез освобождаването от случайни качества, които се извеждат от сетивния свят. И Сезан, и Рилке разполагат с друг поглед към *нещата*, който оразличава естествената, ежедневна и чистата реалност на нещата. За Рилке задачата на изкуството се състои в това, да се изрази чистата реалност на нещата, а французинът препотвърждава това негово схващане в живописата.

Отново особено голяма значение за творческия процес се отдава на работата и нейния занаятчийски, механичен компонент, както се видя това при Роден.

При Сезан също ясно личи обръщането на вече многократно обсъжданата опозиция субект – обект. Друг специфичен белег в творчеството на Сезан е характеристиката на отношението между линия и цвят. Цветът е основният компонент в неговите картини. Във връзка с обективността на изображението, той приема за своя задача освобождаването на цветовете тонове от водещата роля на линията, отделянето на цветовете от *нещото*. Графиката изцяло се отхвърля, предметите не се контурират. Няма нищо устойчиво, линията, която осигурява перспективното представяне на нещата, липсва. Но да оставиш нещата без контури, означава да отнемеш идентичността им, да ги контурираш, означава да им отнемеш дълбочината. Така при Сезан контурите са от къси, цветни щрихи, с които предметите се отграничават един от друг, но тази своеобразна цветова линия не ги ограничава.

Всички изброени елементи на Сезановата живопис намират най-висшия си израз в започналото разпадане на централната перспектива, която в това време все още властва във всички академии на Западна Европа и Русия. Непосредствено свързан с перспективата е и въпросът с „гледането”, тоест с възприятието на нещата.

*Неспособността да виждаш (das Nicht-Sehen-Können)* е най-голямата пречка за познаването на нещата както при Сезан, така и при Рилке. Придобиването на нов поглед, освобождаващ *нещата* и тяхната истинска битийност (*Seinsweise*) е проблематизирано изключително често в цялата дисертация. Тази тема занимава Рилке още по-често след преживяването му на Сезан и намира своя връх в романа *Записките на Малте Лауридс Бриге* и във *Дуински елегии*.

## **2.2. Рилкевите Писма за Сезан**

В тази глава се анализират *Писма за Сезан*. Те са едни от първите критически отзиви за френския художник. Отбелязва се фактът, че Рилкевият анализ на картините, е все още актуален в изкуствоведските изследвания.

### **2.2.1. Рилкевата рецепция на критиката за изобразително изкуство**

Писмата за Сезан могат да се разделят на две части – преди и след четенето на *Спомените за Сезан* на Емил Бернар. В предишни глави на дисертацията вече се коментира влиянието на критическата литература върху Рилкевата рецепция на изобразителното изкуство. В тази част също се установява огромната зависимост на Рилке от писаното слово, което обаче противоречи на неговите възгледи и той се опитва да завоалира прочетеното. Езикът на рецепцията му обаче е различен преди и след четенето на *Спомените*. Дават се примери, от които става ясно, че след прочетеното езикът на Рилке става по-зрял.

В рамките на писмата се изследва основно въпросът за реализацията на нещата. Сезан дефинира като цел на работата си т.нар. реализация *la realisation*. Рилке използва за същото значение изкованата от него дума *Dingwerdung*.

### **2.2.2. Обективността на изобразеното и понятието за работа**

Основната мисъл на писмата може да се излъчи във формулировката, че изкуството представлява реализацията на „гледането“, което е сравнимо с битието. Присъстват и други тематични кръгове, подобни на тези в останалите критически съчинения – *работата, нещото, бедността и самотата*.

При обговарянето на *работата* Рилке има за пример работния етос на Ван Гог и Сезан. Работата се мисли като процес, в разгара на който Азът се оттегля. В творческата работа Азът изглежда изчезва.

Работата е центърът на живота, от който човек се разгръща навън. Самотата на твореца е предпоставка за извърщане на погледа от самия себе си, за освобождаване на погледа от принудителната субективност на възприятието, точно „както когато рисуваш“. Подобни тези се срещат и в монографията за Роден. Рилке иска да усвои подхода на художника към нещото и да достигне до желаната предметност.

В писмата често се среща връзката между понятията *работа* и *бедност*, които присъстват с по над двайсет употреби в писмата. Във всички тези случаи бедността е употребена като корелат на работата в християнския смисъл на духовна бедност, което визира изпразване от собствения Аз. Изложените в предходните глави разсъждения по отношение на двете понятия намират своето потвърждение и в преживяването на Сезан. Силното им присъствие във всички критически произведения са съществен аргумент за водещата им роля в цялостното разбиране за изкуство на поета.

Темата за работата като творчески акт има при Рилке и друг аспект. В нея той намира изход от безизходицата на проблема с (не)възможностите на езика. Така проблематичното превъзможване на езика около 1900 г. може да се случи единствено в работата. Изтласкването на езика от изкуството, на т.нар. литературно се прави от Сезан и Роден. Показване вместо разказване. Това е мотото на тези творци и Рилке го следва в своето поетическо творчество, което води до възникването на предметните стихотворения, *Dinggedichte*, както и до антинарративните тенденции в *Малте*.

*Нещата* също продължават да присъстват силно в писмата за Сезан. И при тях се наблюдава преповтаряне на вече изложени тези. При Сезан нещата намират своето битие, без практическо, сетивно или естетическо отношение към човека. Ядимостта на ябълките или тяхната красота, т.е. практическата им или естетическа полезност обуславя ценността им за човека. При французина те са изобразени просто като неща, като съществуващо, без да се отчита тяхната функционалност и полезност за човека, тъй като това би означавало привнасяне на субективност.

Този е и елементът, върху който Рилке акцентира и при описанието на портретите на Сезан. Точно като иконите те се приемат с отчуждение от наблюдателя заради перспективната им неправилност. Нарушената перспектива на тези картини е свързващият елемент между Сезан, иконописта и описаната затвореност на пространствата в пластиките на Роден. Всички те се явяват в нарушение на академичните рационални правила на перспективизма в изобразителното изкуство. Точно в тези перспективно неправилни картини, които са „направени“ с помощта на

предметното виждане и със съвестната, занаятчийска работа, се стига до новата екзистенция на нещата, чрез която се разкрива истинското им битие.

### **2.2.3. Цветовете**

Цветовете заемат особено място в концепцията на Сезан. Те са изходният материал за сътворяването на нещата. В анализа на писмата се привеждат примери за значението и ролята на цвета в Сезановото изкуство. Тук проличава особено ясно влиянието на *Спомените за Сезан*, които Рилке прочита непосредствено преди написването на писмата си.

### **2.2.4. Природата и нещата**

Отношението към природата е друг момент, който разкрива отделен аспект от Рилкевото понятие за изкуството. Природата е само загатната в *Писмата*. Тя играе роля преди всичко при даването на пример за подражанието като принцип в изкуството.

Природата вече не е оригиналното, което бива наподобявано. И Рилке, и Сезан застъпват възгледа, че истинските *Kunstdinge* битийно са поставени наравно с естествените неща. Подобни възгледи за автономията на изкуството се срещат още в дневниците. В началото на средната фаза и още преди това, от времето във Ворпсведе, Рилке открива, че природата няма допирни точки с човека. Чуждостта на природата е основата за естетическия хабитус. В писмата се виждат примери, които показват, че Рилке изцяло е скъсал с подражателния принцип в изкуството. Той рефлектира и върху факта, че изкуството е изместено в собствени пространства, не само в преносния, но и в прекия смисъл на думата. Тези пространства са автономни, без връзка с капризите или промените на природата.

### **2.2.5. Предметното говорене**

Редом с работата и бедността стои и въпросът за „гледането” и възприятието на твореца. *Гледането* получава в *Писмата за Сезан* образен израз. Фигурата на кучето дава образ на „новия вид възприятие”. Животинското има за Рилке силна привлекателна сила и присъства в най-известните му и ключови стихотворения, както и в елегите. Животинският поглед е особено подходящ за твореца заради освободената от субективност перспектива. Това е безпристрастният поглед на животното, което не подчинява нищо на собствената си субективност и за което наблюдаваните неща са точно толкова ценни както и самият наблюдаващ. Постоянното присъствие на

животинското и животинския поглед датира от срещата му с Роден и е интересно, че се срещат и при обсъждането на Сезан.

В *Писма за Сезан* Рилке се занимава и с личността на френския художник. Той е силно впечатлен от неговия работен етос и неговата обсебеност от произведението. При това той констатира преплитането на работа и живот в творчеството на Сезан. Потопяването в творенето, поривът да придаваш форма на нещата, са импулсите, които Рилке получава от Сезан. Писмата разглеждат не само Сезан, а също Роден и Ван Гог. В тях поетът дава израз на усещането си, че под влияние на тези художници се е научил да вижда. Това „научаване” на нов тип възприятие се отнася не само до рецепцията на художествената творба, а и до нов поглед към *нещата*, които да достигнат до своето битие, т.е. подчинените на някаква цел неща да бъдат освободени от всяка целесъобразност. *Новото виждане* означава и откриване на нови възможности за изразяване на *нещата*, които не могат да се изразят в чисто битие. Това „виждане” се свързва най-често с т.нар. „предметно говорене” или по-точно казано „предметно показване”. Това, което най-много импонира на Рилке при Сезан е точно тази „предметност на нагледа”. Рилке не се интересува нито от сюжетите, нито от рисуваните аспекти в тесен смисъл, а изключително от семиотичните импликации на картините, от техния език. Той приема този език като език на безмълвните неща, като един вид явяване на невидимото. Изкуството не се подчинява на естетическа категоризация, на разбирането за “красиво, а на фактора, донасящ познание за нещата.

### **3. Dinggedicht като Kunst-Ding**

Опитът с изобразителното изкуство намира отражение в Рилкевото понятие за *нещото*, което в областта на неговото собствено творчество води до *Нови стихотворения*. В тях Рилке опитва да новоизгради вид стихотворение, което да може да се разглежда като поетически еквивалент на пластичното произведение на изкуството или *Kunstding*. От разгледаната концепция за занаятчийската работа на твореца става ясно, че основната трудност при трансформирането на езика във формата на предметно стихотворение, *Dinggedicht*, се състои в недостатъчната му материалност. Възприетото от Сезан схващане за обективността на изображението, предметност и деловост (*Sachlichkeit*) при творене и пресъздаване също намира израз в двете части на *Нови стихотворения*.

Видяното като *нещо* стихотворение трябва да притежава самостоятелност, завършеност, конкретност и предметност. То трябва да бъде точно толкова завършено и затворено в себе си като всяко нещо във външния свят. Търсената затвореност на стихотворението трябва да компенсира липсата на предметност и материалност. Най-важното е формата и структурата, които трябва да се реализират посредством езика. Предметният характер на текстовете следователно се осигурява от тяхното лирическо оформление, жанрово ангажирано със сонета.

Рилкевите предметни стихотворения, *Dinggedichte* моделират езика по занаятчийски модел. Според критиците Рилке схваща и употребява езика по следния начин: той не трябва да се отличава с прилики между звук и значение, а да създава връзки между сигнификант и сигнификат. Това значи, че техниката на предметното стихотворение се основава на това, че думата и нейното значение не са свързани по аналогия и прилика. Образите и сравненията в стихотворенията изглеждат понякога странни на читателя и му въздействат дори отчуждаващо, тъй като те свързват напълно различни предмети един с друг или ги сравняват. Рилке използва сродно звучащи думи, които носят подобни значения и съвпадат с изображения обект. Този подход не е без аналог в историята на литературата, тъй като се среща в символизма. За разлика от символизма обаче Рилке не конципира предметните стихотворения като символи за външни явления. Нещата почиват в самите себе си, без да бъдат отнасяни към околността или към нещо трансцендентно. В елиминирането на времепространственото деление Рилке вижда средство за реализирането на предметността на стихотворенията (нещо, което се констатира в анализа на книгата за Роден). Единството между пространственото и времето в художественото произведение е предпоставка за неговото реализиране и превръщане *Dingwerdung* в *нещо*, *Kunst Ding*. Чрез използването на формата на сонета Рилке се опитва да постигне баланс на преобладаващата темпоралност на поезията, тъй като композицията и структурата на сонета съдържа архитектурен, пространствени компонент.

Анализират се две стихотворения то *Нови стихотворения*, които онагледяват изложените теоретични и поетологични идеи.

## Петта глава: Понятието за изкуството на Рилке в късните му творби

Критическите произведения от късния период на Рилке се ограничават до кореспонденцията и до няколко кратки съчинения. Обемът на критическите произведения след Първата световна война е ограничен. Възгледите на Рилке получават по-скоро поетически, а не критически израз в двата най-известни цикъла на поета – *Дуински елегии* и *Сонети към Орфей*. Тези произведения са и най-важният документ за понятието за изкуство през късния му творчески период.

### 1. Кореспонденцията след 1914 и късните съчинения

В писмата след края на войната може да се забележи, че Рилке постепенно се отдръпва от сферата на изобразителното изкуство. Той, както проличава от изказванията му, проследява тенденциите в развитието на изобразителното изкуство, но вече няма художници, които да му служат за пример. След преживяването на Роден, Ван Гог и Сезан Рилке вече не може да бъде впечатлен от модерни творци и не търпи влияния от експресионистични или абстрактни художници. В късните писма, съдържащи темата за изкуството се забелязват същите акценти, които присъстват и в по-ранните съчинения. Те са най-важната част от Рилкевата естетика, в която понятието *Ding* или *Kunst-Ding* получава водещо място, както и всички деривации на понятието за работа, които се свързват основно с *бедността* и *самотата*.

Макар и нещата или *Kunst-Dinge* да не се обсъждат в толкова голяма степен след войната, но все пак сравнително често присъстват в писмата. В много от тях се артикулират наново елементи от теорията за нещата.

Вследствие на войната Рилке вижда все по-рядко реализирана концепцията си за нещата в изкуството. За сметка на това обаче открива икономическото измерение на нещата, което остава скрито за него в ранните му години. С това предметният му свят започва да се разпада и да получава други контури. Нещата полагат своята същност все повече в служба на парите. Пазарната стойност на нещата задушават тяхната изконна същност или иначе казано, превръщането им в стоки, разтваря тяхната същност в пазарната им стойност. *Нещата*, *Dinge* се превръщат все повече в *предмети*, *Gegenstände* и Рилке осъзнава, че това е необратима тенденция в човешкото развитие. Липсата на свят в пазарните *неща* е предпоставка за световния пазар на предметите, твърди поетът. Макар че отчита тези промени в отношението към нещата и към



променения свят, Рилке си остава отдаден на нещата на изкуството и остава да живее сред тях, без да се докосва до света на пазарните предмети.

## **2. Поетически реализираното понятие за изкуство – Дуински елегии и Сонети към Орфей.**

### **2.1. Дуински елегии**

Частта за Дуински елегии няма за цел да анализира подробно елегиите, а да хвърли мост между тях и идеите, изложени в критическите произведения.

За разлика от Часослов, който не успява да сложи край на метафизическите възжеления, в елегиите проблематиката за изкуството и нещата успява да получи подходящо поетическо разрешение. Точно както предписват възгледите на поета от ранните му години, Рилке се опитва да изработи стихотворенията като затворени в себе си *неща*, *Dinge*. Реализираното *нещо*, *Kunst-Ding* е само по себе си възможност за достигането на битието, като израз на битието обаче то остава за външния свят малко или много скрито и заключено в себе си. Тази затвореност на произведението в себе си, специфичната кодираност и непристъпност за външния свят не се наблюдава в *Часослов*, но е отличителен белег на всяка една от елегиите в цикъла.

С кратки примери от няколко елегии се показва, че концепцията за *нещата* в Дуински елегии до голяма степен съвпада в изведената от ранните произведения теория за изкуството и *нещата*. Заложените в дневниците и монографиите идеи за идеалното творчество са успешно творчески реализирани в елегиите, където ранните концепции за *нещата*, *бедността* и *самотата* получават поетическата си завършеност.

### **2.2. Сонети към Орфей**

С разглеждането на тринадесети сонет от първата част на цикъла се прави опит за търсене на концептуалните корени на сонетите в по-ранните творби на автора, и по-специално в книгата за Роден, където схващането за битието на нещата, за тяхната непредметна същност, *Dingheit*, която трябва да се познае, намира своето потвърждение и творчески пример. *Сонетите към Орфей* са израз на вече достигнатите в критическите съчинения прозрения, само че трансформирани в поетическа форма.

Целият анализ на сонета насочва към вече обговорени в настоящата дисертация теми.

## Заклучение

Разглеждането на отделните произведения от корпуса на изследване показва, че те съвсем спокойно могат да бъдат изследвани като самостоятелни произведения без да се свързват с поетическото творчество на поета. Такива изследвания досега са рядкост във вторичната литература за Райнер Мария Рилке. Анализът води до реконструиране на една несистематично изложена теория на изкуството, която през годините остава почти непроменена.

Важни за интерпертативния принос на настоящата дисертация са откритите и изтъкнати прилики между естетическите концепции на несъвместими на пръв поглед творчески процеси, каквито са иконописта, пластическото изкуство на Роден и живописиста на Сезан, които сякаш остават скрити за досегашните изследвания. За досегашните изследвания тези прилики като че ли остават скрити, както и връзката, която ги обуславя, а именно – склонността на творците към антиперспективното изображение. В заключение става ясно, че за Рилке тези прилики фундират собствените му естетически възгледи и на практика са много по-важни от разликите.

Критическите произведения и съдържащото се в тях понятие за изкуство играят програматична роля в цялостното творчество на поета. Проследяването пътя на идеите на Рилке, заложили първоначално в критическите му съчинения, показва, че всички негови първоначални възгледи намират своя поетичен израз в художествените му творби. Сравненията и препратките към *Нови стихотворения*, *Дуински елегии* и *Сонети към Орфей* екземплифицират ясно континуитета на Рилкевите идеи през различните му периоди.

Зададената в началото хипотеза за устойчивостта на Рилкевите естетически възгледи във всички фази на неговия творчески път намери в хода на изложението много потвърждения. Стигна се до заключението, че изказаните в съчиненията и дневниците тези за изкуството остават непроменени с изключение на леки модификации в тях.

Що се отнася до тристепенното деление на Рилкевото творчество, се установи, че дефинираните от критиката фази могат да се приемат само при определени условия.

Изказванията относно една принципна съдържателна промяна в цялото творчество на поета не можаха да намерят потвърждение, тъй като изследването на естетическите съчинения показва, че всичко, което при поета бива окачествено от критиката като ново, вече е било налично в съчиненията, само че не във формата на поезия, а като изказвания за други творци. Това подкрепя тезата, че Рилке не претърпява съществено развитие, а още в съвсем ранните си години е конституирал понятието си за изкуство. Привидните обрати, които дават основание на трифазното деление на творчеството му, се показаха по-скоро като движение към изтънчен и префинен език, усъвършенстване на метафориката и стилистиката на автора, които да предадат заложената в критическите съчинения концепция. Само при това уточнение трите фази могат да се приемат като един вид израстване на поетическото майсторство на автора, а не като концептуална промяна в неговото творчество.

Рилке (както и много други негови съвременници) адмира от една страна автономията на художественото произведение и страничното положение на автора, от друга страна, той иска да се позиционира в центъра на литературната сцена чрез грижливо организирани металитературни дейности като кореспонденцията с многобройни интелектуалци или воденето на поетизирани дневници. Схващането на Рилке за идеалния творец, с цялата му автопроективна насоченост, намира своето концептуално дефиниране в монографиите на художниците от Ворпсведе и в книгата за Роден.

Тематичните кръгове като *работа, самота, бедност, нещо, природа* преливат един в друг и могат да бъдат разгледани като отделни аспекти на Рилкевото понятие за изкуство. Техният анализ позволява твърдението, че те не търпят съществени модификации в хронологията на Рилкевото творчество.

Накратко естетическите възгледи на Рилке могат да бъдат представени по следния начин: Той счита за изкуство всяко произведение, което съответства на понятието му за Ding, нещо. Думата Kunst-Ding означава реализацията на *нещото* или така нареченото *осъществяване на нещата*, Dingwerdung, при което всяко нещо се откъсва от утилитарното си, прагматично предназначение и достига до същността на нещата, die Dingheit (Хайдегер). Тази същност, или Dingheit, е еднаква за всички неща и може да бъде съпоставена с битието. По този начин Рилке се стреми в последна сметка към битието чрез посредничеството на нещата. Тази теза се извежда от интерпретираните произведения с помощта на понятийния инструментариум на

Мартин Хайдегер и неговата теория за нещата. Една от най-важните особености на тази концепция за нещата е наличието на двустранност във връзката между нещата и хората. Не само човекът иска да открие и разкрие нещата в тяхното битие, нещата също изискват тази активност от човека. Голяма роля играе т.нар. *обективен поглед към нещата*, който ги освобождава от прагматичната интенционалност на създаващия ги субект и позволява на нещата да бъдат сами за себе си, неподчинени на ничия субективност. Целта на изкуството според Рилке се състои в реализацията и осъществяването на нещата точно по този обективен начин. Изложеното схващане противоречи на следренесансовото субективизиране на творчеството, намерило израз в откриването и използването на централната перспектива като основен метод за изобразяване. Именно поради тази причина Рилке се стреми към творци, които използват обратната перспектива за изобразяване и изразяване на възгледите си.

Начините, по които нещата могат да бъдат доведени до собственото им незавоалирано битие, принадлежат на сферата на изкуството. То се явява единственото място за осъществяването на нещата, а пътят към това осъществяване минават през *самотата, бедността и работата*. За Рилке тези три понятия са задължителна и висока предпоставка за възникването на истинското изкуство.

*Самотата* е важна за Рилке в много отношения. Тя е свързана най-тясно с *бедността* и помага на твореца да открие своето собствено битие и да освободи себе си от утилитарните задачи на външния свят. Понятието „*работа*” играе също изключително важна роля в дефинирането на изкуството. Работата се схваща като един от основните модуси на човешкото битие. Следствие на влиянието на Роден и Сезан е подчертаването на занаятчийския характер на изкуството, за който Рилке говори и в ранните си дневници и писма, но не толкова акцентно. Творческото вдъхновение бива отречено като извор за създаване на предмети на изкуството както от двамата французи, така и от Рилке, като се заменя с усилена непрестанна работа.

Изброените теми са с устойчиво присъствие и константно съдържание в творчеството на поета. Дисертационният труд широко и аргументирано обговаря тези важни теми при Рилке. От разгледаните текстове става ясно, че изложените в критическите творби идеи присъстват и в поетическите цикли. Формулираните в критическата мисъл на поета теоретични постановки предхождат по време поетическата им реализация в неговите стихосбирки.

Рилке на пръв поглед изглежда безвъзвратно остарял с много черти от творческото си битие. В дисертацията се констатира, че с възгледите си за изкуството

Рилке изповядва антиметафизични идеи, насочвайки се към емпиричната реалност на нещата и опитвайки се именно чрез тяхното създаване да достигне до същността на изкуството. Обръщането към нещата и образната им рецепция, огромната роля на образа и използването на похвати на изобразителното изкуство при писането на поезия, сближават творчеството му с актуални тенденции като т.нар. pictorial turn, spatial turn, cultural turn и го правят отново интересно за съвременния читател и могат да представляват обект на по-нататъшни изследвания.

## Справка на научните приноси на дисертацията

1. Представеният дисертационен труд е приносен още с обекта на своето търсене, а именно – критическите произведения на Рилке, които до момента не са били подлагани на задълбочено и самостоятелно изследване. Доколкото са разглеждани, то е било с оглед на интерпретацията на поетическото му творчество. В този смисъл с настоящия труд се предлага един нов и различен поглед към ролята и значението на критическите произведения на Рилке.

2. Дисертацията осъществява принос и във връзка с реконструирането на понятието за изкуство на немския поет Райнер Мария Рилке, като го разглежда и анализира в хронологичната му слученост от критическото към художественото слово.

3. Като произведен на т. 2 принос за дисертацията може да се изтъкне, че посредством задълбочения анализ на критическите съчинения се стига до реконструиране на една несистематично изложена теория на изкуството, като се показва за първи път преплетеността на понятия като *Ding*, *Arbeit*, *Armut* и *Einsamkeit*, *Natur*. Разглеждането им като елементи на една ясно очертана теория за същността на изкуството, проследяването им в различните творби е част от цялостния аналитичен план на дисертацията, благодарение на който привидната несистематичност и спорадичност на Рилкевите изказвания се обосновава като единна и относително константна естетическа теория през цялото му творчество.

4. На свой ред, установената константност в основните възгледи за изкуството поставя на преразглеждане и въпроса за тристепенното деление на творчеството на писателя. Аргументира се тезата, че обратите, които според критиката Рилке претърпява, не засягат неговото отношение към изкуството, колкото и различен да е обликът на поетическите му творби в различните етапи.

5. Особен приносен момент в работата представлява решението да се проследят Рилкевите възгледи, вземайки под внимание един от основните признаци на устойчивостта им – предпочитанието към обратноперспективното изображение. Извеждат се прилики между на пръв поглед несъвместими естетически концепции като иконописта, пластическото изкуство на Роден и живописиста на Сезан, които сякаш остават скрити за досегашните изследвания.

6. Обичайно критиката изхожда от поезията, за да се допре до критическото творчество на поета. Този труд върви по обратния път, като тръгва от критическите творби и стига до поетическите цикли и по този начин онагледява прехода в поетологията и стилистиката, които Рилке усъвършенства във времето, за да достигне заложения още в ранните творби естетически идеал.

7. Разгледаните в дисертацията произведения и теми никога не са били разглеждани в България. От тази гледна точка трудът е един от първите в българската литературна критика, които поставят Рилкевите критически съчинения на научно изследване.

## Списък на публикациите:

- *Das Ewig-Weibliche und die Besonderheiten des mystischen Gottesweges in Faust von Goethe.* In: Гьоте: Фауст. Нови интерпретации. ПИК Велико Търново. 2005 стр. 83-90
- **Der Tod bei Rilke und Javorov. Ein typologischer Vergleich In: Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur. Reihe Germanica. Bd. 2. Thelem Universitätsverlag 2006**
- **Von der Ikone zum neuen Gott. Rilkes Konzept über das Göttliche im Vergleich mit Malewitschs moderner Malerei. In: Interkulturalität und Intertextualität. Reihe Germanica. Bd. 3 Thelem Universitätsverlag 2007**
- Erzählen aus der Perspektive einer Fliege. Rückkehr zum Räumlichen in Georgi Gospodinovs *Naturroman*. In: Figurationen des Raums. Beiträge zum spatial touristischen aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Sicht. Veliko Tarnovo Ivis 2008 S. 136-146
- **Die Konstruierung der Künstlergestalt zwischen Fiktion und Realität in Rilkes Monographie *Auguste Rodin*. Vorgetragen auf der Konferenz *Kollektives Gedächtnis in Erzählungen deutscher Sprache*. Библиотека Германистични студии. ПИК. Велико Търново 2009 S. 133-143**
- **Под печат: Rilkes Kunstling im Vergleich zur Dingtheorie Martin Heideggers. Сборник по случай 100 годишния юбилей на Жана Николова-Гълъбова.**
- **Die Aufhebung des Kulturkonflikts in Rilkes Erlebnis des Fremden. Reihe Germanica. Bd. 4 Thelem Universitätsverlag 2009**
- „Справедливост за Сърбия” на Петер Хандке. Литература, политика и медии в скандала за наградата „Хайнрих Хайне”. В сборник за конференция „Литературният скандал. Скандалът като литература” УИ „Паисий Хилендарски” Пловдив 2010
- „Християнството или Европа” на Новалис и романтичното политическо мислене за Обединена Европа. Електронно списание LiterNet, 24.07.2009, № 7 (116)
- Das europäische Bild Bulgariens aus der Sicht der Bulgaren und der Europäer. Beispiele für kulturelle Kontroversen. Juni 2009 <http://www.public-republic.de/das-europaeische-bild-bulgariens-aus-der-sicht-der-bulgaren-und-der-europaeer-beispiele-fuer-kulturelle-kontroversen.php>
- **Rainer Maria Rilke: „Mit einem Ast, der jenem niemals glich“. Mystik, Mythen & Moderne. Trakl – Rilke – Hofmannsthal. 21 Gedichtinterpretationen. Praesens Verlag. Wien 2010**
- Die Literaturkritik in Bulgarien. Beitrag zum Seminar Literaturkritik und literarische Öffentlichkeit im europäischen Vergleich. <http://www.litcrit.eu/>
- Учението за мистическата тъмнина в *Химни на нощта* на Новалис. Библиотека Германистични студии. Издателство ПИК 2011
- Под печат: Modifikationen des Arbeitsbegriffs in der deutschen Aufklärung und der deutschen Romantik, V. Tarnovo 2010