

УДК 82.091

Силантьева В. И.

доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой зарубежной литературы
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.
v.i.sylantyeva@gmail.com

**Р. М. РИЛЬКЕ, М. И. ЦВЕТАЕВА, А. БЁКЛИН В СИСТЕМЕ
ТЕЗАУРУСНОГО АНАЛИЗА**

В статье предложен современнейший (тезаурусный) метод исследования художественных текстов – имеются в виду поэтические (М.И. Цветаевой и Р.М. Рильке) и живописные произведения (А. Бёклин). Их объединяет близость мировосприятия, созданная модель мира, а также модернизм как способ отражения мира.

Ключевые слова: М.И. Цветаева, Р.М. Рильке, А. Бёклин, тезаурус, модернизм, модель мира.

Объектом анализа избрана поэма-реквием, или «скорбная элегия» (И. Бродский) «Новогоднее» (1927), ставшая горестным откликом Марины Ивановны Цветаевой на смерть Райнера Марии Рильке. Того немецкого поэта Рильке, которого Цветаева считала «богом» и к которому, в преддверии оговоренной и страстно ожидаемой встречи, были обращены ее слова и мысли. «Эпистолярный роман» Рильке и Цветаевой, датированный 1926 г., предшествовал созданию стихотворного реквиема Цветаевой, этот год сначала обозначил точки соприкосновения поэтического мировидения двух поэтов, а потом и раскрыл суть их модернистского мышления. Что касается работы Арнольда Бёклина «Остров мертвых (1880–1886)», то характер соположения понятий «мертвое/живое» и «смерть/порог в иное измерение», свойственное Рильке и Цветаевой, в этой картине нашел свое оригинальное живописное преломление. То, которое может визуализировать смысловой образный ряд произведений названных нами поэтов. Желание создать *тезаурусный понятийник*, способный сжато и в достаточной мере емко продемонстрировать суть «схождений и отличий» поэтических миров Рильке, Цветаевой и Бёклина, можно считать **основной задачей статьи**.

О методе анализа. Тезаурус, который определяется сейчас как «систематизированный свод освоенных {в нашем случае литературоведом} знаний, существенных для него; как средство ориентации в окружающей среде {в нашем случае – в авторском поэтическом материале}» [7, 30], ориентирует на: а) «некое накопление, богатство, достаточность»; б) на «признаки полноты» [7, 4–5]. Поясним, что под «накоплением достаточности» мы понимаем свод общих

признаков художественного мышления, свойственных Рильке и Цветаевой. А вот «признаки полноты» {картины} нам дает не только литературоведческий, но также искусствоведческий материал, связанный с параллельным анализом живописного произведения Бёклина.

Учитывая, что тезаурус характеризуется системностью признаков (где всегда есть место «своему» и «чужому») [7, 16], а также избыточностью этих признаков [7, 28], отметим, что в статье предложен свод понятий, способных представить семантическую близость объектов изучения (произведений Рильке, Цветаевой, Бёклина) в их общем контекстуальном присутствии. Другими словами, тезаурус здесь являет собой семантическую (когнитивную) систему представленной информации.

Итак, свод знаний, который предполагает *тезаурусное, то есть обобщенно знаковое* обозначение ведущих элементов мышления названных нами авторов, определяется: а) обобщениями в области теории модернизма в его европейском и русском вариантах; б) систематизацией знаний в области конкретных (персональных) моделей модернизма («модернистская модель Рильке»; «модернистское видение Цветаевой»; «модернизм (сецессион) в понимании Бёклина»).

Что касается конкретных «персональных моделей» в пространстве тезаурусной системности, то здесь на первый план выходит модель как «мера вещей», «объем» и «величина» – индивидуальный образец – модернистского мышления каждого из изучаемых авторов (Рильке – Цветаева – Бёклин). И если «литературная модель не может представлять писателя во всей его индивидуальности», потому что «индивидуальность писателя – это его уникальность, незаменимость, сфера единичного» [7, 451], то, считаем мы, она все-таки может представить ряд наиболее характерных особенностей художественной мысли автора. В нашем случае – каждого в отдельности и в общем конгломерате понятия «европейский модернизм».

Тезаурусы, определившие модель общения Рильке и Цветаевой. Их, посчитав Рильке и Цветаеву людьми духовно и поэтически близкими, познакомил Борис Пастернак. «Эпистолярный роман» Цветаева – Рильке, длился неполный 1926 г. [9]. Этот роман до сих пор поражает пронзительным тоном как самой переписки авторов, так и образным рядом, объединившим русский модернизм с европейским. Особое место в освещении этого знакомства и сближения Рильке с Цветаевой занимают комментарии к сборнику «Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева [9] и объемная статья И. Бродского «Об одном стихотворении» [2]. Эта работа посвящена стихотворному письму-прощанию Цветаевой с только что умершим немецким поэтом и датированному 1 января 1927 г. В статье обозначена одна из главных черт поэтического мышления, их объединяющая. Это ощущение мира как «сверх-» и «над-» мирности, которое было свойственно модернистам начала XX века. В общем, прорыв в «миры иные», четкое понимание поэтического мессианства Художника и плач по ушедшей возможности общения – эти качества, отмеченные Бродским

в элегии «Новогоднее», и характеризуют особый тип поэтического мировосприятия Рильке и Цветаевой.

Цветаева была прежде всего Художником слова, и Рильке, по-видимому, понял это. Он прислал ей «Дуинезские элегии» и «Сонеты к Орфею». Он посвятил ей «Элегию» – сложное произведение, в котором слова «Вселенная», «звёзды» и «Марина» стояли рядом. «Элегия» представляет собой классический образец «тайнописи», особой эзотерической поэзии. Это интимный разговор поэта с поэтом, до конца понятный лишь двоим участникам переписки...», – отмечают критики [9, 128]. Общий строй и отдельные строки этой вещи подтверждают, что Рильке знал большие произведения Цветаевой и осознал близость своего поэтического мышления цветаевскому. И действительно, модели миров, созданных Рильке и Цветаевой, можно считать близкими по своей образности, как, впрочем, и по словозвучанию:

Р. М. Рильке: Земля, я люблю тебя ...
Видишь, я жив. Отчего? Не убивают ни детство,
Ни грядущее. В сердце моем возникает
Сверхсчетное бытие [8, 352]

М. И. Цветаева: Грех памяти нашей – безгласой, безгубой,
Безмясой, безносой!
Всех дней друг без друга, ночей друг без друга
Землею наносной
Удар... [10, 312]

«Вещь», «мир» и «слово» в знаковом лексиконе Рильке и Цветаевой.
Рильке принял мир Цветаевой, и этот «русский мир» был понятен ему. Ему оказались близкими не только поэтическая надмирность новой знакомой, но и ее «адамизм»: умение передать полновесную сущность предметного мира, привносимого в стих, игра словом, стремление дробить его на микросоставляющие, желание найти первозаданный, уже утраченный современниками смысл лексем. «Меня вести можно только на контрастах», – написала однажды Цветаева критику, и эти «угластые» контрасты, просвечивающие сквозь толщу морфем и заявлявшие о себе в образном строе цветаевской лирики, по-видимому, тоже были понятны и близки Рильке.

Теория «вещи» самого Рильке совершенно очевидно соприкасалась с цветаевским ощущением предмета. Если Рильке писал:

Вещь убивает его, мстя за себя.
Ибо смертельна сила, сокрытая в вещи... [9, 129],

то у Цветаевой параллельно с еще по-детски-азартным «Моим стихам, как драгоценным винам, // Настанет свой черед» существует полновесно-тяжелое, зре-

лое, повторяющееся неоднократно ощущение вещи-предмета, способного стать символом, например, утраченной родины:

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина –
Судьбина
Горькая.
Рябина –
Седыми спусками...
Рябина!
Судьбина русская [10, 307]

Исследователи неоднократно и справедливо указывали на тесную связь Рильке с группой немецких литераторов-модернистов, возглавляемой Стефаном Георге (*Stephan George*). Эту близость видят в лирическом индивидуализме и в подчеркнутом эстетизме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении бытовой тематикой и при этом в тяготении к истокам примитивного искусства, наделяемого архетипическими свойствами. Преимущественное внимание в своем творчестве Рильке отдает двум авторским комплексам – «вещам» и «Богу». Под «вещью» («*Ding*») поэт понимал как обычные природные объекты (камни, горы, море, деревья), так и предметы, созданные человеком «для жизни» (башни, дома, саркофаги, витражи соборов). Эти «вещи» в стихах Рильке являют себя живыми и вполне одушевленными:

Волны, Марина, мы – море! Глуби, Марина, мы – небо!
Мы – тысячи вёсен, Марина! [9, 128]

Или:

Я видел на Ниле в Ком Омбо, как жертву приносят цари...
О, царственный жест отреченья! [9, 129]

Показательно также, что Рильке в работе об Огюсте Родене пишет о «вещном мире» скульптора как о проявлении его высокой («надмирной») индивидуальной духовности [8]. В этом контексте «живое/неживое», «жизнь/смерть», конечно, предстают в варианте взаимозамещения. Их восприятие, считает Рильке, зависит от индивидуальной воли воспринимающего и его способности видеть в обыденном частицу вечного.

XX век предложил новую картину мира, новый язык искусства, реализуемых преимущественно нереалистических художественных формах. Напомним, что модернисты начинали свой путь не столько с утверждения дуальности мира, сколько с желания облагородить и эстетизировать обыденный мир воз-

вышненным видением связей надмирного с сиюминутным. Этим обозначался их «новый романтизм», обозначивший путь к модернизму.

«**Вещный мир**» как символ в живописи А. Бёклина. Модерн XX века не чужался «вещности», наоборот, он стремился эстетизировать вещь, лишив ее утилитарности. Если обратиться к живописному модерну начала XX века, то можем наблюдать следующее. «Молодой, новый стиль» – «Югендстиль» («*Jugendstil*»), по своим установкам близкий французскому «Ар нуво» (*art nouveau*), ознаменовался обращением к мифологии, а также к орнаментальному и декоративному искусству, черпавших силу в символике древнего примитива [6]. Новый эстетизм являл себя умением придать обыкновенным предметам изысканность, способную приблизить их к произведениям искусства. В этом в первую очередь просматривается ценность интерьерного и вообще оформительского дела, предложенного молодыми художниками. Они показали эстетическую глубину бытовой «вещи», помещенной в «облагороженное» пространство, и тем самым сблизили ее с явлениями «безусловно ценными». Можно утверждать, что в подобном контексте тема «предмета в вечности» Рильке и Цветаевой органично прочитывается в контексте поисков живописного модерна и особенно наглядно демонстрирует свою «высокую» суть.

О, эти потери Вселенной, Марина! Как падают звёзды!
Нам их не спасти, не восполнить, какой бы порыв ни вздымал нас
Ввысь. Всё смерено, всё постоянно в космическом целом.
И наша внезапная гибель
Святого числа не уменьшит, – пишет Рильке [9, 128]

Не говоря уже о содержании, в ритмо-рифмопоэтическом смысле, в своей образности и даже в графическом расположении строк только что процитированный фрагмент аналогичен строфе, которую отправит сама Цветаева вдогонку уже отошедшему в иные миры немецкому поэту-единомышленнику:

Отвлекаюсь? Но такой и вещи
Не найдется — от тебя отвлекусь.
Каждый помысел, любой, *Du Liber*
Слог в тебя ведет — о чем бы ни был [9, 222]
Или:
Перебрасываюсь. Частность. Срочность.
Новый год в дверях. За что, с кем чокнусь
Через стол? Чем? Вместо пены – ваты
Клок. Зачем? [9, 223]

Снова подчеркнем: человек как корпускула вечно длящегося мира, способность Поэта не только увидеть, но еще и «услышать» звёзды и осознать гибель как начало нового витка бытия, в общем, данное ощущение было для Рильке

и Цветаевой единым пониманием быта, бытия и смерти. И, конечно же, в этом мировидении присутствует визуальность безусловно известных им Гюстава Моро и его последователей Пюви де Шаванна, Одилона Редона, Бёрна Джонса, Арнольда Бёклина. А так как скорбное «Новогоднее» Цветаевой тематически и образно сближается с авторским замыслом картины Бёклина «Остров мертвых», попробуем определить их общий тезаурусный ряд.

Мифологема «жизнь/смерть» в контексте модернисткой живописи. Только что названные представители новой европейской живописи умели обыденность сделать волшебным сновидением и преобразить мир оригинальной его трактовкой. В общем, при эмоционально переживаемом «элегантном сюжете», который, не утратив реальной предметности, воспринимался теперь как «потусторонний» и как декоративный, зритель неизменно сталкивался с различным его толкованием. Например, «Элегантность» Ж.-Э. Вюйара, напоминала о красоте и свежести «солнечных мгновений» импрессионистов. Декоративная образность и цветность этой картины многофункциональны, но заставляют вспоминать о достижениях «светописи» чуть ли не всех импрессионистов. Что касается *мифотворчества*, то оно опиралось на ряд общекультурных ценностей и постепенно утверждало себя знаковым определителем модернистского творчества вообще.

В контексте сказанного объяснимо частое обращение художников к ретроспекции, их утонченный взгляд на прошлое. Это «давно ушедшее» время приходило к зрителю сквозь толщу культурных эпох и опиралось на индивидуальное знание воспринимающего. Получалось, например, что в работах де Шаванна привлекала декоративность и монументализм в духе итальянских живописцев XV столетия. В его НЮ отрешенно и «надмирно» живут женщины-статуи. Если за основу новой вещи брался литературный сюжет, например, «Дафнис и Хлоя», то получалось произведение, как будто давно закрепленное словосочетанием «классический канон». В свою очередь отдельный персонаж превращался у этого художника в элегическую песнь о давно ушедших юных девах. Такова, например, его «Надежда». Это уже не живая женщина, а женщина-статуэтка – беломраморная, скульптурно-совершенная, прощально взглянувшая на нас из далеких времен.

Прозрачно-утонченны образы и краски Мориса Дени. В его картинах присутствует изысканность девственного леса, похожего на старинный гобелен. Безусловным достижением воспринимаются его «Музы», не случайно эта картина стала знаковым отличием группы «Наби». В ней есть новый тип обобщения – от Парнаса до современных Парижских бульваров протянута нить поэтического мифотворчества, в котором присутствует как чувство отрешенности, так и конкретика летнего парижского сада.

Вновь возвращаясь к творчеству Рильке и Цветаевой, констатируем следующее. В их поэзии жили надмирность и космическая потусторонность, аналогичная тем образам и пространствам, которые мы наблюдаем у де Шаванна. «Мистическая лодка» Редона могла быть их общим кораблем, и это не испуга-

ло бы их. В общем, они творили миф о своем времени, используя культурное наследие многих и многих стран. Изысканная сложность/простота поэтического слова была сродни Вюйару и многим импрессионистам, провидевшим красоту мгновения в вечности. То, что оба поэта называли «вещью», войдя в их мир Творца-Демииурга, становилась образом, который возбуждает воображение и тревожит душу. Обращаясь к Марине Цветаевой, Рильке писал:

Всё то, что мы видим, – не наше.
Мы только касаемся мира,
как трогаем свежий цветок... [9, 129]

Конечно, можно бы соотносить образность и звучание этого фрагмента с живописным образным рядом Моро и многих его последователей. Но, зная, как чуть позже ответит своему немецкому другу Цветаева, подчеркнем еще раз: ее «Новогоднее» в наибольшей степени соответствует мифологическому мышлению Бёклина-автора «Острова мертвых».

Об «Острове мертвых». В этой картине выработаны свой ритм и своя символистская образность. Ирреальность и «живое/мёртвое» соположены с мифом о смерти и ладье Харона. Но так обыденно-просто и все-таки многозначно, что начинаешь думать о смерти как начале нового витка существования вовне. Просто в иных пространствах и в ином измерении. Просто по глади спокойных вод нужно приплыть к новому порогу. Эта мысль донесена художником очень доступно. В духе только что названных поэтов. Как их общее «прощай» и «вот оно, новое начало».

«Бёклиновская тема» в текстах Рильке и Цветаевой не кажется нам надуманной. По нескольким причинам. Во-первых, названный художник был очень популярен в Европе, а что касается России, то, как отметил Б.И. Асварищ, «на рубеже XIX–XX вв. Бёклин, пожалуй, был в России самым знаменитым зарубежным художником». Подтверждая это, исследователь приводит высказывания Л.Н. Андреева, М.А. Волошина, С.В. Рахманинова, В.А. Серова и даже строки В.В. Маяковского [1]. Фрагмент флорентийского письма В.А. Серова «Кипарисы качаются по-бёклиновски» [3, 91] помогает почувствовать ритмоорганизующую составляющую знаменитой композиции «Острова...». А что касается очевидной музыкальности этого образа, то, как признавался композитор Рахманинов, волнующий аккорд «сумеречной темы» и «белого человека-пятна» в ладье Харона заставил его написать симфоническую поэму «Остров мертвых» (1909). Комментируя свой замысел, он заметил, что «мистический сюжет» данного сочинения составил *овеществленный* образ острова упокоения и его осязаемая «массивность» [5].

Действительно, неземное спокойствие застывших вод в картине Бёклина, соединяясь с темнеющим пространством огромного неба, повествуют о конечном пути и покое как заключительном аккорде человеческой жизни. Огромной,

не зловещей, не потусторонньої, а предельно овеществленої каменної глыбой из вод виростає острів. Просто оданий не живим, а мертвим. Кипариси і гробниці, геометрично і ритмічно чітко повторюючи малюнок скал, визначають вхід в нове і вічне простір. А на дуже спокійній гладі більших вод – невеликим білим плямом – людина в лодці Харона, наближається до свого межі.

Вот ця філософія тонкої *границы*, розділює «життя» і «Вічність», звичайний острів і Врата упокоєння, реалізована в любові до життя і смиренні перед невідворотністю кінця, – все це, присутнє у Бекліна, знаходимо і в елегії Цветаєвої «Новогоднє», якою вона попрощалась з Рильке.

Рваний, сбивчивий речитатив скорби. Аскетична сухість рядків. Вязка предметність земного світу, перенесеного в «міфо-світ» і названого їю «Эолова порожня вежа». У Цветаєвої простір, в якому досі перебував Рильке, визначається гіркою рядком «бути Зевесовим не означає найкращим». Зевсу в його небожителстві їю протиставлено звичайний епізод з життя побутової жінки Марини Цветаєвої. Вона, ще не знаючи про смерть Рильке в невідомій їй санаторії, пішла до газетного кіоску. Спитала звичайно і просто: «Статтю дайте?». І чула репліку про смерть її друга. Наступав перелік питань, на які не було внятного відповіді:

– Де?

– В горах.

(Вікно в елових гілках. Простина).

– День? – Вчора, позавчора, не пам'ятаю... [9, 221]

Реакцією на цю сбивчиву інформацію стане послідовний заупокійний російський крик, який, як ніхто, сумів передати читачеві російська поетеса вже в контексті високого модерну, а нетрадиційної фольклорної заплачки:

Кожний помысел, любой, *Du Lieber*,
Слог в тебе веде – о чьом бы ни был
Толк (пусть русского родней немецкий
Мне, всех ангельский родней!) – как места
Несть, где нет тебя, нет, есть: могила.
Всё как не было и всё как было [9, 222]

А ще нижче, констатує – «Новий Рік в дверях» – лірична героїня рішуче стирає межі між життям і смертю. Вона зустрічає новоріччя з Райнером Рильке і відчуває нову їх зустріч:

– До свидання! До знакомства!
Свидимся – не знаю, но – споемся! [9, 225]

«Новогоднее» явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача», – отметил И. А. Бродский [2]. Подтверждая сказанное, решимся на уточнение. Безусловно, подобное сочетание фольклорного плача с элегией было органично только российскому модерну – и то, в зрелый период его осуществления. Но, поставив рядом имена Рильке и Цветаевой, еще раз убеждаемся: эстетизация жанра (в том числе эпистолярного) была свойственна им обоим; вещный и вечный миры, не противореча друг другу, уносили их в какой-то третий мир, знакомый модернистам. Например, к Редону с его «Колесницей Аполлона»; например, к де Шаванну с его «Сном», сочетающим земное и вечное; например, к Моро, который своей «Ледой» провоцирует эротическое осмысление многих сюжетов, включая эпистолярные. В этом контексте «Элегия для Марины» Рильке и элегия «Новогоднее» Цветаевой прочитываются в очевидной близости образов и стилистических решений.

Что касается индивидуальных «моделей высказывания», которые сближают немецкого и российского поэтов, то их тезаурусный ряд в статье отмечен курсивом.

Список использованной литературы

1. Асвариш Б.И. «Остров мертвых» Арнольда и Карло Беклиных / Б.И. Асвариш. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/asvarisch/kagan_34.html
2. Бродский И. Форма времени : Стихотворения, эссе, пьесы : в 2-х т. Т. 2 / И. Бродский / [сост. Уфлянд В.И.] – Минск: Эридан, 1992. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/tsvetaeva.txt>
3. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: в 2-х т. Т. 1 / [сост. И.С. Зильберштейн]. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 431 с.
4. Гюстав Моро и символисты // Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество. Ч. 14. – Киев, 2003. – 32 с.
5. Дьяков Л. Мелодии Арнольда Бёклина // Лев Дьяков. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/articlef.php?ID=200702415>
6. Ионикс Г. Расцвет «Югендстиля» / Грете Ионикс // Partner-Nord – 5/2008. – № 63. – Режим доступа: <http://www.nord-inform.de/modules.php?name=News&file=print&sid=870>
7. Луков Вал. Тезаурусы II : Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира : науч. монография [Текст] / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков. – М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2013. – 640 с.
8. Рильке Р-М., Ворпсведе, Огюст Роден, Письма, Стихи. / Р-М. Рильке. – М.: Искусство, 1971. – 456 с.
9. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / [предисл., переводы, коммент. К. М. Азадовского, Е. Б. Пастернака, Е. Б. Пастернак]. – М.: Книга, 1990. – 256 с.
10. Цветаева М. Сочинения : в 2-х т. / М. Цветаева. Т. 1. : Стихотворения; Поэмы; Драм. произведения [сост., подготовка текста и коммент. А. Саакянц; вступ. ст. Вс. Рождественского]. – Минск: Народна асвета, 1988. – 542 с.

Статтю подано до редколегії 23.10. 2015

Силантьєва В.І.

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
кафедра зарубіжної літератури
v.i.sylantyeva@gmail.com

**Р.М. РІЛЬКЕ, М.І. ЦВЕТАЄВА, А. БЬОКЛІН У СИСТЕМІ
ТЕЗАУРУСНОГО АНАЛІЗУ**

У статті запропонований сучасний (тезаурусний) метод дослідження художніх текстів – маємо на увазі поезію (М.І. Цветаєвої та Р.М. Рільке), а також живописні твори (А. Бекліна). Їх об'єднує близькість світосприйняття, створена ними модель світу, а також модернізм як спосіб відображення світу.

Ключові слова: М.І. Цветаєва, Р.М. Рільке, А. Бьоклін, тезаурус, модернізм, модель світу.

Sylantyeva V.I.

Odessa I.I. Mechnikov National University
department of Foreign Literature
v.i.sylantyeva@gmail.com

**R.M. RILKE, M.I. TSVETAEVA, A. BÖCKLIN IN THE SYSTEM OF
THESAURUS ANALYSIS**

The article brings forward a system of analysis which is called «thesaurus» analysis in modern study of literature. It means that in the process of exposition the author of the paper used main sign peculiarities of M. Tsvetaeva's and R. M. Rilke's poetry which draw these Russian and German poets closer. In fact, due to the identified symbols in M. Tsvetaeva's and R. M. Rilke's poetry it becomes possible to create a clear image about the nature of their modernistic thinking.

The canvas by A. Böcklin is used for the visualization of the basic propositions of the paper. The main reason of «Isle of the Dead» usage in this paper is the fact that A. Böcklin worked in modernism direction (Sezession) and his canvas «Isle of the Dead» is stylistically and thematically close to «Elegies» by M. Tsvetaeva and R. M. Rilke written in 1926–1927.

According to its problematics and the ways of material exposition the article belongs to interspecific comparative studies and may illustrate the principles of literary and painting works of art parallel analysis.

The scientific validity of the present work consists in proposition and propaganda of a new analysis methodology. The material of the article can be useful both in educative process and in the creation of different scientific researches.

Key-words: M.I. Tsvetaeva, R. M. Rilke, A. Böcklin, thesaurus, modernistic, world model.