

МЕТАФИЗИКА РИЛЬКЕ

© 2010 г. Н. С. Павлова

Статья призвана показать, что сутью лирической поэзии Рильке оставалась мысль о существовании бытия и роли человечества. Поэтическая метафизика Рильке была выражением не прекращавшихся размышлений о границах жизни и смерти, языка и несказуемого, красоты и тления, бесконечности пространства и времени при краткости нашего пребывания на Земле.

The article is to show that the matter of the utmost importance in Rilke's lyrical poetry was always the thought of the essence of existence and the role of the mankind. Rilke's poetical metaphysics was the expression of a never ending reflection about the boundary between life and death, the language and the unspeakable, beauty and decay, the infinity of time and space in the face of brevity of our presence on the Earth.

В немецкой поэзии XX века Райнер Мария Рильке – фигура трагическая. Это связано не столько с обстоятельствами его судьбы. В поэзии Рильке ставил перед собой задачи, решавшиеся порой с огромным трудом. Повинно в этом было не его мастерство, почти безграничное, но его миропонимание. Раз за разом, на разной основе в его гармоничных стихах возникало ощущение разрыва, отсутствия цельности, того “всеединства”, которое составляло основу разделявшегося им символистского мироощущения. Причина таилась не в непрочности его любовных связей, не в бездомности, вынуждавшей поэта искать приюта в открывавших ему двери замках, – суть состояла в его онтологическом одиночестве, остром чувстве всеобщего распада, отсутствии ощутимых связей в жизни.

Творчество Рильке нельзя понять вне его размышлений о началах бытия, о конечном и бесконечном. “Живое, положительное чувство бесконечного, божественного во всем конечном”, – видел в Рильке В.М. Жирмунский, писавший о нем как о “одновременно величайшем лирическом даровании Германии и подлинно мистическом поэте, связанном со всей мистической традицией немецкой литературы, творчество которого уходит глубоко в религиозные основы жизни” [1, с. 201]. Немецкие романтики, констатировал Жирмунский, оказали глубокое влияние на дальнейшее развитие литературы не только в Германии, но и за ее пределами – во Франции (начиная с Бодлера), Америке (Э. По), Англии. Бесспорно и влияние немецкого романтизма на русскую литературу “Серебряного века” [1, с. 206]. Жирмунский писал об этом влиянии, причисляя сюда и Рильке. В том же смысле – как о великом продолжателе немецкой ро-

мантической традиции – упоминал Рильке и Вяч. Иванов [2, с. 170]. Связи Рильке с романтической традицией были, однако, далеко непростыми.

В 1928 г. в эмигрантском журнале “Путь” были опубликованы две посвященные Рильке статьи Семена Франка “Мистика Райнера Марии Рильке”. Эти чрезвычайно значительные работы связывали мистическое начало Рильке с немецкими истоками: “Трудно и едва ли возможно передать во всей конкретной полноте содержание этой религиозной интуиции в отвлеченных философских понятиях; оно находит адекватное выражение именно только в том утонченном поэтическом мастерстве слова, которым в совершенстве владел Рильке” [3, с. 39].

Но была ли романтическая традиция надежной опорой для поэта XX века? Защищала ли эта традиция, как и сама ее мистика, от глубокого отчаяния и срывов? Современные исследователи Рильке в Германии пишут о его “параметифизике”, имея в виду ее возникновение из практических нужд его поэзии [4, S. 512]. Несогласие вызывает, однако, совсем не это, а встречающиеся попытки представить Рильке как “ослабленный побег романтизма”. Лоуренс Райен, утверждающий подобное понимание, называет это “депотенцированием” (Depotenzierung), то есть иссяканием его поэтической силы. “Депотенцирован”, утверждает Райен, лирический голос поэта, ищущего себе посредника (Орфей). “Депотенцирована” сама его способность создать, как это было у романтиков, цельный образ мира [5].

Есть ли доказательства у этой концепции? Это ли причина того отчаяния, которое нередко охватывало Рильке, как, впрочем, и многих других

великих поэтов XX века (Т.С. Элиота, Готфрида Бенна, Пауля Целана) ? Или у отчаяния Рильке было иное содержание?

В 1910–1922 гг. Рильке пережил тяжелый кризис. Рождение “Дуинских элегий” растянулось на десять лет. Из-под пера Рильке не выходили за это время книги, равные по значению уже созданному (“Часослов“, 1905; “Книга образов“, 1906; “Новые стихотворения“, 1907). Пытаясь уяснить смысл отчаяния, охватывавшего поэта, стоит обратиться именно ко времени кризиса и попыткам его преодоления.

1.

Одно из лучших стихотворений этих лет – “Испанская трилогия” (1913), вошедшая в цикл “К ночи” (1916). Написанное после путешествия в Испанию в 1912–1913 гг., это трехчастное стихотворение кажется особенно показательным. Сосредоточимся на первой его части.

DIE SPANISCHE TRILOGIE

Aus dieser Wolke, siehe: die den Stern
so wild verdeckt, der eben war – (und mir),
aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,
Nachtwinde hat für eine Zeit – (und mir),
aus diesem Fluß im Talgrund, der den Schein
zerrissner Himmels-Lichtung fängt – (und mir);
aus mir und alledem ein einzig Ding
zu machen, Herr: aus mir und dem Gefühl,
mit dem die Herde, eingekehrt im Pferch,
das große dunkle Nichtmehrsein der Welt
ausatmend hinnimmt, – mir und jedem Licht
im Finstersein der vielen Häuser, Herr:
ein Ding zu machen; aus den Fremden, denn
nicht Einen kenn ich, Herr, und mir und mir
ein Ding zu machen; aus den Schlafenden,
den fremden alten Männern im Hospiz,
die wichtig in den Betten husten, aus
schlaftrunknen Kindern an so fremder Brust,
aus vielen Ungenaun und immer mir,
aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,
das welthaft-irdisch wie ein Meteor
in seiner Schwere nur die Summe Flugs
zusammennimmt: nichts wiegend als die Ankunft.

ИСПАНСКАЯ ТРИЛОГИЯ

Из этого облака, гляди, гляди: что звезду
так буйно покрыло, что только что была – (и меня),
из этих гор там, которых теперь ночь,
ночные ветры на время – (и меня),
из этой реки в долине, которая отблеск
разорванной просеки неба ловит – (и меня),
из меня и всего этого единую вещь
сделать, Господь: из меня и того чувства,
с которым стадо, возвратившись в загон,
огромное темное отсутствие мира
выдохнув принимает – меня и каждого света

в темноте множества домов, Господь:
одну вещь сделать: из чужого, потому что
ни одного не знаю я, Господь, и меня, и меня
одну вещь сделать; из спящих,
чужих стариков в хосписе,
важно кашляющих в постелях, из
объятых сном детей у столь чужой груди,
из множества неточностей и всегда меня,
только из меня и того, чего я не знаю,
вещь сделать, Господь, Господь, Господь, вещь,
мировую и земную как метеор
в своей тяжести лишь сумму полета
соединяющего: невесомого как прибытие¹.

О чем это стихотворение? Спешащие, запи-
нающиеся фразы молят Бога возратить миру
единство и включить в это единство “меня” –
“из меня и всего этого единую вещь сделать...”.
Перечисляется далекое и близкое, небесное и
человеческое, прекрасное и жалкое. В первой же
строчке упомянута звезда, “что только что была”,
а теперь покрыта тучей, горы, отблеск в реке “ра-
зорванной просеки неба”, “ночь, ночные ветры *на*
время...” (курсив мой. – Н.П.). На короткий миг,
но только на миг, все соединяется... С девятой
строчки перечисляется земное. Повторяются сло-
ва “незнакомое”, “чужой”, “чужая”. Даже ребенок
заснул у “чужой груди”. “Важно” (каждый сам по
себе), кашляют “чужие” старики в хосписе. Лишь
стадо, вернувшись в загон, принимает наступив-
шую темноту мира... Перечисление парадоксаль-
но: на равном основании, не делая различий, в
него включено все одинокое, – из этого и меня! –
из которого должно возникнуть единство мира.
Присутствует слово, обозначающее неточность
выбора – Ungenaun: важна сама непрерывность
выбора, “список”, не знающий отбора. Если в поэ-
зии экспрессионистов, вступавших в это время в
литературу, перечисление разного должно было
создать единый образ мира (Ван Годдис “Конец
мира”, 1912), то “список” разного в “Испанской
трагедии” не дает ощущения единства. “И меня”,
“и меня”... повторяется девять раз сначала в
скобках, потом без них – чаще, чем исчезающее
“я” (два раза). “И меня” – это стремление войти
в материал, в “глину”, из которой должно быть
слеplено всё:

...Из множества неточностей и опять меня,
только из меня и того, чего я не знаю,
вещь сделать, Господь, Господь, Господь, вещь...

¹ Здесь, как и во всех неоговоренных случаях, подстрочный перевод мой. – Н.П.

Слово “вещь” (“Ding”), особенно важное в австрийской литературе, объединяло в себе вещь-предмет, сделанный руками человека, а стало быть, включало и его самого, и “материал” – природу, и Бога в единстве этих начал – писал классик австрийской литературы Адальберт Штифтер. (См. также [6]).

Интонация отчаяния в обрывах мысли, множестве обращений (“sieh” или “Herr, Herr, Herr”), встречающих придаточных предложениях – всё выражает насущность соединения в “единой вещи” “из мирового и земного”. “Меня” стоит в обязательном сочетании с “из” – “aus”, лишь однажды употребленного как приставка глагола: возвратившись в загон, скот выдыхает, “ausatmet”, принимая как должное “das grosse dunkle Nichtmehrsein der Welt” (“огромное темное исчезновение мира”). Но у этого предлога и приставки есть и значение “из” – вон, наружу. Как и соответствующее наречие, это слово имеет и смысл конца: es ist aus – кончено! Этот предлог, подчас стоящий в стихотворении в отрыве от “mir” и “mich” в начале или в конце строчки, может, как кажется, читаться и как обозначение исхода: вырываться из замкнутости.

Напоминает ли это стихотворение то “внутреннее пространство мира” – Weltinnenraum, о котором, как о насыщенном жизнью (“Die Vögel fliegen still // durch uns hindurch” – “Птицы тихо летят через нас”), говорилось в знаменитом стихотворении “Все зовет почувствовать себя...” (“Es winkt zu Fühlung”), написанном всего на год позже (1914)? О такой ли открытости души миру, вмещающей в себя всё, идет речь в “Испанской трилогии”? Ведь в этом стихотворении говорится в сущности о неосуществленном пока – вплоть до неясного будущего, до “Дуинских элегий” и “Сонетов к Орфею,” – завоевании мирового пространства, том Raumgewinn, о котором будет сказано в первом сонете второй части “Сонетов”: “Бережливейшее из всех возможных морей, добытое пространство” (“sparsamtest du allen möglichen Meeren, – Raumgewinn”).

Два важных стихотворения десятых годов в сущности отрицают друг друга. О задаче, а не об осуществленном завоевании пространства у Рильке писал и Манфред Энгель, говоря о цикле стихотворений “К ночи” (в который вошло и разбираемое стихотворение): “Ведь собственно говоря дело для него (Рильке – Н.П.) в том, чтобы сделать соотносимым мировое пространство” [7, S. 436].

Но и другой основополагающий вопрос: не несет ли в себе это воззвание к цельности не только художественную программу, но и главную душевную ситуацию и муку Рильке?

Стихотворение “Испанская трилогия” построено на повторяющихся чередованиях звуков “a” (бесчисленные “aus”) и “и” (“mir”, “mich”, “Ding”). В конце стихотворения возникает сравнение искомого с метеором, соединяющим

“мировое и земное”. Но итог не окончателен. Метеор, стремительно появляющийся и исчезающий – “летающая тяжесть”, включает в себя лишь “сумму полета” и, значит, это не более, чем знак “прибытия”. В последнем слове стихотворения (Ankunft) звучит “a” (много раз звучавшее и в предлоге aus). Но звук “и”, маркирующий вторую, жаждущую соединения часть (mir!, mich!, Ding!), отсутствует.

2.

В цикл “К ночи” вошло стихотворение Рильке “Великая ночь” (“Die große Nacht”, 1914), не уступающее по силе “Испанской трилогии”. Отношения с миром те же, что в первой части “Испанской трилогии”, но герой реальней. У окна стоит человек, всматривающийся в закрытый для него город (“будто меня и нет”) и в “не поддающийся уговорам” (“unüberredete”) ландшафт. Открыта только одна сторона: человек слышит плач ребенка, знает нужду матерей. Сам он – как старик из “Испанской трилогии”, кашляющий, будто есть у него права в живом и “теплом” (mildere) мире. Множатся степени одиночества. Мальчик, принятый наконец в игру, не может поймать мяч (многозначительный для Рильке образ!) и смотрит – “куда?...” Но дальше, без подготовки, без точки в конце предложения, без большой буквы в начале следующего, встает вдруг замеченная: “Plötzlich: mit welchem Gefühl, stehst du Unendliche...” (“Вдруг: с каким чувством стоишь ты, Бесконечная...”) Ночь стирает границы, обозначенные светом. Как у Тютчева (в стихотворении “День и ночь”), с мира будто сдернут пестрый покров. Но если у Тютчева сказано “И бездна нам обнажена...”, то Рильке видит в ночи принимающее начало и доброту.

Образ ночи у Рильке связан с барочной и романтической традицией. Цикл Рильке “К ночи” не раз сопоставлялся с “Гимнами к ночи” Новалиса (1797) [8; 5], в которых потрясенный смертью невесты, поэт обращался к “святой, несказуемой, полной тайн ночи” (“zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht”) [9, S. 3]. Не ночь – бездна, а “мир погружен в глубокую могилу” (“Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt”)... [9, S. 3]. Свет дня кажется “бедным и ребячливым – (“Wie arm und kindlich dünkt mir das Licht nun”) [9, S. 4]. Звезды – столь важный для Рильке образ – поблекли: “небеснее, чем блестящие звезды, кажется нам теперь бесконечное зрение, открытое в нас ночью” (“die unendlichen Augen, die die Nacht in uns eröffnet”) [9, S. 4].

После барокко, ночь стала в немецкой романтической поэзии образом беспредельности. Соединяя в себе многие идеи романтической философии, она представляла некое великое единство, трансцендентную идентичность света и тьмы, жизни и смерти – “высший мир” поэзии, являющийся мистическим переживанием души. Ночь открывала в людях бесконечное зрение [10, S. 604]. Именно романтики воплотили столь важную для поэта XX века безмерность. Реализована и идея поэта-творца как посредника между мирами (Новалис “Генрих фон Офтердинген”); и характерная для всего романтизма идея вечных превращений, составившая у Рильке основу “Сонетов к Орфею”, а у Новалиса прозвучавшая мощным слиянием голосов в романе “Ученики в Саисе”.

Все эти очевидные “романтические” сходства заключали в себе, однако, существенные различия.

“Новалис замыслил, – писал Вячеслав Иванов, – впрямь новый индивидуализм в колесницу новой христианской соборности”. Это должно было утвердить мистический идеализм, участие в мировом творчестве (“голубой цветок”). Новалис стремился наметить “первые пути того мистического сознания, которое, основываясь на цельном самоутверждении свободной личности, позволяет ей расти корнями в лоно Мировой души, а ветвями в Небо...” [2, с. 175, 178, 180].

Это стремление неосуществимо для Рильке. “Самое изумительное, – и положительно и отрицательно одинаково существенное – в этом религиозном сознании есть то, – писал о Рильке Л. Франк, – что оно не обусловлено и не связано никакой религиозной традицией” [3, с. 51]. Франк видит в Рильке, во всяком случае в этом религиозном отношении, “строжайшего индивидуалиста”: “он не только сознает себя одиноким, отрешенным от всех и отверженным во всякой толпе, не только стремится к одиночеству, но и считает его своим призванием, своей религиозной обязанностью. Ибо основное, чего он ищет, есть совершенная непосредственность религиозного опыта, интимно-личное восприятие Божества” [3, с. 55]. Именно потому, пишет С. Франк, – и это подтверждает все написанное Рильке – для поэта так важна архаика, “открывающая глубинный слой бытия”, имеющий всеобщее значение. Его опыт совпадает с великим соборным опытом человечества и подтверждает то, что “есть для него реальность, им самим открытая” [3, с. 56]. Поражает, – заключает Франк, – что “в наш век, когда в духовной жизни доминирует или чистое безверие, религиозная слепота, или же вера, при-

нятая по наследству и лишь в малой мере подкрепленная личным опытом, это раскрытие веры из непосредственного личного откровения производит – совершенно независимо от ее содержания и степени ее полноты – впечатление разительное и незабываемое. То, что в наше время жил гений, который вне всякой сознательной связи с религиозной традицией пережил очевидность бытия Божия и поведал о нем как о реальности, в которой целиком укоренено все его человеческое существо” [3, с. 57–58].

Откуда же и по какой причине возникало в поэзии Рильке отчаяние? Откуда появлялось острое чувство одиночества и невозможности войти в целое? Интерпретация поэзии Рильке в ситуации исчезающих в жизни богов (М. Хайдеггер “Петь – для чего?” – “Wozu Dichter”, 1955), как и сопоставление его творчества с философией Гуссерля [11], освещали его поэзию с разных и, несомненно, существеннейших сторон. Но главной трагической ситуацией оставалась для него неохватность мира.

Важнейшим для себя Рильке считал полноту, полный состав бытия – “Vollzähligkeit” (В ранней прозе “Erlebnis 1” Рильке употребляет даже слово Unüberzähllichkeit – бесчисленность). В письме 25.8.1915 г., адресат которого обозначен как A. de V., он настаивал, что «до тех пор, пока ты вынужден каждый раз считать “другое” за ложное и враждебное, а не просто за “другое”, останется невозможным спокойное и справедливое согласие с миром, в котором должно быть место для части и противочасти, меня и от меня отличнейшего, со мной не совпадающего. И только при сосуществовании и согласии с таким полным миром возможно и широкое и просторное размещение контрастов и противоречий внутреннего» (см. [12, S. 46]). Но такая “полносоставность” не давалась людям: бесконечное не сопрягалось с конечным. Близкий Бог Рильке был неуловим. Именно поэтому поэтический цикл “Часослов” (1905), определивший раз и навсегда мировосприятие Рильке, был построен на чередующихся сближении и отдалении от неуловимого Бога. Если для архаического человека близость Бога естественна, то для Рильке, человека XX века, она неосуществима.

Недостижимость “полноты” рождала одно из важнейших, хотя далеко не единственных качеств поэзии Рильке – несоединимость разного, принцип “скольжения рядом”, соположения и собирательности.

Это качество отмечалось порой как художественный недостаток. Разбирая стихотворение “Rö-

mische Campagna” (из “Новых стихотворений”), Манфред Кох писал о неясности вывода: “означала ли гибель поднявшегося в горы героя обмен собственной “пустоты” на “пустоту небес”² или, как пишет исследователь, “там, где герою грозит утрата реальности... возникает спасительность самого стихотворения” [13, S. 335]. В любом случае результат представляется Коху неопределенным – возможна двойственность толкования. Дело, однако, в том, что подобная “двойственность” не противоречила у Рильке замыслу: замысел включал в себе многосмысленность.

Частое у Рильке слово “открытое” (“Offenes”), не менее важное и для Новалиса, несло в себе для обоих разный смысл. Если “открытое” у Новалиса означало беспредельность, то “открытое” у Рильке запрещало остановку. Преодоление любой границы оказывалось неокончательным. За “открытым” открывалось неоткрытое. В отличие от Новалиса Рильке не знал удовлетворенности и покоя.

В часто цитируемом письме Рильке к Лотте Гепнер (8.11.1915) говорится, что Бог и смерть “выселялись, вытеснялись из обычной жизни, в которой все шло само собой”. Бог и смерть становились “внешним, содержащимся в отдалении...”; они “оставались снаружи, были другим, а единством была наша жизнь, которая только ценой этого исключения, казалось, могла стать человеческой” [14, В. II, S. 599–600].

В связи с метафизикой Рильке важна работа Бернхарда Блуме «Jesus, der Gottesleugner: Rilke „Der Ölbaum-Garten“, und Jean Pauls „Rede des toten Christus“» [15]. Она начинается и кончается не Жан Полем, а Рильке, его сонетом (“Der Ölbaum-Garten”, 1906), вошедшим в “Новые стихотворения”. Подробно разбирается вопрос о знакомстве Рильке с “Речью мертвого Христа” Жан Поля. Допуская незнание оригинала, Блуме пишет о вероятном знакомстве Рильке с текстом через французов (мадам де Сталь, Альфред де Виньи, Жерар Нерваль). Но суть работы Блуме не в этом. Его идея – тайное соответствие Рильке сказанному Жан Полем.

Ничего подобного беспримерной смелости Жан Поля у Рильке нет. В двадцати пяти строчках двойного сонета “Гефсиманский сад” выражено иное – отчаяние и усталость. Пыль и серый цвет главное в первой, предшествующей речи Христа, строфе: пропыленную голову опускает он в пыль своих пыльных рук. Евангельский сюжет,

желание разбудить спящих и моление о чаше, не упомянуты. Тема стихотворения – Иисус, потерявший Бога и себя: “...И почему хочешь ты, что я должен сказать, ты есть, когда я сам не нахожу тебя больше...” (Warum willst Du, dass ich sagen muss // Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde). Строчка, соединяющая два сонета, ссылается на молву: потом, говорят, приходил ангел... Следует опровержение: “При чем тут ангел?” (Warum ein Engel?) – “Ангелы не приходят к таким молящимся, // и ночи не становятся ради таких вечными” (Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern, // und Nächte werden nicht um solche gross).

Стихотворение Рильке написано от лица “потерявшего себя, которого оставило и все вокруг”, и от лица подобных ему людей. Оно касается не столько Христа, сколько отношений Рильке с его Богом, которые были не менее напряженными и трагичными. Манфред Кох писал о Боге у Рильке: “Где звучит обращение к Богу, дело идет о конститутивной невозможности располагать собой и вытекающем отсюда сверхчеловеческом напряжении в художественной работе” [13, S. 485]. Входящая в широкий поток романтической, а затем символистской литературы, поэзия Рильке существенно отличалась от него своей внутренней трагичностью: всеохватность и всеединство, вошедшее в плоть и кровь символизма, оставались для него пожизненной задачей, тяжесть которой он принял на себя.

Восторженное признание у Рильке получили поздние “Гимны” Гельдерлина, впервые опубликованные в 1913 г. Норбертом Хеллингатом. Не у Новалиса, почитавшегося молодыми современниками Рильке (Новалису посвящал стихи Георг Тракл), а у Гельдерлина Рильке нашел близкую себе трансцендентную бездомность и существование в затянувшемся прощании с богами. Поэзия Гельдерлина была, однако, несравненно более мощной. Ее широта была обусловлена редким поэтическим бескорыстием – абсолютной свободой от центрального для Рильке авторского “я” (Selbstlosigkeit) [16, S. 96].

3.

Не угасавшим стремлением Рильке было тяготение к широкой эпичности. Не только увлечение Россией побудило его перевести великий памятник русской литературы “Слово о полку Игореве”, оставив его, правда, неопубликованным. Совместно с Марией Турн унд Таксис он начал переводить “Божественную комедию” Данте.

² Вспомним Пушкина: “пустые небеса” прямо связаны в стихотворении “Не дай мне Бог сойти с ума...” с утратой самого себя.

Большие эпические произведения отчасти заменяли для него поэтические циклы, объединенные одной ведущей темой (человек и Бог в “Часослове”) или многочисленные “игровые фигуры” в ранней поэзии. Начиная с “Новых стихотворений” эти образы (“Пантера”, “Архаический торс Аполлона”) получали все большую монументальность. Зная цену своей поэзии, Рильке, очевидно, видел в ней известную неполноту: отсутствовала широта, способная охватить важнейшую для него цельность мира. Именно исходя из этого горького ощущения, он взволнованно отозвался в 1911 г. на строчку из работы Рудольфа Каснера “Устав йогов” (“Sätzen von Joghi”), касавшуюся, как подтвердил и Каснер, творчества Рильке: “Кто хочет от самоуглубления прийти к величию, должен пожертвовать собой” (“Wer von der Innerlichkeit zur Größe will, der muss sich opfern”).

Искусствовед, физиогномист и эссеист Рудольф Каснер (1873–1959) был с 1907 г. важным для Рильке собеседником. Рильке посвятил ему восьмую из “Дуинских элегий”, а поразившую его строчку из работы Каснера поставил эпиграфом к своему программному стихотворению “Поворот” (“Wendung”). “Изречение пронзило меня, – признавался Рильке в неотправленном письме. – Оно поразило меня, как мечом в грудь: вот что! Проникновенность (Innerlichkeit) у меня была, но кроме нее у меня ничего не было. Чтобы моя поэзия состоялась, ей нужно было величие. Был назван и путь: в чем моя жертва?” (Rilke Archiv. Цит. по: [17, S. 226]).

Неколебимым для Каснера было значение добровольной смерти Христа ради спасения человечества. Крестная мука Христа стала не только центральным событием христианской веры – она изменила представление о смысле человеческого существования. Отношение Рильке к Христу было отрицательным. В беседе с Каснером он назвал Христа “не нужным ему посредником между ним и Богом” (см. [18, S. 281]).

Но почему так поразила Рильке вопрос о жертве? Повторим строчку Каснера: “Путь от самоуглубления к величию лежит через жертву” (Der Weg von der Innerlichkeit zur Größe geht durch das Opfer). Именно на этот вопрос – о жертве на пути к величию, то есть, на вопрос о недостаточности своей поэзии – Рильке должен был найти ответ.

В наброске письма, обращенном предположительно к Каснеру, Рильке утверждал: “Вы можете это оспорить, но я больше, чем когда-нибудь уверен, что от святого и от художника требуется одно и то же, как решение, так и достижение. Разве только у художника грандиозная цель, едва

достигнутая, обращается против него самого. Натиск, с которым он, принимая это за святость, прорывается к себе через Бога, прерывается в нем самом и гонит его в высоту. Не стоит поэтому выбирать между ними” [19]. (То есть, повторяя слова Коха о Рильке: “Где звучит обращение к Богу, дело идет о конститутивной невозможности располагать собой и вытекающем отсюда сверхчеловеческом напряжении в художественной работе”). Свое творчество Рильке сопоставлял с положением и делом святых. Святые присутствовали уже в Первой “Дуинской элегии”: “Голоса, голоса. Слушай, сердце, и жди – на коленях // ждали, бывало, святые могучего зова...” (Перевод В. Микушевича).

Ответ на вопрос о жертве был дан и в переиначенном эпиграфе к стихотворению “Поворот”. Разница была принципиальной. В текст Каснера Рильке вставил важное для него слово – “путь”. Жертва становилась свободным решением личности. Каснеровское *кто хочет, тот должен*, заменено понятием “путь”, который, казалось, сам по себе ведет через жертву [20, S. 59] Каснеровская “стратегия спасения” была для Рильке невозможной [21, с. 191–223].

В январе 1927 г. Каснер написал свои первые воспоминания о Рильке. Оценивая Рильке как величайшего поэта, Каснер считал, что в споре между искусством (манерой – “Art”) и умозрением (Gesinnung) Рильке выбрал первое. Лишь в бессмертных “Дуинских элегиях” он достиг преодоления искусства искусством – нового мифа [18, S. 287]. Каснер не видел в муках Рильке поисков полного выражения его представлений о мире.

Между тем, мягкий Рильке обладал исключительной ясностью в понимании своей задачи. Он не мог отстраниться от боли, выразившейся в уже цитировавшемся письме к Лотте Гепнер: “...Только *это*, всеми средствами, снова и снова, всеми доказательствами *это*: *Это*, как можно жить, если элементы этой жизни нам совершенно непостижимы? Если мы все вновь и вновь недостаточны в любви, нерешительны в решениях и бессильны перед лицом смерти, как можно при этом быть?” [14, В. II, S. 599–600]. (Курсив автора. – Н.П.). В письме к Лу Андреас Саломе он сказал 28.12.1911: “Самое ужасное в искусстве, что чем дальше ты продвигаешься, тем больше ты обязан предельному, почти невозможному” [22, S. 336]. Поиски онтологического смысла бытия были для Рильке, в отличие от большинства современных ему писателей и философов, вопросом жизни.

Для верности Рильке себе показательны его отношения со Стефаном Георге и его журналом

“Листки для искусства”. Время с 1890 по 1933 г. принято было считать временем Георге. Даже в 1931 г. крупнейший филолог Фридрих Гундольф определял лирическое “я” Рильке как “попросту зависимое, пассивное, впускающее и выпускающее (einläßig und durchlässig)...” [23, S. 11]. Как заключает Эудо Мазон, исследовавший отношения Рильке с Георге, “решающим для Гундольфа было то, что Рильке безволен” [24, S. 13]. Однако Георге, заинтересованному в участии Рильке в его кружке, не удалось добиться сближения. В результате он должен был, как свидетельствует Гундольф, по-иному представить себе Рильке: “Поэт нервный, но несгибаемый” [25, S. 12]. В книге стихов Георге “Год души” (“Jahr der Seele”, 1897) Рильке не принял, как он выразился в 1924 г. в письме к Герману Понгсу, “властность его стихов” (“gebieterische Verse”) [25, S. 12].

С поразительной требовательностью и недоверием к себе Рильке отрицал значение лучших своих стихотворений периода кризиса как начала нового. Уже упоминавшееся стихотворение “Все зовет почувствовать себя...” (“Es winkt zu Fühlung”, 1914), оцененное историками литературы как осуществившее искомую автором цельность полюсов мира [11, S. 136], оставило его неудовлетворенным. Не удовлетворило его и стихотворение “Поворот” с эпиграфом из Каснера, объявлявшее новую для автора после “Новых стихотворений” художественную программу: “Werk des Gesichts ist getan // thue nun Herz-Werk” (“Дело лица совершено // Совершай теперь дело сердца...”) Это стихотворение вызвало восторженные письма к Рильке Лу Саломе, увидевшей в нем осуществление давней задачи поэта – полного соединения внутреннего и внешнего. Сам автор думал, однако, иначе: «Бог знает, предшествует ли стихотворение “Поворот” началу новых отношений; я, Бог знает, далек от того, чтобы считать подобные перевороты вообще достижимыми» [14, или 22 Brief an Lu Salome 26.6 1914. S. 336]. Но в феврале 1922 г. Рильке за недолгие дни написал “Дуинские элегии” и “Сонеты к Орфею”, сочетавшие лирику со всегда считавшейся им второй главной своей задачей – эпической всеохватностью (Vollzählichkeit).

4.

Трудно с определенностью судить о причинах, побудивших поэта написать в дни триумфального окончания работы над Элегиями и сонетами, то есть между 2 и 15 февраля 1922 г., еще один едва ли не публицистический текст – “Письмо молодого

го рабочего” (“Der Brief des jungen Arbeiters”), – оставшийся тогда неопубликованным. Быть может, автору было важно с непривычной для него резкостью еще раз сказать о праве каждого выбирать свое представление о мире, своего Бога и свой образ жизни. Но очевидно во всяком случае, что не “Письмо молодого рабочего”, а “Дуинские элегии” и “Сонеты к Орфею” были главным выражением миропонимания Рильке.

Именно в посвященной Рудольфу Каснеру восьмой Дуинской элегии со всей полнотой выразилось важное для Рильке понятие “открытое”. Автор не говорит о религии, Бог едва упомянут. Нет и не характерной для Рильке мечты о “золотом веке”. Упоминаются, и то косвенно, древние этруски – архаика. Настоящим предметом элегии является беспредельность пространства и бесконечность времени. Их противовесом, тем, кому согласно жанру элегии, суждено прощаться, является человек, люди в органическом их устройстве.

Восьмая элегия, как и остальные, построена на сопряжении противоположностей при невозможности их синтеза.

Есть ли у нас хотя бы единственный день с открытым пространством и временем? Не натыкаемся ли мы каждодневно на знание предела – знание о смерти, от которого свободны животные и птицы? Или в переводе В. Микушевича: “Нет перед нами чистого пространства, // где без конца цветы произрастают. // Мир перед нами всюду и всегда, // и никогда – безмерное Нигде, которое вдыхаешь ненароком // и вечно знаешь и не воделеешь”³.

Развивается как будто та же мысль, что в стихотворении 1914 г. “Выброшенный на горы сердца...” (“Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens ...”). Но там речь шла, как в русской поэзии у Полонского (стих. “В саду”), о невыносимости знания. В Восьмой элегии речь идет о самом человеческом устройстве: всегда “напротив”, “в противовес” видимому или известному, в противовес миру и никогда перед Открытым: там, где звери видят всё – перед нами будущее. “Не это ли судьба: стоять напротив... // Других уделов нет. Всегда напротив”. То же и с воспоминаниями, определяющими начала (от них несвободны и звери): “Мы зрители везде, всегда при всем и никогда вонне”. Рильке писал о закрытости будущего перспективой смерти, о замкнутости человека в отмеренном ему пространстве и времени. “Кто нас перевернул на этот лад? // Что мы ни

³ Далее Восьмая элегия цитируется, кроме оговоренного случая, в переводах В. Микушевича.

делаем, мы словно тот, // кто прочь уходит”. Так ли и для этого ли создан человек? Не подходит ли ему больше другая картина – архаическая незамкнутость открытого и полного бытия?

Образы восьмой элегии охватывают, но не соединяют разные миры. Ближе к концу говорится о летучей мыши, относящейся, напоминает комментатор [26, S. 203–204], к разряду млекопитающих. Выйдя не из яйца, а из лона, она вдруг понимает, что ей суждено летать:

И как ошеломлен тот, кто должен летать,
но вышел из лона. Будто самого себя
испугавшись, вздрагивает воздух, как будто бы трещина
проходит через чашку. Так рвет след
летучей мыши фарфор вечера⁴.

Надо заметить, что слово *Sprung* означает одновременно прыжок, и трещину. Прыжок разбивает чашку, обычно связанную у Рильке со смертью (стих. “Смерть”). Но расширяясь, сравнение тут же возвращает нас от чашки к воздуху: разбито само существование.

Элегия написана в осуществлении того стремления к целому (*Vollzählichkeit*)⁵, которым всю жизнь был одержим Рильке. Целое понималось с гигантским размахом – как неограниченное и не снимающее противоречий мировое пространство. Но, может быть, как утверждал Райен, именно это целое и не давалось Рильке в его конкретности?

В стихотворение “Испанская трилогия” входят, кроме трагической первой, еще две части. В памяти человека, оглушенного городским шумом и суетой, возникают в последней части испанское небо и склон гор, по которому спускается стадо. Крупным планом представлена фигура пастуха, прекрасного в своей неспешности: “В эту фигуру тайно все еще мог бы вписаться Бог и стал бы от этого не меньше. Он то останавливается, то двигается дальше, будто сам день, и тени облаков проходят сквозь него, как будто само пространство медленно думает за него” (“*Noch immer dürfte ein Gott // heimlich in diese Gestalt und würde nicht minder. // Abwechselnd weilt er und zieht, wie selber der Tag, // und Schatten der Wolken // durchgehn ihn, als dächte der Raum // langsam Gedanken für ihn*”). Пространство, включающее дорогу, человека, стадо, день, облака, Бога как будто образует целое. Да и пастух со стадом не только реальный, но и объединяющий евангельский образ. Надо, однако, помнить, что герой – городской житель

и что эта часть противоречит в трилогии трагической первой. Целое поэтому относительно, что и было намерением автора.

Ощущение целого решительнее выражено в “Сонетах к Орфею”. Но и эти стихи, не разрешая, но и не уменьшая противоречий, сжимали их порой в одной строчке, в одном образе.

В сонете 3 первой части – тема орфического пения. Но лира – ключевое для сонетов слово, не теряя своего главного значения, соприкасается с иными смыслами. Рядом ставится слово “узкая”: лира – “игольное ушко” между двумя мирами. Именно ощущение богатой поливалентности слова, разрешающее соединение разных смысловых и образных систем – основа языка Рильке и его отношения с любимыми им “бедными” словами⁶. Бог может легко проникать сквозь узкую лиру, но для человека это почти невозможно.

Но сонет содержит в себе и формулу “*Gesang ist Dasein*” – свидетельство того, что сонеты Рильке онтологичны. Они о том, что такое жизнь, мир, бытие. Сказано: Бытие – песнь. Близость этих двух начал доказана самой звукописью: “*Gesang ist Dasein*” – перед нами пароним, почти тождество – разнятся только согласные в начале двух слов. И все-таки это неполное совпадение – “*fast*”. Пение не равно бытию. Бытие, как пение, должно быть, по Рильке, свободно от любой заинтересованности, бескорыстно, как не может быть бескорытна даже любовная песня. Пение – это “Дуновение вокруг пустоты. Веяние вокруг Бога. Ветер”. И все-таки это о нашей возможности сбыться: “*Wann aber sind wir*”? В двух строках стихотворения выражено буквальное звуковое тождество, содержащее в себе, однако, и взаимное отрицание двух его строф. Одно соскальзывает в другое, с ним не целиком совпадающее. Только так, соположением расходящегося, достижима для Рильке цельность.

Особенно замечателен последний сонет книги. За Орфеем отчетливее, чем в других стихах, видится автор: “Тихий друг многих далей, почувствуй, как твое дыхание еще расширяет пространство...” – “*Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, wie dein Atem noch den Raum vermehrt...*”. Первое лицо находится в ситуации гибели: в первой же строчке появляется слово “пока”, “еще”: “*Fühle wie dein Atem noch den Raum vermehrt*” (“почувствуй, что твое дыхание пока умножает пространство”). Человек умирает. Но это не бессилие, характерное для субъекта поэзии рубежа

⁴ Подстрочный перевод мой. – Н.П.

⁵ Впервые слово *Vollzählichkeit* – полнота, включающая в себя всё, употреблено у Рильке в замечательном раннем прозаическом отрывке “*Das Erlebnis*” (“Переживание”).

⁶ На материале поэзии Пастернака см. об этом в кн. [27, с.13].

веков. Последние строки сонета: "...тихой земле скажи: я теку. // Быстрой воде скажи: я есть" ("...zu der stillen Erde sag: Ich rinne. // Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin") выражают неразрывность человека и обеих стихий.

Рильке и его трагической поэзии, действительно, не хватало "земного" (в том же последнем сонете говорится: "И если тебя забыло земное..." – "Und wenn dich das Irdische vergass..."). Но продолжается диалог между "я" и миром. Ведь "другой", включенный в лирическое сознание, – это и мир⁷: "Антенна чувствует антенну / и пустая даль обманывала" ("Die Antennen fühlen die Antennen und die leere Ferne trug..." – 1/12).

В последнем сонете представлена самая всеохватывающая из метаморфоз книги. В его ключительных строках перед нами архаический параллелизм, соединявший, как в фольклоре, человека и природу будто неразрывно близкое. Но у Рильке это тройной параллелизм. Две стихии – вода и земля – поставлены в параллель к человеку и друг к другу. На протяжении всей книги, как и за ее пределами, Рильке не раз соединял их силой поэзии в то изначальное единство, когда вода еще не была отделена от тверди (сонет 15/2). Но в первый раз именно здесь – действительно, "торжествующе", хотя, как обычно у Рильке и "тихо" – сказано и о роли человека-поэта. Гибнущий Человек дополняет воду и землю своими качествами. Его сказанные о себе, но обращенные к ним слова почти заклинательны. Разумеется, действие слов слабо – в стихотворении не только торжество, но и печаль. Но ведь заклинательные слова живут. Надо ли говорить, что эти слова, обозначающие статику и движение ("bin" и "rinne", то есть "sein" и "werden"), также и законы космоса, природы, жизни человека. И законы поэтики "Сонетов к Орфею" – метаморфоза (движение) и бытие (остановка). А в духовной жизни современной Рильке Европы это и столкновение идеологических и философских позиций – активности, движения или остановки, патриархальности.

В "Сонетах к Орфею" Рильке представил не слабое "посредническое" соприкосновение творящего Бога и лирического героя – с чрезвычайной смелостью он представил их метаморфозы, превращения, их синкретическое слияние при сохранявшейся разделенности. Больше того: он представил богатый, отзывающийся на пение мир. В мировых масштабах реализуется творче-

ское начало поэта: дополняя стихии своими качествами, он переиначивает мир – творит. Это стихотворение и есть призыв к преодолению смерти, той границы, которую преодолел Орфей.

Рильке был одним из самых смелых новаторов в поэзии века. Вступив в литературу в эпоху символизма, он был поражен Бодлером, почитал Пруста, знал Джойса, был дружен с Валери и Малларме, был знаком с Фрейдом и его теорией, на всю жизнь увлек Пастернака. Его время – время "после Ницше", когда, по формуле философа, возможен взгляд "на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность этой жизни" [29, с. 58]. Поэзия Рильке не преподносила истины, а улавливала основания к их рождению. Почвой его поэтической метафизики был опыт личности. Он был далек от политики, хотя работы последнего времени внесли в эти представления некоторые коррективы. Но был исключительно чутким не только к мутации жизни, но и к открывавшемуся по-новому мировому пространству.

Если же вернуться к "Элегиям", то ясен особый характер их речи, скупость языка и образов по сравнению с предшествующей поэзией автора. Даже редкий для Элегий образ – прощание с гибнущей землей, уподобленное оторванному от груди ребенку, эпически грандиозен (Первая элегия). Картины, предметы, образы заменены непрерывностью речи, словами, вопросами, обращениями к человеку, к нам в момент крайней экзистенциальной опасности: "Кто, если б я закричал, услышал меня в порядках ангелов?" Земля скудна. Осталось мало предметов. И даже они лишены той памяти о прошлом, которая некогда была их сутью ("Там, где однажды реальный дом возвышался, // просится образ теперь, чистейшее измышление" – Седьмая элегия). То есть, слова должны назвать вещи, но назвать их так, как, может быть, они сами не сумели бы себя обозначить. Именно слова, обращения, вопросы осуществляют прощание с землей, называя вещи и вечные качества жизни ("Все однажды, все только однажды"). Тут и возникает то соединение лирики с эпической бескрайностью, к которой всегда стремился Рильке⁸.

Рильке удалось соединить оппозиции, их не разрешая. Соприкосновение несовместимого определило глубину и силу его поэзии, ее могучую потенцию.

⁷ О сходном явлении в поэзии Блока писал С.Н. Бройтман, заметивший, что "в его лирике необычен (с точки зрения классики) и выбор соположенных субъектов и содержательная структура этого соположения" [28, с. 250].

⁸ Об особенностях поэтики "Элегий" писал Герхард Кайзер [30, S.635-781].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб: Аxioma, 1996.
2. *Иванов Вяч.* О Новалисе // *Arbor mundi*. "Мировое древо". Вып. 3. М., 1994.
3. *Франк С.Л.* Мистика Райнера Марии Рильке // *Путь*. 1928. № 1.
4. *Engel Manfred.* Rilke als Autor der literarischen Moderne // *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* / Hrsg. Manfred Engel. Weimar: Metzler Verlag, 2004.
5. *Ryan Laurence.* Die Kriese des Romantischen bei Rainer Maria Rilke // *Das Nachleben der Romantik in des deutschen Literatur*. Hg. Wolfgang Paulsen. Heildelberg, 1969.
6. *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997.
7. *Rilke R.-M.* Werke. Kommentierte Ausgabe in 4 Bd. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalevski, August Stahl. Frankfurt / Main; Leipzig, 1996.
8. *Rehm Walter.* Orpheus. Der Dichter und die Toten. Novalis. Hölderlin. Rilke. Duesseldorf, 1950.
9. *Novalis.* Werke in einem Band. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1983.
10. *Berger Kurt.* Hymnen an die Nacht // *Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1993.
11. *Hamburger Käte.* Die phaenomenologische Struktur der Dichtung Rilkes. Stuttgart, 1996.
12. *Bassermann Dieter.* Der späte Rilke. Leipzig, 1947.
13. *Koch Manfred.* Schriften zu Kunst und Literatur // *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* / Hrsg. Manfred Engel. Weimar: Metzler Verlag, 2004.
14. *Rilke R.-M.* Briefe. In 2 Bdn. Hrsg. von Horst Nalewski. Insel Verlag. Frankfurt am Main; Leipzig, 1991.
15. *Blume Bernhard.* Jesus der Gottesleugner // *Gillespie Gerhar.* Esseys für Oskar Seidlin. Tübingen, 1976.
16. *Koch Manfred.* Rilke und Hölderlin – Hermeneutik des Leidens // *Koch Manfred.* Ein Leben, das sich versammelte, da es verginge. Frankfurt / Main, 2001.
17. *Bassermann Dieter.* Der späte Rilke. Der Weg zu den Elegien und Sonetten. Heidelberg, 2000.
18. *Kassner R.* Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (1926) // *Kassner R.* Sämtliche Werke. In 8 Bdn. Verlag Neske. Pfullingen. Bd. 4. 1978.
19. *Zinn Ernst.* Begegnungen mit Rudolf Kassner // *Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Hft. 15. Frankurft am Main und Leipzig, 1988.
20. *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* / Hrsg. von Manfred Engel. Verlag Metzler. Stuttgart; Weimar, 2004.
21. *Жеребин А.И.* Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. Санкт-Петербург: Мир. 2004. (Глава "Стратегия спасения").
22. *Rilke R.-M.* Lou Andreas Salome. Briefwechsel. Frankfurt am Main und Leipzig, 1989.
23. *Gundolf Fr.* Rainer Maria Rilke. Wien, 1937.
24. *Eudo C. Mason.* Rilke und Stefan George. Stichproben. Versuch einer Morpholo der Rilke-Dichtung // *Orbis Litterarum* 8 (1950). S. 103–160.
25. *Gundolf Fr.* George. Berlin, 1920.
26. *Steiner Jacob.* Rilkes Duineser Elegien. Bern und München: Francke Verlag, 1969.
27. *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Пастернака "Сестра моя – жизнь". М.: Прогресс–Традиция, 2007.
28. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997.
29. *Ницше Фридрих.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Фридрих.* Сочинения в двух томах. Т. 1. М: Мысль, 1990.
30. *Kaiser Gerhard.* Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. In 3 Bdn. Suhrkamp. Frankurft am Main, 1991.