

«ОЛИВОВАЯ РОЩА» Р. М. РИЛЬКЕ  
(«DER ÖLBAUM-GARTEN»):  
ЧЕТЫРЕ РАЗБОРА

В. Н. АХТЫРСКАЯ, А. Ю. ЗИНОВЬЕВА, Е. Л. ИВАНОВА,  
В. М. ТОЛМАЧЁВ

Настоящая подборка статей продолжает проект, заявленный во 2-м номере «Вестника» ПСТГУ (сер. «Филология») за 2008 год, и представляет собой анализ стихотворения Р. М. Рильке, вынесенного в заглавие.

**DER ÖLBAUM-GARTEN**

Er ging hinauf unter dem grauen Laub ganz grau und aufgelöst im Ölgelände und legte seine Stirne voller Staub tief in das Staubigsein der heißen Hände.	1
Nach allem dies. Und dieses war der Schluss. Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde, und warum willst Du, dass ich sagen muss Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.	5
Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein. Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein. Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.	9
Ich bin allein mit aller Menschen Gram, den ich durch Dich zu lindern unternahm, der Du nicht bist. O namenlose Scham...	12
Später erzählt man: ein Engel kam - .	15
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht Und blätterte gleichgültig in den Bäumen. Die Jünger rührten sich in ihren Träumen. Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.	16

Die Nacht, die kam, war keine ungemeine;      20  
 so gehen hunderte vorbei.  
 Da schlafen Hunde und da liegen Steine.  
 Ach eine traurige, ach irgendeine,  
 die wartet, bis es wider Morgen sei.

Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern      25  
 Und Nächte werden nicht um solche groß.  
 Die Sich-Verlierenden lässt alles los,  
 und sie sind preisgegeben von den Vätern  
 und ausgeschlossen aus der Mütter Schooß<sup>1</sup>.

### ГЕФСИМАНСКИЙ САД

Весь серый, среди пепельной листвы,  
 он был маслин свисавших пропыленной.  
 Он шел, не вынимая головы  
 из раскаленной глубины ладоней.

Все в прошлом, и неотвратим конец.  
 Слепнув, я уйду. Но объясни же,  
 Зачем Ты требуешь, чтоб я, слепец,  
 Тебя отыскивал, раз я не вижу.

Я больше не найду Тебя. Ни в ком.  
 Ни в этом камне. Ни в себе самом.  
 Я не найду Тебя ни в ком другом.

Я с горечью людской наедине.  
 Я мог с Тобой ее смягчить вполне.  
 Но нет Тебя! О стыд и горе мне!

По слухам, ангел в нашей стороне.

При чем тут ангел? Ах, настала ночь  
 и равнодушно дерева листала.  
 Ученики легли в траве устало.  
 При чем тут ангел? Ах, настала ночь.

Ночь наступила, как и все другие,  
 как тысячи других ночей.  
 И камни спят, и псы сторожевые.  
 Печальная... И будто бы впервые  
 ждет пробуждения утренних лучей.

<sup>1</sup> Немецкий текст приводится по изданию: *Rilke Rainer Maria. Werke in 6 Bd. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1984. S. 248–250.*

К подобной пастве ангел не слетает.  
Ночь не возьмет таких под свой покров.  
Кто потерял себя — в конце концов  
тех матери родные отвергают,  
проклятья им — наследство от отцов<sup>2</sup>.

### ГЕФСИМАНСКИЙ САД

Он шел в пыли, потерян, растворен  
меж пепельных олив на серых склонах.  
И, как во прах, чело повергнул он  
в пожар своих ладоней запыленных.

Еще и это. И таков конец.  
А мне идти — идти, слепому, выше.  
И почему ты мне велишь, Отец,  
искать Тебя, раз я Тебя не вижу?

А я искал. И меж людей бродил.  
Хотел утешить горечь их седин.  
И с горем, со стыдом своим — один.

Потом расскажут: ангел приходил...

Какой там ангел! Ах, всего лишь ночь  
листы перебирала в сонных кронах.  
Был душен сон учеников сморенных.  
Какой там ангел! Ах, всего лишь ночь...

Обычен лик ее, черты нестроги:  
Одна из тысяч, ночь как ночь.  
Вон пес заснул, лег камень у дороги.  
Печальная моя, одна из многих,  
Что дня дождутся и уходят прочь.

Что ангелу просители такие?  
Что им самим величие ночей?  
Отринуты от лона матерей,  
Оставлены отцовскою стихией...  
Тот, кто себя теряет, — тот ничей<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Пер. К. П. Богатырева (1925–1976) приводится по изд.: *Рильке Райнер Мария. Новые стихотворения.* М.: Наука, 1977. С. 24–25.

<sup>3</sup> Пер. А. В. Карельского печатается по изд.: *Бог Нахтигаль. Немецкая и австрийская поэзия двух веков в переводах А. Карельского (1936–1993).* М.: Медиум, 1993. С. 83.

## ГЕФСИМАНСКИЙ САД

И он прошел в темнеющих ветвях,  
неразличимый на масличном склоне.  
И он сложил всю ношу лба, весь прах  
в глубокий прах земной, в свои ладони.

И это все. И это был конец.  
Но как же я уйду теперь, незрячий?  
Зачем ты хочешь, чтобы я, отец,  
сказал тебя? Ты мной уже утрачен.

Здесь нет тебя. Мой дух, душа моя  
тебя не знают. Камень и струя  
тебя не знают. Нет. Здесь только я.

Здесь только я и скорбь веков. Я сам  
взялся сложить ее к твоим ногам.  
Но нет тебя. О безымянный срам.  
И скажут: Ангел появлялся там.

Какой же ангел? Это ночь пришла  
в масличный сад, глухая и слепая.  
Ученики вздыхали, засыпая.  
Какой же ангел? Это ночь пришла.

И ночь была одна из тех, убогих,  
каких мильон уже прошло.  
Заснули псы и камни на дорогах.  
О скорбная, о многая из многих!  
И как она ждала, чтоб рассвело.  
К *такой* молитве ангел не приходит,  
ночь не выводит из ночей.  
Собой утраченный — уже ничей.  
Таким отцы прощенья не находят.  
Их оттолкнут утробы матерей<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>Пер. О. А. Седаковой печатается по изд.: *Седакова Ольга*. Стихи. Проза: В 2 т. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. Т. 1. С. 511.

# I

## В. Н. АХТЫРСКАЯ

### ЛАНДШАФТ И ЛИК: СТИХОТВОРЕНИЕ РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ «ОЛИВОВАЯ РОЩА»

В 1907 г. Райнер Мария Рильке публикует сборник «Новые стихотворения», который вместе с «Книгой образов», выпущенной в свет годом раньше, и «Новых стихотворений второй частью», напечатанной годом спустя, ознаменовал для него появление нового взгляда на мир и новой поэтики. В основе этого сборника лежит стремление перевоплотить, пересоздать посредством поэтического слова земные, зримые, осязаемые предметы бытия — повседневные или созданные художественной волей — и тем самым спасти их от бренности и тлена, сохранив для вечности<sup>5</sup>. Не случайно в этом сборнике Рильке создает оригинальный, неповторимый поэтический жанр «das Ding-Gedicht» — «вещного стихотворения», «стихотворения-вещи», сосредоточивающегося вокруг *одного* образа или эпизода, будь то античная статуя, уголок заросшего парка или вид горы Фудзи, вырастающей на бумаге под пером и кистью художника Хокуся. С подобной структурно-композиционной особенностью «Новых стихотворений» естественно сочетается весьма отстраненный тон, почти полное отсутствие лирического «я», намеренно остающегося в тени, мнимая объективность изложения. У читателя складывается впечатление, словно стихотворения возникли сами собою, без участия поэта-создателя, и это явно соответствует авторской интенции. Вместе с тем, обращают на себя внимание чрезвычайно насыщенный метафорами язык «Новых стихотворений» и сложная, прихотливая, изысканная структура метафоры, на первый взгляд противоречащие бесстрастному тону и отстраненности. Одновременно этот сборник отличает утонченный, почти вызывающий эстетизм, широкое использование интертекстуальной составляющей и по временам едва ли не эпатажирующая традиционный вкус готовность изображать страдания, язвы и мрачные стороны бытия: многие стихотворения сборника посвящены скорби, болезням и смерти.

Сочетание подобных, казалось бы, взаимоисключающих тенденций позволяет различить во внешней пестроте сборника, объединяющего множество тем,

<sup>5</sup> «Первоначальная вещь определена; вещь, созданная искусством, должна быть еще определенной; отстраненная от всех случайностей, избавленная от любой неясности, изъятая из времени и данная пространству, такая вещь становится непреходящей, способной к вечности. Предмет, служащий моделью, *кажется*, — вещь, созданная искусством, *есть*» (Письмо Райнера Марии Рильке Лу Андреас-Саломе, 8 августа 1903 г. (перевод И. Рожанского) // *Рильке Райнер Мария*. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Харьков, Москва, 1999. С. 479).

сюжетов и образов, некое организующее начало. Очевидно, «Новые стихотворения» могут быть прочитаны как повествования о становлении поэтического взгляда на мир, о формировании поэтического видения, о поэтическом зрении, претворяемом, переплавляемом в поэтический язык. «Новые стихотворения» можно интерпретировать как цикл лирических малых форм со сквозным семантическим стержнем — темой творчества, превращения обреченного брэнности и смерти в истинную, художественную реальность. Она пронизывает обе части этой поэтической книги, не всегда явно обнаруживая свое присутствие, иногда скрываясь за мнимо объективной репрезентацией творимой «вещи» и возникающего «вещного стихотворения». Все элементы сборника подчинены воплощению этого художественного замысла: не случайно «Новые стихотворения» открывает сонет «Ранний Аполлон», своеобразное «поэтическое заклинание» античного бога, еще не разомкнувшего уста и лишь готовящегося создать мир животворящим поэтическим словом. Завершает их длинная ямбическая нерифмованная «Чаша роз», где сотворенный «малый мир» уже являет свою эстетическую сложность и насыщается богатством поэтических ассоциаций. Сходная композиция характеризует и вторую часть сборника: ее стихотворения помещены между сонетом «Архаический торс Аполлона» и коротким хореическим стихотворением «Будда во славе». Вззирающий на безглавый и безликий торс античного бога медленно растворяется в созерцании, постепенно ощущает на себе взгляд несуществующих глаз Аполлона, переживает некое подобие творческого озарения и осознает, что отныне способен воссоздать утраченную гармонию между собою и внешним миром, восстановить его целостность. Последнее стихотворение второй части «Будда во славе» строится вокруг мотива уже обретенного духовного зрения, преобразующего брэнную материю.

Внимательное прочтение обеих лирических книг позволяет убедиться, что Рильке размещает между указанными «полюсами» стихотворения, содержащие нюансы данных тем, т. е. установить своеобразную парадигматику сборников. Вокруг их конкретного, более узкого, воплощения каждый раз группируются микроциклы, состоящие из двух-трех стихотворений<sup>6</sup>. Можно предположить, что, задумывая сборники «Новые стихотворения» и «Новых стихотворений вторая часть», Рильке отчасти ориентировался на книгу любимого им Шарля Бодлера «Цветы зла», во многом тяготеющую к сходным темам и обнаруживающую сходную художественную структуру. Вместе с тем, в отличие от Бодлера, Рильке избегает давать микроциклам названия, а их связь у Рильке представляется более сложной и прихотливой, чем у его предшественника: главная тема одного микроцикла становится побочной или едва различимой в другой, а второстепенная тема первого, напротив, приобретает важное значение во втором. Тема художественного зрения, творческого познания мира и пересоздания мира, центральная для «Новых стихотворений», то проявляется эксплицитно, то дробится и предстает в виде своеобразных подтем, то словно скрывается и ускользает от читателя. На этом фоне весьма любопытным кажется микроцикл, в котором перечисленные темы преломляются особенно своеобразно и который мы хоте-

<sup>6</sup> О композиционной структуре «Новых стихотворений» см.: *Bradley Brigitte*. R. M. Rilkes «Neue Gedichte». Ihr zyklisches Gefüge. Bern und München, 1967.

ли бы назвать «евангельским». В него входят стихотворения «Der Auszug des verlorenen Sohnes», «Der Ölbaum-Garten» и «Pietà». Второе стихотворение и станет предметом нашего пристального внимания.

Название стихотворения «Der Ölbaum-Garten» можно вслед за филологами и переводчиками А. В. Карельским, К. П. Богатыревым и В. М. Летучим перевести как Гефсиманский сад. Оно отсылает к одному из наиболее трагических евангельских эпизодов — «молению о чаше» (Лк 22. 46; Мф 26. 39; Мк 14. 36), когда Иисус «ужасается и тоскует» в Гефсиманском саду, охваченный последними тяжкими сомнениями перед исполнением своей земной судьбы. Рильке с большим тактом и целомудрием называет в тексте стихотворения точное место действия «das Ölgelände» — «садом, в котором растут маслины», а не «селением Гефсимания», и, кроме того, именует Иисуса «er» — «он»<sup>7</sup>. С одной стороны, подобная сдержанность позволяет Рильке несколько отдалиться от евангельского источника и избежать упреков в профанации Священного Писания, а с другой стороны, ввести в центральную часть стихотворения прямую речь, монолог Лирического героя. Обрамляют ее в стихотворении с отчетливо трехчастной композицией фрагменты, выдающие присутствие автора-создателя своей изысканной и сложной метафорикой.

В этом смысле представляется важным уже оформление названия. Для изображения места, где Иисус пережил духовные муки, прося Господа «пронести мимо чашу сию», Рильке выбирает композит «Der Ölbaum-Garten» — дословно «масличный сад», «оливковая роща», причем предпочитает написать его через дефис. Указанное написание для немецкого языка не является нормативным, однако Рильке сознательно видоизменяет орфографию, чтобы тем самым рельефнее выделить признак, неповторимое свойство небольшого фрагмента пространства. Прибегнув к нетрадиционной орфографии, Рильке словно приглашает читателя воочию увидеть маленький уголок зримого, осязаемого земного мира, волею случая ставший свидетелем величайшей драмы<sup>8</sup>. Одновременно Рильке уже в заглавии подчеркивает, насколько для анализируемого стихотворения важна поэтика пространственных категорий. Лирический герой *в пространстве, погруженный во внешний мир*, показываемый *на фоне этого мира и во взаимодействии с ним*, так сказать, герой в пейзаже, в ландшафте, становится в стихотворении некой точкой эстетического и философского отсчета. Оригинальные коннотации название стихотворения приобретает также, если вспомнить о парадигматике цикла в целом. Значительное место в сборнике занимают стихотворения, посвященные садам и паркам, малым, защищенным и сокрытым от невзгод и бурь

<sup>7</sup> Боясь показаться бестактными, мы хотели бы вслед за Рильке называть главного персонажа стихотворения «Лирический герой» и «Он».

<sup>8</sup> Тяготение к «аграмматическим метафорам», строящимся на сознательном нарушении правил морфологии и реже — синтаксиса, впоследствии будет все ярче проявляться в лирике Рильке. Наиболее заметно оно в лирическом цикле «Дуинские элегии» (1922) и в последних энигмативных стихотворениях 1925–1926 гг. «Аграмматические конструкции» как черта позднего стиля Рильке неоднократно отмечались исследователями, в частности см.: *Singer Herbert*. Rilke und Hölderlin. Köln, Graz, 1957. S. 67–91; *Steiner Jacob*. Rilkes Duineser Elegien. Stockholm, 1962. S. 250–254; *Kellenter Sigrid*. Rilkes Sonette an Orpheus. Frankfurt am Main, 1984. S. 98–100; *Leisi Ernst*. Rilkes Sonette an Orpheus. Tübingen, 1987. S. 122.

пространствам, иногда цветущим, иногда осознающим свою обреченность подобиям земного рая, где природа облагорожена искусством. Достаточно назвать стихотворения «В чужом парке», «Лестница оранжереи», «Парк попугаев», цикл «Парки», «Встреча в каштановой аллее», «Солнечные часы», «Сонный мак»<sup>9</sup>. Очевидно, выбирая название «Сад на Масличной горе» (или «Оливовая роща»), Рильке, с одной стороны, вписывает стихотворение в контекст всего поэтического сборника, а с другой стороны, подчеркивает контраст между садом-пространством самоуглубленного созерцания и душевного отдохновения и садом-пространством скорбных сомнений и душевных мук.

На пространственных метафорах основан также весь образный ряд первой строфы, представляющей собою одно длинное предложение: «Er ging hinauf unter dem grauen Laub / ganz grau und aufgelöst im Ölgelände / und legte seine Stirne voller Staub / tief in das Staubigsein der heißen Hände». В дословном переводе — «Он взшел на холм под серой листвой, / столь же серый, сливающийся с маслянистым садом, / и спрятал покрытое пылью лицо / глубоко в горячих запыленных ладонях». Даже при поверхностном прочтении бросаются в глаза образы, строящиеся на использовании лексического повтора. В одном случае это совпадение корня согласованного определения: «unter dem *grauen* Laub» — и предикативного атрибута: «ganz *grau*», в другом — использование однокоренных слов: несогласованного определения «voller *Staub*» и созданного по типу герундия неологизма «*Staubigsein*». Лексический повтор позволяет Рильке наделить Лирического героя признаками внешнего мира и показать Его растворенность во внешнем мире, невычлененность, невыделенность из земного бытия. Кроме того, образ Лирического героя, не различимого на фоне сумерек и серебристо-серых оливок, Рильке создает посредством виртуозной звукописи. Ассонансное повторение дифтонга «au» в цепочке «hinauf — unter dem grauen Laub — Stirne voller Staub... in das Staubigsein...», а также аллитерации, нагнетающие сочетания согласных «st» («*Stirne — Staub — Staubigsein*»), согласные «l» («*Laub — aufgelöst — Ölgelände — legte — voller*») и «h» («*der heißen Hände*»), как нам представляется, служат у Рильке двойкой цели. С одной стороны, они на уровне фонетики объединяют свойства внешнего мира и характеристики действий и жестов Лирического героя, тем самым подчеркивая Его поглощенность материальным окружением. С другой стороны, эти созвучия, возможно, передают шелест листвы, дуновение ветра, лепет трав. Впрочем, едва ли Лирический герой в своих страданиях воспринимает шорох колеблемых ветвей или слышит легкий шум ветра, на их существование во внешнем мире, скорее, указывает автор-создатель стихотворения, наблюдающий эту сцену извне.

Автор-создатель подмечает и «противоположно направленные» движение и жест Лирического героя. Рильке говорит о Нем «ging hinauf», т. е. дословно «взшел, поднялся на холм». Вместе с тем, это простое физическое действие можно трактовать как приобщение к Возвышенному, стремление отринуть земное, отвергнуть нижний воплощенный мир — чувственный, осязаемый, осязаемый — и приблизиться к постижению божественной сущности. Данная метафора получает почти парадоксальное продолжение на уровне последующего описания жеста

<sup>9</sup> О мотиве садов и парков в «Новых стихотворениях» см.: Березина А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке. Л., 1985. С. 176–178.



Лирического героя. На первый взгляд, Рильке и здесь предельно конкретен и точен, не более: «спрятал покрытое пылью лицо / глубоко в горячих запыленных ладонях». Лирический герой словно оказывается заключен в собственном теле, о чем свидетельствует вышеуказанный повтор однокоренных слов «voller Staub» и «Staubigsein», причем второй оригинальный неологизм передает поглощаемость лика ладонями. В целом Рильке изображает движения и жест Лирического героя как замыкающие своеобразный круг или, скорее, параболу: на пике движение, достигшее высшей точки, внезапно сменяется продолжающим его жестом, вызванным желанием отгородиться, укрыться от мира. Полное слияние с внешним миром перерастает для Лирического героя в полную отрешенность от мира, полную изоляцию, полную отъединенность. Если только что Рильке с помощью метафоры уподоблял Лирического героя некоей детали ландшафта, то на сей раз Лирический герой, испытывая невыразимые муки, растворяется в собственном одиночестве и замкнутости, в стремлении уйти от мира. Не случайно автор использует слова с корнем «Staub», позволяющие предположить, что речь здесь идет не только об обычной пыли, но и о прахе, тлене, отъединенности в могиле. Не исключено также, что Рильке перифразирует и «овеществляет» в этой метафоре слова христианской успокойной молитвы. Лирический герой словно заживо погребает себя во прахе, его объемлет тьма. Прежде мы, читатели, вслед за автором-создателем не различали фигуры Лирического героя на фоне ландшафта, теперь Лирический герой отказывается увидеть мир, не в силах узреть его подробности. Рильке не прибегает к банальным «поясняющим», многословным описаниям, однако так можно интерпретировать жест Лирического героя: Его чело, Его лик закрыты руками, Его творческое, мирозозидающее зрение изменяет ему, — он погружен во мрак.

Именно на этой скорбной ноте поэт вводит монолог Лирического героя, обращенный к мраку, к тьме, к пустоте, к *не-бытию*. Рильке тактично, с глубоким осознанием сложности своей художественной задачи вкладывает в уста Лирического героя смятенное и исполненное муки признание. В отличие от Евангелия (Лк 22. 42; Мф 26. 39; Мк 14. 36), Лирический герой в отчаянии не взывает к Господу, а, сокрушаясь духом, кается, поскольку, как ему представляется, не сумел осуществить свое предназначение и принести утешение страждущим. Обращает на себя внимание, что, выстраивая монолог Лирического героя, Рильке радикально меняет интонацию, образный строй, синтаксис. От длинного предложения первой строфы, разделенного точно пополам двумя сказуемыми и одновременно двумя метафорами для обозначения соответственно движения и жеста Лирического героя, вторая-четвертая строфы отличаются тоном страдальческого сомнения, почти полным отсутствием метафор, простым синтаксисом и обилием анафорических повторов. Подобное поэтическое решение, безусловно, определяется характером монолога Лирического героя и стремлением автора-создателя максимально приблизить его к живой, сбивчивой, смятенной речи. Центральную часть стихотворения характеризуют ключевые, опорные сочетания «(ich) finde Dich nicht mehr» («Я утратил Тебя, Я более не нахожу Тебя») и «ich bin allein» («Я одинок, Я отринут»), помещаемые Рильке соответственно на стыке второй и третьей строфы и третьей и четвертой. Они кажутся своеобразными плавными

переходами от строфы к строфе, усиливающими у читателя впечатление трагизма и безысходности. Его поддерживает и нагнетание отрицания «nicht» в третьей строфе: «Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein. / Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein. / Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein» («Я более не нахожу Тебя. Ни во мне. Ни в других. Ни в этом камне. Я более не нахожу Тебя. Я одинок»). Здесь Рильке для достижения эффекта крупного плана использует синтаксическую парцелляцию и одновременно прибегает к некоему антиклимаксу, устами Лирического героя перечисляя богооставленные данности в порядке их меньшей одушевленности («nicht in mir – nicht in den andern – nicht in diesem Stein») и завершая перечисление парафразой пустоты («Ich bin allein»). Единственное, что связывает Лирического героя с осязаемым, воплощенным, материальным миром, это упоминаемый им камень, символ холода и бесплодности (может быть, Лирический герой в сгущающейся тьме нащупывает его рукой?).

Ощущение бесплодности духовных усилий, охватывающее Лирического героя, достигает апогея в четвертой строфе, где поэт употребляет *всего одно* отрицание, но употребляет его в поистине горьком и скорбном смысле. Лирический герой именуется Господа «несущим» — «Der Du nicht bist», и здесь, когда чувство отчаяния и безысходности перерастает в подлинный трагизм, в стихотворении происходит некий слом.

Следует упомянуть, что читатель замечает его даже на уровне строфики. «Оливовая роща» написана классическим пятистопным ямбом с весьма прихотливым чередованием мужских и женских рифм aBaB cDcD eee fff f gHNg IjIj KkKl. Несмотря на разнообразие рифм, стихотворение внешне производит гармоничное впечатление. Формально выделяется третья строфа, имеющая необычную структуру, — последняя, четвертая, строка в ней обособлена и предваряется многоточием: «...O namenlose Scham... / Später erzählte man: ein Engel kam —». Монолог Лирического героя после третьей строки прерывается, и в стихотворении вновь меняется общий тон, образный строй, метафорика, поэтический синтаксис. Повествование снова возвращается к автору-создателю, поэту.

Третья часть стихотворения изобилует прозаизмами, отличается внешней простотой образного строя и весьма скудной метафорикой. От укрупнения живописного плана и вместе с тем «движения вглубь души», прослеживаемого, как мы видели выше, в первой и второй частях трехчастного стихотворения, Рильке переходит к широкому «панорамному» представлению подчеркнуто бытового пейзажа. Взгляд автора-создателя, поэта, на сей раз пытается охватить как можно больший фрагмент внешнего мира, но созерцает он этот мир отстраненно, не выдавая своих чувств, сухо перечисляя его особенности. В третьей части стихотворения перед нами предстает поистине «равнодушная природа». Не случайно, переосмысливая Евангельский сюжет («Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его», Лк 39. 43), Рильке говорит не о явлении Лирическому герою ангела, а о наступлении ночи. Несомненно, на протяжении всего творчества, от «Часослова» до «Дуинских элегий» и последних стихотворений середины двадцатых годов, ночь играет огромную роль в поэтической Вселенной Рильке и в системе его личных символов. Ночь выступает у Рильке носителем множества сокрытых смыслов, воплощением иррациональной сути бытия и посредницей того,

что Рильке в одном из поздних стихотворений назвал «Weltinnenraum» — «внутренним пространством мира»<sup>10</sup>. Обыкновенно у Рильке ночь восстанавливает таинственную гармонию между «я» и «не-я», внешним миром и познающим его субъектом. Совершенно иной образ ночи мы можем наблюдать в стихотворении «Оливовая роща». Ночь здесь — всего лишь обыденное обозначение отрезка времени и вместилище лихорадочного, суетливого движения и столь же бессмысленного, тяжкого и пустого покоя. Характерно, что Рильке, изображая наступление бездушной ночи, персонифицирует его с помощью глагольных метафор, описывающих примитивные физические действия: «...Es kam die Nacht / und blätterte gleichgültig in den Bäumen... Die Nacht, die kam, war keine ungemaine; / so gehen hunderte vorbei» («Наступила ночь и стала равнодушно перелистывать листву деревьев... Наступившая ночь была самой обыкновенной; такие приходят и уходят сотнями»). Общее впечатление безжизненности и пустоты, затопившей ночь, не нарушают упоминания ни о Его учениках («Die Jünger rührten sich in ihren Träumen» — «ученики Его спали беспокойным сном»), ни о населяющих внешний мир созданиях, обыкновенно заслуживающих в поэзии Рильке внимания и участия человека, ни о конкретных, осязаемых подробностях этого мира («Da schlafen Hunde und da liegen Steine» — «Вот спят собаки и лежат камни»). Даже камень, которого Лирический герой касался, словно ища последней опоры, предстает здесь всего лишь фрагментом холодной косной материи. Третья часть стихотворения показывает нам ландшафт без Бога, мир, из которого непоправимо ушло Божественное начало, мир, который лишен благодати и поэтому исчерпывается материальными деталями, при всей их внешней безобидности страшными в своей конечности. Стихотворение завершается поистине трагическим изображением ночи и пейзажа, которые никогда не обретут величия благодаря творческому сознанию, благодаря взору художника, воспринявшего божественное начало. Лик такого художника-творца сокрыт, он более не в силах узреть Вселенную и постичь ее божественный смысл, им овладевает отчаяние. Подобные ему, как пишет Рильке, отринуты даже отцами и отвергнуты матерями («...sind preisgegeben von den Vätern / und ausgeschlossen aus der Müttern Schooß»).

На наш взгляд, в скорбном финале стихотворения Рильке вновь обращается к теме блудного сына, переосмыслившейся им как тема художника, сознательно выбирающего одиночество, и его земного окружения. Трагический и печальный вариант этой темы представлен в стихотворении «Уход блудного сына», входящем в тот же микроцикл, что и «Оливовая роща». В обоих стихотворениях Рильке говорит о творческом сознании, обреченном на страдания, боль и, в конечном счете, иссякание художественных способностей, если оно не в силах приобщиться к божественному началу. Однако он создает и противоположный образ — поэта, творившего под знаком восприятия Бога, поэта, усилиями которого мир обретает бессмертие и остается преображенным, даже после того, как поэт уходит из жизни. Таков «лирический сюжет» стихотворения «Смерть поэта» («Der Tod des Dichters»), явно перекликающего со скорбной «Оливовой рощей». Однако это уже предмет отдельного исследования.

<sup>10</sup> О мотиве ночи у Рильке см.: *Stephens Anthony*. Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht. Frankfurt am Main, 1978.

## II

### А. Ю. ЗИНОВЬЕВА

Путь, естественный для многих великих стихотворений, — постепенное приближение к сути дела, просто — *к сути*, некое головокружительное открытие, которым не отступивший и не оступившийся читатель, прошедший вместе с поэтом все соблазны и опасности, награждается в конце. «Лесной царь» и «Коринфская невеста» Гёте, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Пророк» Пушкина, «Стансы» и «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама построены именно так. Относится это и ко многим стихотворениям Рильке, соседствующим с «Оливковой рошей» («Гефсиманским садом») в книге «Новые стихотворения»: «Уход блудного сына» или «Орфей. Эвридика. Гермес» постепенно накапливают поэтическое и человеческое знание, заставляя читателя изнемогать под его грузом, пока не настает черед последнего озарения — и либо наступает невиданная свобода, либо груз делается невыносим: «Ist das der Eingang eines neuen Lebens?» («Есть ли новая жизнь и возможно ли в нее вступить, уйдя из старой?»), — спрашивает напоследок блудный сын или *спрашивают* блудного сына, почти перечеркивая все сказанное до сих пор. Так, Марина Цветаева мыслила поэта монтером в «кошках», взбирающимся на столб своего стихотворения — по вертикали, до высшего понимания предмета.

К написанной в мае — июне 1906 г. «Оливковой роше» все это не относится: представляется, что стихотворение построено «от противного». Чем дальше оно нас заводит, тем меньше мы знаем и тем большая темнота («ночь», названная Рильке) нас охватывает. Сказать больше, чем было сказано в начале, Рильке на этот раз не может, не позволяет себе — более того, лишает нас уже полученного, заставляет стихотворение идти «на убыль», «под гору» — трагически под гору с Масличной горы. Поэтому, вероятно, было бы полезно прочитать стихотворение с конца — хотя бы для того, чтобы, даже и вопреки замыслу Рильке, оказаться в его высшей точке.

В последней строфе «Оливковой роши» речь идет об отверженных, трагически «теряющих себя», ни к чему не прикрепленных в мироздании («Die Sich-Verlierenden läßt alles los»), оставленных отцами и отторгнутых материнским лоном. Очевидно, это сиротство — не только человеческое, но и духовное: возможно, Рильке подразумевает и отъединенность от Отца Небесного, и исключенность из лона Его Церкви. Строфу в каком-то смысле можно считать «эхом» «Часослова» — стихотворения «Предвечный, Ты мне себя явил» («Du Ewiger, du hast dich mir gezeigt») из «Книги паломничества», где сомнения в Божественном Бытии

рассеивались словом евангелиста, и Рильке торжественно провозглашал свое знание о Сыне Божьем и возможность силой веры упокоиться в Его лоне («Ich bange manchmal, daß du nichtmehr bist, / wenn ich mich sehr verliere an die Zeit. / Dann les ich von dir: der Euangelist / schreibt überall von deiner Ewigkeit. / Ich bin der Vater; doch der Sohn ist mehr, / ist alles, was der Vater war... / er ist die Zukunft und die Wiederkehr, / er ist der Schooß, er ist das Meer...»). Отверженность, самопотеря в обоих стихотворениях — чисто внутренние, роковая (или поправимая) ошибка совершается внутри самого человека («ich mich sehr verliere»), как, по твердой уверенности Рильке, и любая духовная работа. Главный поиск — «во мне самом» («in mir»), сказано в «Реквиеме» 1908 г., где поэтический путь не выдержавшего тяжести этого поиска молодого поэта описан как «зарывание в себя», «разрывание себя» («wenn du... dich in dich wühltest»).

Следует оговорить: в сознании такого рода отчужденности нет ничего от гордости поэта-избранника, отмеченного «нищетою духа» и видящего в ней высшее богатство, приобщающее его к Божественному началу. В «Часослове» метафизическая бедность, отрешающая от всего земного, — главная черта образа Спасителя, как, например, в стихотворении «Ты — бедный, неимущий...» (Du bist der Arme, du der Mittellose...) из «Книги о бедности и смерти»: «Du aber bist der tiefste Mittellose, / der Bettler mit verborgenem Gesicht; du bist der Armut große Rose...». В этом стихотворении Рильке особо уточняет: высокая бедность — не самопотеря, самопотеря перед ней — ничто («und was ist gegen dich das Sichverlieren»).

Рильке ни на мгновение не избавляет «потерянных» от ответственности, он к ним беспощаден, хотя сострадает им и не отделяет их от себя, — это сквозная тема «Записок Мальте Лауридса Бригге», начатых в 1904 г. и писавшихся во время создания «Новых стихотворений». В «Записках» «отверженные» «любви не имеют» и потому не удостоены чуда, так и в «Оливовой роще»: молитвы «теряющих себя» не будут услышаны, ангелы им не явятся, а бесконечные ночи, памятные Мальте («О, пустая ночь! О, ослепшие окна во тьму! ... К чему прикидываться, будто не было этих ночей, когда я садился на постели, охваченный страхом смерти... снаружи все идет безучастно, по-прежнему... и снаружи ничего нет, кроме моего одиночества», пер. Е. Суриц), никогда не dorастут до великой ночи в Гефсиманском саду.

Предпоследняя строфа обнаруживает невероятное оцепенение ночного мира и неспособность чувствовать того, кто его воспринимает. Этот «кто-то» настаивает: наступившая ночь подобна «сотням» других, отнюдь не «особенная» («keine ungemene»). Своей заурядностью она «печальна» и мучительна, в ней нет иного наполнения, чем желания избыть себя, дожидаться рассвета. Спят собаки — у Рильке это всегда существа, первыми ощущающие прикосновение мира иного, бытия высшего порядка (так в других «Новых стихотворениях», «Записках Мальте Лауридса Бригге», «Сонетах к Орфею»). Неподвижность камней — тоже вызывающая, так как ранее в стихотворении камень становится свидетельством пустоты, Божественного неприсутствия. (При этом именно камень парадоксальным образом может стать у Рильке символом вечного духовного движения, изменения, метаморфозы. В уже упоминавшемся стихотворении «Ты бедный, неимущий...» вечно перемещающийся камень — один из символов Божествен-

ного бытия: «*du bist der Stein, der keine Stätte hat*».) Такая «полнота нечувствия» кажется кощунственной, «тихая» предпоследняя строфа оскорбляет больше, чем куда более «громкие» слова, ей предшествующие: мы-то уже знаем, что речь идет о ночи Гефсиманского борения, ночи взятия Христа под стражу, соблазна учеников и тройного отречения апостола Петра («все вы соблазнитесь о Мне в эту ночь», в переводе Лютера: «*In dieser Nacht werdet ihr alle Ärgeris nehmen an mir*», Мф 26. 31). Соблазн, искушение, вынужденно-искаженное зрение тех, кто был более всего предан своему Пастырю, — нет ли здесь возможности ответить на вопрос о том, *кто* все-таки «видит», до такой степени *не видя*, чья это нарушенная духовная оптика?

Следующая от конца четырехстрочная строфа — «ответ» на оборванную и неточно переданную евангельскую цитату из пятнадцатой строки стихотворения. Строка эта стоит особняком, «переламывая» стихотворение, меняя его форму: до этого перед нами был сонет, и пятнадцатая «лишняя» строка его продлевает, сохраняя рифму последнего терцета. Выделенность строки понятна: в стихотворении появляется «чужая речь» — речь евангелиста, и, хотя «места» ей отведено недостаточно, ясно, что она коренным образом расходится и с предшествующим, и с последующим. «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» («*Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn*», в лютеровском переводе, Лк 22. 43). Рильковская строка неопределенно сообщает: «Позже рассказывали: пришёл ангел — », заменяя торжественное «*erschien ihm*» на более прозаичное «*kam*». Тире в конце призвано обозначить неясность произошедшего. Очевидности («укреплял Его») — конца Гефсиманского борения — строка не признает, все сводится к следующему: кто-то, быть может, и знал про ангела, кто-то, быть может, *видел*...

Однако немаловажно, что последующие четыре строки явления ангела *не отрицают*, они лишь говорят об ином опыте — опыте того, для кого ангела как бы и не было, для кого единственной реальностью была лишь ночь, «равнодушно перелистывавшая» листву деревьев, своим мраком мешающая видеть внешнее тому, для кого и без того затруднено видение внутреннего. Это подчеркивается еще и тем, что третья строфа от конца — целиком «звуковая»: шелестят деревья, ворочаются во сне ученики, не сумевшие бодрствовать с Учителем. Слух не отказывает, но его недостаточно, зрение же в темноте бессильно.

Настает черёд самых горьких строк стихотворения, многих от него отталкивающих и многих к нему привлекающих, заставляющих одних осуждать в «Оливковой роще» кощунственную готовность видеть в Богочеловеке прежде всего и только человеческое, других — признавать в этой готовности особую поэтическую свободу и правду Рильке<sup>11</sup>. Вот лишь некоторые, достаточно категоричные суждения.

«Жуткое и удручающее именно своей художественной силой и субъективной правдивостью впечатление производит это стихотворение, в котором образ Спасителя, который должен быть величайшим утешением, конечным исцеле-

<sup>11</sup> О «бескомпромиссности» личной веры Рильке, сближающей его с киркегоровским опытом «Единичного» см.: *Frowen Irina*. Rilkes «Ölbaum-Garten» zwischen Kierkegaards «Entweder-Oder» // *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, 16–17, 1989–1990. S. 177–187.

нием для всякой человеческой скорби, использован именно для выражения безграничного, непоправимого, последнего одиночества неверующей человеческой души»<sup>12</sup>.

«В стихотворении “Гефсиманский сад” поэт выражает противоречивое, но глубоко укорененное в каждом человеке чувство, сочетающее жажду абсолютной веры и бесконечное отчаяние, связанное с пониманием невозможности такой веры, — то же самое чувство, которое пронизывало мировоззрение Достоевского и было выражено в словах многих его героев (например, в словах Кириллова в разговоре с Верховенским накануне самоубийства)»<sup>13</sup>.

«Что же значит: “...и как скажу я, что ты есть, отец, / когда нигде не нахожу тебя я?” Создание своего и Божьего мира *из себя*. Такова, казалось бы, абсурдная амбиция, в которой пребывает сознающий эту абсурдность, воспитанный в христианской культуре, но обращенный к Аполлону поэт и в которой зарождается драматизм его поэзии»<sup>14</sup>.

Эти (и многие другие), безусловно, допустимые прочтения, на первый взгляд, опровергающие друг друга, сходятся в одном: ни одно из них не задается вопросом о принадлежности слов, передающих бессилие, слепоту и невозможность «сказать Того, кого сам больше не нахожу», невозможность засвидетельствовать присутствие Спасителя, исцеляющего «людскую скорбь» («*warum willst Du, daß ich sagen muß / Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde. / ...Ich bin allein mit aller Menschen Gram, / den ich durch dich zu lindern unternahm, / der Du nicht bist*»). По умолчанию оказывается, что Рильке «вкладывает» эти слова в уста Христа, «перетолковывает Евангелие», как говорят некоторые комментаторы, — и все ради «выражения одиночества», «укорененного в каждом человеке чувства», творческой «абсурдной амбиции». Если понимать так, то приходится сознаться, что перед нами иной Рильке — способный на такой дешевый и аляповатый прием, Рильке, лишенный поэтической строгости и целомудрия, бесконечно отличающийся, например, от автора «Записок Мальте Лауридса Бригге» (где о Христе говорится совсем иначе), Рильке, в которого едва ли можно поверить.

Второе обстоятельство, которое не учитывают многие толкователи стихотворения, — наличие жесткого «приговора», который выносится «слепнушим» («*ich erblinde*»), не видящим Спасителя, самому себе. А приговор этот существует, звучит бескомпромиссно и к утверждению отчаяния, одиночества и утраты отнюдь не сводится. «О безымянный срам...» (пер. О. Седаковой, «*O namenlose Scham...*») — произносит «невидящий» перед паузой, и само слово («*die Scham*») выражает именно *внутреннее* осуждение, *внутреннее* чувство стыда, отличное от позора или бесчестия (*die Schmach, die Schande*), которые можно навлечь на себя в глазах *других*. (Переданный тем же самым словом «внутренний приговор» завершает и «Процесс» Кафки, где герой в последний миг своего существования наконец-то признает собственную метафизическую вину, в которую он упорно

<sup>12</sup> Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990. С. 52–53.

<sup>13</sup> Евлампиев И. И. Русская и европейская философия: пути схождения // Portalus.ru. 21 февраля 2005.

<sup>14</sup> Гандельсман В. А. Поэзия как религия. Рильке // Иностранная литература. 2006. № 2.

не верил на протяжении всего повествования<sup>15</sup>.) «Безымянность», «невыговариваемость» стыда переключается с невозможностью выполнить Господню волю — «сказать» Спасителя («willst Du, daß ich sagen muß / Du seist»). Слово отказывает вместе со зрением, — для Рильке это двойное выражение бессилия поэзии, так как способность художника обрести (утратить) подлинное, бескорыстное зрение («das Anschauen / das nichts begehrt, des großen Künstlers Anschauen» в «Реквиеме») — сквозная тема его поэзии.

Еще раз спросим: кто же этот «бессильный» и «ослепший», утративший поэтический дар, «потерявший себя», бессмысленно продолжающий свой путь («soll ich gehen») в «обыкновенной» ночи, где нет ангелов, несостоявшийся свидетель Гефсиманского борения? Один из учеников (или они все), поддавшийся искушению? «Придя же на место, сказал им: молитесь, чтобы не впасть в искушение ... что вы спите? встаньте и молитесь, чтобы не впасть в искушение» («Und als er dahin kam, sprach er zu ihnen: Betet, damit ihr nicht in Anfechtung fallt ... Was schlaft ihr? Steht auf und betet, damit ihr nicht in Anfechtung fallt!», Лк 22. 40, 46). Или это *каждый*, кто не чувствует в себе сил пойти за Христом, чья молитва недостаточна («Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern»), кто впадает в искушение, поддается сомнению? И тогда Гефсиманский сад становится не Гефсиманским садом (Garten Gethsemane, как могло бы, должно было бы называться стихотворение), а просто — отчужденно-безразлично — оливовой рощей ('Der Ölbaum-Garten', как оно и называется). И тогда все стихотворение горестно представляет отчужденный взгляд, испорченное зрение, которое не знает просветления.

Рильке свойственно не столько судить других, сколько брать вину на себя (это лейтмотив его произведений: умирающая собака укоряет Мальте за то, что он «впустил смерть», умершая «подруга» в «Реквиеме» тревожит поэта как ответственного за несделанное ею при жизни). Поэтому, вероятно, и «Оливовая роща» — прежде всего о себе, о своем сомнении, своем отходе от веры и своей немощи (не исключено, что невольно о себе в будущем — в 1906 г.: самое тяжелое для Рильке время, тяжелое в духовном отношении, было еще впереди).

Остается первая строфа стихотворения — самая «высокая», высокая по двум причинам. Спаситель «поднимается» («Er ging hinauf») на Масличную гору, Рильке подчеркивает это глаголом «восхождения» (в Св. Писании Христос покидает ('ging hinaus') горницу Тайной вечери: «И выйдя, пошел по обыкновению на гору Елеонскую. За Ним последовали и ученики Его» («Und er ging nach seiner Gewohnheit hinaus an den Ölberg. Es folgten ihm aber auch die Jünger», Лк 22. 39)). Кроме того, это единственный случай, когда лирический повествователь все-таки видит *Его*, хотя и смутно, еще не во тьме мнимо «обыкновенной» ночи, но в сумерках — и внешних, и внутренних: фигура Христа сливается с «серой листвой», тоже кажется «серой» и в конце концов «исчезает», «растворяется» среди масличных деревьев («ganz grau und aufgelöst im Ölgelände»). Больше *Его* в стихотворении не будет — будут повторяться слова о Его отсутствии, а потом и об отсутствии будет забыто — восторжествует «никакая» ночь. Что удастся рассмотреть в короткое сумеречное мгновение? Как Он «сложил всю ношу лба, весь

<sup>15</sup> Об этом см.: Павлова Н. С. Форма речи как форма смысла: «Процесс» Фр. Кафки // Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005. С. 167.



прах / в глубокий прах земной, в свои ладони» (пер. О. Седаковой, «legte seine Stirne voller Staub / tief in das Staubigsein der heißen Hände»). Это начало Гефсиманского борения («горячие ладони» как будто «напоминают» о кровавом поте Спасителя, о котором сказано в Евангелии от Луки (Лк 22. 44)). Поддавшийся искушению «слепнувший» повествователь, быть может, и замечает «начало», но конца Христова борения ему увидеть не суждено, ему «застит глаза» «прах», «пыль», «человеческое» — и так до последних строк стихотворения. Рильке «кладет предел» Гефсиманскому саду, сказав: «Еще и это. Это и был конец» («Nach allem dies. Und dieses war der Schluß») и оставив нас тем самым в «оливовой роще». И потому лучшее, что было с нами в этом стихотворении, — видение Того, кто в сером (нет, серебристом!) свете поднимался на гору среди серебристых олив.

### III

Е. Л. ИВАНОВА

Название стихотворения отсылает к евангельскому повествованию о ночных часах, проведенных Христом в Гефсиманском саду перед взятием Его под стражу. В цикле Р. М. Рильке «Новые стихотворения» «Гефсиманский сад» расположен между текстами «Побег блудного сына» («Der Auszug des verlorenen Sohnes») и «Пьета» («Pietà»). «Побег блудного сына», «Гефсиманский сад» и «Пьета» были созданы Рильке в мае–июне 1906 г. в Париже и составляют в «Новых стихотворениях» отдельную группу текстов, так или иначе связанных с евангельскими сюжетами.

По предположению автора комментария к «Новым стихотворениям» Манфреда Энгеля, текст Рильке опирается не только на Евангелие, но и на источники в изобразительном искусстве. В качестве подобных источников Энгель называет полотно Эль Греко «Христос в Гефсиманском саду» и картину И. Н. Крамского «Христос в пустыне»<sup>16</sup>.

Как и в евангельском тексте (в частности, в 22-й главе Евангелия от Луки), в стихотворении Рильке мы находим обращение к «Ты», молитву (ср. стихи 5–14). Есть здесь и описание «со стороны» (стихи 1–4). В первой строфе (стихи 1–4) доминируют внешние, зрительные, «живописные» образы. Здесь неоднократно упоминается цвет (серый), внимание сосредотачивается прежде всего на позах, движениях. Серая здесь листва, сер и «он» сам, то есть действующее лицо, центральный персонаж, не названный по имени. Пыль на руках, в которую «он» кладет свое пыльное лицо, также указывает на серый цвет. Характеру образности в первой строфе соответствует звучание стиха: в первых четырех строках важную роль играет аллитерация и ассонанс (здесь семь раз повторяется созвучие гласных звуков *au*, несколько раз повторяется звук *g* и звукосочетание *gr* в начале слова, сочетание звуков *st* и звук *h* в начале слова):

Er ging **hinauf** unter dem **grauen** **Laub**  
ganz **grau** und **aufgelöst** im Ölgelände  
und legte seine **Stirne** voller **Staub**  
tief in das **Staubigsein** der heißen **Hände**.

<sup>16</sup> См.: *Rilke R. M. Werke: in vier Bänden / Hrsg. von Manfred Engel .... Kommentierte Ausg.* Frankfurt am Main; Leipzig: Inse — Verl. Bd. 1. Gedichte: 1895 bis 1910 / hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. 1. Aufl. 1996. S. 927.

(В переводе О. А. Седаковой: «И он прошел в темнеющих ветвях, / неразличимый на масличном склоне. / И он сложил всю ношу лба, весь прах / в глубокий прах земной, в свои ладони».)

Как видим, «живописный» характер образности, ориентация на зрительное восприятие поддерживаются и подчеркиваются здесь фонетически. Звучание стиха ориентировано на внешнюю выразительность. Ни в одной другой строфе текста ориентация на звуковую выразительность не играет такой роли, как в первых четырех строках.

В первой строфе образ картины присутствует и в слове «Ölgelände» (буквально — «территория масла», «масличная территория»). Безусловно, под этим словом имеется в виду масличная гора, сад, в котором растут оливковые деревья. Однако слово масло («Öl») здесь может быть прочитано и в другом значении, как масло, которым пишет художник. Само слово «Ölgelände», употребленное Рильке во втором стихе, созвучно немецкому слову «Ölgemälde» («картина, написанная маслом»). Иными словами, «растворенность», «неразличимость» («aufgelöst») «его» в саду может быть прочитана и как «вписанность» «его» фигуры в живописное изображение, в картину художника, написанную масляными красками.

Со следующей строфы (с пятого стиха) в стихотворении начинается звучать обращение к «Ты», начинается молитва «я». От «внешнего», «живописного» образа первых четырех стихов текст переходит к внутреннему монологу «я».

В стихах 5–14 содержится обращение «я» к «Ты», в котором «я» говорит о своем одиночестве, о своей оставленности, о том, что он больше не может найти «Ты». В стихотворении молитва Христа в Гефсиманском саду словно соединяется с Его возгласом на кресте, переданным в Евангелии: «Боже Мой, Боже мой! для чего Ты меня оставил?» (Мф 27. 46). У Рильке события ночи в Гефсимании и слова Христа на кресте осмысляются как некое целостное переживание. Благодаря тому, что здесь Христос не назван по имени, и речь в стихотворении идет лишь о «нем», о «я» и «ты», «я» текста читатель воспринимает очень лично, идентифицируя с ним в том числе и себя самого.

С точки зрения строфической структуры в этом стихотворении (состоящем из 29 стихов) можно выделить две равные части по четырнадцать стихов каждая. Пятнадцатый, центральный, стих текста стоит ровно посередине стихотворения, он является своего рода «границей» между двумя частями текста и составляет отдельную строфу: «Später erzählte man: ein Engel kam —» («Позже рассказывали: Ангел приходил — »).

Первые 14 строк представляют собой сонет, состоящий из двух катренов с перекрестной рифмовкой и чередованием мужских и женских рифм, и двух терцин со сплошной мужской рифмовкой. Строфическая структура в этой («сонетной») части текста следующая: abab cdcd fff ggg. Пятнадцатая строка стихотворения рифмически удваивает последний стих «сонета», продолжая его последнюю терцину и рифмуясь с ней. По содержанию же пятнадцатый стих примыкает к заключительным четырнадцати строкам текста. Благодаря этой особенности пятнадцатый стих и разграничивает две условно выделяемые части текста, и в то же время объединяет их, являясь связующим звеном между ними.

Стих «Später erzählte man: ein Engel kam» («Позже рассказывали: Ангел приходил —») обращает на себя внимание не только в силу своего центрального положения в стихотворении, но и благодаря ритмической структуре. Ударение здесь падает на первый слог (нулевая анакруза), что нарушает, прерывает общий ритм текста, для которого характерна односложная анакруза. Во всех остальных стихах мы находим «затакт», все они написаны пятистопным ямбом. Нулевая анакруза придает пятнадцатому стиху разговорный характер, выбивающийся из общего ритма стихотворения. Здесь в молитву, в переживание событий ночи в Гефсиманском саду вторгается нечто внешнее: «später erzählte man...» («позже рассказывали...»).

На фоне личного переживания и молитвы, переданной в стихах 5–14, пятнадцатая строка, содержащая «рассказы» *кого-то* («man»), предстает как нечто менее достоверное, чем остальной текст. Пятнадцатый стих — это то, что «рассказывали позже» («später»). В пятнадцатой строке стихотворения мы на какой-то момент, всего лишь на один стих, покидаем Гефсиманский сад, погружаясь в мир позднейших повествований о нем.

Четырнадцать заключительных строк «Гефсиманского сада», следующих за серединным пятнадцатым стихом, лишены строфической строгости, характерной для первых четырнадцати стихов. Сонетная форма здесь размывается и исчезает. Стихи 16–29 разбиваются на одно четверостишие и два пятистишия с перекрестной рифмовкой и чередованием мужских и женских рифм.

Некоторая «размытость» и потеря строфической четкости во второй половине текста соответствует мотиву ослепления, звучащему уже в самом начале стихотворения. В шестом стихе «я» говорит о своей приближающейся слепоте. Начиная с 16-го стиха эта слепота, кажется, присутствует в самом тексте: здесь не видно не только строгих очертаний сонетных строф, но и четких очертаний предметов — наступила ночь. Слово «ночь» употреблено в стихах 16–29 четыре раза. Образ ночи доминирует в этих строках. Здесь словно из темноты выступает много различных одушевленных и неодушевленных предметов: упоминаются деревья, ученики и их сны, собаки, камни. Все перемешалось в этой ночи, лишая мир строгих очертаний.

Две «части» стихотворения отличаются друг от друга по своей образной структуре. В стихах 16–29 исчезает не только «правильное» и четкое деление на строфы, но и образы «я» и «Ты» (личные местоимения «я» и «ты» здесь не употреблены ни разу). В стихе 27 появляется образ людей, теряющих себя («die Sich-Verlierenden»), от которых отворачивается весь остальной мир. Тема потери себя присутствует во второй половине текста на уровне лексического состава: здесь «теряется» само слово «я». По сравнению со стихами 5–14, в которых мы постоянно встречаем обращение «я» к «Ты» (местоимение «я» в разных падежах в первой половине текста встречается 6 раз), полное отсутствие местоимений «я» и «ты» во второй половине стихотворения воспринимается как яркий контраст.

Следует обратить внимание на чередование глагольных времен в тексте: начало каждой из «частей» стихотворения написано в прошедшем времени, которое затем сменяется настоящим. С этой точки зрения структура двух «половин» текста параллельна.

Первые четыре строки стихотворения написаны в прошедшем времени, что придает этой части текста еще большую повествовательность и описательность. Молитва «я» написана в настоящем времени, что делает строки 5–14 еще более близкими к читателю, создавая ощущение того, что молитва эта совершается здесь и сейчас. Затем, в стихах 15–24, в тексте вновь появляется прошедшее время. Эти строки — словно воспоминание о том, что происходило в Гефсиманском саду. В последней же строфе, как и в молитве «я» в стихах 5–14, опять употреблено настоящее время.

Быть может, суть подобной параллельной временной структуры в двух разных частях текста заключается в том, что в начале каждой из «половин» стихотворения дается описание внешнего мира, а затем акцент с временного переходит на вневременное, вечное. Правда, в пятом стихе, то есть в самом начале молитвы, мы встречаемся с некоторой временной отстраненностью: «Nach allem dies. Und dieses war der Schluß». («После всего — это. И это был конец»). Глагол «быть» употреблен в прошедшем времени — «war» («был»), словно здесь «я» вспоминает о том, о чем, по сути, еще не сказано, что в самом стихотворении еще не совершилось. Это «war» («был») объединяет молитву «я» с воспоминанием об этой молитве, которое мы находим в стихах 16–24.

С точки зрения временной структуры стихотворение можно истолковать и по-другому: в первых четырех стихах мы находим прошедшее время. Здесь сообщается о чем-то, что предшествовало молитве «я», это своего рода «экспозиция». Далее, в стихах 5–14, большинство глаголов употреблено в настоящем времени. Здесь совершается молитва «я». Пятнадцатый стих начинается со слова «später» («позже»), временная перспектива меняется. Взгляд направлен из будущего: в стихах 16–24 *вспоминаются* те обстоятельства, в которых совершалась молитва. В последней строфе (стихи 25–29) мы имеем дело с некоторой вневременной перспективой. Здесь употреблено настоящее время, что подчеркивает применимость высказанного ко всем временам, к человечеству в целом.

Итак, в пятнадцатом стихе заканчивается молитвенное обращение «я» к «Ты». Однако во второй «части» текста мы находим уже не описание «со стороны», как в первой строфе. В шестой и седьмой строфах (стихи 16–24) мы имеем дело с очень личным повествованием, о чем свидетельствует употребление междометия «ах» в стихах 16 и 19, а также само изложение событий, сама их — сугубо индивидуальная — трактовка, отмечающая любые позднейшие свидетельства. Эти стихи не могут быть просто «внешним» описанием. Так рассказывать о ночи в Гефсиманском саду может только тот, кто ее пережил. И все же остается открытым вопрос о том, *кто* говорит в этих строках. Ведь слово «я» здесь отсутствует.

Обращает на себя внимание последняя строфа стихотворения. В стихах 25–29 мы не находим никаких языковых свидетельств чего бы то ни было «личного», здесь налицо некое обобщение. «Я» первой половины стихотворения описывается здесь вроде бы со стороны («такие молитвенники», «такие», «они»). И все же в последней строфе звучит тот же голос, что и в предыдущих, глубоко личных строках. Сказать, что в стихах 25–29 мы находим отстраненный вывод, некую мораль и абстрактное умозаключение, думается, нельзя. Но, с другой стороны, эта строфа звучит как обобщение, в ней действительно подводится некий итог.

Приблизиться к осмыслению этой особенности текста, на мой взгляд, можно, опираясь на термин «хиазм», употребляемый де Маном по отношению к поэзии Рильке, и в особенности к «Новым стихотворениям». Согласно де Ману, хиазм — это фигура обращения, «путающая атрибуты внутреннего и внешнего и приводящая к уничтожению сознающего субъекта»<sup>17</sup>. «Из заглавий отдельных стихотворений, составивших сборник “Новые стихотворения”, становится ясно, что часто в их центре оказываются естественные или созданные человеком объекты. ...Вскоре оказывается, что у всех этих объектов сходная основная структура: они рассматриваются так, чтобы стало возможным обращение их категориальных свойств, а это обращение позволяет читателю полагать, что несовместимые, как правило, свойства (такие, как внутри / вовне, перед / после, смерть / жизнь, вымысел / действительность, молчание / звук) дополнители»<sup>18</sup>. Если рассматривать стихотворение Рильке «Гефсиманский сад» с точки зрения фигуры хиазма, можно увидеть, что здесь действительно происходит обращение внутреннего и внешнего, личного и общего. Картина, то есть «живописное» изображение (ср. стихи 1–4), в последующих строках становится молитвой и размышлением. Напротив, личное воспоминание превращается в заключительной строфе в обобщающее рассуждение. Ночь в Гефсимании, в начале представляющая как нечто уникальное, как «та самая» ночь, описанная в Евангелии и запечатленная на живописных полотнах, в стихах 20–24 называется вполне обычной ночью, одной из «сотен» ночей. «Я» строк 5–14 превращается в «они» в заключительной строфе. «Обобщающее» заключительное рассуждение здесь звучит глубоко лично, субъективно, но при этом невозможно точно сказать, кому «принадлежит» эта субъективность. «Внешнее» оказывается в этом стихотворении проникнуто внутренним, личным. Личное разрастается до общего, перестает быть единичным и распространяется на многих людей, не лишаясь при этом субъективности.

В первой половине текста «я» только говорит о том, что ему предстоит ослепнуть и уйти, а в заключительной части «я» действительно теряет себя, что, как было показано выше, осуществляется на уровне лексического состава стихотворения. Образ «die Sich-Verlierenden» («теряющих себя») из 27-го стиха является прямой отсылкой к Евангелию, к словам Христа о необходимости «потерять» свою душу для того, чтобы сберечь ее: «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее» (Мк 8. 35).

«Я» стихотворения теряет себя, достигает последней степени унижения, нищеты и отверженности. В тексте Рильке ярко описано состояние полного одиночества, слепоты и потери себя. От «таких», как сказано в последней строфе стихотворения, отворачиваются родители, они лишаются и человеческого общения, и утешения свыше. Ради них чудеса не совершаются. И все же то, что в последних строках цитируется евангельский текст, заставляет переосмыслить тему отверженности, звучащую в стихотворении. Выход из «нищего» состояния содержится во второй части цитируемого в тексте отрывка из Евангелия: тот,

<sup>17</sup> Де Ман П. Аллегории чтения. Екатеринбург, 2004. С. 50.

<sup>18</sup> Там же. С. 53.

кто потеряет свою душу, сбережет ее (у Рильке цитируется лишь начало этой фразы).

Как указывает Мартина Вагнер-Эгельхаф, потеря человеком всех своих свойств, лишенность всех качеств в средневековой мистике является условием богопознания<sup>19</sup>. Так, в соответствии с учением Майстера Экхардта, «свойство» («Eigenschaft»), привязанность к своей самости, мешает восприятию человеком Божественной истины. Преодолеть свои «свойства» человек может лишь в состоянии «Gelassenheit» (что можно перевести как «невозмутимость» и «оставление всего») и «Abgeschiedenheit» («уединенность»). Для достижения этого состояния человек, по Экхардту, должен отказаться от всех образов и представлений, от привязанности к своему «я». Экхардт при этом подчеркивает, что самостоятельно достичь такого состояния не способен ни один человек, оно может быть лишь даром свыше. «Потерявшие себя» люди из стихотворения Рильке в контексте учения немецкого мистика предстают как люди, для которых становится возможным общение с Богом. Как отмечает Вагнер-Эгельхаф, Рильке на протяжении всей жизни обращался к опыту мистиков: так, например, в одном из писем 1905 г. поэт отмечает, что он познакомился с текстами Майстера Экхардта, вышедшими в издательстве «Дидерихс». В том же году Рильке прочитал текст Фомы Кемпийского «О подражании Христу»<sup>20</sup>.

В контексте опыта средневековых мистиков можно истолковать и слово «aufgelöst» («растворенный», «неразличимый») во втором стихе текста Рильке. «Aufgelöst» прочитывается здесь как «лишенный всех личных свойств и качеств». В этом слове слышится отказ от самости, в соответствии с учением немецких мистиков необходимый для богообщения. Словом «die Sich-Verlierenden» из двадцать седьмой строки замыкается круг, начатый словом «aufgelöst» во втором стихе. Тема потери себя присутствует, таким образом, не только в конце стихотворения, но и в самом его начале.

Тема потери, утраты себя, отказа от своей самости звучит и в стихотворении «Побег блудного сына» («Der Auszug des verlorenen Sohnes»), предшествующем тексту «Гефсиманский сад» в цикле «Новые стихотворения». Образ блудного сына словно сливается в стихотворении «Побег блудного сына» с образом Алексия, человека Божьего, покинувшего родителей и оставившего привычную жизнь. Уход блудного сына из дома трактуется Рильке как бегство от привычных, примелькавшихся картин и лиц, от суеты, мешающей восприятию Бога. Тема нищеты, утраты себя и жертвенного служения, тема добровольного отказа от самости присутствует уже в «Часослове», и в особенности в третьей части этого цикла — «Книге о нищете и смерти».

Следует указать еще на несколько мотивов в стихотворении Рильке «Гефсиманский сад», непосредственно связанных с учением средневековых христианских мистиков. Одним из таких мотивов является мотив слепоты, ослепления, присутствующий в шестом стихе текста. Говорящий здесь указывает на то, что он постепенно «слепнет» («erblinde»). «Ослепление» в тексте Рильке может быть

<sup>19</sup> См.: Wagner-Egelhaaf M. *Mystik der Moderne: die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1989. S. 8.

<sup>20</sup> Ibid. S. 64

понято как нечто негативное, как утрата физической способности видеть, но в то же время его можно истолковать как начало мистического опыта «я». Слово «мистика» происходит от греческого глагола, означающего «закрывать глаза». Как указывает Вагнер-Эгельхааф, в творениях средневековых христианских мистиков мистический опыт тесно связан с мотивом видения, зрения<sup>21</sup>. «Закрывающая глаза», человек приближается к *unio mystica*, к мистическому единению с Богом, обретает высшее зрение, истинное видение.

Еще один образ в тексте Рильке, имеющий отношение к структуре мистического опыта, — образ рук, в которые «он» кладет свое пыльное лицо (ср. стих 4). «Рука Божья» в Библии выступает как символ власти Бога над человеком<sup>22</sup>. В пятом стихе пятой главы ветхозаветной Книги пророка Даниила рука («персты руки человеческой») наделена самостоятельностью и пишет слова, которые Бог открывает человеку. Рука предстает здесь как самостоятельная сущность и как «писчий инструмент» Бога. Этот образ самостоятельно пишущей руки, через которую Бог обращается к человеку, обретает важное значение в творчестве Рильке. Так, уже в одном из ранних поэтических текстов, созданном в 1899 г. и приведенном в одном из писем поэта, Рильке пишет:

O Nächte, Nächte, Nächte  
möcht ich schreiben  
und immer, immer ьber Blättern bleiben  
und sie erfüllen mit den leisten Zeichen,  
die nicht von meiner myden Hand sind. Die  
verraten, dass ich selber Hand bin eines,  
der mit mir wundersame Dinge tut<sup>23</sup>.

(В подстрочном переводе: «О ночи, ночи, ночи // я хочу писать // и всегда оставаться склоненным над листьями // и наполнять их тихими знаками, // написанными не моей усталой рукой и // выдающими, что я сам — рука того, // кто совершает со мной удивительные вещи».)

Рука здесь предстает как инструмент, при помощи которого Бог диктует человеку свои слова. Образ руки связан в творчестве Рильке с мотивом поэтического вдохновения, воспринятого как «диктант» Бога. Рука поэта становится самостоятельной, она служит Божественному глаголу помимо сознания поэта, сам поэт становится такой рукой — или «писчим инструментом» в руках Бога (этот образ мы находим в одном из стихотворений «Часослова»). Как показывает Вагнер-Эгельхааф, образ руки, обретающей самостоятельность и своего рода власть над человеком, определяющей его путь и призвание, играет важную роль в романе Рильке «Записки Мальте Лауриддс Бриге»<sup>24</sup>. Учитывая важность образа руки в творчестве Рильке, четвертый стих текста «Гефсиманский сад» можно прочесть поэтологически. Здесь «он» отдает себя во власть рук, образ которых восприни-

<sup>21</sup> Ср.: *Wagner-Egelhaaf M.* Op. cit. S. 10.

<sup>22</sup> *Ibid.* S. 100.

<sup>23</sup> *Ibid.* S. 101.

<sup>24</sup> См.: *Ibid.* S. 100.



мается как образ «писчего инструмента» Бога. Положив свое лицо в свои пыльные руки, «он» утрачивает власть над своей жизнью, отдается во власть письма.

Подобное поэтологическое прочтение четвертого стиха получает подтверждение в семнадцатой строке. Здесь «ночь» равнодушно «листая» («blättert») деревья. Глагол «blättern» («листья») обычно употребляется по отношению к тому, что можно листать как книгу, здесь же он употреблен по отношению к деревьям. Таким образом, деревья здесь уподобляются книге, а листья деревьев («Blätter») — ее страницам. Безусловно, здесь налицо игра слов, в основе которой лежит многозначное немецкое слово «Blatt» («лист»). Благодаря необычному употреблению глагола «blättern» все происходящее и описанное в стихотворении начинает восприниматься как часть книги, которую можно листать. Обратив внимание на глагол «blättern» в стихе 17, можно прочитать стихотворение «Гефсиманский сад» уже не как размышление, навеянное живописным полотном или евангельским сюжетом, но как текст о тексте в его материальном, книжном воплощении. При таком прочтении все образы: и деревья, и ученики — вообще все, о чем мы читаем в стихотворении, начинает восприниматься как часть книги, как текст, написанный на страницах, которые можно листать. Отдав себя во власть рук, во власть божественного «диктанта» (ср. стих 4), «он» сделал возможным существование всего последующего текста, всех этих «страниц» с деревьями, учениками и их снами.

В стихах 5–14 «я» говорит об утрате «Ты» и о своем одиночестве. Однако «я», обращаясь к «Ты», тем самым подтверждает возможность такого обращения. «Ты», вроде бы, утрачено, его, как говорит «я», нет, но в то же время «Ты» в этих строках присутствует как собеседник, как Другой. «Ослепление» здесь может быть прочтено как высшее зрение, как мистическое видение Бога. Сквозь «потерю себя» благодаря отсылке к Евангелию «просвечивает» сохранение себя для вечной жизни. Благодаря этим мотивам слепота, одиночество и потеря себя открываются в тексте в новом значении, что дает возможность переосмыслить тему безнадежного одиночества и богооставленности, звучащую в стихотворении Рильке.

## IV

### В. М. ТОЛМАЧЁВ

1. Практически каждое зрелое стихотворение Рильке так или иначе выходит на тему мистериального назначения искусства, «молитвы» (поэта, вещей, произведений искусства, природы). Резонно предположить, что наиболее выпукло ее оттенки проступят в рилькевских текстах, непосредственно связанных с образом священного и святости. Посмотрим под этим углом зрения на стихотворение «Гефсиманский сад» («Der Ölbaum-Garten», июнь 1906, Париж), входящее в книгу «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1907).

2. Название «Оливовый сад» (косвенно — поскольку в Новом Завете речь именно об «оливковой роще», «оливовом саде» не идет<sup>25</sup>), ряд образов стихотворения (сад, ангел, ученики и их сон, одиночество) отражают его, желал того поэт или не желал, в безусловной данности, без учета которой любое понимание лирического текста Рильке останется поверхностным. Эта абсолютная данность — христианство, основа основ Европы как духовной, культурной, а также (во время жизни Рильке) и пространственной целостности.

3. На наш взгляд, «Оливовая роща» принадлежит к программным стихотворениям тех поэтов-символистов (помимо Рильке, это, к примеру, Ф. Ницше<sup>26</sup>, А. Блок, У. Б. Йейтс — поэты-визионеры, настаивавшие на своем медиумизме, выражении так или иначе понимаемого *невъразимого*), у которых просматривается по меньшей мере двойственное отношение к христианству.

Это отношение весьма напряженного отталкивания / притяжения.

С одной стороны, символистская культура (и особенно в своих поздних, наиболее радикальных, «германски-готических» формах) дерзновенно не нуждается в Иисусе Христе (и христианстве) как источнике смысла. Она абсолютизирует

---

<sup>25</sup> См. перечень топонимов в Евангелии: «место, называемое Гефсимания» (Мф 26. 36), «селение, называемое Гефсимания» (Мк 14. 32), «место» (Лк 22. 40), «Иисус вышел с учениками Своими за поток Кедрон, где был сад, в который вошел Сам и ученики его» (Ин 18. 1 — нем. «...da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger»).

<sup>26</sup> Помимо того, что Ф. Ницше писал стихи и считал себя «поэтом», одно из главных его сочинений, книга «Так говорил Заратустра» (1883–1885), построено как музыкально-поэтическая композиция, варьирующая лейтмотивы включенного в нее стихотворения «Песнь Заратустры», которое посвящено восстанию от сна (сна *дня* — сна плоской, обыденной, утраченной жизни), зову ночи (возвещающей о вступлении в свои права истинной реальности — реальности грезы, радости), лирической глубине вещей (открытой поэту), бездонности и блаженству жизни в творчестве (именно оно противостоит скорби, плену обыденности). Влияние Ницше на Рильке неоспоримо.

либо Поэзию и поэтическую энергию (витальность лирического слова), либо Поэта. Тот прямо или исподволь верит в бытийность, сущностность творимого им бытия и таким образом придает самовыражению (творимой им лирической реальности, находящим через него выход глубинным энергиям мира, слова, бессознательного) не подражательный, условный, описательный, а тотальный, или «сверхчеловеческий», характер. То есть этот поэт творит как бы на краю времени, когда бытие, по его откровению, никогда не останавливающееся, противящееся догматизации, рационализации, механизации своего движения, таинственно переродилось, переросло себя, «вышло из глубин» и начинает раскрываться по-новому, порождает новые «священные» символы. Иными словами, наличное бытие под знаком некоего бытия бытия (некоего слова в слове) перестает подчиняться Христу-Слову («Бог умер... мы его убили», согласно психологическому наблюдению Ницше о всегда творимом — и всегда относительном — характере всякой религиозности), языку христианской культуры. Наличное бытие, верят символисты, подчиняется еще по инерции формам, сообщенным ему христианством, но уже трещит по швам от «приливов стихии» (Блок), тайных звуков и сигналов, становится во всех своих проявлениях или все более ветхим, нежизнеспособным, косным, предсказуемым (*непоэтичным*), или лживым, скрывающим правду нарождающейся «из глубин» *vita nuova*.

Именно лирический поэт, «пробудившись от сна» — освободившись от некогда мощной, но постепенно утратившей свою силу в человеческом сознании иллюзии, — призван стать не просто творцом новых литературных форм, но стихийным пророком. Соответственно, писатель-символист исходит из того, что литература больше литературы и что он сам — свидетель «декадана» (по аналогии с упадком, декадансом Римской империи), «конца века», «круговорота ценностей», «весны священной», откровений «восьмого дня творения», «зорь грядущего дня». В ситуации «переходности», мучительно переживаемых «расставаний и ожиданий», художественный язык приобретает характер пророчества — делается и максимально плотным, иероглифически сжатым, как бы «иностранным», и фрагментарным. *Поэт не знает, что говорит*. Неслучайно его идеал — музыка. Музыка — образ не только всего интуитивного, довербального, носящегося в воздухе, но и универсальности, всеядности, текучести творческого сознания, способного размыкать старые связи мира и собирать их заново по своему наитию, поверх традиционных границ, иерархий. Поэтому музыка в символизме — образ тайны человека-творца, вмещающего в себя нарождающееся бытие, всю культурную память человечества, а также способного через погружение в себя, свою равную миру память как искать в прошлом образы грядущего, парадоксально сближать, нанизывать друг на друга разновременные реалии, так и творить многослойные метафоры. В подобных метафорах в виде «эпифаний-озарений», «блуждающих слов», «отражения отражений», «синтеза искусств», «ассоциаций», «медиумического письма» и т. п. сопряжено через лирическое «Я» (снимающее все временно-пространственно-смысловые границы под властные, заклинательные стук индивидуального и всегда переменчивого ритма) сакральное и профанное, прошлое и настоящее, высокое и низкое, вымысел и факт, греза и явь, глубинное и поверхностное, «я» и «ты», поэзия и проза.

С другой стороны, символистский миф о сакральном назначении художника и творчества в тех случаях, когда проживался максимально напряженно (случай упомянутых выше поэтов), предполагал, помимо интеллектуального или мистического постижения «заката Европы», «европейской ночи», «второго пришествия» (по названию известного стихотворения Йейтса, которое посвящено «другому», «иному» пришествию), «крушения гуманизма», и собственную метаморфозу. Непременное ее условие — мистерия самоотречения. За ней — осознание жизни в творчестве как священного ужаса, жертвоприношения, «безумия», предполагающее прорыв к бессмертию, продуцирование средствами искусства своего alter ego.

Все это, вроде бы, предполагало радикальный уход от христианства, сближение самого символиста с *богом* собственного творчества, с многоликостью своих отражений в самом себе, с *самим собой*. Однако культура рубежа XIX–XX вв. демонстрирует как демоническую по сути сакрализацию творческой биографии (часто на основе эзотерически, внеконфессионально формулируемой религии творчества, как правило, признававшей существование «инициаций», «посвященных», «братств», «башен» и т. п.) — она сопровождается прямой хулой на Иисуса Христа и христианство, активизированной Ницше, декларациями о разочаровании в Христе и Его Церкви (как якобы переродившейся в «антихристианскую» — у Д. Мережковского с 1903 г.) или безразличии к Нему (имя Христос в *мистическо-религиозной* по настрою поэзии Блока, Йейтса — фигура почти полного умолчания), так и несколько иное.

Во-первых, и все религии прошлого, вплоть до фактически праисторических (доветхозаветных) верований (Вавилон, Египет у Д. Мережковского), и все образы религии будущего в символизме либо моделируются по подобию христианства (пример символистам дал Л. Толстой, составивший свое Евангелие от Толстого), либо включают в себя его составные части (увлекшая многих символистов антропософия Р. Штейнера). Усилиями символистов античность фактически превращена во «второй» Ветхий Завет (Дионис как прообраз Христа) — отсюда символистская мифопоэтика. Символистский эстетизм О. Уайлда (что подчеркнуто в его «De Profundis») апеллирует ко Христу-художнику, творцу изысканной красоты, неразрывно связанной со страданием. Во-вторых, как бы ни боролись символисты со «старым», «буржуазным», «лицедейским» в себе, почти всегда их данное через «другое я» отражение (от Орфея и Нарцисса до Фауста и Гамлета), отсылает и к богоискательству (каким бы вольным оно ни было у лирического героя «Цветов зла» Ш. Бодлера, гюисмансовского Дез Эссента, роллановского Жана Кристофа или джойсовского Стивена Дедалуса), и к фигуре Спасителя. Как отнестись к этому «вечному возвращению», по поводу которого сокрушался перед тем как сойти с ума Ницше, подписывая свои письма словом «распятый»?

При анализе стихотворения Рильке мы коснемся лишь одного (но весьма важного, предопределяющего черты культуры XX в.) его аспекта, остальные, будем надеяться, еще ждут своего изучения.

4. Речь идет об особой пародии — о творчестве культуры, от культа (христианства), своей живой основы, оторвавшейся, но вынужденной — вне возмож-

ности сказать нечто абсолютно подлинное, внятное от своего лица — повторять его образы, мотивы (в данном случае образы, мотивы Нового Завета, Богослужения), а повторяя, искажать их, замутнять, подвергать «метаморфозам», дотраивать. В одних случаях пародия отталкивалась от чего-то исключительно личного, являлась полем рациональной игры, богемного эпатажа (у циничного В. Брюсова), в других — решала квазирелигиозную задачу (искание «рая», «райских яблочек памяти» у М. Пруста, строительство «религии плоти» у Д. Г. Лоренса), в третьих — под сурдинку перерастала в нечто несомненно богоборческое (магизм и розенкрейцерство У. Б. Йейтса<sup>27</sup>; пародийный пересказ Евангелия предпринят в «Мастере и Маргарите» в конечном счете не кем-нибудь, а Воландом, хранителем «рукописей, которые не горят»). В любом случае налицо и ее собственная кощунственность, духовно вытекавшая из желания на личном опыте примирить «дух» и «плоть», искание религии будущего и пренебрежение «отжившими свое» «формальными запретами» Церкви настоящего, и кощунственность часто влетаемых в ее канву образов (этическое или эстетическое оправдание Люцифера, Иуды, Саломеи, гомосексуальной и лесбийской любви, а также отцеубийства, матереубийства, самоубийства — актов предельного «возвращения билета Богу»), интерпретаций «тайн» Священного Писания в русле масонско-эзотерического подхода, уходящего своими корнями к средневековым ересям.

Думается, сакрализация кощунства сознавалась символистами, вкладывавшими в христианский материал не только личное (у М. Цветаевой), но и антихристианское содержание (особо изощренным мастером такого рода «грязностей» был Дж. Джойс). Это не мешало ей быть иррациональной, но в любом случае сопровождалось как озарениями лирико-мистического характера, радостью, так и характерным «сплинном» (первым этот феномен описал в своем «лирическом дневнике» Ш. Бодлер), тягостностью, мрачными демоническими видениями (по-разному в стихах А. Блока и Н. Гумилева). Наконец, пародия и соответствующая ей сакрализация кощунства могли быть неосознанным следствием прелести, подталкивающей к тому, чтобы принять демоническое начало, бесов за ангелов и самого Спасителя (случай, неоднократно описанный в «Добротолубии»).

Черта именно символистской лирической пародии (на материале творчества Блока о ней емко писал свящ. П. Флоренский<sup>28</sup>) — варьирование, изменчивость священного образа, скорее, видения, чем реальности. Образ пропущен сквозь «я», зону сумеречности, где двойится, тройится, распадается на «я» и «не-я», «я» и «другой», приобретает символическую многосмысленность.

5. Иисус Христос у Рильке ни разу прямо не назван. Он даже не получил имени Иисус (как это делает Э. Ренан в «Жизни Иисуса», где признается историческое существование Иисуса из Назарета как политического лидера, «хорошего человека», духовно-нравственного реформатора, но не Сына Божия). Тем более Он не Христос, Спаситель. Вместо этого мы имеем местоимения «он» (первая

<sup>27</sup> См. наш анализ стихотворений Йейтса в кн.: Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: В 2 т. / Под ред. В. М. Толмачёва. М.: Академия, 2007. Т. 2.

<sup>28</sup> Флоренский П., свящ. О Блоке // Литературная учеба. М., 1990. Кн. 6 (ноябрь-декабрь). С. 93–103.

строфа: «*Er ging hinauf...*»), а также (возможно, ибо это местоимение может относиться к лирическому герою) «я» во второй, третьей и четвертых строфах («*Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde; Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.; dass ich sagen muss Du seist; wenn ich Dich selber nicht mehr finde; Ich finde Dich nicht mehr*»), и «мне» («*Nicht in mir*»).

То есть если у Рильке имеется в виду Христос, то как бы «неизвестный» («Иисус неизвестный» у Д. Мережковского), сокрытый. И он является в *серой* («оливковой») ночи, как является в ночной метели «Иисус Христос» А. Блока (как известно, Блок был поражен преображением Другого из его записных книжек в конечный образ поэмы «Двенадцать»; правда, Блок в каком-то смысле не изменил себе, записав имя Спасителя по-старообрядчески).

Конечно, можно считать, что Рильке в принципе не вводит в свое стихотворение Христа. Тогда перед читателем — пусть и несколько усложненное, но монологическое лирическое повествование об одиночестве поэта-гения. Лирический герой начинает вспоминать *вроде бы* о Христе. Однако затем, дважды (!) опровергая подобное отношение к такому пониманию темы («*Warum ein Engel?*»), демонстративно бросает ее, чтобы развить (со строки 20) тему ночи-творчества, которые никому не принадлежат, никого ни о чем не просят, ни о чем не *грезят*. Иными словами, не пожелав принадлежать однозначно ни безличному материнскому началу (утратил с рождением навсегда), ни отцовскому (искал, но не нашел, остался слеп), лирический герой, исполненный чувством вины по этому поводу («*O namenlose Scham...*») — оно же, по-видимому, и источник творчества, скитаний по жизни, неприкаянности (мотив Блудного сына), — овладевает неким «ничейным», бескорыстным пространством. В этом пространстве все очевидно, все говорит: пес, камень, даже бесплотная ночь. «Не спи, не спи художник...» здесь — доверие к ночи, ночному зрению, парадоксально более сфокусированному, бескорыстному, чем зрение дневное. Есть сны (никуда не ведущее воображение молодых людей-апостолов, мечты, сон веры в «Тебя», «Dich») и сны — особая трезвость, особое самоумоление истинного одиночества. *Такие* сны реальны, говорящи. Через них говорит сама тишина, отсутствие — очевидное, малозаметное, придорожное, пылью припорошенное, *утраченное*, но в то же время единственно очевидное: камень, дерево, пес. Несмотря на определенную эффектность подобного романтического образа ночи как черного бархата (на котором различима, обретает голос (малого ангела) каждая пылинка — всё, что имеет земную тяжесть), многие символистские эффекты «Оливковой рощи», построенные на двухголосии, игре местоимений, неопределимости голоса (многократном изменении лирической стратегии), скрадываются.

Будем исходить из другого предположения. Стихотворение все же о Христе, отправляющемся с учениками на Масличную гору. Но в этом Христе борются вера и неверие. И он не молится до кровавого пота за весь мир. И его не укрепляет ангел, посланный свыше. «Так не может быть», — словно говорит поэт по поводу Евангельского текста, отводя апостолам-евангелистам роль сочинителей, заснувших в самый критический момент и принявших свои сны за действительность: «Потом расскажут: ангел приходил...» («*Später erzählte man: ein Engel kam —*», пер. А. Карельского).

Этот ключевой для стихотворения комментарий дается отдельной строкой. Затем на этот голос откликается то ли Христос («Какой там ангел! Всего лишь ночь...»), то ли лирическое лицо, отделяющее себя от темы Евангелия и начинающее развивать свои собственные темы «ночи», отцовского и материнского начал, покинутости («ничейности»).

Кому принадлежит голос делающего комментарий? Искусителю: он всегда рядом со Спасителем, с апостолами? Лицу, близкому по духу первосвященникам, которые, как повествует Евангелие, дали воинам денег и велели им объявить, что Тело Христово похищено из гроба Его учениками? Некому знатоку тайны, несказанного — того «доподлинного» — знания о Христе, которое, согласно доктринам различных еретических, эзотерическо-герметических и оккультных учений, открыто лишь избранным, а от других, «обычных», верующих по тем или иным причинам сокрыто (сокрыто, например, Отцами Церкви, придавшими Священному Писанию «нужную» им форму)? Самому Рильке, то вступающему поверх времени в диалог с Христом, то, что очевиднее, делающему Его одной из ипостасей своего сознания? В любом случае, голос этот звучит и самостоятельно, и через мир лирического лица.

Итак, голос отделяет рилькевского Христа от Воскресения. Поэтому поначалу главная тема стихотворения заявляет о себе как тема абсолютного одиночества Христа (*Ich bin allein*), его «утраченности» и для неба (которого как «слепец» вроде бы призван, вернее, принужден по воле Бога-Отца — «...warum willst Du, das ich sagen mus / Du seist...» — искать, но вопреки всем своим поискам «не находит», не видит), и для земли, и для ночи.

Утрата земного (земля превращается в нечто аморфное, спящее — серую пыль, серую листву олив) для этого «хорошего человека» даже страшнее, чем утрата неба. Он становится в темноте призрачным, невидимым, растворяется в пейзаже (серости). «Пожар его ладоней» — метафора отсутствия света. Усталый человек обхватил голову руками — и вот, перед его внутренним взором (он приравнен ладоням) проносится вихрь отчаянных мыслей. Итак, мы понимаем, что Бог-Отец, если и существует в мире стихотворения, то принадлежит дню, свету, рельефному началу. Ночь же стирает присутствие Божие — Отца нет ни в камнях («*Nicht in diesem Stein*»), ни в других людях и предметах, ни в чем, а главное, Его нет в самом Христе («*Nicht in mir, nein*»). Бог уснул в ночи. Это ночное откровение об успении (смерти) Бога рилькевский Христос давно носит в своем сознании. Такова, как намекается читателю, оборотная сторона его странствий, проповеди — их тайный «стыд».

Но, отказывая ночи быть реальным вестником мужского начала (Бог-Отец и его Ангел), Рильке, проводя серию контрастов (камень / камни, Ангел Отца / Ангел Ночи), задумывается о ее материнских правах. С одной стороны, Христос утратил эту «великую мать», как утратил и Бога-Отца. Он родился в мир, в свое одиночество, отделил себя от материи, с другой — только ночь в стихотворении, не одна-единственная, а «всякая и каждая» («*war keine ungemaine*»), смиренно ждущая рассвета, уподобляется жене, которая пытается смягчить боль своего господина, не отходя от его ног, смотря на него *снизу*. Эта печальная («*Ach eine traugige...*») дева-утешительница обнимает собой всё — и камень, который в ней

находит покой, тяжесть, и пса у дороги. Ей принадлежит *свой*, темный ангел — не душного сна, фантазий, тайного стыда, а добытия, хтонического начала.

Именно перед нежностью Девы-Матери-Ночи-Пыли поставлен рилькевский Христос. Она соблазняет его «вернуться» и готова восполнить его «одиночество», снова сделать своим и только своим «чадом». На поле этого космогонического поединка между Матерью и Отцом (гипотетический небесный вестник которого не признает никаких материнских прав: «Denn Engel kommen nicht zu solchen Vetern...»), между светом и тьмой герой Рильке пока не готов к выбору. Утраченный вдвойне, он, так и не названный по имени, находится между небом и землей, хотя зов земли, сада, переливчатого серебра олив ему, по-видимому, ближе.

Смерть Бога в сознании лирического героя (такова, как оказывается, глубинная тема рилькевской Гефсимании), метаморфоза Христа в человека, соответствующее вытеснение Страстей Христовых, Креста образом чисто человеческого одиночества и поэтической нежности ночи говорит о том, что рилькевские духовные поиски вывели поэта в «Новых стихотворениях» за рамки христианства (теперь это материал исключительно личной метафорики) и поставили перед неперсонифицированным богом, перед неразрешимым дуализмом некоей гностической веры.

6. Посмотрим для сравнения на пародийный пласт стихотворения «Святой Себастьян» («Sankt Sebastian») из той же книги.

Стихотворение о св. Себастьяне сравнительно просто. Речь в нем идет о скульптуре (храмовой или музейной). С одной стороны, она отражает пространство, уравновешена чужой «мощной волей» (зд. и далее пер. А. Карельского), не знает ради Бога собственного и окружающего бытия. В этом случае св. Себастьян и абсолютно иллюзорен. С другой — скульптура не только *смотрит*, но и притягивает взгляды. Последнее подразумевает жест пространства, собираемого фигурой, — наличие *темной* стороны вещи, некоей реальности. Здесь св. Себастьян не столько молится Христу (взгляд к небу, вертикаль), по-христиански мужественен, весь отдает себя Богу, сколько замкнут в себе («в себе замкнувшись»), «по-матерински» женственен. Стрелы сплели ему венки, превратили в «поэта», точнее, в произведение искусства. Это прекрасное зеркало-тело принадлежит горизонтали («Будто лежа он стоит...»). Оно желает притягивать чужие взгляды. Более того, к этому телу св. Себастьян, как бы сам уже не страдая, с некоторым нарциссическим самодовольством обращает свой взор.

Перед нами — нет, не святой, а просто прекрасный юноша. Стрелы, не желая замечать подразумеваемого трагизма ситуации, отказываются ранить, влюбляются в юношу, тянутся к белизне нежного мрамора подобно солнечным лучам («стрелам Амура-Пана»). Заменяя любовь к Христу у святого на любовь к самому себе, самообожествление, и св. Себастьяна — на подобие Антиноя, Рильке идет на кощунство.

Однако, отняв своего Себастьяна у Христа (чужой «мощной воли»), Рильке оставляет ему шанс на эстетическое бессмертие, на бытие именно искусства — той полновесной таинственной материи, которая эротична (художник томится, преодолевает сопротивление материала, высвобождая и подчиняя себе форму),



принадлежит всем и никому (самой себе), а также не способна знать, что такое страдание, добро, зло. Только в искусстве св. Себастьян целен, реален, то есть и сфокусирован на себе, и множит отражения (взгляды на себя). В качестве «прекрасной вещи» (eines schönes Dinges) Себастьян заново сакрализуется, выходя для посвященных в его тайную метаморфозу (замена вертикали на горизонталь, уход святого и появление прекрасного тела) эмблемой *другой любви*, а для профанов, тех, кто посещает музеи по буржуазному принуждению и путает искусство с религией, а этику с эстетикой, — показателем их эстетического греха. Осквернители святыни («прекрасной вещи») должны быть из ее храма, храма эстетического бескорыстия, с презрением «выдворены»... Их присутствие внушает новому «святому» эстетические мучения. В них он готов выпустить «стрелы презрения».

**Ключевые слова:** Р. М. Рильке, «Новые стихотворения», «Гефсиманский сад», «вещное стихотворение», образность, поэтика, строфика, мотив.

## R. M. RILKE'S «DER ÖLBAUM-GARTEN»: FOUR APPROACHES

V. AKHTYRSKAYA, A. ZINOVIEVA, E. IVANOVA, V. M. TOLMATCHOFF

This set of papers is a new part the project which was announced in «Vestnik» (ser. «Philologia», 2008, № 2). It contains four interpretations of the R. M. Rilke's «Der Ölbaum-Garten».

**Key words:** R. M. Rilke, «Neue Gedichte», «Der Ölbaum-Garten», imagery, poetics, motive and strophic analysis.