

Зарубежные литературы

Н.С. Павлова

О ПРЕДМЕТАХ В КНИГЕ Р.М. РИЛЬКЕ «СОНЕТЫ К ОРФЕЮ»

Дыхание, ты невидимое стихотворение!
Снова и снова на собственное
существование начисто вымененное мировое пространство. Противовес,
в котором я ритмически сбываюсь.

Единственная волна, чьим
постепенным морем я являюсь;
бережливейшее ты из всех возможных морей, —
добытое пространство.

Сколько из этих мест в пространстве были уже
внутри меня. Многие ветры
будто мой сын.

Узнаешь меня, воздух, ты полный когда-то моих мест?
Ты, некогда гладкая кора,
округлость и лист моих слов.

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigene
Sein rein eingetaushtes Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
allmahliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen moglichen Meeren, —
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Raume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Н.С. Павлова

Erinnerst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde.
Rundung und Blatt meiner Worte¹.

Этот сонет, открывающий вторую часть «Сонетов к Орфею» (1923), будто призван подтвердить способность поэзии XX в. обойтись без мимезиса: ведь и там, где предметы присутствуют в этой поэзии со всей ощутимостью, они «сцеплены» с внутренним миром человека². Но в стихотворении Рильке нет и этих предметов. Его «предметы» самые неуловимые — дыхание, воздух, мировое пространство, ветер и только в конце — и то не прямо — дерево. Все происходит примерно таким образом, как в стихотворении «Мяч», предвещавшем в книге «Новые стихотворения» эту невидимость: мяча не видно, но есть тепло держававших его рук, которое он отдаст пространству, и сила, которая подбросила его вверх, задержала на секунду в полете, а затем опустила где-то естественно и просто. Близкий Рильке Рудольф Каснер призывал читателей заметить в его поэзии столь не вяжущуюся с ней «геометрию». И действительно, в стихах Рильке часто можно отметить траекторию взгляда или самого предмета (так и в стихотворении «Мяч»). Однако какая «геометрия» в разбираемом стихотворении? Заметны скорее полюса: мировое пространство и дыхание; море и его единственная волна; ветры и сын. Но разведенные полюса пульсируют, перетекая друг в друга. Все связано приблизительно так, как в строчке Пастернака «Мы в воздухе с тобой одним...». Но только приблизительно так: у Рильке речь идет не о воздухе земного, как у Пастернака, а о всеохватывающем воздухе мирового пространства. «Воздушные пути», имеющие много аналогий в творчестве Рильке³, понимаются тут, как, впрочем, в конечном счете и у Пастернака, во всеобщем и мировом смысле. Сонет говорит о воздухе как об обнимающем все невидимом океане, и «мене» «собственного существования» (eigene Sein) на эту невидимость.

Парадоксально, но в стихотворении, посвященном в сущности беспрерывному движению (и «мена» — движение), преобладают существительные, глаголов же всего пять, причем три из них производные от «sein» — «быть» (и, значит, констатируют статику). Два других говорят о внутреннем состоянии и помещены в заметных точках: «сбываюсь» (ereigne) — глагол, замыкающий первый катрен, и «узнаешь» (erkennst) — первое слово последнего терцета. Нельзя не почувствовать в стихотворении эту скрытую статическую константу ритма — она включена во всеохватывающую подвижность, но трагически противоположна ей.

Подвижность лишь отчасти достигается характерными для Рильке перетеканиями из строчки в строчку, анжанбеманами. Предложения, часто начинающиеся посредине строчки, кончаются в следующей, строчки разрываются. Правда, и тут есть некоторое ограничение: если в сонетах Рильке анжанбеманы часто связывали не только строчки, но и строфы, что решительно нарушало канон формы, то тут канон сохраняет в этом отношении известную твердость, кладя предел свободе: строфы кончаются точкой. Кроме того, анжанбеманы поразительны тут не столько тем, что прочерчивают связи, но тем, что, разрывая фразу в надлежащем месте паузой, подчеркивают ее парадоксальность: «*на собственное (!) / существование начисто вымененное мировое пространство*»; или: «*Многие ветры / будто мой сын*».

Анжанбеманы скорее разрывают, чем связывают, акцентируя несущее смысл слово.

Главный исток движения не в этом, а в том, что «предметы» сближаются, нарушают свои границы, сливаются в целое. Упоминаются моря, но и «я» — «бережливейшее море»; утверждается всеохватная цельность мира, в которой — ветры — мой сын, а «мои места» в этом ветре.

Стихотворение отчетливо делится, как и положено сонету, в середине. Последний катрен завершается сложным словом, занимающим всю строчку — Raumgewinn (добытое пространство). Дальше внимание переносится с необъятности пространства на «добывшего» субъекта — на «меня». «Я» как будто бы утверждает-ся, крепнет:

Сколько из этих мест в пространстве были уж
внутри меня. Многие ветры
будто мой сын.

Узнаешь меня, воздух, ты полный когда-то моих мест?
Ты, некогда гладкая кора,
округлость и лист моих слов.
Но что удерживает «бережливейшее из всех возможных морей»? —
Каково «добытое пространство»?

В романе Пруста, внимательным читателем которого был Рильке, речь шла об утраченном и обретенном времени. Для Рильке главное — пространство. Но знаменитый рильковский неологизм — «внутреннее пространство мира» (Weitinnenraum) означает не обретение (тут, напротив, господствует время, и обрести окончательно

но ничего нельзя), а, как это обозначено и в названии у Пруста, «поиски», т. е. усилие удержания и постижения.

Последний терцет согласно канону сонетной формы⁴ должен сжимать в себе смысл целого. Но выражение смысла у Рильке начинается во втором терцете с вопроса: «Узнаешь меня, воздух, ты полный когда-то моих мест?». Все прозрачно и зыбко: «мои места» где-то в воздухе. Почти исчезает и то, что было памятью ощущений — «некогда гладкая кора, округлость и лист моих слов». Из разъятых частей восстанавливаются — вслед за гладкостью — округлость ствола и лист, по частям выстраивается дерево — один из важнейших образов Рильке. В «Сонетах к Орфею» дерево занимает важное место с самого начала — в сонете, открывающим всю книгу: «Da steigt ein Baum. O reine Ubersteigung! O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!»: «Там встает (поднимается) дерево. О чистое преодолевающее вставание! О Орфей поет! О высокое дерево в ухе!» С этим сонетом перекликается (и это важная связь!) наше открывающее вторую часть книги стихотворение. Однако в нем нет прежней торжествующей силы. Речь идет скорее о дереве, входящем в число немногих «предметов», которое должен сохранить поэт («...Дом, мост, колодец, ворота, кружка фруктовое дерево, окно, — самое большее: колонна, башня...» — Девятая из «Дуинских элегий», 1923). Рильке «поэт в скудное время», как сказал о нем Хайдеггер⁵.

Но этим смысл не исчерпан, хотя нигде не выражен Рильке прямо, так сказать, эпиграмматически. О. Седакова написала о небольшом числе повторяющихся слов Рильке, что это каждый раз «как бы все»⁶. Но это «все», ничем не навязанное, открывается читателю только в связи с прежними его употреблениями — в древних памятниках или стихах самого поэта. Слово будто копит свое содержание, готовое к бесконечным его расширениям и варьированию. Нельзя не вспомнить, что дерево, восстановленное здесь памятью на наших глазах, — это и мифологическое Древо жизни. Как вертикаль, устремленная вверх (вот она, геометрия!), это слово употреблено у Рильке, например, и в стихотворении, открывающем «Книгу образов» (1902): «...На даль пространств за домом погляди... / И взглядом утомленным отдели / то дерево, что высится вдали, / И небо для него возьми как фон. / Ты создал мир...» (перевод Т. Сильман).

Но «вертикалью», т. е. связью с небом, смысл созданного Рильке образа не исчерпывается. Стоит обратить внимание на осознанно особое обращение поэта с грамматическим числом существительных. Почему в строчках «многие ветры / будто мой сын» слово «ветры» стоит во множественном числе? Не потому ли, что все мировое пространство («ветры») сходится в этом первом из заключа-

ющих сонет терцетов, как в воронке, к одной точке — к человеку? Или, если оставаться в пределах разбираемых нами образов: почему Рильке видит на вставшем дереве не листья, а лист? Может быть, из-за скудости восстановленной природы? Но ведь, может быть, и потому, что слово имеет иное осмысление в общей культурной памяти: лист — страница в общей книге человечества, и у Рильке в «Часослове» (1905): «Ветер чувствуется от того большого листа, который исписал Бог, и ты, и я» («Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht. Man fuhlt den Wind von einem groben Blatt, das Gott und du und ich beschrieben hat).

Последний терцет возвращает нас к теме творчества. Ей, по существу, посвящено и все стихотворение. Оно не только о творчестве поэта. Назвав дыхание «невидимым стихотворением», Рильке соотнес его со всем, что творит и дышит в природе. Ведь вдох и выдох согласно старокитайской и староиндийской мудрости — это соединение не существующих друг без друга противоположных начал самой вселенной, подобных частичному совпадению мужского и женского, жизни и смерти, сближению и разъединению, гармонии и хаосу.

Надо заметить, что Рильке воспринял немислимо быстрое рождение своих «Дуинских элегий» (восемь с половиной из десяти с 21 по 26 февраля 1922 г.) и неожиданное для него одновременное появление «Сонетов к Орфею» (52 сонета с 2 по 5 и с 15 по 23 февраля 1922 г.) как запись с чужого голоса, как диктат вселенной. Именно так он понимал эти итожащие, с его точки зрения, свои произведения. Но вдох и выдох — это и ритм его стихов с их поразительно естественной интонацией.

Лирический субъект стихотворения предельно близок автору. В нем живет всегдашняя рильковская всеохватность, его тоска по трудно воплотимому земному (в последнем сонете прямо говорится о «забывшем тебя земном» — «Und wenn dich das Irdische vergass...»). Но стихотворение нельзя понять и без памяти о той мифологической фигуре, которая вынесена в заглавие книги.

Орфей — главное лицо книги, гораздо более осязаемое, чем Бог «Часослова» или Ангел «Дуинских элегий». Это перевоплощения автора, самое определенное выражение его представлений о себе, его биографический миф.

Возвращавшийся в мировой культуре на протяжении тысячелетий Орфей (Орфей мифа, спускавшийся в Аид за Эвридикой, Орфей у Овидия, опера Глюка «Орфей и Эвридика», знаменитый фильм Кокто, Орфей у Блока, Цветаевой...) — у Рильке прежде всего творящий, поющий Бог. Важна его не иссякающая творческая сила. Но важна и его жертвенность: растерзанный менадами, он

Н.С. Павлова

продолжает петь и преображать жизнь. Орфей-художник — это некая замена жертвенности неприемлемого для Рильке Христа, это и противовес Дионису Ницше. Образ вбирает в себя мысли Рильке о смерти как о творящем начале и другой стороне жизни. И ситуацию поэта и человека, по-видимому, не находившего, если попытаться выразить это прямо, себя ни в житейском, семейном плане, ни в событиях истории, которые с его точки зрения, при несомненной потрясенности катастрофой мировой войны и революций, не были для него главными и решающими в судьбе человечества.

«Сонеты к Орфею», считавшиеся автором неким противовесом «Дуинским элегиям», сами порой глубоко элегичны. Назвав дыхание «невидимым стихотворением», Рильке сказал не только о синкретичности жизни и поэзии, об органичности стиха (само дыхание) — он сказал и об их — поэзии и жизни — непрочности. Стихотворение, как и все на земле, не закреплено, оно проходит.

Примечания

- ¹ Подстрочный перевод кроме оговоренных случаев мой. — *Н. П.* Одно из лучших исследований «Сонетов к Орфею» см.: *Gerok-Reiter Anette*. Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilke «sonette an Orpheus». Tübingen, 1996.
- ² *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.; Л, 1964. С. 351. О том же писал С.Н. Бройтман в кн.: *Русская лирика XIX — начала XX веков* в свете исторической поэтики. М., 1997. С. 249. В этом своем «одушевленном» качестве предметы присутствуют у Рильке во многих «стихах-предметах» из «Новых стихотворений» (1907).
- ³ Во Второй из «Дуинских элегий» говорится, например, о «воздушном обмене» («Luftiger Austausch»).
- ⁴ *Schlegel A.W.* Vorlesungen über das Sonett. 1803/1804.
- ⁵ *Хайдеггер М.* Петь — для чего? // Рильке Райнер Мария. Прикосновение. «Сонеты к Орфею». Из поздних стихотворений. М., 2003. С. 185.
- ⁶ *Седакова О.* К проблеме семантики стихового слова // Структура текста — 81: Тезисы симпозиума / Институт славяноведения и балканистики АН СССР. М., 1981. С. 159.