

«И ЭОН С ЭОНОМ ГОВОРIT»: ДИАЛОГ Р. РИЛЬКЕ И М. ЛЕРМОНТОВА В «БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ»

В свое время М. М. Бахтин выступил против замыкания произведения в «малом времени» — современной и ближайшей автору эпохе — и констатировал необходимость восприятия произведения в большом культурном контексте. Бахтин ввел категорию «большого времени», под которым понимал созревание произведения в веках и бесконечное раскрытие его потенциальных смысловых глубин, обновление, обогащение новыми значениями в историко-культурных контекстах, перерастание произведением того, чем оно было в эпоху своего создания: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» [Бахтин 2002: 460-461, 453-455]. Так, в частности, М. М. Бахтин раскрыл обновление древних жанров в романе Достоевского. Продолжая бахтинскую традицию, С. С. Аверинцев говорит о большей точности и объективности историко-культурного подхода, нежели эмпирико-исторического, кажущегося объективным: «В «большом времени» смысл прорастает, как зерно, перерастает себя, он меняется, не подменяясь, он отходит сам от себя, как река отходит от истока, оставаясь все той же рекой. «Большое время» <...> реальнее, чем изолированный исторический момент; последний есть по существу наша умственная конструкция, потому что историческое время — длительность, не дробящаяся ни на какие моменты, как вода, которую, по известному выражению поэта, затруднительно резать ножницами. <...> за пределами исторического момента он (факт. — А. М.) попадает в новый контекст новых фактов, сплетается с ними в единую ткань, становится компонентом рисунка, проступающего на этой ткани и на глазах усложняющегося, и тогда смысл его имеет уже не столько границы объема, сколько опорные динамические линии, куда-то ведущие и куда-то указывающие» [Аверинцев 1988: 210-211].

Бахтинская теория «большого времени» противостоит теории прогресса: «Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то прошлых веков. <...> Настоящее продуктивно для будущего, когда в нем созревает и приносит плоды (с семенами) прошлое» [Бахтин 2002: 398-400]; «в большом времени ничто и никогда не утрачивает своего значения. В большом времени остаются на равных правах и Гомер, и Эсхил, и Софокл, и Сократ, и все античные писатели-мыслители. В этом большом времени и Достоевский» [Бахтин 2002: 460-461]. Бахтин персонифицировал отношения между эпохами «как бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает» [Бахтин 2002: 432-433].

Еще в 1922 г. О. Э. Мандельштам дурной бесконечности эволюционной теории и теории прогресса противопоставил веерную модель А. Бергсона, рассматривающего явления не в порядке временной последовательности, а в порядке «пространственной протяженности»: «Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостижаемому свертыванию» [Мандельштам 1990: 173]. Исходя из этой модели, основанной не на причинности, а на принципе связи, Мандельштам констатирует убийственность принципов эволюции и прогресса для литературы: «Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое желанное дело» [Мандельштам 1990: 174]. В смене литературных форм, в творчестве отдельных писателей каждое приобретение неизбежно сопровождается потерей: «Подобно тому, как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны

две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» [Мандельштам 1990: 175].

В статье 1921 г., задолго до Бахтина, Мандельштам отменяет ветхозаветный закон прогресса, противопоставляя ему новую заповедь перерастания смысла произведения в веках, бесконечного раскрытия им своих смысловых глубин: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл. Удивительно, в самом деле, что все возятся с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы — прочел, и ладно. Преодолею, как теперь говорят. Ничего подобного. <...> Этого нет по-русски. Но ведь это *должно* быть по-русски. <...> это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было» [Мандельштам 1990: 169–170]¹. Не это ли имел в виду и любимый Бахтиным Рильке: «Vergangenheit steht noch bevor. / Und in der Zukunft liegen Leichen»². Раскрытие произведения в определенных культурных контекстах, когда тот или иной автор оказывается актуальным, востребованным, жизненно-насущным для эпохи, Мандельштам назвал «гениальным чтением в сердце» [Мандельштам 1990: 186], «идеальной встречей» [Мандельштам 1990а: 444].

В основе подлинной лирики, по Мандельштаму, — диалогическая установка не на «представителя эпохи», не на ближайшего, конкретного слушателя, а на далекого, неизвестного, провиденциального собеседника в веках, к которому обращается поэт: «Если я знаю того, с кем я говорю, — я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу — что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. <...> Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом — задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту» [Мандельштам 1990: 150]. Итогом такого большого диалога в лирике становится «звуковое приращение», возникающее «от хорошей акустики» храма читательской души [Мандельштам 1990: 146].

Непреходящее значение прошлого, его вечное обновление в настоящем и будущем, по Мандельштаму, особенно проявляется в моменты социального разлома, когда в ситуации отказа от прошлого происходит более глубокое обращение к классике: «Поэзия — плуг, взрывающий время³ так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму» [Мандельштам 1990: 169]. В период революции Мандельштам отмечает явление культурного многоголосья, глоссолалии: «В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков» [Мандельштам 1990: 171–172]. Об этом писал и Рильке, видя в 1926 г., что «исконная Россия», подобно Китежу, «ушла под землю, скрылась в земле», «затаилась»: «Глубинная, исконная, умеющая все претерпеть Россия вернулась ныне к своим потаенным корням, как это было уже с ней однажды во времена татарщины: кто усомнится в том, что она *живет* и, объята темнотой, незримо и медленно, в святой своей неторопливости собирается с силами для еще какого-нибудь, быть может далекого, будущего?» [Рильке 2003: 550]; Россия «достаточно близка к своему прошлому, чтобы не утратить свой облик в смутном ожидании грядущих вещей» [Рильке 2003: 608].

Мандельштамовской полемике в его историко-культурных эссе начала 20-х гг. с теориями эволюции и прогресса удивительно созвучен «Сонет» Рильке 1922 г.:

*Нет, совсем не новы те дела,
что машину славят совершенной.
Не смутитесь зримой переменой,
смолкнут крики: «Новому хвала!»*

*Целый мир немыслимо новее,
чем корабль или высокий мост.
Новые огни исходят, тлея,
длится лишь сиянье старых звезд.*

*Не считайте, будто эшелонам
нас связать с грядущим суждено.
Ведь эон⁴ беседует с эоном⁵.*

*Многое для нас еще темно.
А грядущее смыкает дали
с нашей сутью, что всегда в начале*

[Рильке 2003а: 334-335].

Стихотворение написано спустя три года после перевода «Выхожу один я на дорогу...». В нем длится звездное сиянье и слышится отзвук лермонтовского шедевра: 5-стопный хорей⁶, аллюзия на строку «И звезда с звездою говорит». Здесь и ответ Рильке на причины его беседы с Лермонтовым. Лермонтовский образ живого космоса Рильке переносит на время, историю, создавая таким образом пространственную, персонифицированную метафору времени как диалога эпох.

Обращению Рильке к лермонтовскому шедевр предшествует обретение им в России своей «духовной родины»⁷, без понимания которого мы не уловим всей глубины встречи поэта с Лермонтовым. Для Рильке Россия — единственная страна, «благодаря которой Бог и поныне не утратил связи с землей», в ней «все еще длится первый день, день Божий, день Творения»: «Россия — последний укронейший уголок в сердце Господа, все его прекраснейшие сокровища — там» [Рильке 2003: 607, 146]; «Россия прекрасна и богата и полна Богом!» [Рильке 2003: 147]. Русские вещи стали для него «тем единственным, что имеет смысл изучать и знать», так как, «лишь проникая в суть русских явлений, можно приблизиться к самым глубинам человеческого бытия и таким образом — к самому Богу» [Рильке 2003: 146, 213]. Чем глубже Рильке, созерцая, погружался в еще живое и близкое в «древней великой вечной России» Средневековье [Рильке 2003: 531], пытаясь приблизиться к своей духовной родине, тем больше он ощущал ее недостижимость, что для него явилось признаком ее божественности: страна «никогда не выявляющего себя до конца, вечно меняющего свой облик, нарастающего Бога» [Рильке 2003: 511-512, 50]. В рильковском восприятии России, ее сущности, в его письмах проявляются ключевые концепты православного богословия в их единстве: кеносис, исихия («Великая страдальница немая» [Рильке 2003: 432]; «великая и страждущая родина», желание «сострадать этому великому страданию» [Рильке 2003: 87]; «внутренняя тишина» Толстого [Рильке 2003: 494]), апофатическая таинственность («таинственная моя родина» [Рильке 2003: 304]; «таинственная «сказка» [Рильке 2003: 550]; «утаивание» Бога в иконе [Рильке 2003: 34]). Художественно все эти концепты воплотились в стихотворении «Знамение» (1899) [Рильке 2003: 36-37].

В России Рильке обретает себя, свой язык, свой взгляд на мир, рождается как поэт. «Русские вещи» становятся «основой» «восприятия и опыта» Рильке, «лучшими образами и названиями» для его «собственных откровений и чувств»: «Чем я обязан России? Она сделала из меня того, кем я стал; из нее я внутренне вышел; все мои глубинные истоки — там!» [Рильке 1994: 83, 147, 31]. В 1926 г., незадолго до кончины поэта, все связанное со «старой Россией» осталось для него «родным, дорогим, святым и навечно легло в основание моей жизни!» [Рильке 2003: 550].

Поэзия Лермонтова для Рильке такая же «русская вещь», как часовня Иверской иконы Божией Матери, Пасха в Кремле («И теперь я знаю: Христос воскрес!» [Рильке 2003: 519]), иконопись (особенно Богородичная — Знамение, которое любит «больше всего», Владимирская, Смоленская, Казанская), православная святость (преп. Сергей Радонежский, великомуч. Варвара), «божественный» пейзаж Волги («само Творение. Все вещи — по замыслу Бога Отца» [Рильке 2003: 494]), «братство» [Рильке 2003: 65], «тоска» («главное чувство моей жизни», из которого «народились величайшие художники, богатыри и чудотворцы русской земли» [Рильке 2003: 437-438]), «Слово о полку Игореве», Пушкин, Достоевский («бесконечная и воистину полная независимость», внутренняя свобода души [Рильке 2003: 87]), Толстой...

Читать в оригинале Пушкина и Лермонтова Рильке начинает, вернувшись из первого путешествия в Россию в 1899 году. Понимание хотя бы одной их строчки для него «маленький сокровенный праздник» [Рильке 2003: 153-155]. Цитируя четыре строчки из клятвы Демона, Рильке признается, что увлекся этой «поэмой»: «Толпу духов моих служебных /Я приведу к твоим стопам; /Прислужниц легких и волшебных /Тебе, красавица, я дам; /И для тебя с звезды восточной /Сорву венец я золотой; /Возьму с цветов росы полночной; /Его усыплю той росой; /Лучом румяного заката /Твой стан, как лентой, обовью, /Дыханьем чистым аромата /Окрестный воздух напою; /Всечасно дивною игрою /Твой слух лелеять буду я; /Чертоги пышные построю /Из бирюзы и янтаря; /Я опущусь на дно морское, /Я полечу за облака, /Я дам тебе все, все земное — /Люби меня!..» В «Демоне» Рильке открывает лермонтовскую метафизичность: «два могучих чувства» свободы и высоты, «чувство крыльев, возникающее от близости облаков и ветра, и великая, до боли блаженная тоска, исходящая от бездны, — от того, что так манит снизу, из глубины глубин и немыслимого сумрака смерти. Под воздействием этих двух мятущихся противоположных сил теряешь и собственную тяжесть, а с нею — все земное, что приковывает тебя к земле, так что больше уже не чувствуешь различия между полетом и падением, между движением вверх и движением вниз, между смертью и тем безмерным ростом и развитием наших чувств, что предстают в наших снах как царственно просветленная жизнь. Эти два ощущения (Вы видите, что почти родственны основным понятиям нашего бытия) до предела заполняют собою эти ослепительные стихи, спокойно и просто, без какой бы то ни было нарочитости или назидательности, морали или тенденции. Лишь спокойная необходимость, присущая всему великому, заключена в них». В «Демоне» Рильке находит выражение величия и смирения, «могущества и кротости одновременно» [Рильке 2003: 153-155].

Готовясь ко второй поездке в Россию 1900 г., Рильке «страстно тоскует» о «русском» чтении и просит Андреас-Саломе прислать том Лермонтова [Рильке 2003: 45]. Спустя полгода Рильке испытывает восторг и наслаждение от чтения в подлиннике стихов Лермонтова и прозы Толстого [Рильке 2003: 172]. Пушкин и Лермонтов «чаруют» Рильке «своим волшебным звучанием!» [Рильке 2003: 180]. Возможно, именно в это время Рильке переводит две «Молитвы» Лермонтова («В минуту жизни трудную», «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою»), черновики которых хранятся в архиве Рильке (Gernsbach) [Rilke 1986: 526; Рильке 1994: 295; Рильке 2003: 48].

Затем в обращении к Лермонтову у Рильке наступает пауза в 19 лет. Лишь в январе 1919 г. Рильке вдохновенно переводит («за один присест») «Выхожу один я на дорогу...», хотя внутренне поэт готовился к этой работе: посылая на другой день перевод Л. Андреас-Саломе, он сообщает, что давно уже вписал в блокнот русский текст лермонтовского стихотворения [Рильке 2003: 104-105].

Знаменательно, что Рильке обращается к «Выхожу один я на дорогу» в период своего творческого кризиса, вызванного «долгими страшными и почти убийственными годами» Первой мировой войны: «Все время думая, что она должна же закончиться, и не постигая, не постигая, не постигая! Не постигать: да, это было моим основным занятием в эти годы и, могу Вас заверить, это было непросто. Для меня единственно возможным миром был открытый мир; я не знал другого» [Рильке 1994: 551, 31]. Рильке разочарован и в Баварской революции: «В первые дни революции, — пишет он Андреас-Саломе 13 января 1919 г., — да, возможно, лишь в самое первое утро мне казалось, что я захвачен ее порывом. <...> Но буря не разразилась, и оказалось, что никто не вправе выдавать свое собственное будущее за общее, к которому, как видно, ни у кого и не было чистых побудительных мотивов» [Рильке 2003: 96]. О тяжелом духовном состоянии отчаявшегося поэта, не видящего просвета в этом «потерявшем надежду мире», свидетельствует его письмо от 9 марта 1918 г.: «Все общие и тяжелейшие личные обстоятельства как бы объединились для того, чтобы приостановить во мне всякие внутренние токи и отъединить меня от тех корней, которые прежде, даже в

самые худшие дни, незаметно и неизменно питали меня» [Рильке 1994: 217]. В конце 1918 г. Рильке осознал, что желанное «братство» не может быть достигнуто в ходе революции. «Побуждение мне понятно, кому ж оно чуждо, кто не желал бы такого переустройства и улучшения, — немедленного и всеобщего обращения к человечности? Но этого не удалось достичь ни в России, ни еще где-либо, да этого и невозможно было достичь, поскольку за всем этим не стоит Бог как движущая сила» [Рильке 2003: 97]. В письме к К. фон дер Хейдту от 29 марта 1919 г. Рильке пишет, что «несправедливости его детства» могли бы сделать и его «революционером», если бы не Бог, «столь рано ставший центром тяжести» [Рильке 2003: 96-97].

Поэтому, безусловно, перевод Рильке «Выхожу один я на дорогу...» — не только итог и образ его духовной встречи с Россией, но и духовный ориентир, момент самоопределения, способствующий выходу из духовного кризиса (спустя три года, в феврале 1922-го, на одном дыхании вдохновения Рильке создаст свои вершинные произведения — «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею», в которые «после «безбожного» мира элегий <...> снова вернулся Бог — вершинная точка мироздания, как и в пространстве «Часослова» [Карельский 1999: 96]). А. В. Карельский называет рильковский перевод «онтологическим» стихотворением, в первых четырех строках которого дается «чертеж поэтической вселенной Рильке, описывается именно исходная позиция поэта, его космос и его кредо»: «Поэтическая вселенная Рильке — не просто метафора. Это в самом точном смысле слова «мир его обитания», и он у него не просто существует, а строится, возводится с помощью слов сознательно и целеустремленно. Земля и небо в ней — не просто знаки душевных состояний, но и пространственные координаты; как всякое пространство, этот мир должен быть объемным — и поэт снова и снова внушает нам представление о линиях, соединяющих высь с юдолюю, близь с далью»; «Weltinnenraum был гордостью и горестью Рильке. Он поистине умел говорить со звездами на их языке, этот поэт, — но хотел и другого, жаждал деятельной, действенной любви, тянулся к земным людям, к простым словам, а путь избрал через звезды и эоны — нелегкий, неблизкий обход. Можно сказать — в этом вечном, так до конца и не отпустившем напряжении была судьба Рильке-поэта» [Карельский 1999: 70-71, 88].

1

1 Выхожу один я на дорогу;
2 Сквозь туман кремнистый путь блестит.
3 Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
4 И звезда с звездою говорит.

2

5 В небесах торжественно и чудно!
6 Спит земля в сиянье голубом...
7 Что же мне так больно и так трудно?
8 Жду ль чего? Жалею ли о чем?

3

9 Уж не жду от жизни ничего я,
10 И не жаль мне прошлого ничуть.
11 Я ищу свободы и покоя!
12 Я б хотел забыться и заснуть!

4

13 Но не тем холодным сном могилы...
14 Я б желал навеки так заснуть,
15 Чтоб в груди дремали жизни силы,
16 Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь,

5

17 Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
18 Про любовь мне сладкий голос пел,
19 Надо мной чтоб, вечно зеленея,
20 Темный дуб склонялся и шумел.

[Лермонтов 1989: 83-84]

STROPHEN

Einsam tret ich auf den Weg, den leeren,
der durch Nebel leise schimmernd bricht;
seh' die Leere still mit Gott verkehren
und wie jeder Stern mit Sternen spricht.

Feierliches Wunder: hingeruhte
Erde in des Himmels Herrlichkeit...
Ach, warum ist mir so schwer zumute?
Was erwart ich denn? Was tut mir leid?

Nichts hab ich vom Leben zu verlangen,
und Vergangenes bereu ich nicht:
Freiheit soll und Friede mich umfassen
im Vergessen, das der Schlaf verspricht.

Aber nicht der kalte Schlaf im Grabe.
Schlafen möcht ich so jahrhundertlang,
daß ich alle Kräfte in mir habe
und in ruhiger Brust des Atems Gang.

Daß mir Tag und Nacht die süße, kühne
Stimme sänge, die aus Liebe steigt,
und ich wüßte, wie die immergrüne
Eiche flüstert, düster hingeneigt.

[Lermontow 1985: 283].

К. Азадовский называет этот перевод «классическим образцом адекватного воссоздания поэтического произведения на другом языке» [Рильке 2003: 105]. М. Волькенштейн же считает, что Рильке «несколько сместил информационное содержание и программу. В этом смысле талантливый перевод Рильке не оптимален» [Волькенштейн 1970]. Проникнувшись духом оригинала, Рильке действительно удалось с величайшей точностью (насколько это возможно в немецком языке), конгениально передать лермонтовское стихотворение в слиянии его формы и смысла. О таком проникновении М. И. Цветаева писала в связи с Рильке: «Вскрыть сущность нельзя, подходя со стороны. Сущность вскрывается только сущностью, изнутри — внутрь, — не исследование, а проникновение. Взаимопроникновение. Дать вещи проникнуть в себя и — тем — проникнуть в нее. Как река вливается в реку. <...> встреча вод — встреча без расставанья, ибо Рейн — Майн принял в себя, как Майн — Рейн. И только Майн о Рейне правду и знает <...>. Проникаясь, проникаю. Всякий — *подход* — *отход*» [Цветаева 1994: 322-323]. Это связано с цветаевской концепцией проникновенного, метафизического перевода: «Мне хочется, чтобы Рильке говорил — через меня. Это, в просторечии, называется перевод. (Насколько у немцев лучше — *nachdichten*! Идя по следу поэта, заново прокладывая всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть — *nach* (вслед), но — *dichten*!⁸ — то, что всегда заново. *Nachdichten* — заново прокладывая дорогу по мгновенно зарастающим следам). Но есть у перевода еще другое значение. Перевести не только *на* (русский язык, например), но и *через* (реку). Я Рильке перевожу на русскую речь, как он когда-нибудь переведет меня на тот свет» [Цветаева 1994: 322].

Стихотворению, которое обычно называется по первой строчке, Рильке дает заглавие «*Strophen*»⁹, подчеркивая саму первичную упорядоченность, чистую лирику произведения, которые были акцентированы Лермонтовым числовым обозначением пяти строф. Рильке полностью сохраняет и передает простую классическую строфику стихотворения: пять четверостиший с перекрестной рифмовкой¹⁰ (abab; жмжм; точная рифма), композицию, ритмику (5-стопный хорей), музыкальнейшую звукопись стихотворения. Рильке удалось передать даже интонацию стихотворения (с этой целью, в частности, он выделяет курсивом *so* (14 строка).

Рильке отходит от оригинала лишь в нескольких случаях. «*Strophen*» становятся более динамичными благодаря нескольким анжамбманам (5, 11, 17, 19 строки). Рильке выражает лермонтовские «дорогу» и «путь» немецким «*den Weg*», что означает одновременно и первое, и второе. Не этот ли «путь» появится в финале «Элегии Марине Цветаевой»: «*niemand verhülfe uns je wieder zum Vollsein als der / einsame eigene Gang über der schlaflosen Landschaft* — ничто не вернет нам цельность, лишь только / наш одинокий ход (путь) над неусыпной (бессонной, неспящей) землей» [Рильке 2003а: 394-395]. Повторяя мелодичные *leeren, die Leere*, а также *leise* (тихий; слабый, легкий, едва ощутимый; чуть-чуть, слегка) и *still*, Рильке усиливает столь любимые им «одиночество» и «тишину». Заменяя «кремнистый» (кремень *der Feuerstein, der Kieselstein*; кремнистый *kieselartig*) на «*schimmern*» (мерцать, сверкать, блестеть, играть (о камне); поблескивать), Рильке уменьшает связь сюжета стихотворения с кавказским ландшафтом¹¹. Не обозначает Рильке и время суток (ночь), так как звезды создают впечатление ночи.

Две фразы 5 и 6 строк объединяются Рильке в одну, при этом исчезает восклицание в первой (эмоции уходят внутрь): «*Feierliches Wunder: hingeruhte / Erde in der Himmel Herrlichkeit...* — Торжественное чудо: отдыхающая / земля в великолепии небес...». Вместо «голубого сиянья» — созданный фоническими созвучиями роскошный образ «земли в великолепии небес», близкий знаменитой гимнической строке из седьмой элегии: «*Hiersein ist herrlich* — Здешнее бытие — великолепно». Объединяются в одну фразу и фразы 11 и 12 строк, при этом также исчезает восклицание: «*Freiheit soll und Friede mich umfassen / im Vergessen, das der Schlaf verspricht*» (возможный перевод: «Пусть свобода и мир меня объемлют / в забвении, которое обещает сон»). По замечанию Волькенштейн, «резкое, протестующее утверждение «Я ищу свободы и покоя!» заменено более элегическим: <...> Герой перевода хотел бы свободы и мира,

царящих в природе, но в его душе нет внутреннего протеста. Это мечта чисто лирическая» [Волькенштейн 1970]. На наш взгляд, это более соответствует пассивной конструкции финала стихотворения: «Про любовь мне сладкий голос пел, /Надо мной чтоб, вечно зеленея, /Темный дуб склонялся и шумел». Фоническое созвучие «Freiheit» и «Frieden» определяет замену «покоя» на «мир». Вместо «мой слух лелея» Рильке вносит для рифмы «kühne» (смелый), отсутствующий у Лермонтова.

Благодаря фоническому созвучию «hingeruhte» (отдыхающая, успокоенная) и «ruhige» (с)покойная; тихая)¹² Рильке достигает еще большего единства образов спящей земли и спящего человека, чем в оригинале: «Спит земля в сиянье голубом... /<...> Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь — Feierliches Wunder: hingeruhte /Erde in der Himmel Herrlichkeit... /<...> und in ruhiger Brust des Atems Gang» («Торжественное чудо: отдыхающая /земля в великолепии небес... /<...> и ровное дыхание в спокойной груди»). С. Я. Маршак точно заметил, что это «ровное, безмятежное дыхание» в предпоследней строфе лермонтовского стихотворения гениально выражается в ритмике дыхания стихотворения в целом, в котором, таким образом, поэтическое содержание органично сливается со стихотворной формой: «как чудесно соответствуют ритму нашего дыхания сосредоточенные, неторопливые строки с теми равномерными паузами внутри стиха, которые позволяют нам дышать легко и свободно. <...> В сущности, дышит не только одна эта строфа, но и все стихотворение» [Маршак 1960: 116]. Образ ровного дыхания важен и в рильковском восприятии России: присутствие Бога в России, ее существование, как в первый день Творения, Рильке видит и в том, что, «в отличие от лихорадочного развития соседних культур, ей удастся сохранить более ровное дыхание, и в неспешном, все более замедленном ритме совершается ее развитие» [Рильке 2003: 607]. Возможно, лермонтовский блаженный сон отразился в знаменитой надгробной надписи Рильке.

Тема покоя (Ruhe), являющаяся ключевой в лермонтовском стихотворении, связана с переводом Лермонтовым «Ночной песни странника» И. В. Гете: «мечта» в «Выхожу один я на дорогу» «несет в себе мысли о свободе, покое, забвении, отдыхе (об отдыхе, только об отдыхе говорится и в «Горных вершинах»)» [Максимов 1969: 135]. В «Молитве путника», как, по воспоминаниям А. Н. Струговщикова, поэт называл стихотворение Гете, Лермонтову удалось передать его «певучесть и неуловимый ритм» [Лермонтов 1988: 688].

WANDERERS NACHTLIED

Über allen Gipfeln
ist Ruh',
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.

1780

[Lermontow 1985: 226].

ИЗ ГЕТЕ

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

1840

А. Федоров считая, что «Горные вершины» предваряют «Выхожу один я на дорогу», отмечал различное понимание покоя Гете (отдых) и Лермонтовым (синоним смерти, вечный покой) [Федоров 1941: 161]¹³. «Отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория смерти. У Гете <...> «отдых» воспринимается в буквальном смысле слова» [Гаспаров 1999: 53].

Максимов заметил, что в финале «Выхожу один я на дорогу» «любовь связывается у Лермонтова с мировой жизнью»: «Не случайно слова о любви и о темном дубе объединяются в одной строфе и вводятся в состав почти параллельных синтаксических периодов. В таком контексте «действия» дуба — «склонялся и шумел» — вос-

принимаются как нечто, похожее на проявление любви, на колыбельную песню дуба» [Максимов 1969: 136]. Углубляя и развертывая этот потенциальный смысл стихотворения, Рильке в завершающей, кульминационной строфе («Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Темный дуб склонялся и шумел») создает единый, слиянный образ любви, голоса и древа: «голос пел бы, поднимающийся из любви». И дуб не просто шумит, а одушевленно шепчет, шелестит (*flüstert*). Не этот ли лермонтовский дуб и голос любви будет возноситься в небо в сонете, открывающем цикл «Сонеты к Орфею»:

*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!*

*И дерево себя перерастало.
Орфей поет. О мощный ствол в ушах!*

Не случайно М. Цветаевой это дерево оказалось столь знакомым: «Вот она, великая *лепота* (великолепие). И как я это знаю! Дерево выше самого себя, дерево перерастает себя, — потому такое высокое. Из тех, о которых Бог — к счастью — не заботится (сами о себе заботятся!) и которые растут прямо в небо, в семидесятое (у нас, русских, их — *семь!*)» [Рильке 1990: 93].

Финальные образы стихотворения восходят к восьмистишию Гейне из «Книги Песен» (1827), что первым отметил С. Шувалов [Шувалов 1914: 322–323], но в переводе Рильке этот гейневский исток лермонтовского стихотворения не ощущается:

*Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht.*

*Смерть — прохладной ночи тень.
Жизнь — палящий летний день¹⁴.
Близок вечер, клонит сон.
Днем я знойным утомлен.*

*Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör es sogar im Traum.*

*А над ложем дуб¹⁵ растет,
Соловей над ним поет...
Про любовь поет, и мне
Песня слышится во сне.*

[Heine 1980: 158].

[Федоров 1941: 178–179].

Перевод М. Михайлова

И. Б. Роднянская видит различие стихотворений Гейне и Лермонтова в том, что там, где у первого «нарочитая наивность, скрывающая романтическую иронию над мечтой о посмертном отдыхе», у второго — «обнаженный лирический порыв к «отраде» [Роднянская 1981: 96].

«Strophен» Рильке — образец диалога в «большом времени». Рильке конгениально углубляет, развертывает смыслы лермонтовского стихотворения, которые, подобно слоям перламутра, обогащаются, наращиваются в этой лирической жемчужине. В рильковском переводе произошло то «гениальное чтение в сердце», та «идеальная встреча», когда Лермонтов оказался насущно необходим Рильке в духовно-кризисной ситуации эпохи. «Strophен» стали отзвуком, эхом, возникшим в богатом акустикой храме рильковской души.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности. Статья первая // Новый мир. 1988. № 7.
2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
3. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. Киев, 2000.
4. Антоний, митр. Сурожский. Человек перед Богом. М., 2001.
5. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6.
6. Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000.
7. Василенко Л. И. Краткий религиозно-философский словарь. М., 1996.
8. Вечность // Ринкер Ф., Майер Г. Библийская энциклопедия Брокгауза. М., 1999.
9. Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. 1970. № 1.

10. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х-1925 гг. в комментариях. М., 1993.
11. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
12. Гений памяти: Переписка А. И. Цветаевой и П. Г. Антокольского. М., 2000.
13. Дух // Библейская энциклопедия архим. Никифора. М., 1891 (1990).
14. Дух // Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета: Словарь-справочник / Авт.-сост. К. Барнуэлл, П. Дэнси, Т. Поп. СПб., 1996.
15. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX в. М., 1999.
16. Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2.
17. Лермонтов М. Ю. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1.
18. Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 1. Ч. 3. М., 1994.
19. Максимов Д. Е. О двух стихотворениях Лермонтова. «Выхожу один я на дорогу...» // Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., 1969.
20. Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
21. Мандельштам О. Э. Стихотворения. Свердловск, 1990а. С. 444.
22. Маршак С. Я. Об одном стихотворении // Новый мир. 1960. № 8.
23. Пушкин А. С. Избр. соч. М., 1990.
24. Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи / Издание подготовил К. М. Азадовский. СПб., 2003.
25. Рильке Р. М. Ворпсведе. О. Роден. Письма. Стихи. М., 1994.
26. Рильке Р. М. Стихотворения: Сборник / Пер. В. Куприянова. М., 2003а.
27. Рильке Р. М. Часослов. М., 2002.
28. Рильке Р. М. Часослов. Книга вторая. О пути на богомолье (1901) // Рильке Р. М. Избранные сочинения. М., 1998.
29. Рильке Р. М., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 г. М., 1990.
30. Роднянская И. Б. «Выхожу один я на дорогу...» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
31. Л. Толстой об искусстве и литературе. М., 1958. Т. 1.
32. Серегин А. В. Апокатастасис и традиционная эсхатология у Оригена // Вестник древней истории. 2003. № 3.
33. Федоров А. Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. Лермонтов. М., 1941. Т. 43-44.
34. Цветаева М. И. Несколько писем Райнера Марии Рильке // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5.
35. Цветаева М. И. Новогоднее // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994а. Т. 3.
36. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6.
37. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995а. Т. 7.
38. Шувалов С. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914.
39. Heine H. Buch der Lieder. Goldman Verlag, 1980.
40. Kaufmann H. H. Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk. Berlin und Weimar, 1976.
41. Lermontow M. Einsam tret ich auf den Weg, den leeren. Gedichte russisch und deutsch. Leipzig, 1985.
42. Rilke und Rußland. Briefe. Erinnerungen. Gedichte. Berlin und Weimar, 1986. hrsg. von K. Asadowski.
43. Schnell J. Anmerkungen // Heine H. Buch der Lieder (1827). Goldman Verlag, 1980.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Это близко харизматическому пониманию И. Бродским природы слова как Логоса, что «был в начале». Исходя из своего стихотворного опыта, Бродский ощущает присутствие в слове неисчерпаемой полноты и бесконечной глубины смысла, которая самораскрывается, разворачивается — слово *дарит*, жертвует себя, предстает как чистое, бескорыстное даяние (благой дар — благодать): «Ты часто и не подозревал, что там внутри таится, а язык это выявил и подарил тебе. Такая неожиданная награда» [Бродский 2000: 96].

² Из стихотворения «Ich bin derselbe noch, der kniete...» («Я все тот же, на коленях»). В переводе С. Петрова: «Былое где-то предстоит» [Рильке 1998: 201]. В переводе В. Топорова: «Минувшее уйдет вперед, / и в будущее лягут трупы» [Рильке 2002: 54]. Эта «магическая строчка» (Рильке) стала темой переписки Цветаевой и Рильке в 1926 г. [Рильке 1990: 195–196]. Посылая в 1927 г. Л. О. Пастернаку в дар книгу своих стихов «После России», Цветаева писала: «<...> не бойтесь ее «новизны». Всеми своими корнями я принадлежу к прошлому. А только из *прошлого* рождается *будущее*» [Цветаева 1995: 295]. В 1928 г. на той же книге стихов Цветаева написала эти две строчки Рильке в дарственной надписи П. Антокольскому, обыгрывая тем самым название книги [Гений 2000: 10]. В том же году Цветаева цитирует эти две строчки Рильке в письме В. Н. Буниной (от 4 мая 1928 г.) в связи с воспоминаниями об их общей знакомой, рано умершей Н. Иловойской: «О ней, *бывшей*, речь еще впереди. <...> Не хотелось — Leichen (начертания)» [Цветаева 1995а: 235].

³ Это отразится и в стихах Мандельштама, которые он цитирует ниже: «Словно темную воду, я пью помутившийся воздух, / Время вспахано плугом, и роза землею была».

⁴ Эон (греч. αἰών / aiōn — «век, вечность») — термин позднеантичной и раннехристианской философии (в особенности у гностиков). В эсхатологии иудаизма и христианства греч. эон (лат. секулум) выступает как передача евр. 'ōlām («век») и означает «очень продолжительное, но принципиально конечное состояние времени и всего мира во времени». Вся история человечества со всеми ее страданиями и несправедливостями составляет один эон [Аверинцев 2000: 206]. Исходное значение слова «'ōlām» — «мировое время» (в немецком переводе Бубера и Розенцвейга — «Weltzeit»), которое, во-первых, движется и, во-вторых, может кончиться и смениться другим «оламом», другим состоянием времени и вещей в нем [Аверинцев 1997: 277]. В отличие от библейского восприятия мира как потока истории, времени («олам»), древнегреческое восприятие мира — пространство космоса [Аверинцев 1997: 88–113].

Слово «эон» имеет в Библии значение «вечность» лишь по отношению к Богу. В других контекстах под эоном подразумевается: а) «время» — «эпоха», «век», «жизнь»; б) «мир» (> Мир > Вселенная); в) «нынешний век», «будущий век». В Новом Завете используется мн. ч. от слова «вечность» — «в вечностях» / «во веки» (Мф. 6:13; Лк. 1:13; Рим. 9:5; 11:36; 2 Кор. 11:31; Евр. 13:8), что заставляет предполагать, что были известны множественные «временные периоды», «эры», «мировые эпохи». Эон имеет здесь значение продолжительного, но не бесконечного временного отрезка [Вечность 1999]. На основании высказываний ап. Павла (Евр. 9:26; Еф. 2:7) Ориген сформулировал гипотезу множественности миров или «эонов» (saecula), хронологически сменяющих друг друга в процессе космической истории [Серегин 2003: 170–193]. В реальной истории можно видеть наложение разных эонов, так что одни живут как бы еще в том эоне, когда Авраам и не появлялся, другие верят в единого Бога, но остаются вне Его Закона и Завета, третьи живут уже ожиданием грядущего Суда [Василенко 1996].

В представлениях христианского гностицизма II в. эон — некое духовное существо, персонифицирующее один из аспектов абсолютного Божества [Аверинцев 2000: 206]. Эоны гностика Валентина являются сразу и логическими категориями, то есть типами вечности, и живыми существами, то есть мифологическими персонажами [Лосев 1994: 33]. В таком понимании эоны господствуют над определенными «веками» [Василенко 1996].

⁵ В немецком оригинале: Denn Aeonen reden mit Aeonen.

⁶ Не случайно после кончины Рильке М. И. Цветаева пишет ему загробное, потустороннее послание «Новогоднее» именно музыкальным 5-стопным хореем, который получает статус «ангельского» языка, выражающего метафизику произведения. Константами метафизического ландшафта произведения становятся близкие лермонтовскому пейзажу звезды, горы, дерево («Бог — *растущий* / Баобаб?») [Цветаева 1994а: 133, 135].

⁷ Напомним для адекватного понимания рильковского выражения, что настоящим, подлинным содержанием духовной жизни является то, что она «вся сосредоточена не в человеке, а в Боге, в Нем имеет свой источник, Им определяется, к Нему направлена»: «В чье имя становимся мы на молитву? Во имя Божие, ради Бога — не ради себя. Даже не потому, что я в отчаянной нужде, а

потому, что Бог есть Тот, перед Которым я поклоняюсь, Тот, Который является центром, смыслом и целью жизни» [Антоний 2001: 140, 147].

⁸ Петь? сказывать? сочинять? творить? — по-русски — нет. *Прим. М. Цветаевой.*

⁹ В 1922 г. Рильке напишет стихотворение под заглавием «Антистрофы» [Рильке 2003а: 251-253].

¹⁰ Этот вид строфы возник из простейшей строфической формы — длиннострочно-го двустушия [Гаспаров 1993: 154].

¹¹ «Кремнистый путь» восхищал Л. Н. Толстого как метко схваченная черта горного вида: «замечательно выраженное впечатление кавказского пейзажа» [Толстой 1958: 309]. О незабываемых «кремнистых вершинах» «величавого пустынного» Бешту в посвящении «Кавказского пленника» (1820-1821) писал Пушкин [Пушкин 1990: 134].

¹² Нем. *die Ruhe* (спокойствие, покой; отдых; неподвижность; тишина, мир, порядок) если не этимологически, то фонически близко евр. «руах» (*rūāh-ha-qōdeš, rūāh 'ēlohim*, араб. *ruḥa dqūdśā*) — в иудаизме действующая сила божественного вдохновения, что соответствует в христианстве третьему лицу Троицы «Духу Святому, Духу Божьему» (греч. *πνεῦμα ἅγιον*, лат. *Spiritus sanctus*, греч. *Παράκλητος* («помощник», «утешитель», ср.: церк.-слав. «утешитель»)) [Аверинцев 2000: 67]. Еврейское «руах» в Ветхом Завете и греческое «пневма» в Новом Завете имеют и значение «дуновение ветра», «дыхание» [Дух 1996], «веяния воздуха» (тихого или бурного) [Дух 1990]. Не от этого ли «ветра» шумит лермонтовский дуб? Кроме того, нем. *Ruhe* близко по звучанию и любимым рильковским *Raum* (пространство), *Ruhm* (слава) и *Rühmung* (хвала, осанна).

¹³ В русском языке «покой» — это отдых, мир, тишина, кротость, смерть, вечный покой.

¹⁴ J. Schnell начало этого стихотворения Гейне напоминает «Песню» (1780) Фридриха Леопольда Графа *zu Stolberg* («Жизни день тяжел и зноен, / Дыхание смерти легко и прохладно»): «Связью дня и ночи, с одной стороны, с жизнью и смертью, с другой, в первой строфе выражается тоска смерти, которая противоречит второй строфе, так как ночь, мечта, фантазия относятся к жизни, поэтому стихотворение заканчивается обещанием счастья. «На первый взгляд обе строфы противоречат друг другу. Но только скрытая связь мотивов придает стихотворению смысл отмены, прекращения, устранения и изменения романтической одержимости смертью» [Kaufmann 1976: 182]» [Schnell 1980: 414].

¹⁵ В буквальном переводе — дерево.

Н. А. Рогачева (Тюмень)

АФРИКА И РОССИЯ В ЦИКЛЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА «ШАТЕР»

«Шатер» — последний цикл, изданный при жизни Н. С. Гумилева. Книга, подготовленная и отредактированная автором, вышла в 1921 г. в Севастополе и состояла в основном из стихотворений 1918 г., на что указывал подзаголовок. Книге было предпослано посвящение — «Памяти моего товарища в африканских странствиях Николая Леонидовича Сверчкова». Н. Л. Сверчков («Коля-маленький») — племянник Н. С. Гумилева — сопровождал поэта в экспедиции по Абиссинии, выполнял роль фотографа и препаратора, сам вел дневник путешествия. Его смерть (1919) тяжело переживалась Гумилевым, что и побудило поэта, «отбирая и перерабатывая стихи 1918 г., сознательно» строить «из них памятник своему спутнику» [Никитин 1994: 47]. В ноябре—декабре 1921 г. (с датой 1922), уже после гибели Н. С. Гумилева, в Ревельском издательстве «Библиофил» «Шатер» был выпущен без посвящения и с иным составом текстов. Кроме 12 стихотворений в него вошли еще четыре.

Среди исследователей творчества Н. С. Гумилева нет единого мнения о том, какое из двух изданий является окончательной редакцией цикла, однако в большинстве современных публикаций предпочтение отдается ревельскому сборнику, поскольку, как полагает Н. А. Богомоллов, «текст севастопольского издания по каким-то причинам оказался дефектным, а ревельское издание эти дефекты исправляет» [Богомоллов 1989: 435].