

А.А. Медведев

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

Аннотация

В статье рассматривается восприятие поэзии Лермонтова австрийским поэтом Р.-М. Рильке, раскрываются особенности перевода Рильке (1919) стихотворения «Выхожу один я на дорогу» (1841) на немецкий язык.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, большое время, Р.-М. Рильке, перевод.

Medvedev A.A. *The dialog between Lermontov and Rilke in the «great time»*

Summary. The article deals with the perception of Lermontov's poetry by the Austrian poet R.-M. Rilke. The special attention is paid to the peculiarities of Rilke's translation (1919) of the poem «Alone I set out on the road...» («Vykhozhu odin ia na dorogu...») (1841).

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 которой 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»¹. 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, а <...> 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»².

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»³; «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»⁴. Бахтин персонифицировал отношения между эпохами «как бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает»⁵.

Раскрытие произведения в определенных культурных контекстах, когда тот или иной автор оказывается актуальным, востребованным, жизненно-насыщенным для эпохи, О.Э. Мандельштам назвал «гениальным чтением в сердце»⁶, «идеальной встречей»⁷. В основе подлинной лирики – 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 изумить 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»⁸. Итогом такого большого диалога в лирике становится «звуковое приращение», возникающее «от хорошей акустики» храма читательской души⁹.

Обращению Рильке к лермонтовскому шедевру предшествует обретение им в России (которую он посетил весной 1899 г. и летом 1900 г.) «духовной родины», без понимания которого мы не уловим всей глубины встречи поэта с Лермонтовым. В 1926 г., незадолго до своей кончины, Рильке признается, что все связанное со «старой Россией» осталась для него «родным, дорогим, святым и навечно легло в основание моей жизни!»¹⁰. Для Рильке было характерно близкое славянофильству романтизированное представление о средневековой России как единственной стране, которая «богата и полна Богом!»: «Лишь проникая в суть русских явлений, можно приблизиться к самым глубинам человеческого бытия и таким образом – к самому Богу»¹¹. «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!»¹².

Поэзия Лермонтова для Рильке – одна из «русских вещей», открытых им в России. Читать в оригинале Пушкина и Лермонтова Рильке начинает, вернувшись из первого путешествия в Россию в 1899 г. Понимание хотя бы одной их строчки для него – «маленький сокровенный праздник»¹³. 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 ме-

тафизичность: «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»¹⁴.

Готовясь ко второй поездке в Россию в 1900 г., Рильке «страстно тоскует» о «русском» чтении и просит Андреас-Саломе прислать том Лермонтова¹⁵. Спустя полгода Рильке испытывает восторг и наслаждение от чтения в подлиннике стихов Лермонтова и прозы Толстого¹⁶. Пушкин и Лермонтов «чаруют» Рильке «своим волшебным звучанием!»¹⁷ Возможно, именно в это время Рильке делает подстрочный перевод двух «Молитв» Лермонтова («В минуту жизни трудную», «Я, Мать Божия, ныне с молитвою»), черновики которых хранятся в архиве Рильке (Gernsbach)¹⁸. 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 стихотворения¹⁹.

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 не-

просто. Для меня единственно возможным миром был открытый мир; я не знал другого»²⁰. 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»²¹. 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»²². В конце 1918 г. Рильке осознал, что желанное «братство» не может быть достигнуто в ходе революции. «Побуждение мне понятно, кому же 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»²³. 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»²⁴.

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 которых «после “безбожного” мира элегий <...> снова вернулся Бог – вершинная точка мироздания, как и в пространстве “Часослова”»²⁵. 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” <...> «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 зоны — нелегкий, неблизкий обход. Можно сказать — в этом вечном, так до конца и не отпустившем напряжении была судьба Рильке-поэта»²⁶.

Strophen

1

- | | |
|---|---|
| 1 Выхожу один я на дорогу; | <i>Einsam tret ich auf den Weg, den leeren,</i> |
| 2 Сквозь туман кремнистый путь блестит; | <i>der durch Nebel leise schimmernd bricht;</i> |
| 3 Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, | <i>seh' die Leere still mit Gott verkehren</i> |
| 4 И звезда с звездою говорит. | <i>und wie jeder Stern mit Sternen spricht.</i> |

2

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 5 В небесах торжественно и чудно! | <i>Feierliches Wunder: hingeruhte</i> |
| 6 Спит земля в сияньи голубом... | <i>Erde in des Himmels Herrlichkeit...</i> |
| 7 Что же мне так больно и так трудно? | <i>Ach, warum ist mir so schwer zumute?</i> |
| 8 Жду ль чего? жалею ли о чем? | <i>Was erwart ich denn? Was tut mir leid?</i> |

3

- | | |
|------------------------------------|---|
| 9 Уж не жду от жизни ничего я, | <i>Nichts hab ich vom Leben zu verlangen,</i> |
| 10 И не жаль мне прошлого ничуть; | <i>und Vergangenes bereu ich nicht:</i> |
| 11 Я ищу свободы и покоя! | <i>Freiheit soll und Friede mich umfängen</i> |
| 12 Я б хотел забыться и заснуть! — | <i>im Vergessen, das der Schlaf verspricht.</i> |

4

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 13 Но не тем холодным сном могилы... | <i>Aber nicht der kalte Schlaf im Grabe.</i> |
| 14 Я б желал навеки так заснуть, | <i>Schlafen möchte ich so jahrhundertlang,</i> |
| 15 Чтоб в груди дремали жизни силы, | <i>daß ich alle Kräfte in mir habe</i> |
| 16 Чтоб дыша вздымалась тихо грудь; | <i>und in ruhiger Brust des Atems Gang.</i> |

5

- | | |
|---|--|
| 17 Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, | <i>Daß mir Tag und Nacht die süße, kühne</i> |
| 18 Про любовь мне сладкий голос пел, | <i>Stimme sänge, die aus Liebe steigt,</i> |
| 19 Надо мной чтоб вечно зеленея | <i>und ich wüßte, wie die immergrüne</i> |
| 20 Темный дуб склонялся и шумел ²⁷ . | <i>Eiche flüstert, düster hingeneigt²⁸.</i> |

Анализируя перевод Рильке, Е.Г. Эткинд отметил, что он представляет собой «высшее достижение в переводе лирики»:

австрийский лирик «в целом сохранил удивительную близость – внутреннюю и внешнюю – к подлиннику», «создал один из лучших на немецком языке переводов русской поэзии»²⁹. К.М. Азадовский называет этот перевод «классическим образцом адекватного воссоздания поэтического произведения на другом языке»³⁰.

Стихотворению, которое называется по первой строчке, Рильке дает заглавие «Strophen» (Строфы)³¹, подчеркивая саму первичную упорядоченность чистой лирики, которая была акцентирована Лермонтовым числовым обозначением пяти строф. Рильке полностью сохраняет и передает простую, классическую строфику стихотворения: пять четверостиший с перекрестной рифмовкой³² (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-я строка)).

Рильке отходит от оригинала лишь в нескольких случаях. «Строфы» становятся более динамичными благодаря нескольким анжамбманам (5, 11, 17, 19-е строки). Рильке выражает лермонтовские «дорогу» и «путь» немецким «den Weg», которое 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 над неусыпной землей»³³. Нагнетая слова с семантикой пустынности и тишины, которые сближаются и аллитерацией сонорных звуков (мелодичные *leeren* (пустынную), *Nebel* (туман), *die Leere* (пустыня), *leise* (тихо; едва ощутимо; чуть-чуть) и *still* (тихо, спокойно)), Рильке усиливает ключевые романтические и столь любимые им концепты – «одиночество» и «тишину» (образ тишины (*die Stille*) создается и аллитерацией шипящих: *schimmernd, still, Stern mit Sternen spricht*). Заменяя «кремнистый» (*kieselartig*) на *schimmernd* (от *schimmern* – мерцать, сверкать, блескеть; поблескивать), Рильке уменьшает связь сюжета стихотворения с кавказским ландшафтом³⁴. Не обозначает Рильке и время суток (ночь), так как звезды создают впечатление ночи.

Две фразы 5-й и 6-й строк объединяются в одну через поясняющее двоеточие, исчезает восклицание в 5-й строке (эмоции уходят внутрь): «*Feierliches Wunder: hingeruhte / Erde in des*

Himmels Herrlichkeit... – Торжественное чудо: отдыхающая / земля в славе небес...» Заменяя сказуемое («спит») на определение («hingeruhte»), Рильке усиливает созерцательность образа «земли в славе небес». Фраза украшена роскошными фоническими созвучиями: **Feierliches** / **Herrlichkeit**; **Feierliches** / **Wunder** / **Erde**; **hingeruhte** / **Himmels** / **Herrlichkeit**; **hingeruhte** / **Erde** / **Herrlichkeit**. Die Herrlichkeit (великолепие, величие) звучит у Рильке в библейском значении «славы Божией» (die Herrlichkeit Gottes; Herrlichkeit des Herrn) как ярчайшего сияния³⁵: «Und siehe, die Herrlichkeit des Gottes Israels kam von Osten her; <...> und die Erde leuchtete von seiner Herrlichkeit (Hesekiel 43, 2)³⁶ – И вижу, слава Бога Израилева шла от востока сюда <...> и земля осветилась от славы Его (Иез. 43, 2)». Die Herrlichkeit и die Himmel звучат рядом в псалме о божественной природе творения: «Die Himmel erzählen die Herrlichkeit (в лютеровском переводе стоит die Ehre – честь) Gottes, und die Ausdehnung verkündet seiner Hände Werk (Psalm 19, 1) – Небеса проповедуют славу Божию, и твердь возвещает о делах рук Его» (Пс. 19, 1). Кроме того, внутренняя форма слова **Herrlichkeit** (der Herr – Господь), особенно в контексте с die Erde и der Himmel (Herr des Himmels! (букв. Господь неба) – Господи Боже!), непосредственно отсылает к библейскому образу Творца: «Vater, Herr des Himmels und der Erde (Matthäus 11, 25) – Отец, Господь неба и земли (Мф. 11, 25)»; «Der Gott, der die Welt gemacht hat und alles, was darinnen ist, dieser, indem er der Herr des Himmels und der Erde ist, wohnt nicht in Tempeln, die mit Händen gemacht sind (Apostelgeschichte 17, 24) – Бог, сотворивший мир и все, что в нем, Он, будучи Господом неба и земли, живет не в храмах, руками созданных (Деян. 17, 24)». Таким образом, через библейские аллюзии Рильке раскрывает лермонтовский образ спящей в голубом сияньи земли в псалмическом созерцании – как творение в сиянии Божьей славы. Эти библейские смысловые отзвуки die Herrlichkeit слышны и в знаменитой гимнической строке седьмой элегии: «**Hiersein ist herrlich** – Здешнее бытие – великолепно (славно)».

В третьей строфе фонически сближаются **verlangen** (просить) / **Vergangenes** (прошлое) / **umfassen** (охватят) / **im Vergessen** (в забвении) / **verspricht** (обещает). Фоническое созвучие **Freiheit** и **Friede** определяет замену «покоя» (die Ruhe – спокойствие; покой; отдых; тишина) на «мир» (у Рильке – архаизированный вариант

слова der Frieden (мир; согласие; покой), имеющий оттенок торжественности). 11-я и 12-я строки объединяются в одну фразу, при этом, как и во второй строфе, исчезает восклицание: «Freiheit soll und Friede mich umfassen / im Vergessen, das der Schlaf verspricht – Пусть свобода и мир меня объемлют / в забвении, которое обещает сон». По замечанию М. Волькенштейна, «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»³⁷. На наш взгляд, это более соответствует пассивной конструкции лермонтовского финала: «Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Темный дуб склонялся и шумел».

Благодаря фоническому созвучию **hingeruhte** (отдыхающая, успокоенная) и **ruhiger** ((с)покойная; тихая) Рильке достигает еще большего единства образов спящей земли и спящего человека, чем в оригинале («Спит земля в сиянье голубом... / <...> Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь»): «**hingeruhte** / Erde in der Himmel Herrlichkeit... / <...> und in **ruhiger** Brust des Atems Gang – отдыхающая / земля в славе 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»³⁸. 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»³⁹. Возможно, лермонтовский блаженный сон отразился в знаменитой надгробной надписи Рильке.

Нем. die Ruhe (спокойствие, покой; отдых; неподвижность; тишина, мир, порядок), если не этимологически, то фонически,

близко евр. «руах» (rūāh-ha-qōdeš, rūāh 'ēlohim, араб. ruha dqūdsā) – в иудаизме действующая сила божественного вдохновения, что соответствует в христианстве третьему лицу Троицы – «Духу Святому, Духу Божьему» (греч. πνεῦμα ἁγίου, лат. Spiritus sanctus, греч. Παράκλητος («помощник», «утешитель», срв. цсл. «утешитель»))⁴⁰. Еврейское «руах» в Ветхом Завете и греческое «пневма» в Новом Завете имеют и значения «дуновение ветра», «дыхание»⁴¹, «веяние воздуха (тихое или бурное)»⁴². 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).

Тема покоя (Ruhe), являющаяся ключевой в лермонтовском стихотворении, связана с переводом Лермонтовым «Ночной песни странника» И.В. Гёте: «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”))»⁴³. В «Молитве путника», как, по воспоминаниям А.Н. Струговщикова, поэт назвал стихотворение Гёте, Лермонтову удалось передать его «певучесть и неувловимый ритм»⁴⁴.

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.*

1780⁴⁵

Из Гёте

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

1840⁴⁶

А. Фёдоров, считая, что «Горные вершины» предвеляют «Выхожу один я на дорогу», отмечал различное понимание покоя Гёте (отдых) и Лермонтовым (синоним смерти, вечный покой)⁴⁷⁴⁸. М.Л. Гаспаров также отмечал, что у Лермонтова «отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория смерти. У Гёте <...> “отдых” воспринимается в буквальном смысле слова»⁴⁹.

Д.Е. 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 од-

ной строфе и вводятся в состав почти параллельных синтаксических периодов. В таком контексте “действия” дуба – “склонялся и шумел” – воспринимаются как нечто, похожее на проявление любви, на колыбельную песню дуба»⁵⁰. У Рильке это колыбельное убаюкивание создается фоническим нагнетанием ударного *ü* в эпитетах и глаголах финальной строфы, усиленным рифмой: *süße / kühne / wüßte / immergrüne / flüster / düster*. Именно этим обосновано и привнесение для рифмы вместо перевода «мой слух лелея» эпитета *kühne* (смелый), отсутствующего у Лермонтова. 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, слившийся образ любви, голоса и древа: «*Stimme sänge, die aus Liebe steigt* – голос пел бы, что из любви поднимается (растет)». И дуб не просто шумит, а одушевленно шепчет, шелестит (*flüstert*). Не этот ли лермонтовский дуб и голос любви будут возноситься в небо в начальных строках «Сонетов к Орфею»: «*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!* – Вот поднялось (выросло) дерево. О чистое перерастание (преодоление)! / О Орфей поет! О высокое дерево в ухе!». 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!*)»⁵¹.

Финальные образы стихотворения восходят к восьмистишию Г. Гейне из «Книги Песен» (1827), что отмечали И.М. Болдаков, С. Шувалов и Б.М. Эйхенбаум⁵², 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 день*⁵³.
*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*⁵⁵.

*А над ложем дуб*⁵⁴ *растет,
Соловей над ним поет...
Про любовь поет, и мне
Песня слышится во сне*⁵⁶.

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”»⁵⁷.

Проникнувшись духом лермонтовского оригинала, Рильке удалось с величайшей точностью (насколько это возможно в немецком языке), конгениально передать «Выхожу один я на дорогу» 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*»⁵⁸. 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*! [Петь? сказывать? сочинять? творить? – по-русски – нет. – *Прим. М. Цветаевой*] – то, что всегда заново. *Nachdichten* – заново прокладывать 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»⁵⁹.

Этот проникновенный перевод стал возможен благодаря общему для Лермонтова и Рильке романтическому мировосприятию, выразившемуся в такой ключевой категории немецкого романтизма, как тоска – «*Sehnsucht nach dem Unendlichen*» (нем. Тоска по Бесконечному) Ф. Шлегеля, томление по бесконечности и полноте бытия, которое в своей религиозной глубине – томление души по Богу. В письме к А.Н. Бенуа от 28 июля 1901 г. Рильке пишет, что, читая русскую литературу, начиная с Древней Руси, он поражался «ценности отдельных произведений и превосходству их авторов», причину этого превосходства Рильке видит в русской

«простоте» и «тоске», о которых он пишет по-русски (в данном случае ошибки свидетельствуют о его искренней любви к России), не находя точного эквивалента в немецком. Для Рильке тоска – «главное чувство моей жизни», «из “тоски” родились величайшие художники, богатыри и чудотворцы русской земли»: «Что это *Sehnsucht*? <...> *Bangigkeit*, *Kummer des Herzens bis Langeweile!* [нем. Боязнь, сердечная боль вплоть до скуки] <...> Ни одно из десяти слов не дает смысл именно “тоски”. И ведь это потому, что немец вовсе не тоскует, и его *Sehnsucht* вовсе не то, а совсем другое сентиментальное состояние души, из которого никогда не выйдет ничего хорошего. <...> И мне всегда кажется как будто эти три на первом взгляде так близкие выражения: *langueur* [фр. Томление], *Sehnsucht*, тоска, масштабами глубины народов, которым они принадлежат...»⁶⁰

О религиозной глубине романтического томления у «часто меланхолически-мрачного», «разочарованного» Лермонтова писал Н.С. Арсеньев, отмечая в первой строфе «Выхожу один я на дорогу» мистическую встречу томящейся души с «Красотой Запредельной»: «...есть некая внутренняя, волнующая встреча... в пустыне души. (“Ночь – тиха, Пустыня – внемет Богу”), есть некое внутреннее (говоря словами Достоевского) “прикосновение к мирам иным”», без которого сама жизнь «во всем ее глубинном устремлении, лишается смысла»⁶¹.

В эпоху социальных катаклизмов – отказа от прошлого – Рильке в «Сонете» 1922 г., полемизируя с теорией прогресса, говорит о насущной необходимости обращения к непреходящей классике:

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

*Целый мир немислимо 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 эон беседует с эоном.*

*Многое для нас еще темно.
А грядущее смыкает дали
с нашей сутью, что всегда в начале*⁶².

В этом стихотворении, написанном спустя три года после перевода «Выхожу один я на дорогу...», длится звездное сиянье и слышится отзвук лермонтовского шедевра: 5-стопный хорей⁶³, аллюзия на строку «И звезда с звездою говорит» («Denn Aeonen reden mit Aeonen – Ведь эон беседует с эоном»⁶⁴). Здесь и ответ Рильке на причины его обращения к Лермонтову, собеседования с ним. Лермонтовский образ живого космоса Рильке переносит на время, историю, создавая таким образом пространственную, персонифицированную метафору «большого времени» как диалога эпох.

«Строфы» Рильке – образец диалога в «большом времени», они стали отзвуком, эхом, возникшим в богатом акустикой храме рильковской души. Рильке конгениально углубляет, разворачивает смыслы (романтические и библейские) лермонтовского стихотворения, которые, подобно слоям перламутра, обогащаются, наращиваются в этой лирической жемчужине. Рильковский перевод являет собой «гениальное чтение в сердце», «идеальную встречу» в духовно-кризисной ситуации эпохи, когда Лермонтов оказался для Рильке насущно необходим. Рильковское переживание «Выхожу один я на дорогу» открывает в этом стихотворении метафизическое томление по бесконечности и полноте бытия, созерцание «чистого бытия» («reiner Raum» восьмой элегии), где «пустыня тихо общается с Богом» (die Leere still mit Gott verkehren) и «каждая звезда со звездами говорит» (jeder Stern mit Sternen spricht)...

¹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 2002. – Т. 6. – С. 460–461, 453–455.

² Аверинцев С.С. Византия и Русь: Два типа духовности. Статья первая // Новый мир. – 1988. – № 7. – С. 210–211.

³ Бахтин М.М. Цит. соч. – Т. 6. – С. 398–400.

⁴ Там же. – С. 460–461.

⁵ Там же. – С. 432–433.

⁶ Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 186.

⁷ Мандельштам О.Э. Стихотворения. – Свердловск, 1990. – С. 444.

⁸ Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. – Т. 2. – С. 150.

- ⁹ Там же. – С. 146.
- ¹⁰ Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи / Издание подготовил К.М. Азадовский. – СПб., 2003. – С. 550.
- ¹¹ Там же. – С. 146–147, 213.
- ¹² Рильке Р.-М. Ворпсведе. О. Роден. Письма. Стихи. – М., 1994. – С. 83, 147, 31.
- ¹³ Рильке и Россия... – С. 153–155.
- ¹⁴ Там же. – С. 153–155.
- ¹⁵ Там же. – С. 45.
- ¹⁶ Там же. – С. 172.
- ¹⁷ Там же. – С. 180.
- ¹⁸ Там же. – С. 48; Азадовский К.М. Рильке // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 466–467.
- ¹⁹ Рильке и Россия... – С. 104–105.
- ²⁰ Рильке Р.-М. Ворпсведе... – С. 551, 31.
- ²¹ Рильке и Россия... – С. 96.
- ²² Рильке Р.-М. Ворпсведе... – С. 217.
- ²³ Рильке и Россия... – С. 97.
- ²⁴ Там же. – С. 96–97.
- ²⁵ Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века. – М., 1999. – С. 96.
- ²⁶ Там же. – С. 70–71, 88.
- ²⁷ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Ред. текста и коммент. Б.М. Эйхенбаума. – М.-Л.: Academia, 1936. – Т. 2. – С. 141–142.
- ²⁸ Lermontow M. Einsam tret ich auf den Weg, den leeren. Gedichte russisch und deutsch. – Leipzig, 1985. – S. 283.
- ²⁹ Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. – М.-Л., 1963. – С. 407, 410.
- ³⁰ Рильке и Россия... – С. 105.
- ³¹ В 1922 г. Рильке напишет стихотворение под заглавием «Антистрофы» (Рильке Р.-М. Стихотворения: Сборник / Сост., предисл. и пер. В. Куприянова. – М., 2003. – С. 251–253).
- ³² Этот вид строфы возник из простейшей строфической формы – длиннострочного двустушия (Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-го гг. в комментариях. – М., 1993. – С. 154).
- ³³ Рильке Р.-М. Стихотворения... – С. 394–395.
- ³⁴ «Кремнистый путь» восхищал Л.Н. Толстого как метко схваченная черта горного пейзажа: «замечательно выраженное впечатление кавказского пейзажа» (Л. Толстой об искусстве и литературе. – М., 1958. – Т. 1. – С. 309). Ахматова также поражалась зрению Лермонтова: «ни увидавший ни царскосельских парков с их Растреллиями, Камеронами и фах-готикой и бессмертным лебедем, но зато заметивший, что: / Под луной кремнистый путь блестит» (Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 2002. – Т. 6. – С. 279–280). О незабываемых «кремнистых вершинах» «величавого пустынного» Бешту в посвящении «Кавказского пленника» (1820–1821) писал Пушкин (Пушкин А.С. Полное

- собрание сочинений: В 10 т. – Л., 1977. – Т. 4. – С. 81). Об образе кремнистых гор в русской поэзии XVIII – начала XIX века см.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. – М., 1941. – С. 125–127.
- 35 В Библии «слава» (греч. δόξα) означает не только «совершенство и великолепие, красоту и величие» (по отношению к Богу, царям, царствам, человеку или творению Божию), но и сияние (ярчайший свет), свидетельствующее о присутствии Божьем (Слава // Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета. Словарь-справочник. Авт.-сост. К. Барнуэлл, П. Дэнси, Т. Поп. – СПб., 1996).
- 36 Здесь и далее немецкий текст Библии цитируется по: Elberfelder Bibel (1905).
- 37 *Волькенштейн М.* Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. – 1970. – № 1. – С. 77.
- 38 *Маршак С.Я.* Об одном стихотворении // Новый мир. – 1960. – № 8. – С. 116.
- 39 Рильке и Россия... – С. 607.
- 40 *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. – Киев, 2000. – С. 67.
- 41 Дух // Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета.
- 42 Дух // Библейская энциклопедия архим. Никифора. – М., 1891 (1990).
- 43 *Максимов Д.Е.* О двух стихотворениях Лермонтова. «Выхожу один я на дорогу...» // Русская классическая литература. Разборы и анализы. – М., 1969. – С. 135.
- 44 *Лермонтов М.Ю.* Цит. соч. Т. 2. – С. 218–219.
- 45 *Lermontow M.* Einsam tret ich auf den Weg, den leeren. – S. 226.
- 46 *Лермонтов М.Ю.* Цит. соч. Т. 2. – С. 82.
- 47 В русском языке «покой» – это отдых, мир, тишина, кротость, смерть, вечный покой.
- 48 *Фёдоров А.* Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. Лермонтов. – М., 1941. – Т. 43–44. – С. 161.
- 49 *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М., 1999. – С. 53.
- 50 *Максимов Д.Е.* О двух стихотворениях Лермонтова... – С. 136.
- 51 *Рильке Р.-М., Пастернак Б., Цветаева М.* Письма 1926 г. – М., 1990. – С. 93.
- 52 Сочинения М.Ю. Лермонтова / Под ред. и с примеч. И.М. Болдакова. Т. 1–5. – М., 1891. – Т. 2. – С. 405–406; *Шувалов С.* Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М.Ю. Лермонтову. – М.-П., 1914. – С. 322–323; *Лермонтов М.Ю.* Цит. соч. Т. 2. – С. 261–262.
- 53 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 H.H.* Heine. Geistige

Entwicklung und künstlerisches Werk. – Berlin und Weimar, 1976. – S. 182)» (*Schnell J.* Anmerkungen // *Heine H.* Buch der Lieder. – Goldman Verlag, 1980. – S. 414).

В буквальном переводе – «дерево».

Heine H. Buch der Lieder. – S. 158.

Перевод М. Михайлова. Цит. по: *Фёдоров А.* Творчество Лермонтова и западные литературы. – С. 178–179.

Роднянская И.Б. «Выхожу один я на дорогу...» // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 96.

Цветаева М.И. Несколько писем Райнера Мария Рильке // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. – М., 1994. – Т. 5. – С. 322–323.

Цветаева М.И. Несколько писем Райнера Мария Рильке. – С. 322.

Рильке и Россия... – С. 437–438.

Арсеньев Н.С. Мистический фон в переживании Красоты («Томление» и... «внутренняя встреча»? Преображение мира) // *Арсеньев Н.С.* О Красоте в мире. Сборник статей. – Мадрид: Ediciones Castilla, S. A., 1974. – С. 35–36.

Рильке Р.-М. Стихотворения... – С. 334–335.

Не случайно после кончины Рильке М.И. Цветаева пишет ему загробное, по-тустороннее 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 М.И.* Новогоднее // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. – М., 1994. – Т. 3. – С. 133, 135).

Эон (греч. αἰών / aión – 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 С.С.* София-Логос. Словарь. – Киев, 2000. – С. 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 С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997. – С. 277). В отличие от библейского восприятия мира как потока истории, времени («олам») древнегреческое восприятие мира – пространство космоса (там же. – С. 88–113).

Слово эон имеет в Библии значение «вечность» лишь по отношению к Богу. В других контекстах эон имеет значения: 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; 2Кор. 11, 31; Евр. 13, 8), что заставляет предполагать, что были известны множественные «временные пе-

риоды», «эры», «мировые эпохи». Эон имеет здесь значение продолжительного, но не бесконечного временного отрезка (Вечность // *Ринекер Ф., Майер Г.* Библейская энциклопедия Брокгауза. – Украина, 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 А.В.* Апокатастасис и традиционная эсхатология у Оригена // *Вестник древней истории.* – 2003. – № 3. – С. 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 (Эон // *Василенко Л.И.* Краткий религиозно-философский словарь. – М., 1996).

В представлениях христианского гностицизма II в. эон – некое духовное существо, персонифицирующее один из аспектов абсолютного Божества (*Аверинцев С.С.* София-Логос. С. 206). Эоны гностика Валентина являются сразу и логическими категориями, то есть типами вечности, и живыми существами, т.е. мифологическими персонажами (*Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. – М., 1994. – Кн. 1. – Ч. 3. – С. 33). В таком понимании эоны господствуют над определенными «веками» (Эон // *Василенко Л.И.* Цит. соч.).