

Демченко Александр Иванович

ТРАЕКТОРИЯ ИСКАНИЙ (РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ)

Райнер Мария Рильке начинал с вещей достаточно простых и как сугубый лирик. Цветение его раннего творчества было во многом созвучно тому, что мы обычно соотносим с поэтикой Серебряного века. В конце 1890-х годов он заметно усложняет образность и общий строй поэтической мысли, разрабатывая характерную для романтиков ситуацию разлада с миром. В поиске жизненных опор поэт многое связывал с Россией. Завершающий взлёт гения Рильке падает на начало 1920-х годов, когда он приходит к той фазе своей творческой эволюции, которую можно обозначить понятием "последняя ясность". В основе его художественного наследия лежало глубинное постижение сущности человеческой личности и окружающего её мира. Поэзию Рильке пронизывает предчувствие, а затем констатация потрясений и огромных перемен на пороге XX столетия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/9-2/4.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 9(75): в 2-х ч. Ч. 2. С. 21-30. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82-1/9

Райнер Мария Рильке начинал с вещей достаточно простых и как сугубый лирик. Цветение его раннего творчества было во многом созвучно тому, что мы обычно соотносим с поэтикой Серебряного века. В конце 1890-х годов он заметно усложняет образность и обций строй поэтической мысли, разрабатывая характерную для романтиков ситуацию разлада с миром. В поиске жизненных опор поэт многое связывал с Россией. Завершающий взлёт гения Рильке падает на начало 1920-х годов, когда он приходит к той фазе своей творческой эволюции, которую можно обозначить понятием «последняя ясность». В основе его художественного наследия лежало глубинное постижение сущности человеческой личности и окружающего её мира. Поэзию Рильке пронизывает предчувствие, а затем констатация потрясений и огромных перемен на пороге XX столетия.

Ключевые слова и фразы: Райнер Мария Рильке; созвучность раннего творчества поэтике «серебряного века»; усложнение образности и художественного мышления с конца 1890-х годов; завершающий взлёт начала 1920-х годов с выходом к «последней ясности»; глубинное постижение сущности человеческой личности и окружающего её мира; констатация потрясений на пороге XX столетия.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ТРАЕКТОРИЯ ИСКАНИЙ (РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ)

Австрийский поэт Райнер Мария Рильке (1875-1926) занимает одно из самых значительных мест в немецкоязычной и общеевропейской лирике начала XX века. Однако российское литературоведение пока что находится только на подступах к полноценному освоению его наследия.

После отклика, автором которого был крестьянский поэт Спиридон Дрожжин, подружившийся с Рильке во время его первого пребывания в России [7], понадобилось ровно полстолетия, чтобы начать вхождение австрийского гения в отечественный научный обиход (журнальная публикация В. Адмони [1] и затем краткий очерк в «Истории немецкой литературы» [12]). Относительную активность это движение стало приобретать только с середины 1980-х годов [3], причём до сих пор исследователи предпочитают обращаться к достаточно специфическим вопросам узкой направленности [4; 9; 10; 11; 14; 18].

С другой стороны, трудно удовлетвориться трёх-четырёхстраничными заметками о творчестве поэта в различных популярных изданиях [8; 13], поэтому в преддверии давно ожидаемой капитальной монографии позволим себе компактное эссе с попыткой целостного охвата ведущих смысловых ракурсов поэтического мира Райнера Марии Рильке.

Начнём с того, что в некотором роде он являл собой образ «гражданина мира», поскольку детство и юность провёл в основном в Праге, затем жил в Берлине, Париже, Швейцарии и дважды был в России, писал стихи на немецком, французском, итальянском и русском языках, перевёл на немецкий множество произведений французской, итальянской и русской литературы.

Самые ранние поэтические опыты Рильке относятся к 1884 году, то есть ещё к детскому возрасту. Первые сборники стихотворений появляются с середины 1890-х: «Жизнь и песни» 1894, «Жертвы ларам» 1896, «Венчанный снами» 1897, «Канун Рождества» 1898, «Мне на праздник» 1900. Он испытывает воздействие поэтического импрессионизма, символизма и так называемого декадентства, что главным образом находит своё выражение в музыкальности и разнообразии звукового оформления стиха. Но по сути начинал Рильке с вещей достаточно простых, лишённых претензий на какую-либо многозначительность, и как сугубый лирик. Именно в этом и заключалось обаяние его раннего творчества.

Он с трогательным простодушием пишет о том, что окружает его и на что отзывается его юная душа. Он ещё многого ждёт от жизни, жаждет больших и чистых чувств. В чём-то это простодушие идёт от тесной связи его стихов с чешской культурой, с картинами народной жизни. Его поэтика воспринимает интонацию чешской песни, а пейзажные мотивы, чаще всего слитые с лирической эмоцией, во многом идут от ландшафтов Праги и её окрестностей.

Прелесть и непосредственность романтики юношеских чувств Рильке сумел передать превосходно.

*Где бы розу поалее
для букета мне сыскать?
Девушку, что всех милее
в светлой липовой аллее
я хотел бы повстречать.*

*Коль она мне улыбнётся,
на колени стать пред ней:
рот весенний разомкнётся,
бледных губ моих коснётся
и тоски, тоски моей.
(«Где бы розу поалее...»)*

Восторг жизненных первооткрытий, весенняя свежесть эмоций, ожидание счастья наполняют лирику поэта до краёв.

*Как пришла любовь к тебе? Солнца лучом?
Или яблони цветом? Иль летним дождём?
Или молитвой? Ответ же!*

*Она с неба зарницей счастья сошла,
и, сложив два светлых своих крыла,
прильнула к душе расцветшей...
(«Как пришла любовь к тебе?..»)*

Но, как и полагается наследнику романтиков, где-то в глубинах его души таится смутное неверие в возможность счастья и жизненной гармонии, ощущение неизбежной иллюзорности любых надежд и упований.

*Во сне... а быть может, весной
ты повстречала меня.
Но осень настала, и горько
ты плачешь при свете дня.*

*О чём ты? О листьях опавших?
Иль об ушедшей весне?
Я знаю, мы счастливы были
весной... а быть может, во сне.
(«Во сне...»)*

И только романтику ведомы откровения, возникающие в силу присущего ему духовного максимализма, ввиду безмерности устремлений. Такое находим, к примеру, в стихотворении «**И разве то зовёте вы душой...**», где явственны переключки с теми прозрениями, которые можно встретить у нашего Константина Бальмонта тех же лет.

*И разве то зовёте вы душой,
что в вас звенит так тонко и неровно,
чтоб смолкнуть, как бубенчик шутовской?..
Что славы ждёт с протянутой рукой?..
Что смерть приемлет в тусклой мгле часовни?
Душа ли это?*

*А я гляжу в ночи на майский цвет,
во мне как будто вечности частица
стремится вдале, в круговорот планет,
она трепещет, и кричит им вслед,
и рвётся к ним, и хочет с ними слиться...
Душа вся в этом...*

Упоминание о Бальмонте отнюдь не случайно. Цветение раннего творчества Рильке было во многом созвучно тому, что мы обычно соотносим с поэтикой русского Серебряного века (об этом автор данной статьи многократно писал как специально, так и в контексте общехудожественных процессов рубежа XX века [5; 6]).

Завершающим аккордом романтики раннего Рильке стала поэма «**Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке**» (1899). Небольшая вещь в прозе, перемежаемой стихотворными вкраплениями, была написана за одну ночь и сделала поэта знаменитым в его стране (во время Первой мировой войны многие солдаты носили эту книжку в ранце). Действие происходит в XVII столетии, героем повести становится юный офицер. Её смысл и сюжетная канва вполне ясны, однако стиль изложения сообщает повествованию оттенок таинственности. Дело в том, что рассказ ведётся отрывочно (как бы пунктиром) и намёками – следовательно, читая его, нужно что-то домысливать, о чём-то догадываться. Этот символистский налёт дополнен самим характером изложения: помимо стихотворных вставок, и собственно проза приближается к стихам, что приносит особый аромат. Показателен в данном отношении фрагмент центрального раздела.

Как начинался ужин и как превратился он в праздник, не помнит никто. Огни мерцали, голоса порхали, звон хрусталя бил в речах, песнях и в блеске глаз. И наконец мелодия прорвалась, и все пустились в безудержный танец. Как будто море бушевало в залах. Найти себя в приветном милом взоре, утонуть в нём, потерять себя и вновь искать по залам, бежать в тёмный сад и, словно в колыбели, качаться в нежности ветра, доселе таившегося в складках платьев разгорячённых женщин и взбудораженного смятением шелков.

Уже в конце 1890-х годов Райнер Мария Рильке заметно усложняет образность и общий строй поэтической мысли. На смену былому простодушию, мечтательности и нежному обаянию всё чаще приходят сомнения, противоречивость, дисгармония.

*Бессонный бор мой! Посреди зимы ты
осмелился подумать о весне
и сеешь серебро своё сквозь сито,
и в зеленеющем тоскуешь сне.*

*Затерян я в тебе, как в тёмной вере
Куда-откуда – не найти примет.
И знаю я: у дебрей были двери –
теперь их нет.
(«Бессонный бор мой!..»)*

И уже тогда, с конца 1890-х вызревала характерная для романтика ситуация разлада и даже разрыва с миром – личности становится чуждым то, что для окружающих является привычной нормой.

*Слова людские меня страшат,
их ясность ставится в образец.
Вон то – собака, а это – сад,
вот здесь – начало, а там – конец.*

*Мне вчуже смысл их и злая игра.
Всё знают: о будущем и былом.
Не станет чудом для них гора,
и с Богом рядом их сад и дом.*

*Постойте, не троньте, я вас молю.
Я вещи поющие слушать люблю.
А тронете их – замолчат певцы,
и будут мне вещи – мертвецы.
(«Слова людские...»)*

Начинается мучительный поиск жизненных опор. Важнейшую из них поэт связывал с Россией, куда он совершил два паломничества – в 1899 и 1900 годах. Он побывал в Ясной Поляне, был пленён русским зодчеством и русской живописью, позже вёл длительную переписку с Мариной Цветаевой и Борисом Пастернаком. Изучил русский язык, чтобы читать в оригинале Тютчева, Фета, Толстого, Достоевского, Чехова, перевёл на немецкий язык «Слово о полку Игореве» и чеховскую «Чайку». Надо признать, что тема «Рильке и Россия» обсуждается в нашей науке и публицистике самым деятельным образом [2; 15-17; 19; 20].

Рильке восхищался необозримыми пространствами этой земли (как романтика его постоянно влекла «безмерная даль»). Он признавался: «Россия в известной мере стала основой моих переживаний и впечатлений». И до конца жизни называл эту страну своим духовным пристанищем. «То, что Россия – моя родина, принадлежит к тем огромным и таинственным убеждениям, которыми я живу» [2, с. 34].

Припомним откровение, которое снизошло на него в первый приезд в Москву, когда ему довелось встретить Светлый праздник в Кремле. «Пасха была у меня один-единственный раз. Это случилось в ту долгую, необычную, необыкновенную, волнующую ночь, когда вокруг теснились толпы народа, а Иван Великий ударял меня в темноте, удар за ударом. То была моя Пасха, и я верю, что мне её хватит на всю жизнь; весть в ту московскую ночь была дана мне странно большой, она была дана мне прямо в кровь и в сердце» [21, с. 55]. И в высшей степени примечателен тот факт, что своё предсмертное письмо друзьям он написал по-русски.

Грандиозным откликом на возникшее «родство душ» стал «Часослов», который принёс автору славу мирового масштаба. Это огромный цикл в трёх книгах: «Об иноческой жизни» 1899 (67 стихотворений), «О пути на богомолье» 1901 (33 стихотворения), «О бедности и смерти» 1903 (32 стихотворения). Рильке предстаёт здесь в образе русского монаха, а его стихи становятся во многом как бы стилизацией молитвословия.

Поиски прочной жизненной основы в чуждом поэту несправедном мире влекут его в эмпирии пантеизма – через одушевление вещей, через стремление увидеть Бога в каждом явлении. Религия трактуется в демоническом духе средневековых мистических учений как единственная сила, способная придать смысл человеческому бытию.

В этом отношении «Часослов» более всего напоминает книги армянского подвижника веры Григора Нарекаци (X век): тот же пафос покаяния, столь же трудный путь к Творцу всего сущего. Страждущий герой Рильке всечасно обращается к нему с чувством бесконечного пиетета. Нельзя не поразиться тому, насколько неисчерпаемо поэт нижегт всё новые и новые грани евангельской тематики – его способность расцветить идею поклонения Господу просто удивительна.

Учитывая историческую перспективу, это можно воспринимать как предваряющую реакцию на уже начинавшийся тогда век безбожия. Тем не менее, и сам автор в своей эволюции к последней книге «Часослова», рисуя картины социальных бедствий, позволяет себе усомниться в спасительной силе христианской любви к ближнему.

Другим сильным импульсом исканий Рильке 1900-х годов послужили его контакты с французским скульптором Огюстом Роденом. С 1903 года он становится его личным секретарём и, будучи поклонником его

творчества, пишет книгу о нём. Под воздействием его художественной практики в лирике поэта происходит определённая переориентация: вместо восприимчивого, тонко чувствующего человека теперь в центре внимания оказываются предметы, и Рильке подходит к вещам так, как художник, который намеревается изобразить их на холсте, на листе бумаги, или как скульптор, стремящийся передать их в каком-либо материале.

Это отчётливо чувствуется в большом сборнике стихов под названием **«Книга картин»** (или «Книга образов», 1906).

*Как бы издали падают листья,
отмахиваясь жестом отрицанья,
как будто сад небесный увядает.
А ночью в одиночество впадает
земля, упав из звёздной темноты.*

*Все падаем. Так повелось в веках.
Глянь, рядом падает рука небрежно.
Но Некто есть, кто бесконечно нежно
падение это держит на руках.
(«Осень»)*

Стремясь показать бесконечное богатство предметного мира, Рильке опирается на бездонные ресурсы своего ассоциативного мышления. Один из красноречивых примеров – стихотворение **«Осколки потерянных дней»**, где «шагреновая кожа» необратимо канувших в небытие часов жизни овеществляется пространнейшей цепочкой сопоставлений (ниже приводятся только отдельные из них; каждое из сравнений поэт отбивает знаком тире).

*...Как птицы, позабывшие полёт,
давно отяжелевшие в бессилье,
которым стали бесполезны крылья,
и выпито из них земною пылью
всё светлое, чем дарит небосвод,
к земле приникнуть, –
как ростки, едва
взошедшие в болезнетворной дрёме
и мягко и безжизненно лежат,
перегнивая в рыхлом чернозёме, –
как дети в темноте, –
как мутный взгляд покойника, –
как крики тонущего, что замрут
под гул колоколов в ночном тумане, –
как сохнувшие в комнатах герани –
как улицы, погрязшие в обмане, –
как солнечный апрель,
когда, толпясь у окон лазарета,
больные смотрят на потоки света, –
как ночи долгие в листве осенней,
летящей по земле холодным дымом, –
как слов пустых бессмысленная смута,
которая упрямо входит в уши
и глубже, в мозг, пронизывая душу,
овладевая телом, мысли скомкав, –
как роза, взрослая в теплице,
под свод, к отдушине в стекле стремится
и, вырвавшись на волю из темницы,
под рыхлым снегом гибель обретёт, –
как шар земной, под гнётом мёртвых тел
остановившись, начинает стынуть, –
как человек, пошедший под расстрел,
в могиле корни силится раздвинуть...*

Именно «Книгу картин» можно считать центральной в творчестве Рильке. Здесь скрестилось всё типичное для него: характерные мотивы 1900-х годов, прогнозы на художественные опыты последних лет и сильные отзвуки того, что шло от предыдущего периода. Эти отзвуки особенно ощутимы в двух первых частях из четырёх. Они создавались, начиная с 1902 года, и более того – сюда частично вошли отдельные стихотворения конца 1890-х. Одно из них – **«Их лёгкие ласки...»**, где без труда угадываются бывшие символические импрессионистские увлечения поэта.

*Их лёгкие ласки и лепет увлѣк,
смеялись, сплетались, шептали,
но только прошли за вечерний порог,
друг друга они не узнали.*

*«Где же ты?
Где же ты?» –
повторяли опять,
заблудились в лесу от испуга
и долго там будут бежать, и искать,
и мечтать о слезах друг друга.*

В двух первых частях «Книги картин» разбросано множество стихотворений, в которых ярко выявлено драгоценное качество раннего Рильке – способность выразить лирическое настроение не только проникновенно, но и сокровенно. Вот два показательных образца на этот счёт.

*Позови меня громко, о друг, позови,
вся я жажду любви, вся я жду у окна.
Здесь, в аллеях платанов, легла тишина,
вечер замер, усталый, давно, –
и темно.*

*Заклучи меня в дом, где я мирно усну,
а не то – я сейчас встрепенусь,
только хрупкие руки мои протяну –
и в далѣкую ночь, в темноту, в тишину
изольюсь...
(«Невеста»)*

*Милая, слышишь, я руки вздымаю –
слышишь: шуршит...
Даже и это подслушают, знаю:
в ночь одиночества кто-то не спит.*

*Шорох неясный, и робкий, и краткий
в сдавленной дали рождает волну,
в шѣлк тишины закрепит отпечатки,
небо и землю ласкает в плену.*

*Вздых мой колышет звезду голубую,
облаком лёгким всклубя;
все ароматы в себя я вколдую,
ангелов лунных я в небе волную;
только одну я не чую –
тебя.
(«Тишина»)*

В русле подобного лиризма, столь тонко и трепетно передающего потаённые движения души, даже туманные, зашифрованные состояния оказываются полными обаяния. В том числе и обаяния загадочности, что поддержано совершенно свободным, раскованным стихом.

*Ни звука в ответ,
простор беспросветный.
Звезды моей нет,
все поиски тщетны.
Тысячи лет мертва
звезда моя. Слышу слова
в проплывшем челне,
жуткие были;
дóма часы на стене
пробили.
Туда я вернусь?
Из сердца вон я рванусь,
чтобы молиться,
пока небо длится.
Но одна из всех звѣзд
сохраниться должна,*

*думаю, знаю,
где эта одна
звезда; и во мраке бел
этот город, который цел
в небе на самом конце луча...
(«Жалоба»)*

К концу 1900-х годов поэтика Рильке несколько тускнеет. В сборнике «**Новые стихотворения**» (1908) наибольший интерес представляет, пожалуй, только «чистая» лирика, передающая живые, непосредственные излияния сердца. Как, к примеру, находим это в Стихотворении № 18 из цикла «**Сады**».

*Вода, бегущая от пламенной погони
на солнце и в тени,
забывчивая, ты хоть на моей ладони
повремени!*

*Прозрачный миг любви, неузнаванье,
трепещущая суть,
едва прибытье, слишком расставанье,
побудь чуть-чуть!*

В ходе нарастающего внутреннего кризиса Рильке считает необходимым перейти от поэзии к прозе, в результате чего появляется роман «**Записки Мальте Лауридса Бригге**» (1910). Это произведение чрезвычайно примечательно уже своим сложным, многоликим стилевым синтезом. Здесь и символично-импрессионистский налёт, унаследованный от «конца века», века девятнадцатого (памятный *fine du siècle*), и предвосхищение экзистенциалистской прозы середины XX века. А «по центру» – реалистическая окрашенность, черты экспрессионизма и отчётливая принадлежность раннему авангарду.

Последнее из названных качеств прежде всего обнаруживается в несомненной соотнесённости «Записок...» с литературой потока сознания, причём владению Райнером Мария Рильке техникой и эстетикой данного художественного направления могли бы позавидовать такие его мэтры, как Джеймс Джойс и Марсель Пруст. Рильке виртуозно формует свободную вязь впечатлений и настроений – вязь спонтанную, не нуждающуюся в строгой мотивированности.

Сквозное действие отсутствует, отрывочные переживания и воспоминания соединяются друг с другом чисто ассоциативно. Его роман – это главным образом стенограммы внутренних ощущений и всякого рода психологических подробностей, опять-таки связанных с внутренней жизнью. И в этом и во всём остальном проявляется предельная субъективность, но в данном случае она не отталкивает, а напротив – притягивает.

Своё повествование Рильке ведёт совершенно неординарно, интригуя. Интригует он в том числе и неоднократным введением мистических элементов. Так, навстречу руке малыша, искавшего под столом упавший карандаш, двигалась отдельно взятая, вне человека, «*другая рука, но больше, невероятно тонкая рука*». Или, скажем, через столовую во время ужина мимо собравшихся несколько раз проходит *давно умершая женщина*. Точно так же к ним является душа *недавно умершей женщины*, что раньше всех почувствовал её пёс.

Он побежал ей навстречу, хотя её не было. Для него она была. Мы поняли, что он бежит ей навстречу. Дважды он оглянулся на нас, словно с вопросом. Потом кинулся к ней, как всегда. Он подбежал к ней, стал прыгать вокруг неё, прыгать вокруг чего-то, чего не было, он скакал прямо на неё, скакал высоко, чтоб её лизнуть. Он визжал от радости и вдруг взвыл, перевернулся в прыжке, неуклюже метнулся назад, странно плоско растянулся перед нами и уже не шелохнулся.

Автор «Записок...» предстаёт как поразительный мастер детали, что в равной мере может быть соотнесено как с импрессионистической манерой, так и с реалистической окрашенностью художественной ткани. Он соединяет в себе цепкую наблюдательность прозаика и красочную фантазию поэта, любая деталь у него оказывается одновременно точной и тонкой, конкретно-вещественной и живописной. И очень многое в этих деталях связано с акцентом на отталкивающем, безобразном, что стало одной из примет «антиискусства» XX века. Вот, к примеру, этюд-метафора о задней стене, оставшейся от снесённого дома.

Была видна её внутренняя сторона. Ещё различались на разных этажах стёны комнат, кое-где – уступ пола или потолка. Вдоль обоев, по всей стене снизу доверху серела грязная полоса, и по ней невыразимо мерзко, змеино, пиццварительно корчилась голая ржавая труба для стока нечистот. Серые пыльные следы от газовых труб ползли по краям перекрытий и, резко вильнув, вдруг перебирались на цветистую стену и ныряли в чёрную неряшливую дыру. Но больше всего запомнились сами стены. Стойкая жизнь комнат упрямо не желала сдаваться. Она не уходила, она цеплялась за уцелевшие гвозди, жалась к узким краям полов, устраивала засады в углах, стерёгих бывшего комнатное пространство. Она держалась за цвета, которые год от году она меняла: голубой на плесневелую зелень, зелень – на серый, а жёлтый – на стоялую, протухшую белизну. Она томилась в квадратах, оставленных зеркалами, шкафами, картинами, потому что, тщательно и ревниво огораживая их контуры снова и снова, и в этих укромных местах не уберечь от пыли и паутины, когда они оголились. Она затаилась в каждой протёртой полоске, в мокрых волдырях взбухших по низу обоев, качалась на ободранных клочьях, лезла из гадких, стародавних пятен. И к прежде голубым, зелёным и жёлтым, разделённым остатками перекрытий, льнул воздух этой жизни, никакому

ветру не дававшийся, спёртый, вялый, затхлый. В нём стояли болезни, обеды, годами копившиеся вздохи, дым и пот, пятнавший подмышки и лубянивший платья, сивушная вонь немых ступней. В нём стояли едкость мочи, и серый картофельный чад, и тяжёлая, скользкая горклость сала. Сладкий стойкий запах неухоженных сосунков, и запах школярского страха, и запах похоти от кроватей мужающих мальчиков...

Припомним ряд прилагательных, наречий и существительных, в избытке насыщающих приведённый выше отрывок: *серела грязная полоса... невыразимо мерзко, змеино, пищеварительно корчилась голая ржавая труба для стока нечистот... ныряли в чёрную неряшливую дыру... плесневелую зелень... стоялую, протухиющую белизну... из гадких, стародавних пятен... спёртый, вялый, затхлый... пот, пятнавший подмышки и лубянивший платья, сивушная вонь немых ступней... едкость мочи, и серый картофельный чад, и тяжёлая, скользкая горклость сала... запах неухоженных сосунков и запах похоти от кроватей мужающих мальчиков...*

Разумеется, всем этим Рильке стремился «красочно» обрисовать теневые стороны жизни, отмеченные бедностью и даже нищетой существования или чем-то отвратительным в нём, что в художественном контексте начала XX столетия обозначало прямые подступы к экспрессионизму. В этом отношении совершенно показательны отдельные описания. Например, рассказ о приёме в больнице, где перед глазами героя одна за другой возникают человеческие фигуры, производящие самое тягостное впечатление, что усугубляется его собственным нервным напряжением, находящимся на пределе.

Толстяк с красной, взбухшей шеей сидел подавшись вперёд, уставясь в пол и время от времени смачно плевал в облюбованную точку. Хлюпал в углу ребёнок; длинные тощие ноги он подобрал на скамье под себя и тискал, будто навеки с ними прощался...

Я сел, чувствуя, что сейчас неотвратимо стрясётся нечто ужасное. Слева от меня была девушка с гнилыми дёснами. Что было справа, я понял только несколько позже. То была подвижная глыба, обладавшая лицом и тяжёлой, застылой, громадной рукой. Обращённая ко мне сторона лица была пуста, лишена черт и воспоминаний, и, к моему ужасу, одежда на глыбе сидела как на обряженном покойнике. Рука, как её выложили, так и лежала на брючине, и даже волосы, словно расчёсанные обмывальщицей трупов, стлались туго и тускло, как шерсть на зверином чучеле (позже выяснилось, что справа сидел старик-паралитик).

К этой «галерее», которая выше воспроизведена только частично, можно было бы добавить немало подобных портретов. В частности во всех подробностях (на четырёх страницах) изучаются повадки сумасшедшего, шествующего по улице. И с полной отчётливостью подводит к экспрессионизму преследующее героя чувство страха – маниакального страха перед всем и вся.

Страх, что крошечная шерстинка, торчащая из одеяла – твёрдая, твёрдая и острая, как стальная игла; страх, что пуговка на моей ночной рубашке – огромная, тяжёлая, больше моей головы; страх, что оборванный край вскрытого письма прячет запретное, чего никому нельзя видеть; страх, что смятвшее число пойдёт разрастаться у меня в мозгу и уже перестанет там умищаться; страх, что я буду кричать, к моей двери сбегутся, её взломают; страх, что я выдам себя, выболтаю свои страхи, и страх, что я слова не смогу из себя выдавить, ведь словами их не передашь...

Как ни странно, весь этот экстремистский антураж благополучно сосуществует с пронизывающей повествование нотой артистизма. Обильно вкрапляемые сюда эпизоды давней истории нацелены на то, чтобы во всевозможных ракурсах обрисовать жизнь родовитых людей, от дворян до королей. В центре романа – внутренний мир и переживания отпрыска старинной датской фамилии, якобы пишущего эти записки. И в конечном счёте всё сводится к мысли о том, что этой дворянской жизни приходит конец. Остаются только воспоминания (чуть странные, но очаровательные), однако и они постепенно улечиваются.

Крушение былого общества не проходит бесследно, прошлое оборачивается для нового века кризисом смысла существования. Но остаётся и другой след – передаваемый по наследству аристократизм духа. Автор настойчиво подчёркивает его в своём герое, и это, конечно же, в полной мере распространяется на самого Рильке: и в силу того, что роман носит автобиографические черты, и ввиду неотъемлемой от облика автора, огромной, органически присущей ему общечеловеческой культуры.

Завершающий взлёт гения Райнера Мария Рильке падает на начало 1920-х годов. Он приходит к той фазе своей творческой эволюции, которую можно обозначить словосочетанием «последняя ясность». В работе над циклом **«Валезианские катрены»** (1921; катрэн – четверостишие на две рифмы) ему помогло добиться этого само пребывание в Валé – так называлось село, находившееся в первозданном краю гор. Об особой ценности подобной первозданности напрямую говорится в Катрене № 6.

*Край молчаливый, где безмолвствуют прозренья,
край, где своё вино,
где помнит каждый холм о первом дне творенья,
где время продлено.*

*Край этот слишком горд, чтоб веку поклоняться,
меняющему всех;
предпочитает он, счастливый, повторяться,
как вяз и как орех.*

*Край, где без новостей повсюду говор ясных
неистоцимых вод,
и эти гласные среди каменных согласных
струятся круглый год.*

Поэт припадает к природному миру, в его звуках и в его безмолвии находит высшую отраду, воспекает величие его извечных истин. В свою очередь, мир этот помогает поэту обрести новое дыхание, отыскать новые метафоры с их неожиданно тонкой меткостью (как в конце приведённого выше текста: воды – *гласные*, каменные скалы – *согласные*).

На этот соприродный мир – людской мир первозданного края – душа изошрённого интеллектуала может отозваться чистым, простодушным отзвуком, обаятельной наивностью (обратим внимание на мягкий, но звучный рефрен «*нежным звоном, добрым звоном*»).

*И над башней и над склоном
я приветствую в селе
обитателей Вале
нежным звоном, добрым звоном.*

*Всем своим небесным лоном
сыплю манну по земле
вам, хозяйюшки Вале,
нежным звоном, добрым звоном.*

*Дар, предписанный каноном,
по субботам на крыле
приношу всему Вале
нежным звоном, добрым звоном
(Катрен № 12)*

Столь характерное для этого цикла приобщение к естеству побуждает поэта при всей возвышенности слога добиваться «новой простоты», и притом не утрачивая тонкости изъяснения, изысканной изобретательности. Характерный пример находим в заключительном **Катрене № 36**, согретом нежной шутивостью.

*Книга бабочки – полёт,
не имеющий границы,
если крылышки – страницы,
а сиянье – переплёт.*

*Медлит на краю цветка,
но читать не успевает,
так как запахи вбивает
разные издадека,*

*и любясь лепестками,
подражает им сама,
очень схожая с клочками
от любовного письма;*

*написали, разорвали,
клячья выбросили в сад,
и дождётся адресат
этой весточки едва ли.*

Вместе с «последней ясностью» и «новой простотой» приходят желанные реминисценции вроде бы уже безвозвратно отошедших в прошлое эмоционально открытых излиятий любви.

*Ах, расцвёл, как сад, с тех пор, как встретил
я тебя среди пустого дня;
видишь, я иду, и прям, и светел, –
кто ты, тихо ждущая меня?*

*Как листву, теряю я бесслёзно
прошлое, Далёкий и Другой.
И теперь твоя улыбка звёздно
над тобой стоит и надо мной.*

*Перед алтарём всё, что таило
в безымянности с начальных дней,
дай вместить в твоё святое имя:*

*волосами он зажжён твоими
и любовью освящён твоей.
(«Жертва»)*

Но, конечно же, возрождённая стихия чувств предстаёт в ином освещении, и при всей внешней простоте их выражения стихи исполнены глубинного смысла.

*Как заснёшь ты, ангел мой,
если я тебя покину
и, как липа, не застыну
в лепетаньях над тобой.*

*Если не смогу заснуть,
твой покой оберегая
и в тиши слова роняя
на твои уста и грудь –
не оставлю, точно клад,
где сама собой полна ты,
как благоуханьем мяты
и анисом звёздным сад.
(«Колыбельная»)*

«Последняя ясность» отличает и одну из завершающих поэтических книг Рильке – «**Дуинские элегии**» («Дуинезские элегии» 1922). На протяжении всего творческого пути свойственное ему стремление к философскому осмыслению жизни наиболее полное выражение получило именно в этом собрании, состоящем из десяти элегий. Но, в отличие от прежних опытов, здесь поэт менее всего абстрагирует или воспаряет в символистские туманности. Его раздумья о жизни при всей их углублённости заведомо предметны, тяготеют к конкретности и наглядности умозаключений. Для иллюстрации обратимся к **Восьмой элегии**, которая завершается следующим образом.

*А что же мы? Мы зрители везде,
Всегда при всём и никогда вонне.
Порядок наводя, мы разрушаем,
И сами разрушаемся потом.
Кто нас перевернул на этот лад?
Что мы ни делаем, мы словно тот,
Кто прочь уходит. На холме последнем,
С которого долина вся видна,
Он оборачивается и медлит.
Так мы живём, прощаясь без конца.*

Как удалось убедиться, Райнер Мария Рильке прошёл большой путь исканий. Отдавая должное эмоциональной силе его поэзии, всё-таки следует признать, что его творчество носило прежде всего интеллектуальный характер. В основе его художественного наследия лежало глубинное постижение сущности человеческой личности и окружающего её мира.

Он был в высшей степени восприимчив к духовным ценностям разных времён и народов, что нашло прямое отражение в его творчестве. Рильке широко варьирует и разрабатывает темы литературы прошлого, особенно мотивы Античности и библейские образы, поскольку определяющим вектором его духовной субстанции было устремление к категориям вечного и надсуетного. Отсюда же и соответствующая эстетическая доминанта: он мыслит возвышенно, в том числе нередко обращаясь к жанру сонета (например, в последней книге с названием «Сонеты к Орфею» 1923).

Поэзию Рильке пронизывает предчувствие, а затем констатация потрясений и огромных перемен на пороге XX столетия («*На рубеже веков мой век течёт...*»). В ситуации катастрофических сдвигов он с болезненной остротой фиксирует неприкаянность, заброшенность человека, чуждого духу предпринимательства. Город для него концентрирует в себе силы разрушения, в культе машин он предугадывал гибель красоты и человечности.

Главное бедствие людей поэт видел в их тотальной разобщённости, порождаемой взаимной чёрствостью, эгоизмом, бездушием и жестокостью. Отсюда неизбежное одиночество: вещи и люди, города и планеты оторваны, отчуждены друг от друга («*Вечером стали опять все на сирот похожи; // самые близкие тоже чужими успели стать...*»). В этом трагизм существования, но и спасение беззащитного человека перед лицом мировых катаклизмов.

*О святое моё одиночество – ты!
И дни просторны, светлы и чисты,
Как проснувшийся утренний сад.
Одиночество! Зовам далёким не верь*

*и крепко держи золотую дверь,
там, за нею, желаний ад.
(«О святое моё одиночество...»)*

Другой «спасательный круг» – слияние с природой («...в моих объятиях лес нашёл покой; // я сам – его трезвон и трепетанье»). В лоне природной материи складывался мистический пантеизм поэта: стремление достичь состояния восторга, в котором происходит осознание сущего как единого целого. И тогда начинала мерцать утопическая мечта о совершенной личности, надежды на позитивное обновление духовной и эмоциональной жизни человека.

Этот сложный, многоречивый мир мыслей и образов Рильке базировался на широчайшем спектре его поэтики: изощрённая вязь слов и строк, стиховая метрика в диапазоне от классической размерности до авангардной свободы и парадоксальности, виртуозная игра метафор, ритмов и рифм (в совершенстве владея рифмой, он отвечал и на вызов времени, широко используя возможности верлибра). К сказанному остаётся прибавить единственное: гений есть гений...

Список источников

1. Адмони В. Г. Поэзия Райнера Марии Рильке // Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 138-158.
2. Азадовский К. М. «Россия была главным событием...» // Рильке и Россия: письма, дневники, воспоминания, стихи. СПб.: Издательство Ивана Лимбама, 2003. С. 5-117.
3. Березина А. Г. Поэзия и проза молодого Рильке. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985. 184 с.
4. Букреева Л. Л., Береснев С. Д. Об адекватности художественного образа в оригинале и переводе (на материале стихотворения Р. М. Рильке “Abschied” и его перевода на русский язык) // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1986. № 2. С. 60-65.
5. Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
6. Демченко А. И. «Серебряный век». Саратов: Pan-Art, 2011. 68 с.
7. Дрожжин С. Д. Современный германский поэт Райнер Рильке (из записок и воспоминаний) // Путь. 1913. Вып. XII. С. 47-64.
8. Ерёмин В. Н. Сто великих поэтов. М.: Вече, 2005. 452 с.
9. Журавлева Е. И. Языковые средства создания образности поэтического текста. Сенсорные образы и их значение (на материале стихотворения Р. М. Рильке “Spanische Tänzerin”) // Проблемы культуры, языка, воспитания. Архангельск, 1996. Вып. 2. С. 143-150.
10. Засева Г. М. Лексико-семантические средства создания связности поэтического текста (на материале «Дуинских элегий» Р. М. Рильке) / Северо-Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2003. 203 с.
11. Иванова Е. Л. Лирический цикл как форма «Часослова» // Вопросы филологии. СПб.: Нестор, 2006. № 12. С. 92-104.
12. История немецкой литературы: в 4-х т. М.: Наука, 1968. Т. 4. 614 с.
13. Калюжная Л. С. Сто великих писателей. М.: Вече, 2004. 532 с.
14. Лысенкова Е. Л. Эволюция поэтического языка Р. М. Рильке и проблемы её отражения в русских переводах: автореф. дисс. ... к. филол. н. Магадан, 1997. 28 с.
15. Медведев А. А. «И эон с эоном говорит»: диалог Р. М. Рильке и Лермонтова в «большом времени» // Литературоведческий журнал. 2014. № 35. С. 89-106.
16. Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке. СПб.: Эгида, 1999. 397 с.
17. Пахомова И. В. Москва Райнера Марии Рильке // Культура – искусство – образование: сб. науч. ст. / сост. Е. Ф. Петровский. М., 1998. С. 52-53.
18. Пигина Н. В. Апельлятивность в цикле Р. М. Рильке «Сонеты к Орфею» // Иностранные языки: Герценовские чтения. СПб., 1999. С. 91-92.
19. Райнер Мария Рильке и Александр Бенуа. СПб.: Эгида, 2001. 267 с.
20. Рудницкий М. Л. Русские мотивы в «Книге Часов» Рильке // Вопросы литературы. 1968. № 7. С. 135-149.
21. Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск: Урал LTD, 1998. 394 с.

TRAJECTORY OF SEARCH (RAINER MARIA RILKE)

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Saratov State Conservatoire
alexdem43@mail.ru

Rainer Maria Rilke began with things simple enough and as a particularly lyric poet. The flowering of his early works was in many respects consonant with what we usually correlate with the poetics of the “silver age”. In the late 1890s he significantly complicates the imagery and general structure of the poetic thought, developing a characteristic for romantics situation of discord with the world. In search of life support, the poet associated much with Russia. The final rise of the genius of Rilke refers to the beginning of the 1920s, when he comes to that phase of his creative evolution, which can be designated by the term “last clarity”. A deep comprehension of the essence of the human personality and the world around it was at the heart of his artistic heritage. Rilke’s poetry is full of a premonition and then a statement of the upheavals and huge changes on the threshold of the XX century.

Key words and phrases: Rainer Maria Rilke; consonance of early works with poetics of the “silver age”; complexity of figurativeness and artistic thinking since the late of the 1890s; final rise of the beginning of the 1920s with the following “last clarity”; deep comprehension of human personality’s essence and the world around it; statement of upheavals at the turn of the XX century.