

7. Рублеўская, Л. Пантофля Мнемазіны: раман / Л. Рублеўская // Дзеяслоў. – 2017. – № 5 (90). – С. 99–164.
8. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2002. – 280 с.

**ДИАЛОГ МЕЖДУ Я И ВЕЧНЫМ ТЫ  
В «ЧАСОСЛОВЕ» Р. М. РИЛЬКЕ**

**Г. В. Синило**

Белорусский государственный университет,  
факультет социокультурных коммуникаций,  
ул. Курчатова 5, 220108,  
Минск, Республика Беларусь  
e-mail: sinilo@mail.ru

В статье исследуется специфика репрезентации диалога между человеком и Богом в стихотворном сборнике Р. М. Рильке «Часослов» («*The Book of Hours*»), созданном под знаком России и под влиянием православной культуры, но также в русле традиции немецкой мистической поэзии XVII в. Показано, что важнейшим архетекстом для Рильке является Книга Псалмов, осью которой становится диалог между Я и Вечным Ты (*The Eternal You*) (М. Бубер). Австрийский поэт осмысливает этот диалог как выход из духовного кризиса параллельно с созданием философии диалога и независимо от нее, но в обоих случаях — как ответ на концепции «смерти Бога» и «смерти человека».

*Ключевые слова:* австрийская поэзия XX в.; поэзия Р. М. Рильке; философия диалога; Библия; «Часослов»; Книга Псалмов; архетекст.

**THE DIALOGUE BETWEEN I AND THE ETERNAL YOU  
IN THE BOOK OF HOURS BY R. M. RILKE**

**G. V. Sinilo**

Belarusian State University, Sociocultural Communications Department,  
Kurchatov St. 5, 220108, Minsk, Republic of Belarus  
e-mail: sinilo@mail.ru

This research paper examines the way of representation of the dialogue between man and God in R. M. Rilke's collection of poetry *The Book of Hours*, which was created under the sign of Russia and under the influence of the Orthodox church culture, as well as within the context of Ger-

man mystical poetic tradition of the 17th century. The author proves that the most important archetext for Rilke is *The Book of Psalms*, in which the dialogue between *I* and *The Eternal You* (M. Buber) constitutes the main axis. The Austrian poet comprehends this dialogue as a way of overcoming the spiritual crisis alongside with creating the philosophy of the dialogue and independently from it, but in both cases — as the reaction to the conceptions of «the death of God» and «the death of man».

*Key words:* Austrian poetry of the 20th c.; poetry of R. M. Rilke; philosophy of dialogue; The Bible; *The Book of Hours*; *The Book of Psalms*; archetext.

В наше непростое время — время ощутимого кризиса всех традиционных ценностей — все более ценными становятся уроки переломного времени конца XIX — начала XX вв., когда вопреки концепциям «смерти Бога» и «смерти человека» все более осознается спасительность длящегося диалога между Богом и человеком и — шире — диалогичность самого бытия человека, диалогичность культуры как таковой. В 20-е гг. XX в., после страшного опыта Первой мировой войны, более того — прямо в ее окопах закладываются основы философии диалога, ставшей в свою очередь фундаментом концепции диалога культур. Как известно, основоположниками философии диалога стали немецко-еврейские мыслители-экзистенциалисты Франц Розенцвейг («Звезда Искупления», 1921) и Мартин Бубер («Я и Ты», 1923). Преодолевая монологизм европейской (прежде всего немецкой) идеалистической философии, они утверждают принципиальную диалогичность бытия и мышления, его тернарную структуру: Бог, мир, человек. Согласно М. Буберу, именно диалог между *Я* и *Вечным Ты* (*Богом*), или диалог между *Я* и *Ты* в присутствии *Вечного Ты*, позволяет человеку сохранить субъектно-субъектные отношения (*Я — Ты*) с миром, не соскальзывая в субъектно-объектные отношения *Я — Оно*, характеризующиеся прагматизмом и утилитаризмом. Но в то же самое время, когда Бубер шел к формулированию своей концепции, изучая сначала немецкую философию и мистику, затем мистику еврейскую (в особенности Каббалу и хасидизм), — в 1900-е гг. — по-своему осмысливал важность диалога между *Я* и *Вечным Ты* и воплощал его в своей поэзии Р. М. Рильке. При этом и Бубер, все работы которого отличаются образным, поэтическим языком, и Рильке, поэзия которого глубоко философична, опирались прежде всего на Библию, в которой

впервые репрезентирован диалог между Богом и человеком — диалог, осознаваемый как ось мировой истории.

Райнер Мария Рильке (1875—1926) навсегда вошел в число самых великих поэтов XX в., оказавших значительное влияние на дальнейшее развитие не только немецкоязычной поэзии, но и европейской в целом, в том числе и русской (особенно это сказывается в поэзии Бориса Пастернака и Марины Цветаевой, чьи поэтологические концепции несут много общего с пониманием поэзии у великого австрийского поэта и испытали его прямое воздействие). Рильке остро ощущал переломность своего времени, его катастрофичность, прозревал в наступающем веке великую угрозу человеческому духу, самой человечности и всю жизнь стремился защищать их, не позволяя себе ни грана высокомерного снобизма по отношению к малому, незаметному, земному, не пятная себя ни малейшим пятном национальной ограниченности, шовинизма, ура-патриотизма (а его с началом Первой мировой войны не избежали и некоторые выдающиеся писатели). Он казался абсолютно несвоевременным, выпадающим из своего времени, противостоящим ему. Это особенно остро почувствовала М. Цветаева, которая первое письмо к Рильке из своего эмигрантского «гетто» начала следующими словами: «Райнер Мария Рильке! Смею ли я так назвать Вас? Ведь Вы — воплощенная поэзия... Ваше имя не рифмуется с современностью, — оно — из прошлого или будущего — издалека... Вы — явление природы, которое не может быть моим и которое не любишь, а ощущаешь всем существом, или (еще не всё!) Вы — воплощенная пятая стихия: сама поэзия, или (еще не всё!) Вы — то, из чего рождается поэзия и что больше ее самой — Вас» [8, с. 85]. В эссе «Поэт и время» Цветаева писала: «Рильке не есть ни заказ, ни показ нашего времени, — он его противовес. Войны, боины, развороченное мясо розни — и Рильке. За Рильке наше время будет земле — отпущено. По обратности, то есть необходимости, то есть противуюдию нашему времени Рильке мог родиться только в нем. В этом его современность» [10, с. 378].

«Gesang ist Dasein» [12, с. 724] («Песнь — это здесь-бытие», «Песнь есть существование») — по этому закону, сформулированному Рильке в итоговом цикле «Сонеты к Орфею», жил и творил поэт. Излюбленная мысль, проходящая через все творчество Рильке, — мысль о том, что настоящий поэт никогда не становится в позу победителя, удовлетворенного своей победой. Поэт всегда побежден этим громадным бранным миром, который через него ищет воплощения

в слове, принадлежащем вечности. И тогда поражение оборачивается победой. Неслучайно в финале стихотворения «Созерцающий» («Der Schauende»; в переводе Б. Пастернака — «Созерцание»; сб. «Das Buch der Bilder» — «Книга образов»), являющегося одним из программных у Рильке, сказано: «Не станет он искать побед. / Он ждет, чтоб Высшее Начало / Его все чаще побеждало, / Чтобы расти ему в ответ» (*здесь и далее перевод Б. Пастернака*) [7, с. 271]. В оригинале эта мысль выражена гораздо более сжато, в меньшем количестве строк, и соответственно — с гораздо большей поэтической суггестией: «Die Siege laden ihn nicht ein. / Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte / von immer Größerem zu sein» [12, с. 346]. В дословном (подстрочном) переводе это может быть передано следующим образом: «Победы не привлекают его. / Его рост: быть глубоко побежденным / от всегда Превышающего [неизменно Большого]». По мнению Рильке, каждая победа для настоящего человека относительна и скорее воспринимается как поражение (вспомним строки Б. Пастернака, явно продиктованные влиянием Рильке: «Но поражения от победы / Ты сам не должен отличать...»). Только при таком условии подлинный человек — поэт тем более — может бесконечно духовно расти, стремясь дорасти до того Высшего Начала, до которого дорасти невозможно и которым является Бог. Эта мысль глубоко коррелирует с одной из генеральных идей Библии: настоящий человек не измеряет Божественное бытие только своей мерой, по определению ограниченной, но стремится дорасти до той меры, которая только и может быть единственной подлинной мерой в мире теоцентрическом, — до Бога, абсолютно сознавая, что дорасти до Него невозможно — можно только бесконечно «уподобляться» Ему в духовном и нравственном совершенстве. Неслучайно для выражения заветной идеи Рильке потребовалась библейская аллюзия — на знаменитый эпизод в 32-й главе Книги Бытия, где описано таинственное сражение патриарха Иакова с неким сверхъестественным существом — возможно, ангелом-покровителем Исава, брата Иакова, возможно — самим Богом, принявшим форму Ангела. Так или иначе, таинственный эпизод, в котором испытывается избранник Божий, становится развернутой метафорой дерзновенного постижения истины Откровения, дары которого не приходят к робким и пассивным, но требуют предельного напряжения всего человеческого существа, духовного и физического. Показательно, что из схватки с Ангелом Иаков

выходит одновременно и побежденным, и победителем: он прихрамывает, ибо Ангел повредил сустав его бедра, и он получает новое благословение и новое имя, которое станет именем всего избранного народа, — *Йисраэль*, что означает «сражающийся [во имя] Бога», «Бог сражается [за него]». Поэтому и у Рильке читаем:

Всё, что мы побеждаем, — малость, / Нас унижает наш успех. / Необычайность, небывалость / Зовет борцов совсем не тех. // Так ангел Ветхого Завета / Искал соперника под стать, / Как арфу, он сжимал атлета, / Которого любая жила / Струною ангелу служила, / Чтоб схваткой гимн на нем сыграть. // Кого тот ангел победил, / Тот правый, не гордясь собою, / Выходит из такого боя / В сознание и расцвете сил. / Не станет он искать побед... [7, с. 271].

Библия стала важнейшим архетекстом для творчества Рильке — смысло- и текстопорождающим текстом, а также архетекстом, обусловившим во многом его жанрово-стилевые поиски (особенно это касается Псалтири). Однако важными дополняющими претекстами для Рильке стали отражения библейского мира в немецкой мистике и русской православной культуре.

С самого начала жизненного и творческого пути для Рильке характерна принципиальная ориентированность на самоуглубленность, отстранение от себя современного городского мира. Ему противопоставлен принцип «тишины», «одиначества», которое осознается не только как тяжкий крест, как груз непонимания и тоски, чуждости всему, но и как знак избранничества, как необходимое условие для творчества. Как отмечает А. В. Карельский, «комплекс тишины (вплоть до молчания, безмолвия), внимание к нему языку жеста (*Gebärde*) — всё это станет одной из существеннейших черт поэтики Рильке» [2, с. 9]. В связи с принципом «тишины» перед Рильке возникает мировоззренческая и одновременно этическая проблема: как совместить самоуглубленность, отстранение от мира, «святое одиночество» — со стремлением открыться миру, стать его голосом, с любовью к миру и людям, без которых он также не мыслит подлинной поэзии. Найти выход из этой ситуации, кажущейся неразрешимой, Рильке помогает знакомство с Россией, русской культурой и литературой, символом и совестью которой был для него, как и для многих западноевропейских интеллектуалов этого времени, Лев Толстой. Начальные годы странствий дважды приводят поэта в Россию — в 1899 и 1900 гг. Он хотел увидеть златоглавые

соборы Кремля и волжские просторы, маленькие церквушки, в которых истово молится простой народ, и бедные крестьянские избы. Он хотел в Ясную Поляну к Толстому. Проводником Рильке к Толстому становится Леонид Пастернак, отец Бориса Пастернака (в память будущего поэта, которому в это время было десять лет, навсегда врежется, как они с отцом на перроне московского вокзала встречаются курьерский поезд, на котором приезжает великий человек). Рильке встречается с Толстым, Репиным, гостит у крестьянского поэта Спиридона Дрожжина в его родной деревне Низовка в Тверской губернии. Позже Дрожжин расскажет в воспоминаниях о своем друге «Райнере Осиповиче», как именовали Рильке крестьяне Низовки, с которыми он вел беседы на их родном языке.

Впечатления от поездок в Россию, от встреч с Толстым имели колоссальное значение для Рильке, который писал: «Россия... в известной мере стала основой моих переживаний и впечатлений... Она в 1899 и 1900 гг. не только раскрыла мне ни с чем не сравнимый мир — мир необыденных измерений, но и позволила мне благодаря своим человеческим данным почувствовать себя братски принятым среди людей» (цит. по: [6, с. 381]). Безусловно, Рильке идеализировал Россию: она представлялась ему природным и духовным ландшафтом, не испорченным цивилизацией, живущим по естественным законам. Здесь сохранилась подлинная наивная вера, здесь литература и искусство бесконечно далеки от эстетской игры. Как известно, очень велик был интерес австрийского поэта к русской литературе. Он усиленно занимался русским языком, чтобы в подлинниках читать русских писателей. «И что за радость читать в оригинале стихи Лермонтова и прозу Толстого!.. Я необычайно тоскую по Москве», — напишет Рильке Л. О. Пастернаку в 1900 г. (цит. по: [6, с. 387]). Он переводит на немецкий язык стихи Лермонтова, «Слово о полку Игореве», чеховскую «Чайку» и даже пробует писать стихи на русском языке. Рильке утверждал: «Здесь (в России) впервые сталкиваешься с предметами (вещами — *Dinge*), обретаешь с ними прямую связь и остаешься с ними в постоянном общении, которое кажется почти обоюдным, хотя ты во всех смыслах остаешься гостем всех этих предметов, которые одаряют тебя... Я чувствую, что все русское (букв.: русские предметы — *russische Dinge*) и есть наилучшее имя для моих личных чувств и признаний» (цит. по: [6, с. 389—390]).

Под знаком России рождается первый сборник Рильке, принесший ему мировую известность, — «Часослов» (1905), три части ко-

торого выходили в 1899, 1901 и 1903 гг. До этого были «Жертвы ларам», «Венчанный снами», «Канун Рождества», «Мне на праздник», «Книга образов», но именно «Часослов» — первая цельная, глубоко продуманная по структуре и очень сильная в художественном отношении поэтическая книга Рильке. Само ее название — *Das Stunden-Buch* — является калькой со славянского названия молитвенника, где молитвы распределены по часам и куда включены фрагменты Псалмов (так называемая *следованная Псалтирь*). Таким образом, непосредственным претекстом «Часослова» является православный молитвенник, шире — русская православная культура, затронувшая глубокие струны души поэта. Неслучайно он писал: «Благодаря русским вещам... присущая моему существу набожность, которая с детских лет стремилась прорваться в мое творчество, обретает свое имя» (цит. по: [4, с. 6]).

Входя в образ русского инока, лирический герой Рильке возжигает свою жизнь, как лампаду, перед ликом Божиим в толпе нищих богомольцев и крестьян, один из которых кажется ему похожим на старца Иоахима, супруга Анны, отца Девы Марии (к сожалению, это не нашло отражения в переводе С. В. Петрова, где Иоахима «заменяли» библейские праотцы):

Da trat ich als ein Pilger ein / und fühlte voller Qual / an meiner Stirne dich,  
du Stein. / Mit Lichtern, Sieben an der Zahl, / umstellte ich dein dunkles Sein /  
und sah in jedem Bilde dein / bräunliches Muttermal. // Da stand ich, wo die  
Bettler stehn, / die schlecht und hager sind: / aus ihrem Auf- und Niederwehn /  
begriff ich dich, du Wind. / Ich sah den Bauer, überjahrt, / bärtig, wie Joachim, /  
und daraus, wie er dunkel ward, / von lauter Ähnlichen umschart, / empfand ich  
dich wie nie so zart, / so ohne Wort geöffnetbart / in allen und in ihm [12, с. 228].

Я богомольцем в этот храм / взошел смиренно, но / Ты как студеный  
камень там, / и тьмы Твоей полно. / Семь свеч поставил к образам, / и в ка-  
ждом явлен Ты глазам, / родимое пятно. // Там между нищих я стоял, / юро-  
дивых, слепых. / Что ветер Ты — я то узнал / из колыханий их. / Мужик стол-  
етний бородат / и темен был лицом. / Он праотцам библейским брат, / за  
ним такой же темный ряд, / в их тьме Тебя обрел мой взгляд: / Ты молча  
был открыт и рад / явиться в нем и в них (здесь и далее, кроме особо огово-  
ренных случаев, перевод С. Петрова) [9, с. 72].

Напомним, что ветер — одна из теофаний, очень часто встречающихся в Ветхом Завете, знак присутствия Бога среди людей — от самого сильного бурного ветра до кроткого дуновения, до «голоса

[звука] тонкой тишины» (именно так ощутил прикосновение Бога к своей душе пророк Илия; см. 3 Цар 19:12). Образ ветра, в котором для человека открывается Бог и в котором Он слышит человека, и дальше фигурирует у Рильке:

Я вновь молюсь всей правдой голой. / Ты, Светлый, в ветре внемлешь мне, / неизреченные глаголы / в моей почуя глубине [9, с. 89].

Поразительно, но при всей пронзительной субъективности сборника (место действия каждого стихотворения — душа человека) поэту удается воссоздать и зрительный, пластический образ внутреннего пространства православного собора — золотые Царские врата, полумрак, темные строгие лики. Он чувствует себя иконописцем, который пишет канонический лик Богородицы, но ощущает и переживает подлинный ее образ во внутреннем пространстве души, подчеркивает, что зреть суть можно только сердцем:

Писать Тебя нам надо по канону, / о Зареносица над темнотою! / В старинных красках мы творим икону, / кладя мазки по древнему закону, / в которых молча скрыл Тебя святой. // Мы ставим образа Тебе стенами, / а стены встали сумраком вокруг, / но в сердце Ты навеки зрима нами, / хоть скрыта набожностью наших рук [9, с. 14].

Рильке сознательно противопоставляет прекрасных, но излишне чувственных Мадонн художников итальянского Ренессанса (и католической иконографии в целом) и целомудренных Богородиц русских иконописцев. Однако неизменно акцентируется, что любое внешнее видение меркнет перед открытием Бога в глубинах собственного духа:

Мои собратья южные — в сутанах, / и Богородиц в славной сени лавр / изображают, словно жен желанных; / и грежу я о юных Тицианах, / в ком Бог пылает, будто лавр. // Но, погрузясь в себя до тьмы исподней, / я чую: ощущаю Он ищет пищу — / мой Бог. Во мне темнея, словно в яме, / Он — молча алчущее корневище. / И попросту из теплоты Господней / расту, на самом дне шурша ветвями [9, с. 13].

Безусловно, у Рильке есть прочная опора в собственно немецкой религиозно-философской и поэтической традиции: это великие мистики Майстер Экхарт, Якоб Бёме, Ангелус Силезиус. Особенно важен для Рильке последний с его концепцией рождения Бога в душе чело-



века, с концепцией души-Богородицы, которая вынашивает и рождает Сына Божьего. Рильке дерзко пишет о том, что сам Бог Отец — ему Сын, но и Сын Божий рождается в глубинах его духа:

Таким, Предвечный, я Тебя постиг. / И люб Ты мне, как милый сын... / <...> Аз есмь отец. Но Сын превознесен / отца превыше» [9, с. 95].

...Мне ли сыном, мне — / Твоим назваться? / То значит — от Тебя сто-кратно оторваться. / Ты, Ты — мне сын. И пусть года промчатся, / Тебя узнаю все равно, как тот, / кто сына милого во старце узнает [9, с. 97].

Один из излюбленных образов Рильке — Бог, «прорастающий», как дерево, в душе человека, укореняющийся в его душе. Он — «молча алчущее корневище», пронизывающее душу человека. Без Бога невозможна душа, но и Бог открывается только в душе человека, обретается им, по словам Майстера Экхарта, только в глубинах собственного духа. Безусловно, великие тексты немецкой мистики можно также считать претекстами «Часослова». А. В. Карельский писал по поводу сборника Рильке: «Выбор монаха, отшельника, странника-пилигрима в качестве лирического героя мог тоже быть результатом впечатлений от русской “набожности”, и так эта сторона “Часослова” нередко и воспринималась читателями и интерпретаторами. Однако не следует забывать о том, что эти впечатления могли лечь и на благодатную почву доброй старой германской традиции: разве не было когда-то в Германии, в романтическую эпоху, чуть ли не ровно столетие назад, произведения под названием “Сердечные излияния брата-монаха, любителя искусств”?» [2, с. 11]. Заметим, однако, что за полтора столетия до романтической эпохи, в эпоху барокко, родился «Херувимский странник» Ангелуса Силезиуса, в котором показан путь души, постигающей Бога, открывающей Его в себе.

Кроме того, их все — и православный молитвенник, и тексты немецких мистиков, и «Часослов» Рильке — объединяет единый «осевой» архетекст — библейская Книга Хвалений (*Сэфер Теѓиллим*), как она именуется в оригинале, или Книга Псалмов (Псалтирь), впервые представившая миру неразрывную органичную связь человеческой души и Бога, наполненная не столько славословиями Богу, сколько призывами о помощи в эпицентре скорбей, от сознания собственной немощности и ничтожности, насыщенная глубочайшими раздумьями о сущности Бога, Его неисповедимости и одновременно удивительной близости человеку, с невероятной экспрессией вы-

ражающая чувства любви к Богу и восторга перед созданным Им прекрасным миром. Книга Псалмов, являющаяся антологией древнееврейской религиозно-философской лирики и записывавшаяся на протяжении X—II вв. до н. э., в сущности, впервые в мировой поэзии представила сложнейшую картину духовной и душевной жизни человека в его общении с миром и Богом. Говоря о генеральных открытиях Книги Псалмов, С. С. Аверинцев утверждает: «Бог из космической силы становится здесь прежде всего поверенным человеческих страданий и надежд» [1, с. 288]. Книга Хвалений воспринимается как вечный, нескончаемый диалог человеческой души с Богом, и в этом залог ее непреходящей духовной ценности, ее воистину огромного влияния на мировую поэзию, в том числе и немецкую. Псалтирь стала важнейшим архетекстом для немецкой религиозно-философской поэзии — начиная с М. Лютера и его переложений Псалмов, а затем интенсивного диалога с библейской книгой в XVII в., когда авторские псалмы создавали М. Опиц, П. Флеминг, А. Грифиус, К. Г. фон Гофмансвальдау, Й. Рист, С. Дах, П. Герхардт, К. Кульман и многие другие. Эта традиция была продолжена в немецкой духовной оде и песне XVIII в. (И. К. Гюнтер, К. Ф. Геллерт), в поэзии Ф. Г. Клопштока, И. Г. Гердера и других штюрмеров.

В этом плане «Часослов» Рильке представляет собой новую вариацию на тему старой традиции диалога с Псалтирью, включающую в том числе в себя и дерзкое переосмысление Псалмов. «Часослов» можно рассматривать как авторскую Псалтирь, созданную поэтом тревожного времени рубежа XIX—XX вв. Неслучайно слово «псалом» так часто и органично всплывает в переводах С. В. Петрова (1911—1988), выполнившего первый полный перевод «Часослова» на русский язык (опубликован впервые в 1998 г. [9]), и это слово заменяет стоящие в оригинале у Рильке *Gebet* 'молитва' и *Gesang* 'песнь':

Не бойся, Боже! Это я — мой крик. / Бьюсь о Тебя всем телом, как валами, / и чувства обретенными крылами / белеют, окружив Твой лик. // Иль душу Ты не видишь в этот миг, / одетую и тишью и теплом? / Ужель не зрелет мой псалом, / на ветках взоров Божьих вознесен? [9, с. 30].

Псалом всяк зрящий запоет — / последний, всеглагольный, горний: / плод принесли Господни корни! [9, с. 46].

У Рильке поэт (и человек как высшее творение Божье) становится Песнью, а Бог — самой Поэзией, живым Стихом:

Ich komme aus meinen Schwingen heim, / mit denen ich mich verlor. / Ich war Gesang, und Gott, der Reim, / rauscht noch in meinem Ohr [12, с. 224].

Самозабвенный полет мой стих, / и снова мне дом открыт. / Я был псалом, а Бог — как стих / в ушах еще звучит [9, с. 64].

Органично всплывает имя Давида Псалмопевца, словно бы заново рождающегося в поэте, который ощущает себя «ликующим в долине Иерусалимом» («...ich bin im Tale / ein jubelndes Jerusalem» [12, с. 223]):

Ich bin die stolze Stadt des Herrn / und sage ihn mit hundert Zungen; / in mir ist Davids Dank verklungen: / ich lag in Harfendämmerungen / und atmete den Abendstern [12, с. 223].

Я, Боже, — гордый город Твой. / Ты стоязык в моем глаголе, / во мне молчит Давида воля. / Сквозь сумрак гуслей я в юдоли / дышал вечернею звездой [9, с. 62].

Показательно, что в оригинале звучит не «Давида воля», но «Давида благодарение» (*Davids Dank*). Образ Давида Псалмопевца становится для Рильке вневременной парадигмой интимного духовного опыта, поисков Бога и себя самого, собственного предназначения.

Как в Псалтири каждый Псалом теснейшим образом связан с соседними, а все вместе представляет единое лирическое целое, стержнем которого является диалог между *Я* и *Вечным Ты*, так и у Рильке душа поэта ведет нескончаемый диалог с Богом, «кружит» вокруг Него, неся Ему ликование и тоску, хвалу и жалобу, бесконечно исповедуясь перед Ним. Для Рильке это глубоко личный опыт, но в то же время он словно бы вбирает в себя тысячелетний опыт человечества, а значит — и народа Божьего, а значит — и Давида, положившего начало этой беспримерной по искренности и силе поэзии излияния человеческой души перед Богом. Уже во втором стихотворении «Часослова» сказано:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, / und ich kreise jahrtausendlang; / und ich weiss noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm / oder ein großer Gesang [12, с. 201].

И Бога, и древний собор я беру / в круги stoveковым крылом; / и кто же я — сокол, иль буря в бору, / или великий псалом? [9, с. 12].

Перевод не совсем точен, потому что в оригинале буквально сказано: «Я кружу вокруг Бога, вокруг древней Башни, / и я кружу уже тысячелетия...» Временную неточность переводчик поправляет в предыдущей строфе, говоря: «...я живу уже тысячи лет» [9, с. 12]. Однако в оригинале крайне важен образ Бога как «древней Башни», отсылающий в равной степени как к топике Псалтири, где Бог уподоблен Крепости, Твердыне, Скале, так и к продиктованному этой же топикой началу самого знаменитого лютеровского хорала — переложения Псалма 46/45-го: «Ein feste Burg ist vnser Gott...» («Прочная крепость [твердыня] — наш Бог...»).

Итак, можно утверждать, что Рильке сознательно ориентируется на образный строй и стилистику Псалтири, ощущает себя и библейским Давидом, и современным псалмопевцем, и самим «великим песнопением» (*ein großer Gesang*). Вся гамма чувств и размышлений, присущая Псалтири, находит выражение в «Часослове», но, безусловно, с гораздо большим субъективизмом, резко выраженным личностным началом. Так, во многих стихотворениях сборника находит отражение ощущение предельной малости человека перед Богом, чувство кротчайшей покорности Ему, смирения перед Ним:

Ты так велик, что стоит мне с Тобой / стать рядом, как меня не станет боле. / Такой Ты мрак, что меркнет в жалкой доле / у грани мрака мой светец слепой. / И вал Твоей великой воли / утопит каждый день мирской. // И по плечо Тебе я лишь тоской. / Стоит она, как ангел просветленный, / чужой, и бледный, и неискупленный, / крылом Тебя касаясь, как рукой [9, с. 39].

Рильке углубляет и заостряет библейскую мысль о том, что чем больше человек приближается к Богу, тем острее он чувствует свое великое несовершенство перед Ним. Но Бог, предельно, казалось бы, далекий от человека, перебрасывает мост через бездну трансцендентности и открывается человеку, инициирует диалог с ним. Бог кровно заинтересован в человеке, а потому очень близок ему. Чувство предельной близости Бога человеку и человека — Богу с большой силой выражено в стихах Рильке, где Бог предстает «Соседом» человека («Du, Nachbar Gott...» [12, с. 202]):

Не сегоуй, Боже, тихий мой Сосед, / когда стучусь порой во тьме беззвездной: / ведь редко слышно мне, как Ты в трапезной / вздыхаешь, одинок и сед. / Нет никого, и пить не подадут — / зря шарить Ты средь сумрака слепого. / А я — не сплю. Промолви же хоть слово, / дай знак! Я — тут! [9, с. 16].

Как некогда пророк Исаия в ответ на горестный вопрос Господа: «Кого Мне послать?» — говорит, не колеблясь: «Вот я, пошли меня» (Ис 6:8), так и герой Рильке жаждет только знака, чтобы сказать: «Ich bin ganz nah» [12, с. 202] («Я совсем близко»). Душа человека не только ждет помощи и защиты от Бога, но и сама готова в любую минуту прийти Ему на помощь:

Как в избушке сторож у окошка, / вертоград блюдя, не спит ночей, / так и я, Господь, Твоя сторожка, / ночь я, Господи, в ночи Твоей. // Виноградник, нива, день на страже, / старых яблонь полные сады / и смоковница, на камне даже / приносящая плоды [9, с. 74].

С огромной силой в «Часослове» выражено неостановимое движение человеческой души к Богу, неудержимая жажда слияния с Ним:

Нет без Тебя мне жизни на земле. / Утрачу слух — я все равно услышу, / очей лишусь — еще ясней увижу. / Без ног я догоню Тебя во мгле. / Отрежь язык — я поклянусь губами. / Сломай мне руки — сердцем обниму. / Разбей мне сердце. Мозг мой будет биться / навстречу милосердию Твоему. / А если вдруг меня охватит пламя / и я в огне любви Твоей сгорю — / Тебя в потоке крови растворю (перевод А. Немировского) [7, с. 239].

Многokrратно варьирующаяся мысль о предельном смирении («Кто чувствует Тебя, в том нет гордыни» [9, с. 81]; «Аз есмь худый смиренный раб Твой, иже / на жизнь глядит из кельи жития...» [9, с. 104]) идет рука об руку с чрезвычайно важной мыслью о взаимной необходимости Бога и человека, глубоко укорененной в Библии. То, что Бог нужен человеку, что никакое дело не будет успешным без благосклонности божества, знали и раньше, но то, что Бог нуждается в человеке, чтобы вполне чувствовать Себя Богом, — эта дерзкая мысль впервые высказана в Библии. Единого Бога не устраивает обладание миром: Его воля может быть удовлетворена через добровольное признание со стороны другой воли — человеческой. Обещая Свою любовь и верность человеку, Бог взывает ответной любви и верности. Отсюда этот настоятельный призыв, курсивом проходящий через древнейшие библейские тексты: «И люби Господа, Бога твоего, всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всеми силами твоими» (Втор 6:5; *Синод. перевод*). Именно поэтому Богу нужны «избранники» и «свидетели» — те, кто добровольно примут Его в свое сердце, последуют Его воле. Только так Он может об-

ладать полнотой существования. Неслучайно у пророка Исая Бог говорит, обращаясь к Своему народу: «Вы — свидетели мои... что Я — Бог» (Ис 43:12). Неведомый еврейский книжник-мидрашист, толкователь Писания, живший в начале новой эры, так объясняет эти слова: «Если вы Мои свидетели, то Я — Бог, а если вы не Мои свидетели — Я как бы не Бог». Поразительное толкование: Бог не чувствует себя Богом без свидетельства человека, и это не может не дать абсолютно нового миро- и самоощущения человеку. Только в этом свете становится понятной «дерзость» немецких мистиков, того же Ангелуса Силезиуса, утверждающего: «Бог жив, пока я жив, в себе Его храня. / Я без него ничто, но что Он без меня?!» (*перевод Л. Гинзбурга*) [5, с. 146]. В оригинале это изречение носит название «Бог не живет без меня» («Gott lebt nicht ohne mich») и звучит следующим образом: «Ich weiß das ohne mich Gott nicht ein Nu kan leben, / Werd' ich zu nicht Er muß von Noth den Geist auffgeben» [11, с. 200] («Я знаю, что без меня Бог не может жить ни мгновения; / Если я стану ничем [исчезну], Он должен будет от горя испустить Дух»). Именно это изречение Ангелуса Силезиуса особо отзывается в «Часослове» Рильке: «Was wirst Du tun, Gott, wenn ich sterbe?» [12, с. 216] («Что будешь Ты делать, Боже, когда я умру?»):

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe? / Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?) / Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?) / Bin dein Gewand und dein Gewerbe, / mit mir verlierst du deinen Sinn. // Nach mir hast du kein Haus, darin / dich Worte, nah und warm, begrüßen. / Es fällt von deinen müden Füßen / die Samtsandale, die ich bin. // Dein großer Mantel läßt dich los. / Dein Blick, den ich mit meiner Wange / warm, wie mit einem Pfühl, empfangе, / wird kommen, wird mich suchen, lange — / und legt beim Sonnenuntergange / sich fremden Steinen in den Schoß. // Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange [12, с. 216—217].

А вдруг умру — куда же Ты-то? / Я Твой сосуд (а вдруг разбитый?), / я Твой настой (а вдруг пролитый?), / почин, и промысел сокрытый, / и риза драная Твоя. // Нет без меня Тебе жилья, / и смысла нет в Тебе нима-ло. / С ноги снимаешь ты устало / сандалию — а это я. // Твой взгляд, что на щеке моей / в тепле покоится когда-то, / как на подушке, взором брата, / не вынесет моей утраты / и ляжет скорбно в час заката / на ложе из чужих камней. // Вдруг я умру — тогда куда Ты? [9, с. 48].

В переводе проигрывает начало текста, а также финал в оригинале звучит несколько иначе: «Что будешь Ты делать, Боже? / Мне страшно». Без души, в которой живет Бог, Он словно бы умирает. Но

и душа мертва без Бога. Вот почему и поэты живы лишь Богом и несут Его Слово в мир:

Пииты живы лишь Тобой. Они / в созвучиях Твой образ прозревают, / а выйдя в мир, во Слове созревают, / но жизнью одиноки искони... [9, с. 101—102].

И вместе с тем, согласно Рильке, поэт (шире — художник) — тоже творец, более того — со-творец Бога. Бог создал природу брэнной и преходящей, но художник возвращает ее Ему вечной и нетленной: «Из всех творений кисти нашей суть / в том, чтоб природу, что создал ты тленной, / тебе вовек нетленную вернуть» (перевод А. Карельского; цит. по: [3, с. 264]). Отсюда это гордое и ликующее осознание собственного дара, вступительным аккордом открывающее «Часослов»:

Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem, metallenen Schlag: / mir zittern die Sinne / Ich fühle: ich kann — / und ich fasse den plastischen Tag. // Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut, / ein jedes Werden stand still. // Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut / kommt jedem das Ding, das er will. // Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem / und mal es auf Goldgrund und groß, / und halte es hoch, und ich weiß nicht wem / löst es die Seele los... [12, с. 201].

И час этот пробил, ясен и строг, / и металлом коснулся меня. / Я дрожу. И знаю: теперь бы я смог / дать пластический образ дня. // Здесь ничто без меня не завершено / и ничто не успело стать. / И мой взгляд все светлее — ему дано / этот мир, как невесту, обнять. // Даже малая вещь для меня хороша / и в картине моей цветет / на сияющем фоне, — и чья-то душа, / с нею встретившись, оживет (перевод Т. Сильман) [7, с. 237].

Этот пролог ко всему «Часослову» дает основания утверждать, что далее разворачивается именно путь поэтической души, постигающей Бога и себя самоё, в диалоге с Богом осознающей свой дар.

Однако диалог между Я и Вечным Ты, имеющий у Рильке, безусловно, более интроспективный характер, нежели у Бубера, тем не менее обращен и к миру, более того — противостоит антигуманному миру, в котором люди превращены в загнанных, замученных животных, а прекрасный сад жизни — в сутолоку, суету, духовную нищету городов, живущих по волчьим законам. В третьей книге «Часослова» звучат острые социальные ноты, пророческие интонации и особенно различимы нравственные уроки Толстого и Достоевского:

Большие города — неправда волчья, / обман детей, зверей, ночей и дней. / И громогласно лгут они, и молча — / всем скопищем угодливых вещей. // Но из того, что вокруг Тебя творится, / Творящийся, в них нету ничего. / Зайдет Твой ветер в улицы к столице, / и улицы тотчас начнут кружиться. / Звенит и вертится их вереница, / как бы от ветра своего. // И ходят в парки, чтобы позабыться [9, с. 157].

Парк, как и сад, — локус спасения в суеде городов («Ведь есть сады — их создали цари...» [9, с. 158]), к (остаётся «которым») которым обращены гневные, обличительные строки:

Господь! Большие города / обречены небесным карам. / Куда бежать перед пожаром? / Разрушенный одним ударом, / исчезнет город навсегда. // В подвалах жить все хуже, все трудней. / Там с жертвенным скотом, с пугливым стадом / схож твой народ осанкою и взглядом. / Твоя земля живет и дышит рядом, / но позабыли бедные о ней (*перевод В. Микушевича*) [7, с. 245].

Поэт выносит приговор цивилизации, исказившей человеческое в человеке, попирающей человечность. В этом извращенном, забывшем пути Божьи мире Сам Бог беспредельно одинок и нищ, Он — «бедности великая Роза» («*du bist der Armut große Rose*» [12, с. 272]). Задавленной, приниженной жизни бедных, духовной нищете богатых противостоит утопия вольного, раскованного существования человечества в тесном единении с природой, свободного от тягот и лжи цивилизации:

Все станет вновь великим и могучим. / Деревья снова вознесутся к тучам, / к возделанным полям прольются воды, / и будут снова по тенистым кручам / свободные селиться скотоводы. // Церквей не будет, Бога задавивших, / Его оплакавших и затравивших, / чтоб Он, как зверь израненный, затих. / Дома откроются как можно шире, / и жертвенность опять родится в мире — / в твоих поступках и в делах моих. // С потусторонним больше не играя / и смерть не выставляя напоказ, / служа земному, о земном мечтаая, / достойно встретим свой последний час (*перевод Т. Сильман*) [7, с. 242].

Именно тогда позабытые, преданные людьми Божьи песни, сохранные поэтами, вновь возвратятся к Богу:

Но чудится: как на дне, / сберег я в своей глубине / псалмы до последних созвучий. // Из-за бороды плакучей / молчит Он и рад бы собраться / в лады, в напевную гладь. / Прижмусь я к Нему, и — глядь! — // псалмы Его заструятся / и польются в Него опять [9, с. 84].



Таким образом, параллельно с М. Бубером и независимо от него Р. М. Рильке приходит к новому открытию диалога между человеком и Богом, между *Я* и *Вечным Ты*, видя в этом диалоге выход из духовного кризиса и путь к преображению мира. Диалог между *Я* и *Вечным Ты* наиболее наглядно репрезентирован в прославленном сборнике Рильке «Часослов», созданном во многом под впечатлением от русской культуры. В качестве «осевого» архетекста для австрийского поэта выступает Книга Псалмов, присутствие которой в его тексте выявляется как на уровне архитектоники, жанровой системы, основных смыслов, мотивов, топосов, так и на уровне стилистическом и лексическом. Поэт ощущает себя и библейским Давидом, и современным псалмопевцем, и самим «великим песнопением» (*ein großer Gesang*). Вся гамма чувств и размышлений, присущая Книге Псалмов, находит выражение в «Часослове», но, безусловно, с гораздо большим субъективизмом, резко выраженным личностным началом. Бог предстает как совершенно неисповедимый и одновременно чрезвычайно близкий человеку, «прорастающий корнями» в его душе. Одна из ключевых идей «Часослова» — взаимная необходимость Бога и человека, и в этом плане, помимо Библии, роль важных претекстов играют тексты немецких мистиков — Майстера Экхарта, Якоба Бёме и особенно Ангелуса Силезиуса. Кроме того, функцию важнейшего претекста выполняет православный молитвенник — Часослов — и, шире, вся русская духовная и художественная культура начала XX в. с ее высоким нравственным пафосом и состраданием к обездоленным. Синтез библейской архетекстуальности, немецкой и русской претекстуальности позволяет Рильке создать в «Часослове» глубокую картину жизни души, поставить острые духовные и социальные проблемы, а также осмыслить предназначение поэта как со-творца Бога, «пред-стоящего» Ему «всем своим существом» (М. Бубер).

#### Литература

1. Аверинцев, С. С. Древнееврейская литература / С. С. Аверинцев // История всемирной литературы : в 9 т. / редкол.: Г. П. Бердников (отв. ред.), Ю. Б. Виппер (зам. гл. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1983. – Т. 1. – С. 271–302.
2. Карельский, А. В. О лирике Рильке / А. В. Карельский // Gedichte / R. M. Rilke; сост. и предисл. А. В. Карельского; коммент. Н. С. Литвинец. – М. : Progress, 1981. – С. 3–38.

3. Карельский, А. В. Райнер Мария Рильке / А. В. Карельский // Зарубежная литература XX века : учебник / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. шк., 1996. – С. 237–249.
4. Коренева, М. Несколько слов о «Часослове» Райнера Марии Рильке / М. Коренева // Часослов / Р. М. Рильке; пер. с нем. С. В. Петрова. – СПб. : Азбука, 1998. – С. 5–6.
5. Немецкая поэзия XVII века / пер., сост., предисл. и примеч. Л. Гинзбурга. – М. : Худож. лит., 1976. – 208 с.
6. Ратгауз, Г. И. Райнер Мария Рильке (Жизнь и поэзия); Примечания / Г. И. Ратгауз // Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / Р. М. Рильке; изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. – М. : Наука, 1977. – С. 373–525.
7. Рильке, Р. М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / Р. М. Рильке; изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. – М. : Наука, 1977. – 543 с.
8. Рильке, Р. М. Письма 1926 года / Р. М. Рильке, Б. Л. Пастернак, М. И. Цветаева; подгот. текстов, сост, предисл., пер., коммент. К. М. Азадовского, Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. – М. : Книга, 1990. – 256 с.
9. Рильке, Р. М. Часослов / Р. М. Рильке; пер. с нем. С. В. Петрова. – СПб. : Азбука, 1998. – 188 с.
10. Цветаева, М. И. Избранная проза: 1917–1937 : в 2 т. / предисл. И. Бродского; сост. и подгот. текста А. Сумеркина. – Нью-Йорк : Russica, 1979. – Т. 1. – 459 с.
11. Gedichte des Barock / hrsg. von U. Maché und V. Meid. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2005. – 413 S.
12. Rilke, R. M. Die Gedichte / R. M. Rilke. – 5. Aufl. – Frankfurt a. M. : Insel, 2014. – 895 S.

## **ПЕРФОРМАНС В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ**

**Э. А. Усовская**

Белорусский государственный университет,  
факультет социокультурных коммуникаций, ул. Курчатова, 5,  
220108,

Минск, Республика Беларусь

e-mail: elina-rain@mail.ru

В статье исследуется проблема истории перформанса в белорусском арт-пространстве и его постмодернистские контексты. Выделяются черты перформанса, рассматриваются ключевые вехи в его