

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Ольга Седякова

ПРИНЦИПЫ НОВОЙ ЛИРИКИ Р.М.РИЛЬКЕ

Die Dichter haben dich verstreut
 (es ging ein Sturm durch alles Stammeln)
 ich aber will dich wieder sammeln
 in dem Gefäß der dich erzeugt.
 (Von mönchischen Leben)

Однако новизна этой новой лирики очень сомнительна: мало того, что ей без малого сто лет, но она и не оказалась, как хотелось бы автору этого сочинения, началом нового искусства: художественный космос Рильке, выстроенный в таком духовном труженичестве, так же, как большие смысловые построения П.Валери, Т.С.Элиота, сменился потоком хаотических и натуралистических художественных направлений. Так что на фоне долгого кризиса искусства новая лирика кажется не выходом, а не имеющим последствий эпизодом.

Я не буду отвечать на это возражение и попытаюсь описать опыт Рильке как урок, живой для нас своей новизной.

Круг "русского влияния" Рильке туманен. Можно было бы поставить и такую конкретную задачу: Рильке и поздний Пастернак, и это осмысленно и может быть интересно, потому что часто и вещи Пастернака, и отдельные их образы представляют собой что-то вроде московской реплики Рильке — хотя бы цикл библейских стихов из "Стихов из романа", который без такого поворота не может быть вполне понятен. Библейские стихи Пастернака стоят вне традиции русской светской лирики на темы Писания с ее пересказывающей позицией, с ее двойной русско-славянской стихией — не только языковой, но образно-риторической и даже смысловой. И как раз у Рильке мы найдем истоки пастернаковской новизны: рассказ, ведущийся как ^{бы} в восстановленном смысле.

И скажут: ангел появлялся там. —
 Какой же ангел? это ночь пришла...

Р.М.Рильке. "Масличный Сад"

И предельно очеловеченный Спаситель в "экзистенциальных" ситуациях /ср. два "Гефсиманских Сада", "Воскрешение Лазаря" — и "Дурные

дни"/, и строение "притчевых" образов:

Ко мне на суд, как баржи из тумана,
Столетия поплывут из темноты —

предельно рильковский внешне, а по сути совсем не рильковский образ Пастернака. Интереснее всего было бы наблюдать расхождение "образца" и "оттиска". Но тема "Рильке и Пастернак" /не исчерпаемая, конечно, библейскими стихами/ относилась бы к прошлому, а мне хочется другого.

2. "Что такое искусство?"

Заговорив о кризисе, из которого Рильке предложил свой выход, мы касаемся темы, о которой много и глубоко говорили и продолжают говорить, потому что не перестают жить в ощущении его, хотя это ощущение становится все более привычным и даже комфортабельным.

На глазах современников *fin de siècle* вместе со своим смысловым фокусом делались невозможными формы большого реализма, или натуралистического реализма, или "объективного", как назвал его молодой Рильке /новые течения "старым" считали прежде всего девятнадцатый век, но "старым" в сущности оказывался весь путь после ренессансного искусства/. Перед лицом такого крушения нужно было решить: имеет ли единственную ценность — вернее, имело бы ли такую ценность и дальше, если бы его удалось сохранить и продолжить, то, что рушится. Среди тех, кто отвечал: "нет", — конечно, Рильке. Эти "нет" могли интонироваться /и теперь интонируются /и теперь интонируются/ по-разному, вплоть до самоубийственного нигилистического "нет", направленного в будущее. Но нас интересует другое "нет", начинающее новое. Можно сравнить два таких новых "нет": программу Рильке и программу Льва Толстого, изложенную в его скандальном трактате "Что такое искусство?" Это сравнение не так нелепо, как может показаться.

Книга Толстого — конечно, не враждебное ворчание художника старой школы на новые модернистические течения, это наоборот крайний модернизм: отрицание распространяется на все искусство, а на новое просто как на нелепейшее заострение его старых свойств. И как бодро звучит это убийственное осуждение! Нужно /и подразумевается, что возможно — и если до сих пор не существует, то только по какому-то недомыслию или злонамеренности сочинителей и потребите-

лей сочинений/ некое иное, новое искусство, которое выдержало бы суд разума, совести и жизни. Судом такого рода, правда, искусство уже не раз судили со стороны /и юридически, как "Цветы Зла", и товарищеским судом русской реальной критики/, и, наверное, всегда судят со стороны. Но когда высокий художник принимает такую точку зрения, хотя бы жизненно важной истиной полагает нечто иное, это уже не просто юродство, а "рухнувшие границы". Чем же будет отличаться хорошее искусство Льва Толстого от плохого старого?

Оно, во-первых, не будет занимать окраинной области в человеческой жизни — области эстетической, что в гротескном переводе Толстого равнозначно декоративному, слегка услаждающему сытых. Оно не только не будет вторично по отношению к "жизни", и не столько равно ей, но возвышено над жизнью как религиозный и нравственный императив. Сравните слова Рильке: "Искусство представляется мне порывом отдельного поверх узости и темноты найти понимание со всеми вещами, и с малейшими, как с величайшими, и в этой доверительной беседе наедине приблизиться к последним тихим источникам всех жизней". /"Современная лирика"/.

Во-вторых, и это следует из первого, новое искусство, учительное, а не подражательное, окажется простым, куда более простым: все, что не касается главного, должно развеяться, как дым. Простота Л.Толстого и простота Рильке, кажется, несравнимы, но обе они выводятся из простоты "последнего источника жизни". Новая красота прозаична, то есть целесообразна, уместна, скромна, правдива: плясать за плугом нелепо, как заметил Л.Толстой по поводу версифицированной речи. Рильке: "Для нового человека красота должна стать чем-то невольным, что он ощущает не как восхождение, а как нормальное окружение своей сущности".

Вероятно, в новое искусство Л.Толстого лирика вообще не вошла бы, и это естественное продолжение его требования трезвости. Для Рильке же лирика составляет сердцевину нового искусства: "Среди идиом языка прекрасного /видов искусства/ лирика — яснейший язык, где сам предмет речи есть это чувство /чувство связи с тайной вещей/" — и это тоже следствие его требования трезвости.

Чтобы объяснить такое расхождение в противоположные стороны из одной, кажется, точки — вернемся к этой точке, к "жизненно важной истине". Главное, печальное заблуждение Л.Толстого Рильке видит в том, что "его Бог в прошлом" /из воспоминаний о визите в Ясную Поляну/, а с прошлым Богом художнику жить невозможно. "У художника нет за спиной прошлого. У других Бог сзади, как воспомина-

ние. Для художника Бог — последнее глубочайшее свершение. Если радостные говорят: Он есть, печальные чувствуют: Он был, художник улыбается: Он будет. Это не только вера, но и строительство Его сил и имен. Это долг художника" /"Об искусстве"/. Если помнить, что "строительство" Рильке не имеет ничего общего с "богостроительством" и значит у него что-то вроде результативного созерцания, то "будущий Бог" Рильке, вечно предстоящий смысл всего, узнается в Боге будущего века, ^{когда} ~~который~~ "будет все во всем" /I Кор.15,28/. Даже искусство наделяет нас новым прошлым, соучастием того, кто ~~буд~~ то бы пережил нечто подобное, это приобретенное прошлое — тоже будущее.

И так же, как "Бог" Толстого, такими же прошлыми окажутся для Рильке и толстовские "жизнь", "простота", "польза", "правда": они заранее позади, как исполнение императива, действие заранее прошлое, не строящее нового смысла. Для Рильке же они насыщены будущим, это как бы небесформенная пустота, которая наполнится вполне неожиданным содержанием и наиболее ожидаемым, потому что все будущее — это отсутствующее в ожидании, вечно будущее — вечно отсутствующее, но только на это "я" и согласно вполне, всему существующему оно противится, и вряд ли плодотворно исправлять это "я", как хотел Толстой, чем-то из существующего, используя его как кнут и пряник.

Теперь о "я". Один из ведущих постулатов нового искусства — имперсональность произведения. Здесь многие голоса откликнулись Рильке, каждый со своим толкованием и апологией имперсональности /например, Элиот: "Поэзия — не высвобождение эмоций, но побег от эмоций, не выражение личности, но избегание личности..."/. Но и этот постулат уже присутствует в толстовской эстетической программе: конечно, в хорошем по-толстовски искусстве нет места "самовыражению", "манере", "оригинальности", и лучший художник окажется подобным народному сказителю или "списателю" древней книжности.

Такая безличность, коллективная, в рильковской системе тоже окажется "прошлой". Его безличность лежит на самом дне одиночества и субъективности /как это получается, посмотрим потом/. "Объективному реализму" прошлого века он ~~противополо~~ ^{противополо}гает "субъективный реализм" нового /здесь есть некоторая неточность, потому что речь идет о том, что предмет изображения из объекта становится субъектом, говорит от первого лица, — но не только об этом/. Поворот от объективного реализма к субъективному представляется ему настолько существенным, что он пишет в 1898 году: "Новое поколение поэтов стоит на пороге нового в тысяче смыслов времени, как стоял Данте."

Получается, кажется, симметричная картина: время Данте традиционно представляется как высвобождение индивидуального начала из-под крыла догматики — а кризисное время, по общему мнению, как раз направлено на уничтожение, вернее, самоуничтожение индивидуальности, на ее возвращение — но куда? в бездны "коллективного бессознательного"? еще в какие-нибудь бездны? в вечное будущее, в еще не ... материнского крыла догмы уже нет над художником. Но интересно, что Рильке не находит противонаправленности в двух "сочельниках новых времен", больше того, с предвозрождения и начинает новую лирику. "С первой попытки обнаружить себя самого на дне убегающего потока событий, с первого стремления в шуме дней прислушаться и дослушаться до глубочайшего одиночества собственной сущности начинается современная лирика. И это случилось — не пугайтесь — где-то году в 1292 /"Новая Жизнь"/".

Как это получается? можно сослаться на удобную все выпрямляющую "диалектику", но уместнее вспомнить некоторые сюжеты, в которых судьбу героя переламинает ее прямое продолжение — героя ловят на страстном желании, св.Юлиана — на олене, св.Франциска — на рыцарском звании, а еще раньше их — рыбарей на улове и самаритянку на колодезной воде. Кажется, в ответ на желание что-то взрывает предмет этого желания изнутри, подменяет подобие — образцом: вот чего ты хотел в том, что хотел.

Такой образ продолжения есть у Рильке: подвижничество Марии Египетской он изображает как продолженную в вечность страсть отдаваться: /Ср. Пастернак — "Магдалина":

Меня бы вечность не ждала,
Как новый, в сети ремесла
Мной завлеченный посетитель/.

Так и случается с "личным началом", видно.

Итак, вот три "нет" старому искусству, о котором здесь говорилось:

его периферийности по отношению к жизни и истине,
его непростоте,
его индивидуальному началу.

А главное, "настоящее", которым "должно" у Льва Толстого заниматься новое искусство, а у Рильке просто составляет это искусство как "вид жизни", способ существования, и есть его новость.

3. "Новая жизнь".

Новое искусство — вид новой жизни. И здесь мы останемся без Льва Толстого. Ему не пришлось вполне убедиться в начале прискорбной новой жизни. Может быть, поэтому его прощание со старым искусством прозвучало как заранее прошлое прощание. Все снова начинается с "Новой Жизни".

Если думать, что все подхватывает и развивает только новое в предыдущем и дантовская "Новая Жизнь" привела в конце концов к изображению жизни во плоти исключительно, хотя такого быть не может, но даже если считать, что предел развития реализма — изображение скупающей плоти, то началось не так. Всего ясней в восхищении Донной — восхищение воплощенностью, чудом его, качествам оттиска "световой печати" в "воске материи":

*Vero è che come forma non s'accorda
molte fiate all'intenzion dell'arte,
perch'a risponder la materia è sorda.*

Рag. I, 127-129

И вот благородство воска, недрогнувшую руку мастера — природы и любит поэт Ублажающей Блаженной — и конечно, за то, что они позволили так ясно воплотиться Замыслу. И земная жизнь интересна ему только в этом совпадении /года, числа и т.д., то, что станет реалистическими деталями/.

А новая новая жизнь — прискорбное зрелище развоплощения. И конечно, Лев Толстой, наверное, величайший наблюдатель красоты и надъязыковой, надлотической смысловой полноты воплощенной жизни и в самую злую минуту не представил бы этого улетучивания смысла из живого существования. Он видел такую область в жизни "богатых и образованных", но считал ее только аномальным островом в океане биологической и простонародной жизни, следствием злостного заговора. Но бедные и необразованные, как мы видим, не пошли по лучшему пути, а звери, младенцы и безумные так и не научились описывать свое видение мира, и человеческий рассказ так и ведется от лица "образованного", который при любом личном опыте не может переступить через однажды осознанное всеми вместе обессмысливание существования и видит его все тотальней.

Я уже несколько раз назвала эту жизнь, новую, прискорбной, и

многие современники кризиса прибавят к этому эпитету только еще более бранные. Но Рильке — иначе. Он вполне видит это обнищание действительности, исходит из него, но почему-то с великой радостью, будто из некоего нового дара: "Наступила реакция, разочарования и сомнения, как всегда перед непредвиденным успехом" /ср. "Дуинские элегии":

У смутного поворота мира столько обделенных, [которым ни
прежнее, ни ближайшее не принадлежит...] Но нас не должно
это сбивать: это крепнет в нас сохранность [познанного
образа.../

На месте утраты и крепнет образ: музыка замещает в здешнем пространстве исчезнувшего Лина, счастливое пространство — дитя или внук разлуки /"Сонеты к Орфею"/.

Говоря об обнищании, я имею в виду не только идеологические разочарования. Сомнение доходит до простейших неидеологических оснований существования. Особенно это заметно по пластическим искусствам: внешний облик исчез, художник смотрит не глазами, видимое представляется досадной видимостью, и он, кажется, даже не любит простого зрения. Само существование /"Песня есть существование. Но где существуем мы? — "К Орфею"/ философы переносят в какую-то другую область, которой обиденность враждебна. Общее сомнение: несет ли реальное смысл в себе — печально реально. Плоть смысла, его непосредственность /о которой говорил средневековый проповедник: Если бы кто-нибудь тысячу лет спрашивал жизнь: зачем ты живешь? — и она соизволила бы ответить, ее слова были бы: я живу чтобы жить"/ исчезает из вещи, из поступка, из внутреннего движения. Веры в то, что что-нибудь само по себе станет смыслом, без реминисценций и чего-нибудь в этом роде, как становился каток у Брейгеля или охота у Л.Толстого — у современников кризиса не больше, чем у современников Овидия веры в то, что еще одна девушка станет лавром.

Можно решить, что смысла и смыслов вообще нет — и так решают, и продукты этого решения в искусстве — художественный нигилизм и крайний натурализм, полное выключение творческой воли, разнообразные автоматические письма и "концептуализмы".

Можно решить, что смысл, как предложил Толстой, не воплощен, но предписан к воплощению, понятный и неизменный навсегда, — и отказать от искусства вообще, и от жизни тоже, между прочим, занявшись превращением вина в воду.

Но первое решение неприятно трусливо, второе, к счастью, быстро исчерпываемо за невозможностью исполнения.

Рильке любит другие, прошлые времена, где смысл явен:

Великие слова других времен,
других событий, я в н и х, не для нас.

Что за победа? вытерпеть — и всё. ⁺

/Реквием графу фон Калкройту/

любит описывать эти богатые времена. "Но теперь и богатый не богат" и это хорошо. Нищета мира становится необходимой на пути к будущей глубине, порождающей смысл. В слово "новый" включено эсхатологическое значение, и, хотя Рильке прямо не говорит об этом и его утопии "нового человека" и "новой земли", возможно, касаются земного будущего /как если бы весь мир сделался францисканским/, но конечно, имеет в виду этот смысл в своем употреблении "нового" /обе части "Новых Стихотворений" кончаются образом Будды/. Но скорее "новое" для него — вновь и навсегда ставшее первым, начальным. И возвращению к этой начальной точке, за которой вся полнота будущего, только помогает все более очевидная несоотнесенность смысла с его воплощением.

Новое искусство — способ существования, есть способ нового нищего существования и в отношении к действительности с ее старым названием, но выветренным смыслом занимает антиподражательную по-

⁺ Такое сопоставление времен — отнюдь не безнадежное мужество стоического оттенка, как может показаться. Побежденность и претерпевание для Рильке ценности высшие, чем победа:

sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte
von immer Größeren zu sein.

Не очень заметная перестановка цели и следствия в пастернаковском переводе этих строк: "чтоб высшее начало Его всё чаще побеждало, Чтобы расти ему в ответ" и очень заметное переосмысление в переводе последней строки этого "Реквиема": "Все дело — в одоленье", — выражают один смысл: активность и выразительность поэтики Пастернака не смиряется с пассивностью и антивыразительностью оригинала.

зицию. Теорию искусства как подражания действительности Рильке называет предрассудком, основанном на том, что художника считают кретином или ребенком, подражающим взрослым, а следует из этого предрассудка дилетантизм и тенденциозность. В самой же действительности как самые плодотворные выбираются области наибольшей нищеты — все обделенные: слабоумные, больные, самоубийцы, брошенные влюбленные — и не как предмет сострадания, а как образец, образ. Рильке здесь продолжает Бодлера, в котором он очень глубоко понял такие мотивы — не как антиэстетический эпатаж, а как жест милосердия, наподобие поцелуя святого Юлиана прокаженному /Записки Мальте-Лауридса Бригге/. Можно сравнить с этим вниманием новой лирики описанное С.С. Аверинцевым внимание средневековой поэтики к таким объектам /к "червю"/, к тому, что "не красиво и даже не безобразно /"антиэстетично"/, но только безобразно, безвидно, безэйдосно... Человек окажется лицом к лицу с молчанием бытия, не опосредованного эйдетикой"/.

Выстраивается обратная иерархия осуществленности существования: в человеческом мире на вершине ее — дети и все обделенные /остальные — *treibende* — не соприкасаются со страдательным во всех смыслах источником жизней/, но выше людей — звери, выше зверей — вещи. Впрочем, верх и низ не очень подходящие здесь координаты: Рильковская вселенная переворачивается, как песочные часы и ее "верх" и "низ" относительны /"Фонтаны"/. Уместнее говорить о полноте, достаточности — *genug* :

*Ich bin auf der Welt zu allein und doch nicht allein genug
um jede Stunde zu weihn.*

И конечно, всего полнее — смерть. "Мы здесь ее живем". Если сравнивать с чем-то этот образ, венчающий "Часослов", то, конечно, не с вульгарной смертью "декадентов" и даже не с целительной или наркотической смертью Бодлера. *Mitten in uns*, которым кончается "Книга о бедности и смерти", если не цитата, то невольная перекличка со словами ап. Павла: "так что смерть действует в нас, а жизнь в вас" /II Кор. II/.

Чем ближе к смерти — тем больше образа. А новая лирика, прежде всего, искусство образов, *Bild*, *Figur*. Образ вещей не как обобщение ~~схожих~~ разновидностей, не как "самое существенное" в данности вещи, а как ее цель и будущее. То вечное будущее, которое уже есть и полуизвестно поэту, вызвано им и идет за его спиной, как Евридика за Орфеем, и задача певца только не обернуться,

чтобы не разрушить своего деяния.

4. Некоторые сравнения нового искусства.

Должно быть, уже заметно, что напоминает новая лирика. Конечно, искусство средневекового типа, особенно его верхнее пограничье. Оно возвращается к некоему религиозному учению, и служит ему не косвенно, как всякое искусство поневоле делает, поскольку сам его "материал" — любованье и милость, а прямо: прямо, как главной теме. Новые черты нового искусства почти повторяют самые общие свойства средневекового: служебная роль по отношению к высшей истине /"искусство есть не цель, а путь" — Рильке/, установка на содержательность, на созерцательное познание, антиподражательная установка по отношению к эмпирической действительности, имперсональность, особая эмблематичность образов, особая традиционность, сознательность и даже теоретичность. К. Леви-Стросс передает сходство этих двух искусств двучленной формулой: направленность на познание, которое может превзойти научное, — и на язык, становящийся параязыком. И первый "новый лирик" — поэт-теолог Данте, образец и для другого поэта, пересматривающего позиции секуляризованной поэзии, Т.С.Элиота. Возвращение ли это к религии ее блудного сына-художника, или продолжение его странствия прочь от дома, не очень понятно. Можно утешиться тем, что весь его путь задуман как целое. Возвращения к животворившей старое искусство, излучавшей его / *ausstrahlen* — Н.С.Трубецкой/ формы догме не происходит, и возвращения к работе с готовыми общими смыслами и символами. На месте храма или дома оказывается ветер:

Ein Hauch im nichts. Ein Wehn in Gott. Ein Wind.

Я думаю, что это "дуновение" не из другой догмы /скажем, индийской/, а из движения новой лирики за геркулесовы столпы известного даже от богодуховенных свидетелей, за предел распределений и готовых форм в область *natura naturans*, целиком порождающего смысла. Что касается Средневековья у Рильке, обширнейшего из культурных кругов его лирики, то нас не должны вводить в заблуждение монументальные образы королей, рыцарей, ремесленников, певцов. Это действительно только образы: "Всё бывшее есть сущее в полноте событийности, если его понимают не в его содержании, а в его интенсивности" /"Предисловие к собственным сочинениям"/. Средневековье, как всякое другое время, не содержит для Рильке вполне обретенного

смысла. О "Боге Средневековья" он говорит очень определенно: Его хотели сделать узником, ограничить каким-то местом в человеческой жизни, и расплатой за это стал страшный уход вечно будущего Бога из жизни и культуры. С отказом от обладания хоть сколько-нибудь "готовой" картиной "источника всех жизней" исчезают и "готовые" образные видения. На месте трех областей *al, di, là* Данте у Рильке оказывается "единый поток, проходящий обе области" /Дуинские элегии:

"Впрочем, живые
все ошибаются обыкновенно, слишком себя отличая от мертвых.
Ангелы, говорят, часто не знают, среди
мертвых они — или живых. Единый поток
движет с собой сквозь обе области
все возрасты — и они отдаются в обеих"/

Как ни похожа атомарная психология Данте на рильковскую /сравните "духа зрения" из "Новой жизни" — и "речного бога крови" из "Элегий" и т.п./, но дантовская представляет собой операцию формулами, а рильковская — эксперимент. Внутренние "атомы" его обладают мгновенным существованием и являют собой инверсию "внешнего":

*Dort draußen ist was ich hiez drinnen lebe,
und hiez und dort ist alles grenzenlos —*

чего, конечно, быть не могло у Данте. Здесь все то же ощущение рухнувших границ, которое Рильке называл ведущим для каждого современного творчества, когда все известное кажется шумом, мешающим заговорить самому предмету речи. Если рильковский качественно-однородный мир духовного и материального и напоминает что-то индийское, то, конечно, это финал опыта над своим одиночеством, а не исходная его точка.

Можно сказать, что многое утрачено: единичный опыт художника, "космического пустытника", прислушивающегося к будущему как абсолютно первый слушатель, не может сравниться с общим переданным опытом, а "пустытник" и "монах" он тоже в образном смысле. Но открыта, или возвращена из забвения, важнейшая вещь: знание о вечной необладаемости главных смыслов, невозможность пользоваться такими смысловыми "вещами", как Ангел, как готовыми и прошлыми. Одно сознание того, что такими значениями нельзя обладать, что их только окружают множества косвенных и непременно лично пережитых примет, уже мистическая поэзия. И увы, на ней старая надпись: "Богу неведомо"

неведомому", будто часы искусства, описав круг, подошли к Четвертой Эклоге.

И еще нет одного в новой лирике в сравнении с церковным искусством: особого легкомыслия. Легкомыслия прикладного, приложенного к чему-то, существующему независимо от этого образа, не настаивающего на себе: только напоминание в нем, поклон перед тем другим, на что он открывает вид. И как если описывать образ поклона, многое окажется между прочим: одежда, место действия и т.д. — так и в этой вещи многое между прочим /хотя всё и означает нечто/. "Всего себя" художник в вещь не вкладывал, как романтик и постромантик /у Рильке это "вкладывание" приобретает особую вещественность:

Так каменщик переложил себя
в большое равнодушие собора/.

Там мы чувствуем обоюдную свободу мастера и вещи друг от друга, и от этого особенно радостно. А предельная серьезность нового искусства отдает печалью. Она серьезна как вопрос *Wohin* ? в ответ на романтическое *Dahin* !

И это не случайно. Должен же иметь смысл весь путь к будущему, даже если кому-то кажется, что это путь заблуждения. Отворачивающаяся от секуляризованного новое искусство окружает, как новая оболочка, внутреннее ядро романтизма. Отсюда требование единства творчества и личной жизни, вернее, их взаимоисключенность, отсюда "святое искусство". Как всякое настоящее продолжение, это продолжение оказалось парадоксальным. Поглощение личной жизни творческим образом дошло до своей полноты: на месте гибельной легенды поэта оказался вообще "неживущий" художник, отрекшийся от мира "космический отшельник" /ученик "великого грешника" Бодлера/. "Святое *per se* искусство, вызывающее враждебное "моральности", оказалось сверхморальным. "Судьба уходит в слово" без остатка. Болезненность романтизма, опасная и для читателя болезнь болезненных цветов переработана в вакцину для вырабатывания иммунитета, *l'enfer* в *Sehnsucht* .

Катализатором такого превращения оказывается разумная безупречность, вещественность формы. Задача совершенства выражения не может быть не поставлена в лирике такого рода: совершенство "стихотворения-вещи" — доказательство ее самостоятельного существования в мире вещей и полной услышанности смысла. В этом отношении новая лирика Рильке, как других его европейских современников, неоклассицистична. Это третье сравнение я сведу к одному образу, который мне

трудно пересказать иначе: пространство той классики, которую обновляет этот неоклассицизм /для Рильке это больше всего греческая пластика/, выпуклое, обозримое не только глазами и сразу со многих точек зрения, а новое пространство — вогнутое и втягивающее, как зрачок, и ничего в нем не остается кроме зрачка. А глядящий зрачок, конечно, невидим для того, на кого он смотрит. Рильке описал архаический торс Апполона как глядящий всеми точками — но так он глядит в его мире, где всё глядит. А вообще-то он видится.

На этих сравнениях я и кончу описывать новую лирику как "собирающую" /см, эпиграф/ или окружающую извне образы прошлого.

5. Некоторые свойства новой лирики.

Первое новое свойство нового искусства — то, что оно намерено стоять в центре человеческого существования, а это то место, где человек предельно один и молчалив в области соприкосновения с главным, "всем существованием" /"Дуинские элегии":

Нечто мерой времени

← — неизмеримое, между двух мгновений, когда

← — они обладали существованием. Всем./,

когда тайна говорит от первого лица. Новая лирика Рильке религиозна, мало того, молитвенна /*um jede Stunde zu weihn* /, но посвящение это особое. Посвящение — кому? Все имена /нищий на печи, прокаженный с трещоткой, будда во славе/ — только щели, в которые просвечивает некая великая безымянность, *Du, der Eine*. Рильке не очень удачно назвал религиозность новой лирики пантеизмом особого рода, но трудно ее назвать вообще. Можно с уверенностью сказать, что она антиспиритуалистична. Но ее мистика "здесь" /"все будет здесь" / напоминает мир Евангельских притч, в которых над "здесьними" образами отца и двух сыновей, пастуха, потерявшего овцу, женщины, потерявшей драхму, и других "неких людей" осязательно и волнующе не стоит "иной" реальности /чувствуется, что они не обращаются с молитвой, когда могли бы — как блудный сын, что их не посещает ангел или видение/ и потому понятно, что эта реальность целиком тайная. Или целиком открытая.

/ "Дуинские элегии":

Уже малого ребенка

← — мы отворачиваем и принуждаем изнанку

← — образа видеть, а не открытое, то,

← — что так глубоко в зверином лице/.

Инверсия внешнего и внутреннего — может быть, самая заметная новость новой лирики. Это нечто противоположное игре в "одушевление" на человеческий манер нечеловеческого в мире:

Пусть ветер, рябину заняв,
Пугает ее перед сном.

Это овеществление внутреннего, изгнание из него "слишком человеческого": "собственную душу трактовать, как прежде — внешнее окружение" — вот чем отличается "субъективный реализм нового века" от "объективного реализма прошлого". Очевидно, речь идет не о том, что принято считать "субъективным": субъективность принадлежит всему кроме поэта, который вместо разговора о вещах предпринимает разговор с вещами, причем ему в этом разговоре принадлежат паузы, внимательное молчание, побуждающее говорить другого. "Внутреннее" представляет собой антипсихологическую картину. В ней нет, для начала, локальных персональных чувств, в которые читатель может вставить себя, как Анна Каренина в английский роман. Остается в самом прямом смысле "Богов орган живой", на котором играют нечто вообще невообразимое вне такого музицирования. Самое ложное — представить эти уравновешенные друг другом переживания /в неиспорченном смысле этого слова/ как фиксированные мимолетности внутренней жизни, незамеченные до этого именно из-за своей мимолетности, психологический импрессионизм. Всё точно наоборот: эти незамеченные ощущения незамечены как раз потому, что они постоянны, это кристально упорядоченное, ритуальное в личности. Ближайшие чувства, имеющие непосредственную причину, рефлексивные, просто убираются — и с ними все достижения психологизма "объективного реализма". /ср. у Элиота: "концентрация множества опытов, которые для активной и практической личности вообще не кажутся опытами"/.

То, что происходит с "чувствами", происходит и с "мыслями" — это уже не мысли "для активной и практической личности": как чувства лишились прямой причины, так мысли — прямого предмета: это мысли ни о чем, вернее, о ничем.

Остается то внутреннее движение, которое не соотносится с "весело-грустно", "плохо-хорошо" и т.д. Его приблизительное название — внимание. Дело творца — не подражание Творцу, как с некоторых пор повелось думать, и даже не самоограничение, а тихое полное исчезновение: "Искусство как способ существования: не самоограничение ради какой-то цели, а доверчивое само-разрешение. Образец — детство: вещи без различения проходят через любовь ребенка." В глубине лично-

сти обнаруживается как замысел ее — чистое восприятие другого, "сплошные глаза".

Конечно, с такими представлением личности невозможна психологическая типизация прошлого века: в лучшем случае
wir würden weit und namenlos.

Всякое обобщение — только обобщение по однообразному искривлению "безымянной" сути. Только самое единственное, одинокое отвечает на широчайший круг непринудительных причин. "Неповторимое" и "типичное" внутренней жизни уступают место "единственному" /даже если оно называется неувовимо странным рильковским "мы", *wir* /.

Разнообразные попытки нашего века преодолеть индивидуальное начало, обращаясь к большим или меньшим, чем индивидуум, психологическим единицам /ср.Элиот: "Ошибки делают поэта персональным", "сознание Европы должно значить для художника больше, чем его собственное частное сознание"/ с антропологической точки зрения рассматривает К.Леви-Стросс. Здесь-то он и видит тупик искусства нового времени: в отличие от примитивного, непроблемно-традиционного, искусство нового времени обладает тремя фундаментальными свойствами: индивидуальностью, репрезентативностью и академичностью, и если вторые два свойства преодолены соответственно импрессионистической и кубистической революциями, то первое, с антропологической точки зрения непреодолимо, так как составляет его инфраструктуру — здесь искусство смыкается с обществом.

Задача новой лирики — познавать, или, по-рильковски, понимать. Позитивной науке она противопоставляет не "эстетическую" прихоть /лоскать, мне кажется, что море — смеялось, хотя оно этого делать не может и я прекрасно знаю это в свободное от сочинений время, но оно как бы переменяется ради моего настроения и стиля/. Никаких "как бы" новая лирика не признает и противопоставляет позитивистскому знанию некоторое другое, переменяющее сознание. Об особенностях такой познавательности новой лирики говорят два его свойства: это познание образно и лирично. Об образах /Bild, Figur / речь уже шла /мы имеем в виду не обобщение в непонятной форме, а образец и прообраз вещей/⁺. Образ внутренне однороден тому предмету, "пониманию" которого и посвящена новая лирика. Что в образе есть кроме его незавершенности, способности изменяться и расти? Самостоятельность, особая реальность: он говорит как бы от первого лица и

⁺ denn wir leben wahrhaft in Figuren.

поэтому обладает неоспоримостью продиктованного знания. Ведь хочется достоверности, а что достоверно? конечно, не выведенное, не доказанное. Не свое — но и не чужое: напомненное. Кажется, никогда еще не был так уместен таинственный дар искусства: что-то действительно иначе не передаваемое стало его предметом. Современный теолог говорит: "Всякое познание духовных вещей / *Geisteswissenschaft* / представляет собой движение по кругу: оно возвращается к тому, что предшествовало всему ходу познания". И какую превосходную замену такому круговому движению дает образ, попадая сразу в неподвижный центр этой вращающейся окружности. И философы, близко подходящие к этому чему-то нуждаются в образах, как больные для описания боли / "будто молоточками бьют" /.

Что же означает "лиричность" познания, не эмоциональность же, не дурную субъективность? Рильке: "О том, что вы до сих пор считали лирикой, я говорить не буду". Лирическое сознание связано с разломом событийности, с дотадкой о пустотах и пробуждениях. Это в эпосе — сказочный сон о реальности, о вечности, о непрерывно событийном мире, непрерывном, насквозь, до дверных задвижек, времени, где не жалко проходящего: оно так осуществлено, что ничего не оставляет на потом. Всюду поднимаются весла, неисчислимые руки мечут копья и эпическому поэту не хватает "десяти медных горл", чтобы рассказать всё мгновение, весь дневной сон о мире. Лирика открывает в слова, в события щели и провалы. Между разъединенными частями нет связующего состава, всё разбитое stacked — но край не входит в край, и потому туда входит что-то еще. Поэтому Рильке, менее всего "лиричный" в смысле "теплоты" и "самовыражения", лирик в самой сути. В его дискретном мире происходит встреча разъединенных вещей. И сама проповедь одиночества у него — осознание лирического строения / лирического рас-строения / мира. Вопрос, который может показаться кошунственным: "Ты знаешь ли святых Твоих, Господь?" — всего лишь приготовление лирика к своему делу: устроить встречу разъединенного. И она происходит со строгой патетичностью. Эта новая трезвость лирики для взрослых противоположна биографической исповеди / с пафосом: о невозвратимом / и смиренной прозе / с пафосом: бывает /. Лирический образ, *Bild*, — вечное настоящее, вечное изъяснительное наклонение, неподвижно-текущая метафизика:

Zu der stillen Erde sag: Ich sinne.

Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

И есть радость в избавлении от неповторимого, которое, когда запечатлено, входит в будущее как горе исчезновения, чтобы его вновь и вновь оплакивали.

/Недаром повествовательная проза Рильке — скорее неудача. Он не может исполнить ее нелирического условия: чтобы не каждый момент речи прямо отсылал вверх, к вечному *Placens* у смысла/.

Эта трезвая и радостная в сущности лирическая патетика не защищает себя иронией от насмешки со стороны: она просто не принимает возможности существования иронии, опустошающего опыта недоверия в этой области "настоящего". Лирический пафос Рильке исключает и другую иронию — над собой, смирение перед возможностью других и лучших истин, когда вдохновение — не метафора возбужденного состояния, а реальное событие обладания /в самом практическом смысле: *besitzen* / хотя бы "на протяжении улыбки". Неисчезающие "протяжения улыбки" выложены в мозаику лирической вещи и в этом разбитом и составленном времени есть что-то от минерального бессмертия детства.

Еще одно свойство новой лирики — особая традиционность, сознательное включение в традицию, которую Рильке сначала начал с Данте, а потом уже — прямо с Орфея. Снаружи традиция кажется растущей суммой, в которой всё новое, сопротивляясь или не сопротивляясь, фатально включает в себя старое. Но изнутри это выглядит иначе: оно фатально исключает все имеющееся или само им исключается /мы говорим не о ниспровергателях вроде футуристов, а о поклонниках устойчивости духовной жизни/. Традиция выглядит как суд /Элиот: если в измерении прошлым это не новое, значит, оно не принадлежит искусству/, как передача нехватки, тоски по той точке времени, где традиционность не мешает явлению быть реальным: слову — не "именем слова", а единственным и первым названием вещи, действительным словом Орфея. Такое может случиться только в том случае, если традицию видеть как будущую традицию, как ее видит начинающий, первый. А это тоже ответственность, и особая: почтение к будущему, как бывает почтение к прошлому: в первом слове звучит будущее "и вновь". То, что у Рильке называется будущим, у менее головокружительного традиционалиста Элиота называется вневременным: "Приобрести традицию можно только великим трудом. Это историческое чувство, которое есть чувство вневременного в той же мере что и протекающего во времени, и вневременного и временного сразу и вместе, и делает писателя традиционным".

Из такого — "начинающего" — места в традиции понятна необходимость простоты для новой лирики. Простоты, конечно, не в отношении к восприятию зрителя /здесь, наоборот, видимое усложнение — видимое, потому что на самом деле за зрителя сделано гораздо больше, чем прежде, для понимания композиционного смысла. Но воспринимать беспокойный композиционный смысл мало кто любит, а пластическая оболочка, позволявшая отвернуться от него и получить при этом "удовольствие", исчезла/. Эта простота — прежде всего простота отношения к предмету речи, непосредственная, кратчайшая связь с ним наподобие указующего жеста. Если бы дело шло о столе, то все стихотворение было бы: вот стол. Но, поскольку дело идет о предмете, для которого нет еще слова, то и стихотворение длинней, и сам он является вместе со словами о нем. А не новая /то есть не настоящая/ поэзия дает никому не нужное описание предмета и без того явленного и без того названного — она не проста.

Наконец, с формальной точки зрения новая лирика резко композиционна /это ее свойство особенно заметно в переработках старых сюжетов и образов/. Ее композиция держится на том, что каждая точка отсылает к смыслу, в каждой точке присутствует кульминация /почему она и кажется психически утомительной для восприятия, привыкшего к локализации "пуанты" где-нибудь в одном месте/. Конкретно такая композиционность выражается в двух крайностях формообразования: или исключительно содержательной композиции свободного безрифменного стиха, внешне подобной импровизации — или, наоборот, в повторении старых, наиболее регламентированных форм. Но сами эти формы становятся как бы "образами для нас", с сонетом, канцоной и т.п. происходит что-то наподобие того, что случалось с гомеровскими богами у мистиков.

6. Язык вещей.

Рильке полюбили у нас в переводах, которые по большей части неловкие пересказы, украшенные тем стихотворным тряпьем, которое противно самой природе Рильке /а часто и бессмысленны:

Бог смолк. Но как, скажи, сквозь лиру нам
протиснуться за неимением двери /!/,
когда на перекрестке двух артерий
в честь Аполлона не поставлен храм/.

Если это и недоразумение, то такого недоразумения не могло произойти со многими прекрасными поэтами. К такому явлению неприложима резкая формула Мандельштама: где возможен пересказ — там поэзия не ночевала. /Впрочем, и в отношении Данте это реваншистский перегиб/. Это явное противоречие теории лирики как откровения языка. Поэзия ночует в этих рифмованных пересказах несмотря ни на что, а еще больше в простых подстрочниках. То, что рильковский поэтический мир остается в сущности собой в другой языковой плоти / и в его французских стихах, и даже в русских / связано не только с содержательной мощностью его образов, но и с особенной находкой отношения к языку.

Слово.

Скептицизм, коснувшийся всего воплощенного, затронул и язык: слово поэтического языка и больше того, языка вообще, кажется омертвевшим, с выветренным образом и чувственностью.

В русской поэзии это привело к обострению разъединения "стихотворного" и "прозаического" языка, к фантастике слова: эксцентрика чувственно-подражательного слова у футуристов, слово-складень из атомов звуков-смыслов у Хлебникова, безразмерное эластичное слово символистов, периферийные мотивы семантики у Мандельштама, задевающие подсознательно-мифические и слитночувственные образы и организующие стихотворение наподобие *concetti*, грубо-метафорическое слово имажинистов и т.п. Среди таких разнообразных движений в сторону от прозы слова /то есть его первого словарного значения/ опыт поэтов, сохраняющих в слове его логический и предметный момент, представлялся некоторой старомодностью.

Новое языка Рильке — принципиально другое, это язык углубленно "нестихотворный", более того — углубленно словарный. Простоту этого языка меньше всего нужно смешивать с просторечием, прозаизмом, к любым стилистическим обогащениям нормы. Это общение нормы, единственные, не имеющие в замысле стиля имена вещей.

Тоска лежит, как сад. — углубление смысла не требует небывалых слов, ни этимологического переосмысления слова /игры внутренней формой/. Независимо от внутренней формы "тоски" и "сада" в разных языках сравнение сохранить свой поэтический смысл. Не говоря о неуместности стилистической игры, самая плоть национального языка кажется здесь ястностью, потому что "тоска" и "сад" здесь словарнее, чем в любом словаре, это

многозначность самих многократно значащих вещей. Красота нетронутого, не соединенного в речь словаря имен-вещей, которыми говорящий касается как неговорящий, как освобождающий слово от всех сужающих употреблений.

Такое слово можно назвать родовым, оно — нейтральный центр семантического поля: из поля "лес", "роща", "бор" и т.д. Рильке выберет "лес". Из "величавого", "возвышенного" и т.д. — "большой". В таком слове есть та "сияющая ницета", которую ищет Рильке: оно не обладает предметом, не включает в их именование точку зрения и, тем самым, "не отягчая вечного детства вещей", позволяет им оставаться наедине. Даже эмоциональные или чреватые эмоциональностью эпитеты как "тихий", "темный" приобретают вещественную чистоту. Заметим, что слова появляются с незаменяемостью терминов: словарь внутренне замкнут. Все подряд существительные из стихотворения, например, "О фонтанах": Baum, Tränen, Traum, Himmel, Hände, Ding, Farb, Abend, Mädchen, Teich, Melodie, Wassez, Zweig, Flamme, Stimme, Wald... и т.д. — постоянные слагаемые мира Рильке. Я не стала бы называть значение таких устойчивых родовых слов-терминов символическим. В нем нет известной двойственности символа: речь идет целиком о "здесьнем", но таким образом, как если бы эти здесьние имена передали созвездиям: Ковш, Сад.

раздваиваем, пока мы здесь.
Может, мы здесь, что бы сказать:
Мост, Ключ, Ворота, Кувшин, Дерево, Окно —
самое большее: Колонны, Башня. Но сказать
так, как вещи сами и не думали быть.
Но интересно вот что: в таких Рильковских встречах "внутреннего", и "внешнего", "внешний", "здесьний" образ /сада/ кажется и многозначней, и дороже, чем напряженный к нему "внутренний" /тоска/, как будто это путь, возвышающий и умножающий астральное, а не по-

/Дуинские элегии, IX/

Кроме того, эти имена внутренне синонимичны — синонимичны в-будущем, когда их сделает названиями частей чего-то однородного и неподобие картины звездного неба — и за их "вещами" стоит один образ, пустое **Alles** в разнообразных поворотах: все есть апельсин, все есть круг танцующих девушек — а точнее, не эта "все", все-таки конкретное, а то, что складывается из всех уподоблений и не существует нигде кроме как в сумме этих уподоблений: некая разнородная пустота. Только эта пустота /а не система личных или традиционных символов/ и составляет — не второй полус значения родового слова, а тот смысловой предел, к которому оно направлено. **Carroussel**. Он собирает картину равноценного одинаково напряженного сравнения. каждой точке пространства, в котором "внешнее" есть будущее.

Новая "сидеральная" вещественность словесных значений неизменна. Взаимодействия между словами в речи не происходит: "сад" не от-

для "внутреннего":

Ты чужбина, музыка.
Произрастает из нас
сердца пространство. Глубочайшее наше,
нас превзойдя, вырываясь...
Будущим окружены,
как сверхопытной далью, изнанкой
воздуха...

Если они разъединены и не знают друг о друге, то в общей композиции вещи они вместе смотрят на зрителя, как торс Аполлона. Смерть и жизнь — случайные разграничения, они относятся друг к другу как движение и форма, как мелодия и аккорд, в который продлены все сменявшие друг друга звуки.

Истина, для которой новый лирик отказывается от "всего, что любят", — это энергетическая картина вещей и смыслов, картина памяти целого /"ибо искусство есть тоска по целому"/.

Дантовская геометрия кончается переходом линейного движения в круговое, под действием

L'Amor che muove il sole e l'altre stelle —

физика существования-красоты Рильке имеет выводом:

"Моя жизнь — особый род любви, и она завершена. Подобно тому как любовь святого Георгия есть смерть змея, действие."

/из "Завещания"/.