

Петр Каменев

РАШЕР МАРКЯ РЕЛЬКЕ И

ЕГО "ЧАСОСЛОВ"

## 1. ЗАЧЕМ.

Я считаю "Часослов" одной из самых глубоких и страстных книг. Страстность здесь необычная. Если стихов, переполненных страстью любовной или общественной — хоть пруд пруди, то лирика влокающего ума, лирика, пронзенная страстью интеллектуальной — явление куда более редкое, точнее говоря, редчайшее. А "Часослов" — это лирика ума, не ученого, разумеется, не беспристрастного и точного, а напротив того, самовластного и смятенного.

"Часословом" Рильке доказал, что драматическое и трагическое присуще не только социальной и любовной лирике, но в неменьшей степени и с неменьшей силой может бушевать в лирике интеллектуальной. Интеллектуальное не всегда бесстрастно, страсть и интеллект вполне совместимы в поэзии. Входящем мнении "философская поэзия слуха и внеэмоциональна" повинна не сама поэзия, а поэты-мыслители, большинство которых мыслило хотя и умно, да для поэзии скучновато.

"Часослов" по своей глубине — вершина <sup>х)</sup> в творчестве его автора, который и без этой книги все равно — один из исполнителей мировой лирики. Но ни в одной своей книге Рильке не достигает такой страстности, такой ярости мысли, такого прибола и кипения стихотворной музыки, музыки с м и ф о — н и ч е с к о й, такой силы веры и отчаяния и, наконец, такой остроты и величия лирической темы — темы религиозной лирики, которая, однако, совершенно преобразуется и разворачивается так смиятенно и так необычайно, что от религиозного не остается ничего, кроме восторженного чувства. И вместе с тем в книге нет ни религиозного индифферентизма, ни атеизма, хотя антиклерикальные, пусть и беззлобные взгляды Рильке сохранял всю жизнь, хотя он и не исповедывал ни-

х) Оксфордской всецело в духе "Часослова". Ср. *Du bist der Tiefste welcher ragte* / "Бездонной высотой возрос". Все русские цитаты стихов привожу в своих переводах, которые, будучи отдельными местами, вырванными из целого, иногда бывают вынуждены отходить во внешне-смысловом отношении от подлинника.

какой религии, хотя "Часослов" под определенным углом зрения оказывается книгой тихо атеистической, сокровенно безбожной.

Сам Рильке очень любил "Часослов" и оценивал его высоко, говоря, что у него есть "недатированные сочинения" — "Часослов", "Душские элегии" и "Сонеты Орфей". Выражаясь так необычно, он хотел подчеркнуть непреходящую для него значимость этих сборников, даты написания которых были известны не только автору, но и читателям. Для самого поэта эти сборники — не просто этапы поэтического развития, не одна за другой выходившие книги — "Жерты ларам", "Венчанный снами", "Сочельник", "Разные стихотворения", "Книга образов", "Новые стихотворения", из которых две последние создали поэту окончательную мировую славу. Все эти книги — шестые поэта по творческому пути и только! Этап пройден — Рильке о нем уже не вспоминает. А "Часослов", "Элегии" и "Сонеты" — это стихи, которые он носит внутри себя. Он и эти стихи — неразлучны. С ними — на всю жизнь. Вот отчего они — "недатированные сочинения". И в наибольшей мере это относится к "Часослову", ибо он был опубликован в 1905 году, "Элегии" же и "Сонеты" — в 1923, а следовательно привязанность поэта к "Часослову" проверена давностью. Немаловажно и то, что "Часослов" и "Сонеты" были написаны с поразительной быстротой /последние, числом 55, в конце февраля 1922 г./ Мысли и настроения кипели и бушевали в Рильке, и стихи сразу же бросались на бумагу. Правда, Рильке вообще писал чрезвычайно быстро и правил стихи сравнительно мало, но здесь быстрота не версификационная, это — скорость мыслей и чувств, вихрь переживаний, скопившаяся и рухнувшая лавина, прорванная плотина, хлынувшая река, а версификаторский дар, сила воображения и изображения и даже сам поэтический талант — всего лишь техника, подсобное средство для такой скорости.

Я вполне понимаю, что "Часослов" и "Элегии" — кровь от крови мыслителя, плоть от философской плоти поэта, но, признаюсь, не могу уразуметь, по какой причине он причис-

ли сюда и "Сонеты". В них, правда, бродят мысли на те же темы, что и в "Часослове" и в "Элегиях", но никак нельзя сказать, что эти мысли стали глубже, своеобразнее или выразительнее. Да и внешне "Сонеты" отличает несколько изломанная изысканность с оттенком нарочитой небрежности: поэтические красота и завершенность — дело, дескать, второстепенное. Короче говоря, я не вижу никаких оснований, по которым "Сонеты" были поэту столь же дороги, сколько "Часослов" и "Элегии". Но кто может знать, почему отец любит кого-то из своих детей больше, а кого-то меньше? Бить может, оттого Рильке любил "Сонеты", что это был самый младший сборник?

Если в "Дуинских элегиях" медитативная лирика укладывается в близкие к античным метры, а напряженность чувства и мысли сдерживается самим жанром элегии, то "Часослов" и шепчет, и вопит, и отчаявается, и ликует, то гремит, как труба архангельская, то тих, как колыбельная, то вещает гласом пророка, то уныкает в паузе сомнения, он и любит, и ненавидит, он стремится к однозначному и одновременно рад, что оно оказывается многозначным и противоречивым.

"Часослов" — Достоевский в лирике.



## 2. ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ "ЧАСОСЛОВА".

Книга эта и философская и глубоко личная. История ее создания занимательна и сама по себе и, в отличие от обычных биографических и текстологических данных, оказывается полезной для понимания текста, причем такого понимания, которое никак не нарушает и не вредит первоначальному восприятию книги — эстетико-эмоциональному впечатлению, как это нередко делает сообщаемые читателю, по сути своей совершенно беспроokie, биографические подробности.

К 1899 году двадцатитрехлетний Рильке, поэт, уже получивший известность сборниками "Жерты ларам" /1895/, "Венчанный снами" /1896/ "Сочельник" /1897/ и готовивший к печати "Себе и празднику", начинает сторониться общества, становится интеллектуальным отшельником, о чем и пишет своей приятельнице Лу Андреас Саломе.

Что же заставило молодого человека искать уединения? Робость и замкнутость, одиночество, которое проходит как один из лейт-мотивов в первых стихотворных сборниках — это лишь пол-объяснения. Ведь за последние годы молодой человек идет в гору, никаких несчастных любовей и социальных бед с ним не сотрясается. С чего же взялась тогда эта новая замкнутость, своего рода духовная схима, которую Рильке сжимает через год с небольшим, когда напишет "О жизни иноческом" и вступит в брак с Кларой Вестгофф?

Правда, Рильке всю жизнь был человеком, не любившим и избегавшим шумного общества, до конца дней своих он стоял к жизни особняком, но все-таки неожиданный уход в себя, на дно собственного ума, на заре поэтических успехов не может быть объяснен одним только психофизическим укладом поэта, одними только чертами его характера. Тут вступила в действие мысль.

Уже в ранних стихотворениях сочувственное внимание поэта привлечено к бедности и нищете, к страданиям людей обездоленных /см., например, стихотворения "Мать", "В соборе" и др. в сборнике "Жерты ларам"/. Мысль о неблагоустроенности мира земного — человеческого общества — естест-

венным порядком переходит к размышлениям о мироздании, о человеке и его сущности, о бытии и о Боге.

Известно, что в студенческие годы Рильке держался антиклерикальных и атеистических взглядов, однако, они не проникли в его нутро и находились лишь на поверхности ума. Воистину безбожником он никогда не был. В первых своих сборниках он выглядит скорее верующим /только на свой лад!/- так много у него всякого святого и священного.

Весьма вероятно, что в 1899 году Рильке стал задумываться над вопросами бытия гораздо глубже и воспринимать их острее, нежели прежде, а следовательно, стал испытывать мучительную потребность самоопределиться философски. Замечу кстати, что для него самоопределиться философски вовсе не означало примкнуть к какому-то мировоззрению или вероисповеданию.

Бытие представляло уму молодого человека разноречивым и неустойчивым. Чтобы определиться в бытии и обрести в нем некую твердую опору, нужно было найти веру, которая и стала бы такой опорой. Чувство веры и желание веры у поэта были, а самой веры не было, ибо слишком велики были в его уме сомнения. Поиски веры естественно связывались с понятием Бога.

Такому молодому человеку, как Рильке, с его углубленным и самостоятельным мышлением нельзя было решать вопрос исчерпывающе и просто: Бога нет, да и все тут! Существует научное познание мира- и дело в шляпе! Готовых формул и штампованных доказательств Рильке никогда и нигде не заловал. Он предпочитал трудный - извилистый и ухабистый - но свой путь. Он искал и добывал истину для себя, и эта истина должна была добываться с о м и с о б с т в е н н ы м т р у д о м, с о в н и м у м о м.

На молодого человека в эти годы набросились так называемые проклятые вечные вопросы. Подобно Декарту, он усомнился во всем, ничто ему не было истинно, и он ушел из установившейся привычной литературной и артистической среды, чтобы размышлять с а м о м у, без пособников. Он стал искателем /Ты видишь: я Тебя искал/. А кто ищет,

тот сомневается. Тому, кто ищет еще не во что верить.

Психологически такое стремление к самостоятельности и независимости мышления совершенно естественно и понятно.

Каков был ход размышлений поэта-исолитея до осени 1899 года, какова была логика его рассуждений, — неважно, ибо философских трактатов Рильке не сочинял, даже набросков не делал, а на основании немногих замечаний, сохранившихся в переписке, судить о ходе размышлений более нежели затруднительно. Зато непреложно ясно, что плодом этих размышлений, созревших осенью 1899 г. была первая книга "Часослова" "О жизни иноческом".

Весной 1899 года Рильке едет в Россию, посещает Петербург, Москву, плывет по Волге...

О России ему давно мечталось, а рассказы его приятельницы Лу Андреас Саломе, уроженки Петербурга, еще больше укрепили в нем желание побывать в этой стране. То было не просто любопытство или интерес литератора к *âme slave*, ибо у прахана были под рукой и чехи, и поляки, и сербы, и западные украинцы /галицйцы/, и словинцы, то был не простой интерес западного интеллигента к "загадочной душе русского народа". Нет, какое-то ни самому поэту, ни его исследователям неясное чувство влекло его в Россию. Разумеется, можно винить в возникновении этого чувства Достоевского и Л.Толстого, успех и влияние которых в Западной Европе были к этому времени огромны. Рильке читал и того и другого. Но вряд ли он, выполняя совет, который дал некогда Гете /Чтоб поэта знать вполне, -- Нужно жить в его стране/, поехал в Россию, чтобы понимать Достоевского и Толстого. Это можно было все-таки сделать, сидя у себя дома. Влекло его по сути дела не Достоевский с Толстым, а страна, где он чаял найти в яви решение вопросов, которые одолевали его в то время, когда он, по собственному признанию, был искателем. Он сохранил на всю жизнь влечение не к Достоевскому и Толстому, а к России. Она была ему символом какой-то необычайной возможности, вплоть до того, что в первой части "Часослова" Бог в одной из своих ипостасей должен явиться именно в России. В 1899 году Россия была поэту



страной, где ни мало, ни много должно было совершиться Богоявление.

Влечение к России Рильке испытывал всю жизнь. Последние слова перед смертью были написаны им по-русски. В такой постоянной любви к русскому было и впрямь нечто необычайное! Пражский немец, живший и в Швеции, и в Италии, и на севере Германии, и в Париже, и в Швейцарии, живший, а не просто путешествовавший, человек, изъездивший пол-Европы, влюбленный в пражское барокко /см. стихи о Праге в сб. "Жертвы дарам"/, в итальянский Ренессанс, в Родена и Якобсена, не просто стремится побывать в России. Он без ума от нее, он изучает русский язык, пишет на этом языке несколько стихотворений /в них довольно много ошибок, преимущественно акцентуальных, а теми стихотворений, настроение и стиль явно перекликаются с "Часословом"/, едет вторично, переводит из русских поэтов /Лермонтов, Э.Гиппиус, С.Дрожжин/ и "Слово о полку Игореве" и, что самое важное, создает вскоре после пребывания в России "О житии иноческом" — первую часть одной из своих заповедных книг.

В России Рильке пробыл около двух месяцев. Летом 1899 года он уже вернулся в Германию и осень провел в дачной местности под Берлином, в Бмаргендорфе, на вилле Вальдфриден. Там-то и написал он единым духом "О житии иноческом", написал, не думая печатать эти стихи, как не собирался печатать и "Видения Христа", которые и в самом деле были опубликованы лишь посмертно.

Первоначально у "Часослова" не было заглавия. В обращении и в переписке Рильке называл эти стихи молитвами, определяя их по жанру и, нужно заметить, далеко не точно, поскольку большинство стихотворений, хотя и обращены к Богу, молитвами не являются. Жанровым прообразом их с большим основанием можно назвать псалмы Давидовы.

Сохранилась первоначальная рукопись книги "О житии иноческом" с датами и прозаическими, очень своеобразными, очень рильковскими вставками между отдельными стихотворениями. Эти вставки есть некое сращение художественной прозы, дневника и автокомментария к стихам.

"Часослов" написан от лица русского монаха-иконографа /большее всего это чувствуется в первой книге/, хотя на традиционной издательской обложке, одобренной самим автором, изображен явно не-русский водомер, а на заставке к первой книге — монах, столь же явно католический.

Дотошные немецкие исследователи установили /Ruth Mövius, "R.M. Rilkes Stundenbuch", Leipzig, 1937/ с достаточной определенностью, где находится "место действия" "Часослова", поскольку в черновой рукописи упомянут Козмодемьянский монастырь. Руфь Мевьюс разузнала /через проф. Макса Фасмера, бывшего доцента С-Петербургского университета/, где были в России расположены Козмодемьянские монастыри и определила с большой вероятностью, что то был монастырь под Ярославлем, поскольку Рильке проезжал по верхней Волге. Она же ответила на поставленный ею вопрос о национальности "героя" книги "О житии иноческом", доказав путем довольно длинных цитат, что монах-богослав является приверженцем восточной /византийской/ школы иконописи, но по национальности русский, а не грек.

„ Эти факты я привожу, как трогательные курьезы, ибо для художественного восприятия и понимания "Часослова" совершенно безразлично, греком или русским был этот вымышленный монах, в каком монастыре жил сей иконограф и в какой местности Рильке изображал сам перед собой вымышленного им инока. Да, изображал перед собой, ибо прозаические вставки в черновой рукописи дают основание утверждать это. Вот несколько цитат <sup>х)</sup> /в скобках указывается порядковый номер стихотворения, к которому относится данный прозаический кусок текста/:

"Вечером 20-го сентября, когда после долгого дождя по лесу и по мне пошло солнце." /1/

---

х) Цитаты прозаического текста я беру из вышеупомянутой книги Руфи Мевьюс /стр.167-219/ и даю в своем переводе. Этот прозаический текст появляется по-русски впервые.



"Тем же вечером, когда опять набегали ветер и тучи." /2/

"Тоже на пути домой, когда в тяжелому серому небу на западе поднялась ясная огнистая заря, которая уговорила тучи заново и странно полиловеть. А за трепетными деревьями стоял небывалый вечер. На рубеже века монах почувствовал в этом знамение и унылился." /8/

"Читая Библию, а вечером была буря, монах увидел, что раннее всякой смерти совершилось убийство Авеля. И ужаснулся он в сердце своем. И ушел монах в лес, ибо боязнь обуяла его, и дал волю он свету и благоговению и благочестивому мелесту леса, заглушавшего смятенные речи мыслей его. А вскоре ночью привиделся ему сон, для которого он придумал стихи." /9/

"И возблагодарил монах от облегчения чувств". /11/

"Было у монаха много чужих мыслей и были они ему, словно толпа гостей; тут монах возвращается наконец к Богу и к этим покорным стихам.

24-го в лесу, среди людей, праздничных..." /19/

"Тут монах вплотную приблизился к Богу /тем же вечером/" /20/

"Тут монах был почти художник. Хотя он создавал стихами себя, вместо того, чтобы создавать стихи." /К стихотворению, которое не вошло в печатный текст "Часослова"/

"И сложил монах молитвенно руки, и стоял посреди месячной ночи, подобный соседним деревьям, во смиренно набожной тьме. И понудил он стать разные чувства свои стихами, хотя они и ринулись речью из пучи смятения." /21/

"Монах увидел в большой книге "Моисей" Микельанжелла. Он знает по рисунку и неоконченную *Pietà*, которая находится во Флоренции за главным алтарем собора" /29/

В этом отрывке, как и в том примечании, которое относится к стихотворению 33, Рильке перестает отождествлять себя с монахом /внутряной актер выходит на роли/ и смотрит на монаха, как поэт на героя своих стихов. Герой этот не вполне ясен поэту — ведь монах-то русский! И Рильке объясняет сам себе, откуда русский богослав мог знать живопись и скульптуру итальянского Возрождения.

А дальше опять выступает на сцену монах Райнер Мария:

"И в эту ночь монах собрался पुणे прежнего и पुणे  
прочего намятовать о смерти, как об общем их враге с Богом.  
/26-го ноября/. /36/

"Но когда монах написал так, в тот же еще день вошел  
к нему архангел в простом сером струящемся одеянии. То был  
ангел определенный монаху от вечности. И на чело его были  
занесены тысячи дней. И остался после явления красное си-  
яние, и окруженный им, монах начал так." /к стихотворени-  
ям 39 и 40/

"Ночь была еще в смутении, а монах уже застал утро на  
этой доброй молитве." /42/

"Это цел монах гласом великим, когда смеркалось и вся  
братия откинулась сердцами и вместо ежевечерних молитв их  
шла среди них эта великая молитва подобно царю." /1-го окт./  
/48/

"В келье, на рассвете, склонясь над книгами, монах  
писал." /53/

" /2-го окт./, когда монах вспоминал о своем молении  
в Успенском соборе в Москве" /56/

В этом примечании происходит своеобразное сочетание  
Рильке-монаха и Рильке-автора. Об Успенском соборе вспоми-  
нает, разумеется, не русский монах, а сам Рильке, но по-  
скольку он в это же время и автор стихов, то упоминает о  
молении русского монаха, своего лирического героя. Сам  
Рильке вряд ли все-таки молился в Успенском соборе, как-  
никак он был католик.

"В этот день монах написал письмо" /К изъятую из  
текста "Часослова" стихотворению/

А письмо это — ни много — ни мало обращение к митро-  
политу. Здесь поэт опять отделяет себя от своего героя. И  
снова происходит отождествление:

"Но дороге, полной людей, когда монаху захватилось оди-  
нчества и он возвратился в свою окруженную ясной осенью  
келью" /65/.

Все эти примечания, в которых чередуются поэт-автор  
и поэт-актер /подчеркивая, не лицедей, а нутряной! / и дают  
основания утверждать, что Рильке изображал сам перед собой  
выдуманного им монаха.

Поскольку поэт не собирался обнародовать эти стихи, /"Часослов" вышел лишь через 6 лет/, то для кого же были сделаны эти монашеские вставки, если не для самого себя? Тем более, что, отдавая "Часослов" в печать, Рильке извлек из книги "О жизни иноческом" всю эту прозу и еще несколько стихотворений, в том числе очень длинное послание лирического монаха митрополиту.

Как ни хороша порой эта проза, как ни страстно написано стихотворное послание митрополиту, в котором есть, разумеется, с русской точки зрения много невероятного, Рильке поступил правильно, ибо вставки и письмо плохо согласовались бы со второй и третьей книгой, где не было никаких вставок, да к тому же русский фон в третьей книге почти исчезает. Учитывая, по-видимому, зрелый Рильке следующее: "Часослов" — это беседа монаха с молчанием Богом, а послание митрополиту, в котором указывается даже наименование монастыря, могло внушить мысль, что монах — не лирико-философский субъект, не субститут Рильковского Я с его сомнениями и исканиями, а некая определенная, пусть и вымышленная личность, жившая в определенном месте и в определенных условиях. В этом случае "Часослов" сворачивал бы в сторону экзотики и стилизации. Потому-то Рильке, должно быть, и предпочел упомянутое изъятие.

Книга "О жизни иноческом" была начата 20 сентября 1889 года и написана в 25 дней. 68 стихотворений, более 1000 стихов /и каких!!!/ за 25 дней! К тому же Рильке пишет не ежедневно. Зато 22 сентября, например, было написано сразу 13 стихотворений. То был порыв и взлет, после которого наступила пауза. Уже в стихотворении от 1-го октября Рильке предчувствует эту паузу:

Самозабвенный полет мой стих,  
и снова мне дом открыт.  
Я был певцом, а Бог, как стих,  
в ушах еще звучит.

Это не означает, что Рильке перестал писать стихи, это означает, что наступила пауза в "Часослове".

Рильке женится и поселяется в Вестерведе неподалеку от Ворпсведе /весна 1901 года/. Но оседлой жизни вскоре приходит конец, и бывший "монах, отшельник и скитник" превратился в паломника. С мая по август 1900 года Рильке опять был в России, о которой пишет по-прежнему восторженно. Временами ему кажется, что он останется в Ворпсведе, ибо ворпсведские изгибы напоминают ему равнины его русской родины. Но это оказывается заблуждением. Рильке чувствует, что ему придется странствовать, а поездка в Россию вызывает в нем воспоминания о первой книге, и осенью 1901 года с 15 по 25 сентября, за одиннадцать дней он пишет вторую книгу "Часослова" — "О паломничестве" /34 стихотворения/, наиболее философскую и, на мой взгляд, самую глубокую, самую бурную и страстную, самую иррациональную, самую отчаянную из трех книг "Часослова".

Книга № "О паломничестве" написана, и стихи опять покоятся в тетради. Рильке и не собирался их публиковать. Да и зачем? Ведь это — "недатированные сочинения", молитвы, тайное таинственное мышление поэта, а вовсе не литература, не поэзия. Поэзия — это творчество, искусство, а "Часослов" — столько же молитвы, сколько беседа, тайная беседа с самим собой. Это стихи наедине.

Рильке покидает Вестерведе и с августа 1902 по март 1903 года живет в Париже, а с середины марта до конца апреля в Вмаредко под Лизой. Здесь с той же невероятной быстротой /с 13 апреля по 20 апреля, т.е. за восемь дней/ Рильке написал третью часть — "О нищете и смерти" /34 стихотворения/. Следовательно, 135 стихотворений /круглым счетом 2500 стихов/ "Часослова", не считая стихотворений, изъятых самим поэтом, были написаны за 34 дня. Случай примечательный и вовсе не случайный.

Третья книга тематически мало похожа на предыдущие. Парижская жизнь, если не считать общения с Роденом, жизнь в этом новом Вавилоне была поэту тягостной. Рильке никогда не любил больших городов. Отвержение от них сновозило уже в первой книге. Уже в ней град времен и стены выступают



как символы с отрицательным значением /см. ниже/. Во второй книге антиурбанистические настроения наступают в открытую, например, в стихотворении "Все будет вновь...", но самого города, города въяе, в ней еще нет. В третьей же книге город — основной фон стихов. Город — держава нищеты и смерти. В этой книге звучат мотивы социальные, которых вовсе нет в первой и очень немного во второй.

Написана третья часть "Молитв". Заглавия все еще нет, поскольку нет еще и книги. Сохранились наброски новых молитв, на основании чего Руфь Мезкус умозаключает о намерении поэта продолжать "Часослов". Но Рильке оборвал книгу. А оборвать он мог, и был бы вправе, как раньше, так и написав еще некое число стихотворений. Он мог бы оборвать "Часослов" на любом месте, ибо генетически "Часослов" — не книга, а л и р и к о — ф и л о с о ф с к и й д н е в — н и к, н а п и с а н н ы й с т и х а м и, дневник мыслей и чувств, и как таковой, он мог быть в любой день прерван и заброшен, если эти мысли и чувства перестали одолевать автора дневника.

Недаром же часто одно стихотворение является непосредственным, вплоть до синтаксической связи, продолжением другого, а иногда, напротив того, мысль бросается в сторону от основной темы, и возникают стихотворения, композиционно не связанные с ходом мыслей в предыдущих стихах и даже стилистически от них отличающиеся. Таковы, например, "Дом одинокий на краю села", "Уже краснеет барбарис..." и "Зиму, когда исходит век". Они могли быть естественно включены в писавшуюся в те годы "Книгу образов", равно как и стихотворение "Осень" из этой книги могло перейти в "Часослов", где оно и тематически и стилистически заняло бы свое место. Но "Часослов" — это "недатированное сочинение", дневник, писанный взмахом, а "Осень" — стихотворение, написанное не в "часы молитв", и стало бы — просто литературное произведение, которому в дневнике, как таковому, не место. Короче говоря, в "Часослове" все — как в дневнике, как в заветной записной книжке. Забавно, что Рильке назвал днев-



ник "недатированным сочинением". Сходство с дневником усугубляется еще и быстротой написания, почти полным отсутствием вариантов и очень небольшим числом черновых набросков или отрывочных записей.

В 1905 году Рильке довольно неожиданно собрал все три части воедино и издал их под заглавием *Das Stundenbuch* /"Часослов"/. В письме от 13 апреля 1905 года Рильке указывает, что такое заглавие избрано им в напоминание о французских *livres d'heures* /буквально: Книга часов/, молитвенниках XV-XVI вв., которые были украшены миниатюрами, содержали молитвы, читавшиеся монахами в определенные часы суток, обычно семь раз на день, и были подражаниями молитвенникам латинским. У лютеран таких молитвенников не было, и Рильке перевел на немецкий название заглавия книги. Впрочем, он знал и русское название, которое у него записано латинскими буквами. А посему единственно правильным переводом заглавия будет именно "Часослов", а не "Книга часов", как иногда по незнанию обстоятельств дела переводили раньше. /О символическом смысле заглавия см. ниже/.

Нельзя, да в сущности и не так уж важно, какие причины побудили поэта к изданию стихов, писавшихся прежде всего для самого себя, да для очень близких людей, вроде Лу Андреас Саломэ, которой и посвящена эта книга.

"Часослов" выходил отдельным изданием несколько раз и при жизни автора и после смерти с неизменным текстом и в неизменной обложке, которую одобрил сам Рильке.

Такова история создания этого необычайного сборника стихов.

"Часослов" подобен многоголосой фуге. В нем проходят несколько тем-голосов, то перекрещивающихся, то развивающихся порознь. "Часослов" - фуга символическая, и символическая тоже многоголосая.

Главная тема книги: Я и Бог. Это основные координаты "Часослова", в них вклучено, ими измеряется все прочее - пассивное, явленное, наблюдаемое. Действительны же только Я и Бог<sup>х)</sup>, который в "Часослове" всегда Ты. На взаимоотношениях Меня и Тебя построены все три книги "Часослова", а особенно две первые. Рильке называл в своем поэтическом обиходе эти стихи молитвами /Gebete/.

Но что же это за Я и что это за Бог? И что это за молитвы? Моления ли это, с которыми одна личность обращается к другой, могучей или даже всемогущей, прося у нее покровительства? Отнюдь нет! Человек в "Часослове" разговаривает с Богом, как с себе равным, как с тем, кому человек столько же нужен, сколько и Бог человеку.

А вдруг умру - куда же Ты-то?  
Я - твой сосуд /А вдруг разбитый?/  
Я - твой настой /А вдруг пролитый?/,  
почин и промисел сокрытий  
и риза драная твоя.

Нет без меня Тебе жилья,  
и смысла нет в Тебе нисало.  
С ноги снимаешь Ты устало  
сандалии, а это Я.

Уже одно уравнение Бога и Человека, зависимость Бога от Человека /а стихов, где об этом говорится, в "Часослове" много/ яснее ясного свидетельствует о том, что такой Бог совершенно не похож на бога любых религий, что ничего религиозного, кроме самого слова и некоторых чисто внешних

х) Впрочем, активен он лишь в сознании меня, поскольку волнует это сознание, а по сути дела, объективно, Бог-Ты в книге не действует: он-точка приложения ума и страсти молящегося.

атрибутов, в таком Боге нет, как нет религиозного в Боге-Субстанции Спинозы. Беседа с Богом — это одновременно и беседа с самим собой.

Но прежде, чем обратиться к Богу, надо обратиться ко Мне, к человеку, ибо в "Часослове" Бог вырастает из человека и встает в него. Нужно рассмотреть исходную точку, т.е. Я. Сие Я — совсем не простая величина, не однозначное понятие, в нем содержится и я как человеческое сознание, как философский субъект, и я как некая единственная, замкнутая в себе и себе доверяющая сущность, и я личностное как психика личности самого поэта, и я как сознание вымышленного им монаха, от лица которого написан "Часослов", сознание литературного персонажа, т.е. лирического героя, которое должно было бы обладать типическими чертами, но поскольку русский монах — лишь литературный прием, то типические черты оказываются здесь произвольно-случайными и не создают никакого сколько-нибудь живого русского инока-богослава. Первое лицо "Часослова" бесплотно и безлико.

Думается, что Рильке нарочито абстрагировал такое лирическое я. Ведь чем реалистичнее был бы русский монах, тем экзотичнее, а следовательно, и менее лирической была бы книга, ибо в лирическое вдохновение и порыв вмешивались бы непривычные нам представления, чужеродная материя, целостность впечатления нарушалась бы и сила его ослаблялась. Чем реалистичнее был бы русский монах, тем менее глубокой и менее действенной оказалась бы символика, тем менее весомыми стали бы философичность и напряженность темы.

Итак, пишущий молитвы — это Я великое и я малое, общее и частное. Вот одна из необычайнейших особенностей "Часослова". Авторское я и до предельной степени лично /ведь "Часослов" — философский дневник в стихах/, и доведено до величайшей философской абстракции. А между этими я и Я возникают и другие я: я литературного героя, историко-культурное я, политически-личное я с его особым художественным видением явлений и Яви и т.п. Такая полиаспектность или поли-

иностасность авторского Я — редчайший случай в литературе, а в лирике и подавно. Сочетать поэтически безвоздушную философскую абстракцию с глубоко личным и с художественной силой в лирике в общем-то никому не удавалось. "Часослов" впервые доказал, что это полностью возможно.

Ведь даже в лучших образцах философской лирики авторское Я обычно предстает монолитным, ибо монистичность вообще свойственна лирическому поэту. Философская лирика обычно бывает медитативной, с несколько ослабленной эмоциональностью, которая склонна исходить риторикой, пусть в иных случаях и великоленной /например, у Державина/, ибо и хорошая риторика на своем месте — сила немалая. Метафоричность в философской лирике зачастую бывает понижена, афористичность же повышена. В "Часослове" все это совсем не так. Медитативное, рассудительное — понижено, эмоциональное и метафорическое резко повышено, а той прямолинейной афористичности, которая входит в общую характеристику жанра философской лирики, почти нет.

Но что же это за Бог с заглавной буквы? Что за диковинный Бог, который нуждается в человеке? Что это за Бог, с которым монах разговаривает иной раз запросто, называя его соседом, который вздыхает в трапезной:

Не сетуй, Боже, тихий мой сосед,  
когда стучусь порой во тьме беззвездной:  
ведь редко слышно мне, как Ты в трапезной  
вздыхаешь, одинок и сед —

и даже жалая его, словно беспомощное и бесприметное создание — птенчика, выпавшего из гнезда?

Птенцом большеглавым упал из гнезда Ты  
и так беспомощно разъяты  
твои жалкие желтые коготки,  
— а руки мои Тебе велики.

Бога бессильного, бездеятельного и безглагольного, Бога, нуждающегося в сочувствии не знает ни одна, а тем более монотеистическая, религия, ни даже литература. Такой



Бог впервые появился в "Часослове". Но такой Бог есть одновременно и отрицание Бога. Ведь единственно общим атрибутом любого бога, будь то монотеистический, политеистический или пантеистический, является атрибут силы. Все прочие свойства бога /доброта, гнев, опека, красота, мудрость и т.п./, как показывает история религий, присущи вовсе не любому богу. Но атрибут силы всегда был присущ всем богам. Бессильный бог — это *contradictio in adiecto*. Он может быть не всемогущим, но всегда силен, он сильнее человека, отчего и называется богом. Следовательно, Бога "Часослова", обладающего бессилием, ни в какой мере нельзя считать богом, связанным с каким бы то ни было культом. И под этим углом зрения нелогично думать, что молитвы русского монаха сколько-нибудь религиозны.

До Рилькова Бога добраться трудно, и для ясности изложения я прибегну к биографическим данным — только для ясности изложения, ибо можно было бы обойтись и без них, но здесь они уместны и удобны, поскольку "Часослов" есть лирико-философский дневник.

Рильке был человеком не только пишущим, но мыслящим, да к тому же мучимым. Таким он оставался всю жизнь. Мыслящего молодого человека, как это нередко бывает, начали мучить так называемые "проклятые вопросы", именно мучить, ибо Рильке воспринимал мысль так же страстно и мучительно, как Достоевский. Ему дозарезу нужно было определиться в мироздании. Если человек, определяя свое положение в мире и свое отношение к миру, полагает себя психической единицей в ряду других единиц и мироощущает в общем — то так же, как они, то Райнер Мария Рильке был редким исключением из породы подобных мыслителей.

Во-первых, ему нужно было определиться в мире, не просто как мыслящей единице, а сугубо лично, ему было важно отчитаться философии перед собой, а не перед другими, до которых в философском отношении ему было мало горя; ему было необходимо осмыслить бытие и свое место в нем не для того, чтобы на нем утвердиться и успокоиться, набрав некую линию мышления и поведения, как это обычно



делает мыслящие молодые люди, а для того, чтобы продолжать мыслить дальше. Уже молодой Рильке знал, предвидел, или предчувствовал, что не сможет успокоиться на достигнутом. В "Часослове" возникает символический образ дороги,, которую не может задержать село. А на краю села дом, одинокий, словно последний в мире.

Дорога нестояла у селца  
И снова в даль тихонько побрела.

Последний домик в селе, словно он на краю вселенной, не просто дом. Это дом на краю мысли. А дорога уходит куда-то еще дальше, неудержимая, в запределье.

Рильке искал не успокоения и счастья, а о с м ы с л е н и я, ибо он, величайший мастер поэтической детали, виртуоз стихотворной музыки и пластики, человек с крайне сенсуалистическим зрением, был больше всего поэтом ума, поэтом сознания, поэтом философского мышления. Но его интеллектуальная поэзия так страстна и красочна, что и следа не остается от рассудочности, свойственной тем, кого принято называть философскими поэтами.

Самосмысление и мироосмысление происходило в молодом человеке болезненно. Рильке хворал мыслями.

Воспитанный в штирии доме католицизма и традиционной семейной набожности, студент Рильке быстро доходит до религиозного отрицания и пишет художественно беспомощное, однако явно атеистическое стихотворение. Хотя в сборниках стихов тех лет в изрядном числе попадаются Иисусы и деви Марии, тем не менее они всегда — плод религиозного сознания не столько самого поэта, сколько других сознаний, которые поэтически влекут его и в которые он как бы переселяется сознанием и роднится с ними.

Люблю позабытых в сених богородиц,  
которые крестко кого-то ждут,  
люблю, как, в венах и в мечтах, на колодезь  
русне девушки тихо идут.

Это вовсе не средневековое преклонение перед Матерью Божией, не прасловутое мистическое обожание ее, ~~нигилистическое~~ не религиозное чувство или сознание. Это не Богородица, а богородицы, то есть статуи, которые напоминают поэту покинутых девушек. Недаром же богородицы находятся в одном ряду с девушками, идущими по воду. Мадоннам молятся девушки, а не поэт.

К нам, Приснодева, снизойди!  
В нас кровь твоя живет.  
Лишь ты и знаешь, как в груди  
тоска щемит и жжет.

Девичье горе — ты его  
изведала сама:  
душа — как снег под Рождество,  
а вся горит горямя.

Сам же Рильке *т и х о* отрицает католицизм. *Т и х*, ибо шуметь не умел. *Т и х о*, ибо отрицает *д л я с е б я* и грустно поглядывает /а может быть и с завистью/ на другие сознания.

Я вовсе не хочу сказать, что Рильке был отъявленный безбожник, начисто лишенный религиозного чувства. Напротив того, в нем, как в поэте, было оно весьма сильно. Он и сам отлично сознает это:

"И в эти дни я чувствую, что русское /*russische Dinge*/ дает названия тем страшным проявлениям набожности моей натуре, которые уже с детства стремятся войти в мое искусство" /письмо из Петербурга от 7 июня 1899 г./. Но в том-то и сложность психического состояния поэта, что религиозное чувство не в ладу с умом, который не удовлетворяется известными ему религиями. В сборнике "Вечный снами" есть такие строки:

И вера без богослуженья  
творит тихонько чудеса.

Вера поэту нужна, но без богослужения, без религии /*kapellen-  
loser Glaube* /.

Лишь однажды он позволяет себе подтрунить над религией. В *д* "Жертвам ларам" есть стихотворение, кстати сказать, единственное в огромной лирической казне поэта, когда он оказывается способным к ютке. /Рильке, как и Лев Толстой был лишен чувства юмора/. Речь идет о повсеместных статуях и статуэтках святых в Праге.

Всевозможные святые,  
очень сложные, простые,  
и литые, и пустые,  
и дубовые святые.

.....  
Но уж эти Не-помуки!  
Вот послало небо муки!  
Сразу в руки по две штуки.  
Вот какие Не-помуки!

Но ютка эта явно метит в католичество. А в "Часослове" немецким языком говорится, что Богу нет дела до христиан.

Итак, детские религиозные представления поблекли, религиозное сознание и мироощущение развалилось, католическая церковь рухнула. Разумеется, студенту Рильке были известны т.н. научные представления о мироздании. Но то, чем удовлетворяется ум мыслящего молодого человека, на Рильке не произвело сколько-нибудь удовлетворительного впечатления. Научное представление о мире и человеке не могло ответить на вопросы так, чтобы ответы пришлись ему по душе. Повидимому, у него в вопросах гносеологических и метафизических был такой же максималистский размах, как у Достоевского. Частное, частичное или предположительное решение вопроса не было для него решением.

Уж не всего ли хочу?  
говорится в четырнадцатом стихотворении первой части "Часослова".

Максималистские стремления ума отразились в поэтической грамматике "Часослова". Слова "все" и "каждый" — спутни-

и чуть ли не каждого стихотворения: они встречаются в книге 168 раз, т.е. почти по два раза на странице. А если сюда присоединить такие категорические слова, как "никто" и "ничто", встречающиеся свыше 30 раз, то это еще раз подтверждает стремление поэта мыслить абсолютными категориями.

Состояние ума поэта было в ту пору примерно таким: Мира небесного, как видно, нет, мир земной не только неблагоприятностроен, но и отвратительно нелеп, а мир мысли о мире-существования суждений разных людей /Ihr meilenweites Meinen/-

...как над верстами их суждений,  
их отрицаний, убеждений,  
сомнений их и утверждений....-

от которых ему, Райнеру Марии, ничуть не легче, ибо они не избавляют его от мучительной болезни мыслить о бытии и о мышлении как о хаотическом, противоречивом мире.

Так возникло всепоглощающее жадное с у м н е н и е, так молодой Рильке пришел к с к е п с и с у, к скепсису настроения, который, разумеется, не равнозначен философскому скепсису. Но истина мировая, которая стала бы ему своей, нужна была молодому поэту дозарезу, иначе в мире мысли ему нельзя было дышать, а Рильке был человек мысли и никогда не становился человеком действия.

Тема одиночества проходит через все творчество поэта, Одиночество, и не только свое, а и чужое, даже одиночество вещей, все чаще проникает в его поэтическое сознание и сочетается с личным чувством одиночества. Человек, как личность замкнут в себе.

Пусть каждый из себя на волю рвется,  
как узник из острога - все равно...

Сознание замкнуто в себе /опять-таки разительное сходство с Достоевским! /Замкнутость сознания - это самоузилище - постоянно находит свое символично-поэтическое выражение в круге, стене, келье- словах-символах, постоянно встречающихся в "Часослове". Образ круга возникает в книге 8 раз,



синонимичного ему кольца-5 раз, стены / Wand, Mauer /-  
14 раз.

Молодой Рильке, он же русский инок и богомаз, смотрит на все Прочее из кельи своего одиночества:

Аз есмь худый смиренный раб твой, мне  
на жизнь глядит из кельи жития,  
вдали людей, в вещах, пожалуй, ближе,  
делам и судьбам - на судья.

Он не робеет оценивать то, что происходит, он не судья биварщему, авциденциям. А все бывающее - случайность:

Случайно все: боляки, будни, лица,  
и счастьеца, и люди, и частицы.

Позиция скептического воздержания от суждения-налицо и выражена весьма недвусмысленно. И таких скептических мест в "Часослове" не одно и не два.

Одиночество - отправная точка мышления и душевного состояния поэта. Я - одно, разьединенное, отьединенное и однокое. Одиночество только подчеркивает субстанциальную единственность этого Я. Рильке-монах не ищет общезначимую и общеобязательную истину, не ищет истину для всех, т.е. объективную, как положено философу. Ему нужна своя философия, философия для себя лично, и тут Рильке предстает, как отъявленный интеллектуальный эгоист. Он сам-единственный судья истины, судья истины субъективной, и тут он выступает как психологический индивидуалист. Одиночество, как точка отсчета, как бы превращает поэта-монаха в гносеологического солипсиста, но отнюдь не в солипсиста онтологического.

Итак, и мир мысли, и мир ведомого бытия есть не что иное, как туго набитый противоречиями хаос. Я сижу в самоузилище и поглядываю на все Прочее, которое является Мне людьми, предметами, растениями и животными /это постоянные феноменологические категории бытия в "Часослове"/. А что все это такое? Что служит основой сих явлений? Нужно



было искать ответ. А ответом монаху-поэту мог быть только Бог. И вот появляется второй член координации в "Часослове" — Бог, такой же полнаспентный, как и Я.

Я отнюдь не случайно и не произвольно подчеркиваю первостепенную значимость этой двучленной координации для "Часослова". Сопоставление Меня и Тебя /а Ты- монаху всегда Бог/ проводится во всех трех книгах постоянно и настойчиво. В одной только первой книге слово "я" /лирико-философский субъект/ встречается /вместе с косвенными падежами/ более 230 раз, т.е. почти по четыре раза в каждом стихотворении. А слово "ты", которое является обращением к Богу, — более 150 раз. Во всем же "Часослове" слово "я" со всеми падежами попадает на читателя около 320 раз, т.е. приблизительно в каждом седьмом стихе, а "ты" с его падежами — 220 раз, т.е. приблизительно в каждом десятом стихе. Сюда же нужно отнести притяжательные местоимения "мой" и "твой", число которых соответственно 117 и 137. Следовательно, личных и притяжательных местоимений первого и второго лица единственного числа приходится на "Часослов" около 900 раз, т.е. они встречаются чаще, нежели в каждом третьем стихе. А если учесть и то, что о Боге говорится иногда в третьем лице, то уже из одного этого числа указанных местоимений явствует, что двучленная координация теми Я и Бог есть основа философской сути и главной линии в "Часослове". А ведь я еще не включил в подсчет те случаи, когда Я и Ты выражаются местоимениями Мы. Ясно, что эти местоимения — ключевые слова.

Разумеется, мне можно возразить, что местоимения первого и второго лица встречаются ничуть не реже и в других стихах, скажем, в любовной лирике. Так оно и есть. Но в том-то и дело, что Я в "Часослове" — не обычное авторское Я, а лирико-философский субъект, и Ты — не возлюбленная, вроде Лаури, а нечто огромное и весьма отвлеченное, т.е. Бог.

У этого Бога есть два постоянных атрибута-эпитета: глубина и тьма. Дивный Бог! Но еще удивительнее искать у него ответы на свои вопросы, искать истину в глубине и тьме.

Такой Бог совершенно умонапостижим, как умонапостижимы боги многих религиозных представлений, но умонапостижимые боги религии обладают волей, действуют, повелевают, заповедуют, сонзывают давать ответы и сами все или почти все знают. А этот Глубокий, но Темный ведаёт не более, нежели вопрошающий монах, ибо сей Бог одновременно и темная суть познания, а познание совершается в монахе.

"Часослов" — поэзия символическая, но не символистская. Символизм, как направление в истории литературы, пользовался чаще всего символикой двузначной, образ-символ имел у большинства символистов две стороны — земную, предметную, сенсуальную и запредельную, небесную, идеальную. Так обстоит дело у основоположника символизма Малларме, у Верлена, у Андрея Белого, Блока, Вяч. Иванова... Символистская поэзия была практически дуплановой. Символика же "Часослова", как будет видно далее, является многоплановой.

Если стихотворение "Веер мадемуазели Малларме", несмотря на крайнюю замкнутость и бесплотность образов, в силу своей двузначности поддается совершенно конкретной расшифровке /можно установить кажде движение веера, позу и даже внутреннее состояние его владелицы/, то в "Часослове", именно из-за многозначности символики, число значений символа часто бывает неопределенным. Символ здесь, как и должно ему быть теоретически, подчинен принципу неопределенности, его функция — будоражить воображение, он нередко связывает неоднородные представления и п о б у ж д а е т мыслить. Одним из главных символов в "Часослове" является Бог.

Сей темный Бог — один из гносеологических аспектов сознания богомеза и поэта — Бог-Истина, которая глубока, но и темна. То, что людям религиозным предстает как высокая истина, как горный свет, как божественное откровение, скептику — глубокий мрак. Открытие Бога-Мрака в качестве основы Сущего — одна из своеобразнейших сторон "Часослова". Можно указать на то, что такое понимание принципа мироздания не ново, что тьма и хаос в качестве первоначального сос-

топия засвидетельствованы во многих мифах об онтогенезисе /а библейский и греческий были, разумеется, поэту хорошо известны/, но в том-то и дело, что тьма и хаос ни в одном из онтогенетических мифов не являются сущностью Бога, не обладают атрибутом божественности, а являются однородным материалом творения, не говоря уже о том, что они никак не соотносятся в мифах с гносеологией.

Больше того, в "Часослове" представления о Боге и его противнике Сатане поставлены кверху ногами, что с точки зрения религиозной прямо-таки богохульство. Рильке совершенно необычно использовал один из пишущих синонимов Сатаны - Люцифер, что буквально означает Светососец. Сатана символизирует внешнее познание мира, временное и преходящее, поверхностное и иллюзорное. Вот и каким богохульным с точки зрения обычных религиозных представлений приводят поиски веры в скептическом состоянии:

И ангелы - последний вздох  
в Господней вышине.  
Что из ветвей их создал Бог -  
им предстает во сне,

И в черномощь Его они  
не верят так, как в свет,  
и Сатана к ним в эти дни  
сбежал и стал сосед.

В державе света он царит,  
и черное чело  
поверх небытия парит.  
Он молит мрака, а горит,  
как уголья, светло.

Он - воссиявший Бог времен,  
с них разогнавший мрак,  
кричит, скорбями уязвлен,  
смеясь от мук в кулак -  
и верит время в то, что он -  
один владыка благ.

Вот уж поистине религиозный дуализм наизнанку! Князь Тьмы превратился в Князя Света! Надо заметить, что основания для такого образа Рильке мог усмотреть в самой христианской религии. Если Змей-Дьявол искушает Еву яблоком с древа познания добра и зла, говоря, что тогда она с Адамом будет, как боги, то отчего же Дьявол именуется Люцифером, т.е. Светоносцем? Да оттого, что он несет людям свет познания. Но этот свет не есть истинное знание, ибо это знание во времени, знание преходящее, знание крупчатое, а по крохам мира не соберешь. /Я уже указывал на максималистский размах молодого поэта в вопросах гносеологических и метафизических/. Итак, основания для создания Сатаны-просветителя рода человеческого имелись, и логика, приводящая к созданию такого образа напоминает хитроумно-парадоксальную логику некоторых изощренных средневековых богословов, но вряд ли такая трактовка Сатаны получила бы одобрение со стороны церкви. На языке религии это называется ересью, и притом ересью, граничащей с богохульством.

А Бог как мировая истина — рядом /он — сосед/ и незведом или, что является обратной стороной такой концепции, мировая истина столь же необъятна и неведома, как Бог. Чуть ли не в каждом втором стихотворении "Часослова" много обращается к Богу, а тот молчит. Молчание — третий его атрибут.

В мире, ведомом людям, все акцидентально /"Случайно все: боязнь, будни, лица..."/. А какова же сущность мира акцидентального бытия? И опять появляется Бог, Бог онтологический, символизирующий темную бездонную Суть Всего Прочего, всего, что находится по ту сторону Мена, за гранью сознания. /Недаром Рильке так часто употребляет слова *Rand* и *Saum*, имеющие значение предела, края, границы. Они встречаются по меньшей мере раз двадцать/ —

Но ч у в с т в у ю: за гранью чувств, во вне  
встаешь Ты, островами вырастая.

Темный Бог прорастает корнями в реки. Он — древо мира, но суть его — в корнях, а корни — во мраке. Сей Бог живет в



противоречиях. /А каким же иным он может быть в том великом суждении, которое охватило, как прозь, инок-Рильке?/ Псалмопевец постоянно награждает его антонимическими определениями и оксюморонами:

Пловцам и звонницам на зло Ты  
бездонной высотой возрос.

Каких только определений не дается Богу в "Часослове"! Он и подземная пряжа корней, и тихий сосед в трапезной, он и нечто созревающее, и вечерний гость, и мечтатель, и сторож, и теплящееся в вещах семя, и некая незавершенная постройка, и средний корабль храма, и дерево, у которого из ветвей дышат ангелы, и мужик с бородой от вечности к вечности, и птенец, выпавший из гнезда, и светлые лани в лесу, и колесо с темными сеими, и рифма, звучащая в ухе монаха, и нежный час вечерний, и темная почва, и закопченный кузнец у наковальни, и воевода величия, и монастырь, и наслизка, и клад, зарытый в земле, и гора, и прокаженный, который бродит с колотушкой у городских стен, и жалкий бесприютный бедняк.

Богу дается определения всех сортов: и антропоморфные, и предметные, и чувственные, и отвлеченные. Даже в одном стихотворении нагромождаются разнородные определения Бога:

Любя Тебя, закон сладчайший. Ведь  
С Тобой ерзалась, мы росли и зрели.  
Тоска по дому Ты. Мы с ней посмели  
тягаться, но ее не одолели.  
Ты — песнь, которую мы молча пели,  
Ты — лес, откуда выйти не сумели,  
Ты — сеть,  
в которой чувства-беглецы засели.

Не Бог, а сплошные противоречия, сплошные антонимы! Вот отчего можно полагать, что космологический Бог в "Часослове" — такая Суть Прочего, такая субстанция, в которой

все может быть и стать, ибо она есть совершенный мир и глубина. Ведь неизвестное — полнаспектно. X-Бог может иметь неопределенно-большое число значений, стремящееся к бесконечности.

Бог "Часослова" при своих атрибутах — тьме, глубине и молчании, акцидентально все время изменяется, и модификации эти, или, говоря языком Спинозы, акцидентальные модусы Бога, как бы исключают друг друга. Однако тут ни логически, ни психологически нет никакой сложности. Ведь истинно скептический ум воспринимает объект многозначно, и не только в яви сознания, а и в потенции. Если же речь идет о некоем максимальном объекте, то возможности полнаспектного восприятия его неограниченно возрастают.

Мышление одинокого монаха-отшельника не религиозное или, как об этом часто писали, пантеистическое мышление, окутанное мистической дымкой. Это мышление скептика ищущего и скептика ... верующего. Верующего в то, что ему удастся найти свою истину, истину для себя самого, другими словами — построить себя.

Правда, такая вера — всего лишь ничем не обоснованная надежда, всего лишь авось, но из этого авось рождаются и те светлые строки "Часослова", которые устремлены в будущее. Еще более заметил, что самое общее у всех людей — надежда.

Но как же так получилось, что столь философский Бог, темная и молчаливая сущность всего Прочего, некая суть бытия, находящаяся за гранью одинокого познания, персонифицируется и даже оказывается антропоморфным /с бородой, седыми бровями, в мантии и т.п./, а вместе с тем он же — дерево, гора, вершина, горная порода, корабль и т.п.? Вольше того, этот темный и молчаливый некогда сказал светлое слово /реминисценция из Библии/:

Свет — первое из слов твоих.

И дальше упоминается о свете Господнем:

Свет громыкает на твоей вершине.

Нельзя отрицать, что Рильке и как личность и как поэт был в некоторой мере склонен к мистицизму. Но уж если говорить о мистицизме в "Часослове", то мистицизм этот — не совсем обычного рода. Это скорее поиски просветления духа, блаженного состояния его, полной личной гармонии с бытием. Или этический мистицизм в духе Ангела Силезского, четверостишия которого в "Херувимском страннике" и мысль и настроение разительно совпадают с некоторыми местами "Часослова" /об этом см. ниже/.

Из Бога-Тьмы, из Неведомого может возникнуть все, что угодно, и в этом смысле он всемогущ. Но до Неведомого никому нет дела, и тогда он становится жалок и нуждается в человеческом внимании.

Из Бога-Ирака, возникшего в сознании всеусумителя, в сознании мистика вырастает Бог-Надежда. И тогда он персонифицируется, ибо абстрагированная темнота, как образ, надежды не вселяет. Персонификация становится поэтически необходимой. Странны были бы лирические монологи, обращенные к сплошной абстракции. Во-первых, тогда исчезла бы лирическая задумчивость и на ее месте воцарилась бы риторическая пустота — частный грех философской лирики. Допустить депозитизацию стиха поэт Рильке просто физически не мог. Во-вторых, как поэт он предпочитал пожертвовать частично логикой, но сохранить поэзию. В-третьих, психологически здесь и нет никакого противоречия. Достаточно напомнить сочетание яростного скепсиса и столь же фанатической веры в одной и той же личности — в Паскале.

Поэтическое мышление автора "Часослова" таково, что в нем абстрактное постоянно выражается через конкретное и обратно, равно как и предметное через предметное и понятийное через понятийное, т.е. Рильке пользуется всеми четырьмя возможностями и реже всего четвертой, ибо выражение понятийного через понятийное грозит бесчувственной риторикой.

Был ли персонифицированный Бог только поэтическим приемом и не более того? Утверждать это означало бы погрешить против фактов. Но еще большим грехом было бы утвержде-

ние, что опредмеченный Бог в "Часослове" /надо не забывать, что чаще всего он предстает не антропоморфно! / есть бог какой-нибудь религии. Я уже упоминал, что для этого он слишком абстрактен и слишком беспомощен. Да и антропоморфный старец Бог, кроме иконописного сходства, не имеет ничего общего ни с Иеговой, ни с Богом-Отцом, ни с Савасфом, ни, тем более, с Богом-Сыном. Он почти не действует и не поступает по-божески. Ведет он себя совсем не так, как положено Богу или богам. Для любого бога существенным и неизменным является атрибут силы, а Бог "Часослова" бессилен.

В первой книге "Часослова" Рильке довольно ясно говорит о том, что Бог начинался - зацвел и отцвел - в эпоху Возрождения в Италии. Здесь, можно думать, речь идет о Боге как символе высокого искусства.

Ветвь древа Господня над Италией  
уже отцвела.

А дальше идут стихи о живописи той поры, упоминается Микель-анджело и без упоминания имени присутствует Боттичелли в стихотворении, описывающим его картину "Мария с младенцем и порванными ангелами". Рильке, он же монах-богомаз, - человек искусства, и, естественно, расцвет итальянской живописи мог представлять ему как некое боговоплощение. С полным основанием можно думать и так. Но вслед за стихотворением о боттичеллиевой картине сразу же идет стихотворение, из которого явствует, что Бог должен возродиться в России.

Но ветвь новой, шуми и широк,  
Бог-Древо возвестит, что лету срок,  
и будет зреть в такой стране, где глухо,  
в краю, где люди не лишились слуха,  
где каждый, мне подобно, одинок.

Эта страна - Россия, ибо люди там одиноки, как я, то-есть русский монах.

Что за непонятный русский мессанизм? И куда девался Бог из Италии? Вряд ли Бог на русской почве предстает, как Бог Искусства. Ветвь Бога-Древа здесь уже новая, и больше



оскораний думать, что Бог является в новой ипостаси, ипостаси Бога как истины, примиряющей людей.

Люди равнин, пастушеские народы, простодушные, сердечные, не отягощенные извращениями цивилизации, а такой страной предстает автору "Часослова" именно Россия, обретут Бога в сердце своем. Немало воспоминается Бог как моральная истина у Льва Толстого и Бог-Человеколюбец у Достоевского. Вполне возможно, что Рильке внял взгляды обоих на сей предмет. Да и персонифицированный Бог появляется в образе простого неискушенного премудростями эволюции музика:

Ты просто правды завсегдатей,  
музик большой и бородастый  
от тьмы веков до тьмы веков.

А в третьей книге "Часослова" Рильке превращает Бога в Бога нищеты. Но в том-то и особенность такого Бога, что он еще беднее самих нищих, хотя поэт-монах и умоляет его спасти их и смести с лица земли города-вавилонны:

Ты — сирый, нищетой прокаженный,  
Ты — камень тот, что места не найдет,  
отверженный и жалкий прокаженный,  
стучащий колотушкой у ворот.

Живешь, ничем, как ветер, не владея,  
едва прикрыла славя наготу.  
Она еще дырявей и скуднее,  
чем затрапез, одевший сироту.

.....

И беден ты, как дождь весенний, сирый,  
блаженно с неба падающий ниц,  
едни и беден, как тоска по миру  
из вечных камер каменных темниц.

.....

И что ночлежки, нищие ночные  
перед твоим нищетой, Господь!

А в третьем стихотворении третьей книги говорится:

Иль это я лишь страхом поражен,  
глубоким страхом городов проклятых,  
куда я бась, по горло погружен?

Поведай я тебе про сиротный ад их,  
про сумасбродных улиц Вавилон,  
поднялся бы Ты, Буря с Правреман,  
и смет бы их, как сор, как скверный сон.

Города-вавилонь, держави соблазна и греха, лихети и смерти настолько омерзительны поэту-монаху, что он забывает о молчаливом и бездействующем Боге-Тыме и возлагает упование на Бога, который, как буря, сметет города с лица земли. Но даже нищий Бог третьей части "Часослова" не имеет общей сущности с христианством. Это подчеркивает и сам Рильке, приняв, во второй части:

Ебо твоя благодать —  
не христианам.

Модификации Бога в "Часослове" настолько разнообразны и противоречивы, что кажется, будто и объяснения им нет. Психологически в этой противоречивости нет ничего странного и удивительного. "Часослов" — не философский трактат и даже не сборник стихов, не литературное произведение, пишущееся для печати, а стихотворный дневник. Уж если в философских трактатах обнаруживаются противоречия и логические концы не сходятся с концами, то велик ли спрос в этом смысле с поэта? Противоречивость мыслей и настроений постоянно встречается почти у каждого котинного поэта. А в дневнике и подавно! Кто же станет вести дневник, следя во все глаза, нет ли противоречий? Это уж было бы не по-человечески, логично, однако, противоестественно!

Но если противоречивость сама по себе психологически объясняется в данном случае формой дневника, то есть периодической записью мыслей и настроений, то противоречивость модификаций Господних так велика, полнота Божия столь невероятна, что одного психологического объяснения

оставляется мало. Иначе придется считать автора "Часослова", даже как автора для себя, за человека поверхностного, невнимательного, если не за безответного визионера. Вряд ли Райнер Мария Рильке был таковым.

Противоречие снимается, если отказаться от религиозных представлений о Боге, а тем более в их научно-примитивной трактовке. Бог в "Часослове" есть Всепонятие, а следовательно - и Всевозможность. Он - движущаяся сила по жизни и по бытию точна приложения мыслей, волнующих поэта. Каждое недоумение, каждый вопрос, каждое суждение обращены ко всезнающему, но молчащему собеседнику. Рильке и не ждет ответа. Да и не может ждать: ведь он говорит сам с собой, лирическое Я вопрошает и умоляет свою ипостась - скептическое Я. А это последнее и есть как раз глубина и тьма. Постоянное уравнивание Меня и Бога или приближенное их равенство проводится во многих стихах, причем Бог выступает то как больший, то как меньший член этой координации:

Ты одиночеству его сам-друг,  
его речам ты средоточье тиши.

.....  
Когда сновидец Ты, так я - твой сон,  
изволишь встать - твоею волей буду.

Пред собственной иконой вырастая,  
я - дерево.....

/А Бог - тоже дерево!/  
.....

Тогда Ты, Боже, мой наперсник,  
сосед и брат любых судеб,  
моих страданий верный сверстник,

.....  
Теперь я твой навек, и Ты  
меня, как сгусток тьмы,  
прижал к себе рукой.

/А Бог тоже тьма!/  
.....

Я был песном, а Бог, как стих,  
в ушах еще звучит.

Но всам собою, себя тая,  
Тебя встречав так,  
что я не вею, кто Ты, кто я,  
и мы друг другу - мрак.

Что не было меня доныне,  
Ты знаешь? Нет, ответил Ты.

Уравнение Меня и Бога в двух последних стихах выступает явно: Бог не знает, что монах до определенного момента не существовал, именно потому, что он сам и есть этот монах.

Ужели Ты - Все, а я - единый  
в моей мятеной тишине?  
И не всему ли я причинный,  
и не за всех ли я повинный,  
а Ты, Ты немо знаешь мне?

Приближенных уравнений и тождеств такого рода в "Часослове" очень много, и нет нужды цитировать их все до единого. Следует, правда, заметить, что в третьей книге они сходят на нет. И все-таки - параллелизм Меня и Бога есть едва ли не самая особенная суть "Часослова". И в то же время скапское поэта-мыслителя не позволяет ему отождествить Бога со второй половиной сознания. Монах сам не знает, где эта темная, немая Суть-Истина, внутри или вне его, является ли она причиной, двигателем мышления извне или же внутренней. Вот отчего поэтическая объективация Бога происходит то в бытии, точнее говоря, в инобытии, то в вещном мире, то в субъекте.

Возникает еще один аспект книги: Я = БОГ. Самопостроение и есть построение Бога. Вместо церкви как построения и вместилища Бога - личное сознание монаха.

Итак, Бог "Часослова" многоаспектен и философски, и поэтически, это Бог плюралистический, многоипостасный, постоянно изменяющийся в поэтическом сознании. Он то ничтожен, то неизмерно велик и глубок. Он - темная Суть Всего Прочего, а посему "Часослов" есть книга и великой веры и



глубочайшего сомнения.

Может показаться странным утверждение, что в основе "Часослова" лежит великое и сильное сомнение. Вполне возможно, что такому утверждению удивился бы и сам Рильке. И однако это так. Разумеется, это не философский скепсис, приводящий путем систематического анализа познания к выводу о необходимости воздержания от суждения. Это, по терминологии Рауля Рихтера, — скепсис настроения. Но это и не Гамлетов и не Фаустов скепсис разочарования или отчаяния. Ведь сомнение вовсе не связано железной логической цепью с разочарованием или отчаянием, а психологически и тем чаще. Енс Петер Якобсон кратко и точно заметил по этому поводу в начале своего романа "Нильс Лье": Сомневаясь, никто не отчаивается. Скепсис "Часослова" — это скепсис искания.. И любопытно, что в этом смысле Рильке подпадает под формальное определение скептиков Секстом Эмпириком: Ищут же скептики.

Монах в "Часослове" — искатель истины, и верует, что обрящет ее, верует г о р я ч о. Никакого психологического противоречия тут нет. То, что яростная вера и не менее яростное и злое сомнение могут уживаться в одной личности, доказал и жизнью и творчеством Паскаль, который, кстати сказать, тоже сидел в келье своего ума, как и монах-Рильке.

Подчеркивая еще раз, что скепсис монаха — скепсис искательский, не делающий отрицательных умозаключений и одержимый страстной верой в успех поисков. А отсюда многое становится понятным.

Бог монаху-Рильке есть высшая точка приложения веры, но что такое этот Бог — неизвестно, а посему он есть Глубина и Тьма, или величина неизвестная, нечто вроде Спенсеровского Непознаваемого. Попытки раскрыть значение X-Бога и приводят к полноточности его, но во всех случаях он — точка опоры веры, будь то Бог-Искусство, Бог-Истина, Бог-Сосед или тот жалкий Бог, который нуждается в человеческом сочувствии и прикровении. А уж это такая трансформация Христа, с которой не согласится ни один, даже самый вольнодумный

христианский богослов!

И до самого конца книги Бог так и не является монаху-искателью. Богоявления не происходит. Даже если считать, что явления Бога-Истины было во Франциске Ассизском /предпоследнее стихотворение "Часослова"/, даже если считать, что наступило просветление, то все-таки "Часослов" кончается словами:

Где ж отзвучал он с нежностью дочерней?

Зачем не чудятся несчастной черни

вдали его, ликования, черты?

Что же не взойдет он к ней во мрак вечерний  
звездой великой нищеты?

Вопросительная интонация, столь часто сопутствующая скептическому настроению книги, и закрывает ее. Сумерки сомнения останутся сумерками.

---

Можно ли утверждать, что в "Часослове" нет никакого религиозного чувства? И да, и нет.

Нет его в том смысле, что нет религиозного объекта, на который такое чувство направлено, ибо Х-Бог, который молчит и палец о палец не ударит, чтобы помочь молящемуся монаху, не является религиозным объектом в понимании любых религий.

Есть оно, ибо оно возникает от веры в повсюду, от потребности одинокого человека верить в нечто лучшее и большее, нежели то, что ему известно, но это чувство беспредметно, поскольку не имеет постоянного направления. Вера из глубин одиночества настолько сильна, что монах верует в бездонный мрак, ибо мрак может таить в себе Суть Сущего.

Между религиозным чувством монаха-Рильке и религиозным чувством человека верующего есть существенное различие и довольно резкая грань. Монаху-Рильке **х о ч е т с я** верить так же ясно и полно, как верует религиозный человек,

но сомнение не позволяет ему этого. Создается приблизительно то же самое сочетание в одной личности философии ума и философии сердца, а взаимной независимости которых говорил, испытывая это сочетание на себе, Паскаль. Вот почему "Часослов" — книга веры и сомнения.

Но откуда же тогда берется и зачем ряд традиционных образов Бога, иконописных, ортодоксальных, которые появляются в стихотворениях? Я уже упоминал, что молитвенное обращение к абстракции было бы поэтически нелепо. Стоит только ~~интерпретировать~~ подставить на место Бога любую другую абстракцию, как нелепость такой лирики станет очевидной. Хороша была бы лирика, где объектом обращения поэта стало бы, например, движение или мышление! Непременно понадобились бы либо персонификация, либо опредмечивание.

Биографически возникновение образа Бога-Старца тоже совершенно понятно: детские впечатления. Воспитываясь Рильке не в католической семье, а в буддийской, некоторые персонификации Бога походили бы, вероятно, на бурханы.

Из нескольких традиционно-иконописных явлений Бога /а ведь русский монах-живописец, и, стало быть, это внутренне оправдано!/ нельзя умозаключать с религиозности "Часослова", ибо этих иконописных явлений гораздо меньше, нежели таких, которые противоречат религиозным понятиям. Ведь всякому религиозному человеку Бог есть величина постоянная, а не переменная. Бог как переменная величина да еще с неопределенным числом значений всегда будет для религиозного сознания нелепостью, и не просто нелепостью, а чуть ли не богохульством. Вот почему нельзя называть "Часослов" книгой, проникнутой религиозным сознанием, как это часто делается, хотя он и не лишен религиозного чувства. При этом, однако, нужно заметить, что религиозное чувство здесь безобъективно и возникает от желания обрести твердую веру. Оно часто переходит в чисто поэтическую эмоцию, которая необходима для лирического напряжения в такой философской книге, как "Часослов". И трудно сказать, чего больше в такой эмоци-религиозного или чисто поэтического. Могли же и могут совершенно нерелигиозные читатели восторгаться и пытаться

нечто похожее на религиозное чувство, читая, например, дор-  
жавинскую оду "Бог", которая описывается э м о ц и о -  
н а л ь н о заразной. У такого чувства есть общее с  
религиозным, а именно-восторженность. Отсюда и пошло пара-  
фрастическое название театра и картинных галерей храмами  
искусства. А уж если на такое чувство способен читатель,  
то поэт и подавно. Охваченный чувством, в которое он умом  
может и не верить, он пишет именно оттого, что о х в а -  
ч е н и е не отмахивается от него умом, ибо такая эмоция  
относится к разряду субъективно-положительных. А ведь "Ча-  
сослов"-то - лирико-философский дневник!

Вот почему, отрицая за "Часословом" католичество, пра-  
вославие, какую бы то ни было религию вообще и даже рели-  
гиозность, мистический пантеизм и прочая и прочая, но не  
отрицая мимолетных и не существенных явлений такого рода,  
тематически однако не утверждаемых поэтом, именно беглых  
явлений и настроений в странствиях ума и поисках мировоз-  
зрения, я называю "Часослов" книгой веры и сомнения. х)

---

х) Я постоянно пишу слово "Бог" с заглавной буквы, ибо здесь  
в "Часослове", речь идет не о боге-демиурге, не о творце  
неба и земли, а о боге-Всепонятии. Пишу с заглавной на том  
же основании, на котором иногда Вселенная, Все, Природа и  
Мир пишутся так. Немецкое правописание не дает возможности  
установить, писал ли Гильке слово Gott /в абсолютизирующем  
смысле/ с заглавной буквы, но зато обращение к Богу всегда  
пишется в "Часослове" со строчной буквы, хотя в письмах  
к частному лицу принято писать Du, равно как и в молитве  
Отче наш. Не хотел ли Гильке подчеркнуть этим, что Бог в  
"Часослове" лишен личностности? Не намекает ли это смирен-  
ное du на Божье убожество?



#### 4. СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТРЕХ КНИГ "ЧАСОСЛОВА".

Сборники лирических стихов предстают обычно читателям, как некое поэтическое, пусть и мозаичное, единство. С "Часословом" дело обстоит иначе. Из истории создания его известно, что он был написан в три загла. Сроки времени между тремя книгами во много раз больше, нежели время, затраченное на их написание. А посему естественно, что, возвращаясь к своему лирико-философскому дневнику, поэт становится несколько иным. В душе накопилось нечто новое и властно рвется на страницы дневника. Изменение событий во внутренней жизни побуждает поэта вновь взяться за дневник.

Координаты Я и Бог, Бого- и самостроительство, поиски истины, вопрос о том, как нужно жить, проходят через все три книги, и в этом смысле "Часослов" однозначен. И все-таки три книги разнствуют между собой тематически. Поиски Бога и частные модификации его больше всего выражены в книге "О житии иноческом". Все сказанное в главе "Я и Бог" относится преимущественно к первой книге. Во второй- Бог предстает уже несколько иначе.

Прежде всего не упоминаются его главные атрибуты- глубина и тьма- столько раз повторявшиеся в первой книге. Вместо них появляются эпитеты более обычные: *Erlauchter*, который одновременно означает "прославленный", "великий" и является словом, употреблявшимся для титулования лиц знатного происхождения - "святельный" и "вечный", совсем уже традиционный эпитет Бога.

Бог по-прежнему остается тайной, X его- нераскрытым, но этот X-Бог стал за первую книгу уже так привычен поэту, что он обращается к Богу- тайне, как к давно знакомому, и не задумывается над его сущностью.

А Ты - все тот же вал огромный,  
бегущий в гуще всех вещей.

В этих стихах о Боге говорится, как о чем-то уже знакомом.

В книге "О паломничестве" Рильке больше занят своим я, нежели Богом. Так например, 2,3,4 и 11 стихотворения посвящены некоему самоанализу личности, а Бог выступает в них только как великая сила, к которой Рильке обращается со своими сетованиями. Бог в этих стихотворениях превращен в немого слушателя.

То, что Бога во второй книге становится меньше, доказывается и численно: в первой книге "Ты" употреблено 131 раз, а во второй — 67, да и то неоднократное Ты первого стихотворения относится ~~к Богу~~ не к Богу, а к самому себе. Что касается третьей книги, то в ней Ты встречается всего 13 раз.

Персонализация и предметная объективация Бога есть и во второй книге, но они не так разнообразны, как в первой. В "Книге о паломничестве" Бог определяется как волна, идущая поверх вещей, старый кузнец у наковальни, Страстной монастырь, наследник, старый воедь возмущенного, изменяющийся облик. Последнее определение как бы оправдывает нагроможденные в первых пяти стихах 22-го стихотворения этой книги совершенно разнородные и на первый взгляд не имеющие между собой причинной связи определения:

Грядущим всходяшь к Вечности на твердь,  
зарей великой, и в ночи времен.  
Ты — петушиний зов, роса, и звон,  
заутреня, и девушка, и он,  
тот чуждый человек, и мать, и смерть.

В постоянной для "Часослова" координации Я - Бог появляется новое взаимоотношение. Я порождает Бога. Бог есть не что иное, как дитя личности.

С точки зрения любой религии это такая же ересь и бессмыслица, как и бессильный Бог. Даже в политеистических религиях я не знаю ни одного случая, когда божество было бы порождено человеком без участия бога или богини. Правда, поставление привычных религиозных представлений с ног на голову недолго увлекает поэта — он говорит об этом только

в пяти стихотворениях второй книги /4, 5, 6, 9, и 10/. В остальных стихотворениях Рильке забывает о производном от личности Бога, и Бог становится вновь Великим знакомым Чужим знакомцем, Вечным и т.п., о себе Рильке говорит умиротворенно и смиренно:

Аз есмь один из малых сих, о Боже!

Порожденный поэтом Бог как бы еще не существует. Это еще нет в жизни и однако вся жизнь живет */Alles Leben wird gelebt* /. И Рильке-искатель и скептик задает вопрос:

Так кто же жизнь живет? Не Ты ли, Боже?

Стихотворение кончается вопросом, и монах остается в скептической неуверенности. Паломническое богоискательство продолжается, но через несколько стихотворений во второй книге возникает новая тема — тема будущего, которому обречены люди. Вступлением к ней является стихотворение о дряхлости земных царей.

Старает за дворцом дворец.

Царям наследников не станет,

их род во отразах увянет.

Одновременно это первое стихотворение "Часослова", направленное против современной культуры и цивилизации. А за этим стихотворением начинается рильковская антропология. /"Все будет вновь велико и могуче"/. Когда все станет великим, отрешится от мелочной жизни современности, то великим станет и Бог:

И Ты великим будешь.

Отличается вторая книга от первой и жанрово. В "Книге о паломничестве" резко возрастает число стихотворений без непосредственного лирического субъекта, без грамматического "я", которые относятся скорее к разряду предметно-описательной лирики, своего рода *Ex-Lyrik*. В первой книге таких стихотворений очень немного, и формально отсутствующий лирический субъект ощущается в них гораздо силь-

нее, а во вторую книгу Рильке включает стихи, где лирический субъект почти не ощущается. Таковы: "Последний дом стоит в конце села", "Ты, Боже, знаешь ли о тех святых?", "Старает за дворцом дворец", "Домам покоя нету", "На Богомоли утром".

Если в первой книге есть стихотворение о соборе, изображенном как поэтическое впечатление от произведения искусства, то во вторую книгу Рильке помещает стихотворение, посвященное описанию паломничества /самое длинное стихотворение "Часослова"/. В нем совершенно нет личностного Я. Известно, что Рильке после ранних стихотворений переходит в "Книге образов" к *Er-Lyrik*. Это сказалось и на второй книге "Часослова" — ведь они относятся к одной и той же породе творчества.

Третья книга еще больше отличается от первой, нежели вторая. Только в двух первых стихотворениях Бог предстает в предметных модификациях:

Ты превышаешь горные вершины,  
их гордые сажени и аршины.  
Ты — вечный снежный звездопад лавины,  
финалок носишь полные долины,  
как благовонием земли согрет.  
Ты всем горам в рот и минарет,  
где зов еще не прозвучал звездой.

/Замечу кстати, что иненция о некоем католицизме, якобы присущем автору "Часослова", опровергается этими стихами: превращать Бога в мусульманский минарет даже легкомысленному католику непристойно. Ведь метафорический минарет выступает здесь вместо метафорического же католического собора, если полагать, что Рильке исповедывал католичество/. А в последующих стихотворениях Бог либо становится просто номенклатурным Господом /*Hezz* /, либо приобретает новый атрибут — атрибут нищеты.

В третьей книге внимание поэта устремлено уже не столь-



ко на Бога, сколько на несчастье людей и смерть. О себе и Боге Рильке говорит значительно меньше, в соответствии с чем количество местоимений Я и Ты резко сокращается: Я /с косвенными падежами/ 27 раз из 320 во всем "Часослове", а Ты /с косвенными падежами/ 27 из 220. Намененное направление внимания отражается и на жанрах стихов. В третьей книге процент стихотворений типа *Er-Lyrik* возрастает: их 20 и 34 /4,5,13 - 17,20 - 28,30 - 33/.

В "Книге о нищете и смерти" Рильке говорит больше не о себе, а о людях, и отсюда возникает ряд стихотворений, где лирическим субъектом оказывается местоименное "мы". В них личностное отступает на задний план /стихотворения 7,8,10/. А стихотворений, где "действующим лицом" являются они, еще больше.

При всем этом Рильке, уже совершенно потерявший монашеский облик, непрерывно просит Господа-Бога вмешаться в нечестивую жизнь больших городов и бедных людей. Такого количества молитвенных призывов в двух первых книгах не было. И если Рильке в обыкнове называл стихотворения "Часослова" молитвами, то это-совершенно неточное жанровое определение касательно двух первых книг и справедливое лишь в отношении третьей.

Поставь меня, как камень слуха /3-ье стихотворение/

Любому, Боже, смерть в г о пошли /6/

Хоть одного Ты, Боже, возвеличь /9/

Дай знаменью последнему свершиться /10/

И дай, чтобы меня сопровождали /12/

Такого рода заклины и вправду родственны жанру молитвы как прошения. Обращение к Богу за помощью резко отличает третью книгу от предыдущих. Тому и Глубь первой книги нельзя было молить ни о каких частных действиях, разве что о разрешении вопросов гносеологических.

В третьей книге появляется две новые темы, упоминаемые

в заглавии. Бедность, — а по-русски будет еще точнее "нищета" — понимается в "Часослове" не столько как нищета материальная, сколько как нищета духовная. Правда, в нескольких стихотворениях Рильке говорит о городской бедноте и говорит сочувственно. Однако, эти стихи направлены не против бедности как таковой, а против жизни больших городов, которая уже с детства калечит людей и в первую очередь — Рильке это подчеркивает — бедных людей.

А у оконек вырастают дети  
под той же самой сенью искони,  
не ведая, что есть цветы на свете...

Антиурбанистические мотивы во всем Рильковском творчестве сильнее всего звучат в третьей книге "Часослова":

Иль это я лишь страхом поражен,  
глубоким страхом городов проклятых,  
куда Тобой по горло погружен?

Поведай я Тебе про сиротный ад их,  
про сумасбродных улиц вавилон,  
поднялся бы Ты, Буря с Правремен,  
и снес бы их, как сор, как северный сон.

Власть больших городов приводит поэта /монаха в третьей книге уже нет, хотя зачины стихотворений и стали похожи на молитвы/ в содрогание:

А города несутся самолично,  
у них на все и вся свои права.  
Они зверей щеплют, как лучину,  
они народы рубят как дрова.

Если в первой книге очень часто употреблялось слово "мужик" и даже Бог с ним сравнивался, то в третьей книге Рильке говорит о городском пролетариате, не употребляя, однако, этого слова. Читатель видит это по некоторым частным и беглым признакам /дети, вырастающие у подокошников, бледные лица, рано стареющие руки и т.п./ Но еще большее внимание поэта направлено во внутреннюю жизнь этих бедных

людей, прототипом которых вполне мог бы служить Макар Девушкин.

Служа вещам бессмысленным за двух,  
бесславно и покорно лямку тянут,  
одежды на плечах исчахших вянут  
и руки превращаются в старух.

Толпа теснит нещадно их, как в драке,  
хоть сил у них сопротивляться нет.  
И разве что бездомные собаки  
плетутся сбоку или им в след.

Мучителей стоят над ними сотни,  
кричит на них ударом каждый час.  
И дымя у больницы подворотни  
толкуют, для приемного страшась.

Одно из стихотворений кончается неожиданными строками:

Но миновали времена богатых.  
Не нужен будет никому возврат их,  
когда вернешь ты бедным нищету.

Из последнего стиха явствует, что речь идет не о социальной бедности, а о духовной. Так Рильке на свой лад выражает евангельское "Блаженны нищие духом". Это вовсе не означает восхваления дурачков и простачков. Думается, что дело идет о восстановлении простоты и непосредственности чувств у людей, искалеченных жизнью большого города и лишенных престодушного общения с природой. <sup>х)</sup>

---

х) Весьма вероятно, что этого непосредственного и престодушного общения с природой не доставало самому поэту. Когда Рильке пишет стихи о природе, то в них она всегда бывает острей, то живописнее, то историко-культурными реминисценциями, то философскими умозаключениями. В ней совершенно нет племени, свойственного лирике Пастернака, и непосредственности, свойственной стихам Франсис Ламма. Можно сказать, что Рильке, в отличие от вышеупомянутых поэтов, пишет стихи то в мастерской живописца, то в кабинете философа. В этом смысле он подходит к изображению природы, как Теофиль Готье. В этих стихах есть все — красочность, выпуклость, тонко подмеченные мелочи /пресловутый детализм/, изысканные сравнения, обобщающие мысли. Одного нет — непосредственности восприятия да воздуха. Говорю я это, разумеется, не для умеления рильковских стихов о природе.

Ведь про городских детей говорится:

Не ведая, что есть цветы на свете.

Идеалом человека становится для поэта Франциск Ассизский /какой уж тут русский монах!/, а во Франциск Ассизском главным оказывается братание с природой /см. предпоследнее стихотворение третьей книги/. Рильке называет его, в отличие от темного Бога первой книги, Светлым. Это слово нужно здесь понимать в смысле духовного просветления, на что указывает стих:

Из света шел он к свету во глубины,  
и в келье было у него светло.

И воспеваемая поэтом нищета вовсе не есть нищета социальная, а просветленная духовная нищета, отрясшая с себя грязь и пыль исполкинских городов /о духовной нищете см. ниже в главе о "Часослове" и Мейстере Экхарте/. Это подтверждается стихом:

Ведь нищета — великий свет нутра.

Сложнее, чем с нищетой, обстоит дело со смертью. Маленькая молитва /шестое стихотворение/ начинается стихом:

Любому, Боже, смерть его помяни.

Было бы совершенно неправильно понимать эти слова как моление о смерти при самых разных внешних обстоятельствах. В предыдущем стихотворении и в последующих речь идет о некоей великой смерти, которую каждый носит в себе и которая в нем зреет. Она — плод, вокруг которого все вращается, другими словами, ради этой смерти существует и сама жизнь. Можно было бы думать, что Рильке, опять на свой лад, переделывает евангельские слова о том, что в смерти обретается жизнь вечная, но такому предположению противоречит футурологическое стихотворение во второй книге:

Не будут ждать загробного в надежде  
на небеса, а смерти не скверня,  
послушничать земному, как и прежде,  
и ее руки знакомым так же льня.



Самый простой и естественный выход из этого противоречия — считать, что Рильке третьей книги — не Рильке второй книги и изменил свое воззрение на смерть. Так оно, вероятно, и было. Однако этот простой и естественный выход, объясняя наличие противоречия, никак не объясняет самой концепции смерти в третьей книге, где есть еще и такие неожиданные, поэтически убедительные, но рассудочно-странные строки:

Мы с вечностью давно теорили блуд  
и новой смерти вынудили рожаем...

Вряд ли такое изображение смерти есть мысль о том, что жизнь дана, чтобы научиться умирать, мысль высказанная в несколько ином виде Монтенем и взятая им у Цицерона, который в свою очередь заимствовал ее у Платона.

Быть может, такая концепция смерти перешла в "Часослов" от Ангела Силезского /см. соответствующую главу/ и переделалась на рильковский лад. Я не берусь истолковать понимание смерти в "Часослове", ибо, допуская разные истолкования, наталкиваешься на места, явно им противоречащие, как уже было показано выше.

Думается, что тема смерти возникла в лирико-философском дневнике внезапно, вызвала к жизни три-четыре стихотворения "Часослова" и оборвалась, хотя необходимо заметить, что тема смерти и мотив одиночества, проходят через все творчество поэта. Но в дневнике она занимала мысли поэта недолго, и было бы непомерным педантизмом, как уже упоминалось об этом, искать в дневниковой записи ясности и обоснованности трактата.

Чрезвычайно показательно, что остается неизвестным, в каком отношении находится смерть к Богу. С Богом Рильке соотносит очень многое: время, пространство, знание и незнание, искусство, нищету и т.п. /Под соотношением я разумею и отрицательные соотношения, как например, отрицание за временем его присутствия Богу/. А о смерти в этом смысле сказано очень мало. Бог должен послать каждому свою смерть да еще:

но нас направь в объятия Смертеродца.

Кто должен быть этим Смертеродцем? Сам ли Бог или же он пошлет Смертеродца на спасение вроде Христа? На это "Часослов" не отвечает. Позвидимому, образ смерти, как плода, созревающего внутри человека /но боже упаси понимать его в чисто биологическом смысле, ибо тогда он был бы самой заурядной смердящей правдой/, есть только образ, метафорическая мысль поэта, не имеющая под собой сколько-нибудь определенного значения, а точнее говоря, предоставляющая читателю возможность размышлять по этому поводу самому, самому конструировать здесь свое понимание, как это часто бывает с символом. Допустимо, в частности, и такое понимание: смертная личность должна не просто умереть, а умереть, прожизни жизнь по-своему...

Так и различны между собой и единны три книги "Часослова" по тематике и настроению. То же самое можно сказать и о поэтике всех трех книг. Их стилистическое единство состоит, прежде всего, в бурно-эмоциональном интеллектуализме и динамической экспрессии /см. главу о поэтике/. Большинство частных приемов тоже совпадают. Однако, можно заметить и целый ряд отличий, обусловленных как общим обликом и именами книги, так и эволюцией рильсовской поэтики за прошедшие годы. Думается, что нет надобности вдаваться идентичности подробно во все различия, и я остановлюсь на нескольких, наиболее примечательных.

Прежде всего бросаются в глаза /уже графически/ отличия в структуре стиха. В "Часослове" вообще очень мало стихотворений с равносторонними стихами и соблюдением строфики. В дневнике Рильке не заботится об этом. Однако в первой книге стихотворений с неравносторонними строками /я не учитываю здесь неравномерные чередования четырех- и пятистопного ямба, которые встречаются постоянно на протяжении всего "Часослова" /гораздо больше: 1, 6, 7, 9-18, 21, 23-26, 29, 30, 32, 34, 35, 39, 56, 59, 60, 61, 65 - 29 стихотворений из 67, т.е. 43%. /Правда, я включаю сюда и такие, где на все стихотворение приходится один резко укороченный стих/. Во это-

рой книге число подобных стихотворений резко снижается: 2,3,6,8,9,10,14,15,33 - 8 из 34, т.е. 23%.

Надо, точности ради, заметить, что и не столько в неравнострочных стихотворениях, где графически выделен полустих, не имеющих рифмы, как например, в стихотворении 21 второй книги:

nicht stehend starb.

In einem runden Raum.

В процентном отношении число неравнострочных стихотворений сократилось вдвое. В третьей книге стихи написаны пятистопным ямбом, который иногда перемежается с четырехстопным. Думается, что такие изменения стихотворной структуры не случайны.

В первой книге - интеллектуально неистовствующий монах, который сам еще не знает, что к чему и зачем /именно так обстоит дело психологически/, а в третьей книге монах уже исчез, и тон книги становится молитвеннее, жалобнее и элегичнее. Вот отчего в первой книге такое количество структурных неравенств. По этим же причинам первая книга гораздо разнообразнее двух последующих и метрически и ритмически. Если в ней достаточно велик процент не-ямбических стихотворений, то ямбы нарастают от книги к книге, и в третьей, как уже было упомянуто, ямб оказывается единственным метром, а возмущения ритмов в ней почти не чувствуется. Ведь внутреннее возмущение здесь носит иной оттенок, а потому и передается иными поэтическими средствами. В третьей книге возрастает число стихотворений, где исчезает непосредственное лирическое "я" стихотворений, приближаясь к жанру *Er-Lyrik*, а в связи с этим резко сокращается такой прием, как дефинитивные ряды /см. главу о поэтике/. Вторая книга занимает в этом смысле промежуточное положение, что лишний раз подтверждает дневниковую основу и сущность "Часослова".

Также разнятся между собой три книги в употреблении поэтических тропов и риторических фигур, о которых подробнее говорится в главе, рассматривающей конкретную поэтику текста. Здесь же можно ограничиться несколькими показательными фактами. В первой книге Рильке под светом впечатлений



поездкой в Россию от всей души играет роль русского инока-богослова /даже письмо митрополиту пишет!/, во второй-отражается от "иноческого чина", а в третьей-никакого монаха в качестве подставного лирического субъекта вообще нет.

Этот постепенный переход от иноческого жития к жизни большого города отражается на образе церкви и связанных с ней предметах. В книге "О житии иноческом" в 30 стихотворениях из 67 так или иначе говорится либо непосредственно о церкви, либо о предметах религиозного обихода, которые выступают то в качестве реалий, то используются как материал для тропов. Таковы стихи 1-4, 6, 9, 10, 15, 18, 23 - 33, 35, 38, 39, 43, 46, 48, 52, 56, 57, 60. Я не включаю сюда, разумеется, стихи, где говорится о Боге, но в тексте которых нет ничего, указывающего на церковь и на предметы религиозного культа. Я перечесть только те стихи, в которых в той или иной мере отражены монашеское житие и мышление. Таково, например, стихотворение:

Солище тронуло собор крылом.

Слово собор употреблено здесь с определенным артиклем, чтобы показать, что данный предмет уже является знакомым лирическому субъекту книги. Правда, в описании собора чувствуется все-таки глаз и язык инока, но Рильке выдал себя тут только в одном месте-описывая иконостас, он упоминает и о золотых царских вратах, причем слово золотые он поясняет словом царские / das goldene, das Kaiser-Tor/.

Совершенно ясно, что русскому монаху неважно упоминать, что золотые врата /т.е. вход в алтарь/ называются царскими. Такое разъяснение сделано для немцев. По всей вероятности Рильке узнал, как называется по-русски заинтересовавший его предмет, и сделал в стихах калькированный перевод этой реалии. Этот промах, однако, не колеблет утверждения, что Рильке от души играет роль русского монаха.

В "Книге о житии иноческом" образы самой церкви пере-



мешаются с библейскими реминисценциями, церковной живописью и т.п. И все это происходит бесплано, беспорядочно, как бывает в жизни и в дневнике. Можно сказать, что лирический монах обходится с образом церкви и связанными с ней предметами запросто и по-своему. В "Книге о паломничестве" Рильке уже слагает с себя рясу и клобук, хотя и остается богоискателем:

Аз есмь еще смиреннотолкий,  
поветный монашьей монах,  
я — послушатель твой великий,  
в ком аз ты зрех и ты познах.

Образ церкви /так я называю обобщенно все, что говорит читателя о внешне религиозной стороне книги/ ослабевает: церковные или библейские образы имеются лишь в 11 стихотворениях из 34 /в 3, 8, 10, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 31/. В процентном отношении образ церкви упал незначительно: 45% и 32%. Да к тому же можно возразить, что такие стихотворения, как о исках /21/ и о богомолье /31/ целиком посвящены русской церковности. Но в том-то и дело, что лирический субъект их уже не монах, а путешественник. Рильке видит все эти церковные вещи не привычным оком прочувствованного им русского инока-богомла, а глазами изумленного туриста. Это уже рассказ другим, а не нахождение в привычной среде. Вот в чем коренное отличие образа церкви во второй книге от образа церкви в первой.

В "Книге о нищете и смерти" от церковного ничего не остается, если не считать библейских реминисценций, да нескольких строк третьего стихотворения:

Пусти меня в пустой отчизне  
бродить с ветрами до зари  
там, где непрокитые жизни  
ображены в монастыри.  
Там в богомольцам я пристану...

Но это уже только воспоминание о себе самом из двух первых книг. Из церковного в дальнейшем тексте "Книги о

нищете и смерти" встречается лишь упоминание о епископском дворце /стихотворение 31/ да сравнение дома бедняка с алтарным поставцом /уже вполне католическим/ в стихотворении 30.

Россия в третьей части книги почти исчезла, риса сброшена, ибо Рильке занят не богопознанием и самоотречением, а нищетой и смертью. Естественно, что церковно-религиозные элементы должны сойти на нет. И числовой подсчет подтверждает это: стихотворений с церковно-религиозными вкраплениями, вильчая сюда и библейские реминисценции, всего 7 из 34 /3,9,10,11,16,30,31/. Процент образа церкви движется по нисходящей: 45,32,20.

(Прополнение следует)

---