

Соколова Е.В.

**ТВОРЕЦ ИЛИ ЖЕРТВА:
ХРИСТОС, МОИСЕЙ И ОРФЕЙ У РИЛЬКЕ**

*Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Россия, Москва, e.v.sokolova@inion.ru*

Аннотация. На материале трех написанных в разное время стихотворений – «Гефсиманский сад» (*Der Ölbaumgarten*, 1906), «Смерть Моисея» (*Der Tod Moses*, 1915) и «Сонеты к Орфею, часть I, V» (*Sonette an Orpheus*, Erster teil, V, 1922) – в статье исследуется эволюция представлений Р.-М. Рильке о соотносительности творческого начала в человеке с Божественным, о его собственной задаче как художника и «биографическом мифе». Показано, что для позднего Рильке Орфей соединяет в себе Христа «Гефсиманского сада» и Моисея из «Смерти Моисея». Если в стихотворении «Гефсиманский сад» изображена трудная работа по восхождению из противодействующего земного мира к Богу, «Смерть Моисея» показывает итог этой работы и «свою» Смерть, то «Сонеты к Орфею» в целом и, в частности рассмотренный отдельно пятый сонет первой части, предъявляют идею искусства, которое благодаря упорству художника и его верности Богу способно обрести жизнеспорождающую силу.

Ключевые слова: Райнер Мария Рильке; «Гефсиманский сад»; «Смерть Моисея»; Орфей в литературе; «Сонеты к Орфею»; поэзия как житнетворчество.

Получена: 13.05.2025

Принята к печати: 16.06.2025

Sokolova E.V.

Creator vs Victim: Christ, Moses and Orpheus in Rilke

*Institute of Scientific Information on Social Sciences Russian Academy of Sciences,
Russia, Moscow, e.v.sokolova@ionion.ru*

Abstract. By examining three poems composed at different periods – *The Garden of Gethsemane* (*Der Ölbaumgarten*, 1906), *The Death of Moses* (*Der Tod Moses*, 1915), and *Sonnets to Orpheus, Part I, V* (*Sonette an Orpheus, Erster Teil, V*, 1922) – this article traces the evolution of Rainer Maria Rilke's conceptualization of the relationship between human creativity and the Divine, his artistic vocation, and his 'biographical myth.' The analysis demonstrates that, in Rilke's later works, Orpheus embodies a synthesis of Christ (*The Garden of Gethsemane*) and Moses (*The Death of Moses*). While *The Garden of Gethsemane* explores the arduous ascent from the resisting material world toward God, and *The Death of Moses* presents the significant culmination of this journey in the form of a personal, 'mature' death, the *Sonnets to Orpheus*, particularly the fifth sonnet of the first part, articulate the idea that art itself can attain a life-giving force through the artist's perseverance, focused dedication, and unwavering fidelity to the Divine.

Keywords: Rainer Maria Rilke; *The Garden of Gethsemane*; *The Death of Moses*; Orpheus in literature; *Sonnets to Orpheus*; poetry as life-creation

Received: 13.05.2025

Accepted: 16.06.2025

*Памяти Н.С. Павловой (1932–2021),
российского филолога, автора книги
«О Рильке»*

«Русский бог» Р.М. Рильке

Хорошо известно, что Россия для Рильке – «богоизбранная страна» [Schmidt, 2017; Азадовский, 2011], которую он не раз называл «духовной родиной» [Рожанский, 1994, с. 7]; русский народ – «наивный и набожный народ-художник», которому еще предстоит стать творцом, а «русский бог» – тот Бог, что явится всем в будущем: «...таков идеальный образ, сложившийся у поэта в 1899–1900 гг.» [Азадовский, 2011, с. 47]. Подтверждения грядущей «новой красоте» Рильке находил, как ему казалось, повсюду: и в русском ландшафте, и в русских писателях (Л.Н. Толстом, С.Д. Дрожжине), и в русских художниках (В.М. Васнецове)» [там же].

Если на Западе церковь, по Рильке, окружает Бога со всех сторон, «как пойманного раненого зверя» («Часослов»), то в России

она более подобна «открытому сердцу»¹ (цит. по: [Schmidt, 2018, S. 12]). Как следует из его сказки «Как на Руси появилась измена», входящей в прозаический цикл «Историй о господе Боге» (*Geschichten vom lieben Gott*, 1900), Россия Рильке непосредственно «граничит с Богом»: «...это страна незавершенного Бога, где в каждом телодвижении народа изливается тепло становления, словно нескончаемая благодать»² (цит. по: [Schmidt, 2018, S. 12]); божественное Творение там еще продолжается³. Незадолго до смерти он назовет свою встречу с Россией «главным событием»⁴ (цит. по: [Азадовский, 2011, с. 64]). Надо заметить, что Россия ответила поэту взаимностью: по сей день Рильке остается самым переводимым в России иноязычным поэтом – многие его стихи существуют в нескольких десятках переводов на русский язык (пальму первенства тут, по-видимому, следует отдать стихотворению «Пантера» из цикла «Новые стихотворения»: более семидесяти известных переводов)⁵.

«Свое специфическое восприятие России» [Азадовский, 2011, с. 47] Рильке сохраняет до конца своих дней, пережив несколько пиков особого интереса и увлеченности: прежде всего в 1897–1902 гг. (два «русских путешествия» в 1899 и 1900 г., работа над первой частью «Часослова»), затем – в годы Первой мировой войны и революции в России, и в последние годы жизни – с 1924 по 1926 г., когда, живя в Париже, поэт встречался с русскими эмигрантами, регулярно посещал русский театр марионеток, восстановил дружбу с Леонидом Пастернаком, взял на работу личным секретарем Евгению Черносвитову, вел переписку с Борисом Пастернаком и Мариной Цветаевой. Есть свидетельства, что душевная приверженность поэта России проявлялась также и внешне: свидетели,

¹ Цитируется письмо Р.-М.Рильке матери, Софии Рильке, от 29 апреля 1899 г.

² Цитируется письмо Р.-М.Рильке к Елене Фактор от 3 июня 1899 г.

³ В том же письме к Е. Фактор: «Если бы я пришел в этот мир как пророк, я бы всю жизнь проповедовал Россию как избранную страну, на которой тяжелая рука Господа-вателя лежит как великая мудрая отсрочка. Пусть эта страна испытает все, что ей причитается, тогда медленнее и яснее свершится ее судьба» (цит. по: [Рильке, 1994, с.141]).

⁴ Из «Завещания» Р.М. Рильке, см.: *Rilke R.M. Das Testament.* – Frankfurt a. M. : Insel, 1974. – S. 19.

⁵ *Чайковский Р.Р., Лысенкова Е.Л.* Неисчерпаемость оригинала: 100 переводов «Пантеры» Р.М. Рильке на 15 языков. – Магадан : Кордис, 2001. – 211 с.

знавшие его по Ворпсведе, оставили описания его появлений на людях в русской крестьянской рубаше и красных сапогах [Schmidt, 2017, S. 18]. Так, художница Лу Альбер-Лазар впервые увидела Рильке в сентябре 1914 г. и, не зная, кто перед ней, подумала тогда: «Что делает тут этот русский... война же все-таки!» [Albert-Lasar, 1952, S. 12].

На фоне глубокой увлеченности «русским богом» и православием как особым отношением к Богу, отмеченным им у русского народа, особенно примечательно, что собственное «отношение Рильке к Христу было отрицательным» [Павлова, 2012, с. 104]: видя в Христе посредника между человеком и Богом, поэт полагал, что ему такой посредник не нужен¹. «Бог Рильке недостижим», – замечает далее Н.С. Павлова, пытаясь найти истоки противоречия. Глубочайшая убежденность в единстве всего сущего требовала от поэта непрерывного «внутреннего» движения, сосредоточенной устремленности к недостижимому Богу, в ходе которой одновременно с представлением о «ненужности жертвенной смерти Христа» крепла и убежденность в особой важности в судьбе человека собственной смерти, «которая, как и смерть в природе, должна вынашиваться каждым в соответствии со своей жизнью и ее законом» [Павлова, 2012, с. 105]. Только такое «вынашивание смерти», по мысли поэта, содержало бы в себе возможность ее «преодоления», и не через жертву, а через творчество – житнетворчество, которое включало бы в себя и «формирование» собственной смерти.

Эволюция представлений Рильке о соотносительности с Богом творческого начала в человеке будет рассмотрена далее на примере трех стихотворений: «Гефсиманский сад» (*Der Ölbaumgarten*, 1906), «Смерть Моисея» (*Der Tod Moses*, 1915), «Сонеты к Орфею, часть I, V» (*Sonette an Orpheus, Erster teil, V*, 1922).

Христос «Гефсиманского сада» (1906)

Образ Христа представлен у Рильке в двойном сонете «Гефсиманский сад», написанном в Париже в 1906 г. Стихотворение отсылает к евангельскому «молению о чаше» и подробно рассмотрено в открывающей этот номер статье². Добавим к этому лишь, что

¹ См. об этом: Kassner R. Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (1926) // Kassner R. Sämtliche Werke: In 8 Bdn. – Pfullingen, 1978. – Bd. 4. – S. 281.

² Синоло Г.В. Два «Гефсиманских сада»: Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернак // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2025. – № 3(63). – С. 7–33.

Н.С. Павлова соотносит стихотворение с «Речью мертвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет» Жан-Поля и, полемизируя с Б. Блуме, указавшим на «тайное соответствие Рильке сказанному Жан-Полем» [Павлова, 2012, с. 102], не соглашается с наличием в нем богоборческого пафоса, констатируя, как и Г.В. Синило, что в нем прежде всего «выражено иное – отчаяние и усталость» [Павлова, 2012, с. 103]. Приведенный ниже полный текст стихотворения как будто подтверждает этот тезис, но при детальном рассмотрении допускает и иные интерпретации.

<i>Der Ölbaumgarten</i>	№	<i>Гефсиманский сад (1906)</i>
Er ging hinauf unter dem grauen Laub	1	Он вверх шагал под серою листвою
ganz grau und aufgelöst im Ölgelände	2	в краю олив унылых и незрячих
und legte seine Stirne voller Staub	3	и прятал лоб от пыли серый свой
tief in das Staubigsein der heißen Hände.	4	в пылесплетенье рук таких горячих.
Nach allem dies. Und dieses war der Schluss.	5	Еще и это. И таков финал.
Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde,	6	Иди теперь мне, зрение теряя,
und warum willst Du, dass ich sagen muss,	7	зачем Ты хочешь, чтобы я сказал,
Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.	8	что есть Ты, хоть не нахожу Тебя я.
Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.	9	Не нахожу. В себе найти не смог.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.	10	Ни в ком. Ни в камне тут, у ног.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.	11	Не нахожу Тебя. Я одинок.
Ich bin allein mit aller Menschen Gram,	12	Я одинок пред болью всех людей,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,	13	Тобой дарил я исцеленье ей,
der Du nicht bist. O namenlose Scham...	14	но то не Ты. Позора нет страшней...
Später erzählte man, ein Engel kam – .	15	Потом-то говорили, ангел сей –
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht	16	Откуда ангел? Ах, настала ночь
und blätterte gleichgültig in den Bäumen.	17	и равнодушно шелестит листьями.
Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.	18	Ученики, тревожимые снами.
Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.	19	Откуда ангел? Ах, настала ночь.
Die Nacht, die kam, war keine ungeweine;	20	Ночь, что пришла, других наверняка не
so gehen hunderte vorbei.	21	важней, их тысячи прошли.
Da schlafen Hunde, und da liegen Steine.	22	Собаки спят, лежат повсюду камни.
Ach eine traurige, ach irgendeine,	23	Ах, горько, ах, тоскливо ей, пока не
die wartet, bis es wieder Morgen sei.	24	дождется утра нового земли.
Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,	25	Ведь ангелы нейдут к таким молящим,
und Nächte werden nicht um solche groß.	26	величия ночей не им искать.
Die Sich-Verlierenden lässt alles los,	27	Себя теряя, будешь все терять, –
und die sind preisgegeben von den Vätern	28	такие и отцам не подходящи,
und ausgeschlossen aus der Mütter Schoß.	29	таких из лона изгоняет мать ¹ .

¹ Перевод мой – Е.С. При наличии нескольких прекрасных переводов этого стихотворения на русский язык – О.А. Седаковой, В.М. Летуемого (см.: <https://stihi.ru/diary/vyuga62/2014-06-19?ysclid=mb9ubd6g6m180027982>), А.В. Карельского, К. Богатырева, – выбор в пользу авторского перевода отчасти объясняется нуждами цитирования в «проверенном» (понятном автору) соотношении с оригинальным текстом.

Действительно, центральный образ первой части стихотворения, строки (1)–(14), – прежде всего человек, переживающий глубокое отчаяние: он потерял себя, чувствует себя покинутым и забытым Богом, которого не видит нигде. Строка (6) связывает идею личностного кризиса с утратой зрения («Идти теперь мне, зрение теряя»), перебрасывая мостик к «неизменно упоминаемому в критических разборах» [Павлова, 2012, с. 70] мотиву «я учусь видеть» («Я говорил уже? Я учусь видеть» [Рильке, 2000, с. 7]), важность которого для Рильке возрастает как раз в эти годы – в период жизни в Париже (1902–1906 гг., 1908 г.) и начавшейся в 1904 г. работы над «Записками Мальте Лаурида Бригге» (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, опубл. 1910)¹.

Строки (7)–(8) передают сущность трагического напряжения в отношениях человека с Богом: поднимаясь по склону (горы) вверх, к своему «Гефсиманскому саду» (и неотвратимому концу), он упрекает Бога прежде всего в том, что тот принуждает его ко лжи: «Зачем Ты хочешь, чтобы я сказал, / что есть Ты, хоть не нахожу Тебя я»? Тем самым он не только проявляет нежелание

¹ Представление о «видящем» (= творящем) взгляде художника в противовес скольжению зрительного восприятия по поверхности вещей является смыслообразующим для этого текста Рильке. Но впервые оно прозвучало еще в поэтическом цикле «Часослов» (*Das Stundenbuch*, 1906), первые две части которого написаны по следам двух русских путешествий – в основном в 1900–1902 гг. В первом же стихотворении цикла, написанного от лица (православного) монаха-иконописца, фиксируется яркое впечатление Рильке от воздействия колокольного звона, пережитого им в России. В «ясном звоне», который «металлом задел» его лирического героя – монаха, – продолжает звучать самый большой из кремлевских колоколов, чей могучий голос в пасхальную ночь 1899 г. до такой степени потряс молодого поэта вскоре по приезде в Москву, что звук этот долго еще раздавался потом в его жизни. «Ясный звон» металла уподоблен удару, подтолкнувшему восприятие монаха к наивысшему: он уже не слышит акустические колебания, а воспринимает их всем телом. Мощное ощущение «открывает ему глаза»: наделяет взгляд свойствами, выходящими за рамки физиологии. И это «новое зрение» – не просто узнавание или постижение в философском или религиозном смысле. «Русские вещи» Рильке под взглядом видящего рождаются впервые: более того, «вещи» и есть то, чем видит их такой – «зрелый» – взгляд. Целиком на усмотрение смотрящего остается и собственно выбор «вещей», которые охватываются взглядом и получают через него завершение. Творящему взгляду предстает вещь в подходящем именно ему ракурсе – «по нему». Заметим еще, что в таком понимании «зрение» синонимично «слуху», который выйдет на первый план в поздней поэзии Рильке, в частности, в «Сонетах к Орфею» [Соколова, 2018, с. 13–14].

лгать¹, но и в собственных мировоззренческих координатах неопровержимо утверждает бытие Бога – тот, кто чего-то хочет от другого, не может не существовать. Ощущение «трансцендентной бездомности и существования в затянувшемся прощании с Богами» [Павлова, 2012, с. 103–104] терзает Иисуса-человека, переживающего у Рильке, как кажется, кризис веры, но, скорее, кризис роста – в своей устремленности к божественному всеединству. Это приоткрывает вторая часть стихотворения.

По форме «Гефсиманский сад» можно назвать «двойным сонетом»: он состоит из двух «классических» 14-строчных сонетов и «строки-переключателя» (15) между ними, к которой мы еще вернемся. Первая часть завершается констатацией внутреннего состояния героя, укорявшего Бога за то, что поставлен им в ситуацию лжи, ощущаемую как позор: «О неописуемый стыд...» (*O namenlose Scham...*). В современной психологии уже установлено, что позор ощущается человеком как одно из наиболее тяжелых состояний, соотносится с полной безысходностью и высоким риском смерти².

Но, как и в написанном в том же году стихотворении Рильке «Ночная поездка» (*Nächtliche Fahrt*, 1906) (анализ его см.: [Жеребин, 2015, с. 81–89]), здесь происходит «переключение реально-стей»: после строки (15) хронотоп и субъект стихотворения меняются³. Вместо засаженного серыми оливами пыльного склона горы,

¹ Вспомним: «Стезя правды – к жизни, а кривые пути – к смерти» (Притчи, 12:28).

² См., напр., работы британского психиатра Дэвида Хокинса: *Hawkins D.R. Transcending the levels of consciousness*. – Sedona : Veritas Publishing, 2017. – 407 p. и др.

³ Обращаясь к «русскому стихотворению» Рильке «Ночная поездка» (*Nächtliche Fahrt*, 1906) с подзаголовком «Санкт-Петербург» из сборника «Новые стихотворения, вторая часть», А.И. Жеребин определяет его главную тему как «кризис и преодоление рационалистической культуры» [Жеребин, 2015, с. 88]. Анализируя, как накладывается на поэтическую форму стихотворения (три строфы) его синтаксическая конструкция (два периода), он обнаруживает «поворотный пункт» (строки 16–17) динамики лирического сюжета: «... в этот час город стал / исчезать», – в котором происходит смещение из реальности Петербурга в «русский мираж всеединства, иллюзию преодоления дуалистической картины мира» [Жеребин, 2015, с. 86]. Мысль, которая ассоциирована в стихотворении Рильке с гранитом, названа «предательской» и должна покинуть «мозг» Петра-Петербурга: «В мозгу безумца, породившем, а затем выронившем мысль о граните, неопределенность и пустота (*leeres schwankendes Gehirn*). Чем эту пустоту заполнить, Рильке хорошо знал, во всяком случае, в те годы, когда путешествовал по просторам России – страны, которая «граничит с Богом», и, противопоставляя Россию

вверх по которому в строках (1)–(14) брел отчаявшийся одинокий и усталый человек, во второй части, (16)–(24), перед читателем разворачивается панорама ночи, по своей грандиозности не сопоставимая не только с отдельным человеком, но и со всем земным миром, и вобравшая в себя (в качестве возможных частных субъектов) всю иерархию жизни, от камня – через человека – к Богу. В строках (16), (17), (18), (22) названы «камни», растения («листья»), животные («собаки»), люди («ученики») – вся лестница земной жизни, ведущая к Богу. Дух («ангел») также называется многократно¹, хотя подлинность его присутствия каждый раз ставится под сомнение: «Откуда ангел?» (16), (19). Здесь же, (18), впервые после заглавия устанавливается явная связь с Христом – через отсылку к евангельскому эпизоду с уснувшими учениками (Мф, 26:40).

В строке (15), играющей роль «переключателя» между реальностями (человеческой и Божественной), впервые появляется неопределенный коллективный субъект – «Потом-то говорили...» (*Später erzählte man*), и тут же возникает дух («ангел»): «...приходил ангел» (*ein Engel kam* –). Только вот какое отношение иномирный «ангел» имеет к герою первой части стихотворения? То ли «ангел» приходил к отчаявшемуся человеку, чтобы утешить его, то ли молва впоследствии нарекла «ангелом» самого этого человека, – у Рильке строка (15) в равной мере допускает оба истолкования².

Правда, как кажется, завершающие строки, (25)–(29), должны убедить нас в том, что первая интерпретация неверна: не мог «ангел» приходиться к такому человеку – отчаявшемуся, укоряющему Бога, отвергнутому отцом и матерью... Но если «ангел» и впрямь не мог приходиться к нему, то остается только принять вторую ин-

Петербургу и Европе, вынашивал в себе религиозную утопию творческого преобразования жизни» [Жеребин, 2015, с. 88].

¹ То есть наблюдается соответствие так называемой «каббалистической аксиоме» о пути возвращения божественного света к источнику: камень – растение – животное – человек – дух – бог (см., напр., [Бурмистров, 2024, с. 156]).

² В лучших русских переводах стихотворения «Гефсиманский сад» указанную смысловую открытость строки (15) как будто сохранить удастся. Например, в переводе А.В. Карельского: «Потом расскажут: ангел приходил», О.А. Седаковой: «И скажут: Ангел появлялся там»; В. Летучего: «А после скажут: ангел снизошел» (переводы О. Седаковой и В. Летучего см.: <https://stihi.ru/diary/vyuga62/2014-06-19?ysclid=mb9ubd6g6m180027982>). Тем не менее отечественные интерпретаторы стихотворения делают выбор в пользу первого варианта истолкования (Г.В. Синило, Н.С. Павлова), поэтому в строке (15) приведенного выше перевода намеренно акцентируется вторая возможность.

терпретацию: это об отчаявшемся герое первой части говорили впоследствии как об ангеле. Тут две интерпретации, на первый взгляд конфликтующие друг с другом, сливаются в нечто третье, гораздо более емкое, объединяющее в единое целое разные миры, что, как и в упомянутом выше стихотворении «Ночная поездка», порождает ощущение «универсального всеединства, в котором субъект и объект, дух и плоть, земное и небесное, конечное и бесконечное – сердце и гранит – связаны отношением “нераздельности-неслиянности” как части одного божественного организма» [Жеребин, 2015, с. 89].

За счет чего все-таки может осуществиться переход от отчаяния и близости смерти к утверждению жизни? Жертвенная позиция в традиционном понимании поэту не близка, в ней он перспективы не видит: жертва всегда движется к смерти, какими бы целями она в своем движении ни руководствовалась¹. Сам поэт хотел прийти к жизни – более того, научиться своей поэзией вести к ней, а уже из достигнутого состояния жизни, когда придет время, выйти в свою «зрелую» смерть².

Как писал он в письме «одной подруге» (*à une amie*), «горькие упреки», содержащиеся в его книге о Мальте³, «относятся не к жизни: наоборот, это непрерывное подтверждение, что только по слабости, по рассеянности и по вине наследственных заблуждений мы почти целиком теряем несметные богатства, нам здесь уготованные» (пер. М. Цветаевой) [Рильке, 1994, с. 158]. Рильке уверен: необходимым условием на пути от «жертвы» к жизни должно стать творчество. И, как ему с течением времени видится все яснее, условием также и достаточным, пока творчество остается сотворчеством с Богом, не превращаясь в противостояние ему. Яркий пример такой жизни и такого творчества, а как итог, смерти, к которой можно стремиться, дает стихотворение «Смерть Моисея» (*Der Tod Moses*), написанное в Мюнхене 8 октября 1915 г.

¹ Поскольку это, говоря языком психологов, всегда не ее цели, осознать которые пассивная позиция ей не позволяет.

² О концепции «зрелой смерти» см. выше статью С.Н. Аверкиной «“Райнеру – Мария – Рильке – в руки”»: познание смерти как поэтологическая проблема». – С. 34–54.

³ Имеется в виду книга «Записки Мальте Лауридса Бригге» (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, опубл. 1910).

«Смерть Моисея»

В Библии смерть Моисея освещается в книге Второзаконие. Сначала Бог предупреждает Моисея о близости смертного часа (Втор., 31:14) и велит ему записать еще одну песнь – ту, которая «будет свидетельницей против них», народа Израилева, когда сыны его, став «тучными» на обетованной земле, «пренебрегут» своим Богом, «нарушат договор» с Ним (Втор., 31:19–20). «В тот же самый день записал Моисей эту песнь – и научил этой песне сынов Израилевых» (Втор., 31:22), велел им запомнить и передать своим детям, повелев строго соблюдать этот Закон: «Это не пустые слова, в них сама ваша жизнь» (Втор., 31:22). Затем Бог велит Моисею взойти «на гору Нево, что в Моаве, напротив Иерихона» (Втор., 32:49), и окинуть взглядом Ханаан: «Ты увидишь страну, которую Я отдаю сынам Израилевым, но не войдешь в нее» (Втор., 32:52).

Исполнилось это, «и умер Моисей, раб Господа в Моаве, как и сказал Господь» (Втор., 34:5), и «был похоронен в долине <...> по сей день никому неизвестно, где его могила» (Втор., 34:6). Но самое главное, мимо чего не мог пройти поэт, движимый стремлением «учиться видеть», конечно, следующее: «Зрение его не слабело и сила его не убывала – до самой смерти» (Втор., 34:7) – вот та «гора», на которой стоит фигура Моисея у Рильке. В этих координатах мотив утраты зрения героем «Гефсиманского сада» указывает на противопоставление Моисею, действительно ставя под вопрос его силу или устремленность к жизни.

Стихотворение «Смерть Моисея» тоже было написано в сложный для Рильке период. В начале 1910-х годов, после завершения «Записок Мальте Лауридса Бригге» и издания второй части «Новых стихотворений», он вновь, как и в 1902–1906 гг., переживал острый творческий кризис (см. [Рожанский, 1994, с. 28–29; Павлова, 2012, с. 94–98]). Стремясь разобраться в истоках его отчаяния, Н.С. Павлова ищет смыслы, опора на которые в предвоенные годы помогла ему кризис преодолеть. Она обращается к написанной в 1913 г. «Испанской трилогии» (*Der Spanische Trilogie*), где сформулировано стремление слиться с миром в «единую вещь»: «спешащие, запинаящиеся фразы», которые «молят Бога возратить миру единство и включить в это единство “меня” – “из меня и всего этого единую вещь сделать”» [Павлова, 2012, с. 96]. Индивидуальным шагом к такому единству видится творчество –

нужно только научиться творить божественным духом из земного материала. С этим созвучна и важная для поэта идея «стихотворения-вещи» (*Ding-Gedicht*), призванного «обнаружить» «звучание» земной вещи в пространстве духа в органичной для последнего – поэтической – форме и тем самым «продлить» ее земные дни... Эту непростую задачу Рильке ставил перед собой давно – еще в пору «русских вещей», но к ее решению ему долгое время не удавалось приблизиться. Еще в письме к Лу Андреас-Саломе от 10 августа 1903 г. он отмечал, что великие творцы «всегда жили в своем искусстве и, сосредоточившись на чем-то одном, предоставляли всему другому к этому прирастать» [Рильке, 1994, с. 174], и для себя он страстно желал того же: «Вот я и хочу так страстно, так нетерпеливо найти работу, рабочие будни, потому что жизнь может стать искусством, только если она станет сначала работой» [Рильке, 1994, с. 174].

А за пару дней до этого, 8 августа 1903 г., Рильке писал ей об Огюсте Родене (1840–1917), с которым познакомился в 1902 г. и чьим личным секретарем работал до 1906 г.: «**Глубоко в себе** он таил сумрак иного дома, **свое прибежище и покой**, и сам он стал **небом над ним**, и лесом вокруг, и простором, и широким потоком, протекающим мимо. О, как он одинок, этот **старец, погруженный в себя**; полный живых соков, высится он, как старое дерево осенью. Он стал **глубок**; где-то в глубине он вырыл **убежище для своего сердца**, и его удары доносятся издалека, словно **из недр горного хребта**. Его мысли бродят в нем и наполняют его тяжестью и сладостью и не теряются на поверхности. Он стал невосприимчив и суров к незначительному; словно бы одетый **древней корой**, **высится** он среди людей» [Рильке, 1994, с. 165].

Роден изображен здесь штрихами, подобными тем, которыми через двенадцать лет Рильке изобразит Моисея (выделены жирным). Действительно, в конце жизни Моисей поставил свой народ перед той же дилеммой, которую заостряет в своей поэзии Рильке: «...жизнь и смерть предложил я вам, благословение и проклятие. Выберите жизнь – и тогда вы и потомки ваши будете живы» (Втор., 30:19-20). Сам Моисей, по Рильке, выбрал Жизнь, чем и сотворил себе такую Смерть; работа самого Рильке продолжалась.

В своем сотворчестве Богу став велик и устойчив, подобно горе, на которую восходил за скрижалями, Моисей обрел такую силу и ясность взгляда, что у Бога в каком-то смысле не осталось

выбора. В ходе чистой творческой жизни Моисей сделался до такой степени созвучен Богу, что теперь Он вместе с половиной Небес (11) должен сойти вниз, чтобы принять в себя дух Моисеев: «Поцелуем принял его из него в свою древность, древнейший» (19–20), глубоко ему «дружественный» (13–15).

<i>Der Tod Moses</i>	№	<i>Смерть Моисея</i> (Октябрь, 1915, Мюнхен)
Keiner, der finstere nur gefallene Engel wollte; nahm Waffen, trat tödlich den Geboten an. Aber schon wieder klirrte er hin rückwärts, aufwärts, schrie in die Himmel: Ich kann nicht!	1 2 3 4 5	Никто, разве что темный ангел падший хотел; взял оружие, жестоко напал на Закон. Но вновь отступился, бряцая им, вверх закричал, в Небеса: Не могу!
Denn gelassen durch die dickichte Braue hatte ihn Moses gewahrt und weitergeschrieben: Worte des Segens und den unendlichen Namen. Und sein Auge war rein bis zum Grunde der Kräfte.	6 7 8 9	Потому что, спокойно сквозь брови густые взирая , хранил Моисей и записывал дальше: слова благодати и бесконечное имя. И был взор его ясен до самых истоков силы.
Also der Herr, mitreißend die Hälfte der Himmel, drang herab und bettete selber den Berg auf; legte den Alten. Aus der geordneten Wohnung rief er die Seele; die, auf! und erzählte viele Gemeinsame, ein unzählige Freundschaft.	10 11 12 13 14	И Господь, охватив половину Небес, вниз спустился и гору сам застелил; уложил Старца . Из жилища опрятного душу призвал; вставай! Сообщил ей общность мощную, неисчислимую дружбу.
Aber am Ende wars ihr genug. Dass es genug sei, gab die vollendete zu. Da beugte der alte Gott zu dem Alten langsam sein altes Antlitz. Nahm ihn im Kusse aus ihm in sein Alter, das ältere. Und mit Händen der Schöpfung grub er den Berg zu. Dass er nur einer, ein wiedergeschaffener, sei unter den Bergen der Erde, Menschen nicht kenntlich.	15 16 17 18 19 20 21 22	И хватило душе. Все, довольно, – поведала в новом своем совершенстве. Явил старый Бог постепенно Старцу их старый облик. Поцелуем принял его из него в свою древность, древнейший. И руками творения гору зарыл . Но что только один, возрожденный, уже, под горами земли , человеку неведомо ¹ .

Такова из космической перспективы смерть великого Старца, тогда как в человеческой перспективе хоронят «гору»: «И руками творения / Гору зарыл» (20–21). Но что там, в глубине, «под горами земли» (22), лежит теперь живое сердце², – до поры до времени остается сокрыто от остальных, включая читателя. И все же переключка с приведенным выше письмом к Лу о Родене убедительно вкладывает в убежище под горами именно «сердце»: вспомним,

¹ Перевод мой. – Е.С. В данном случае это необходимость: поскольку в имеющихся русских переводах – главным образом любительских (см., напр., <http://www.obshelit.ru/works/262250>), содержатся значительные смысловые ошибки. В частности, переводчики считают, что «темный ангел» поднимает оружие на Моисея, в то время как у Рильке атаке подвергается Закон, непоколебимость которого и обеспечивает верное неизменное сотворчество Моисея, пока он жив.

² Как замечает А.И. Жеребин, анализируя «Ночную поездку», у Рильке «символическое имя объекта – камень, субъекта – сердце» [Жеребин, 2015, с. 83].

«старец», который в старости «стал глубок; где-то в глубине он вырыл убежище для своего сердца, и его удары доносятся издалека, словно из недр горного хребта» [Рильке, 1994, с. 165]. Так и из смерти Моисея в последних строках стихотворения рождается жизнь – эффект, к которому в зрелом своем творчестве страстно стремился Рильке, мечтавший «мыслить и писать изнутри Целого, изнутри жизненного чувства» (Лотте Гепнер, 8 ноября 1915 г.)¹ и более всего искавший «того места, того ветхозаветного, где ужасное и великое совпадают» (Марии фон Турн унд Таксис, 6 сентября 1915 г.)². Эта устремленность кульминирует в цикле «Сонеты к Орфею» (*Sonette an Orpheus*, 1922).

Орфей и Роза

Состоящий из двух частей цикл «Сонеты к Орфею» включает 55 сонетов (26 в первой части и 29 во второй), созданных на одном дыхании за четырнадцать дней в октябре 1922 г. Исследователи сходятся в том, что наряду с «Дуинскими элегиями» (1912–1922) этот цикл представляет собой вершину творчества Рильке: в нем с наибольшей силой выражено ощущение целого³. В центр мира там помещен Орфей – персонаж древнегреческих мифов.

Для Рильке Орфей – образ совсем не случайный. В 1904 г. он написал уже, возможно, «крупнейшее произведение века» (И. Бродский) – поэму «Орфей. Эвридика. Гермес» – на известный мифологический сюжет, включающий пересечение границы между мирами живых и мертвых. Квинтэссенцией смысла этого стихотворения И. Бродский назвал ощущение, передаваемое фразой: «Если ты уйдешь, я умру». По его мнению, Рильке «проделал путь до самого дальнего конца этой формулы. И поэтому в начале стихотворения мы оказываемся прямо на том свете» [Бродский, 1994].

Но не только способность пересекать границу между мирами привлекала Рильке в Орфее – не менее важна ему, с одной стороны,

¹ См.: Рильке Р.-М. Письма о Боге, бытии и смерти. Переписка с М. Цветаевой. Рильке и *Herz-Werk* / автор.-перевод. проект, сост., пер. с нем., статьи и коммент. Н. Болдырева. – Москва : Водолей, 2017. – 363 с. – (Избранные сочинения и судьба ; т. 5). – URL: rilke-5.pdf (дата обращения: 02.06.2025).

² Там же.

³ См., напр.: [Павлова, 2012, с. 111].

«героическая жертвенность Орфея: растерзанный менадами, он (по мифу – его голова) продолжает петь», а с другой – то, что он «певец, преобразующий своим пением жизнь» [Павлова, 2012, с. 180]. Н.С. Павлова видит здесь определенную замену жертвенности Христа и противовес Дионису Фридриха Ницше. Действительно, в каком-то смысле Орфей Рильке включает обоих: в этом образе органично кульминирует идея о творчестве как служении Жизни, в пределе способная поднять человека на уровень Бога-творца, – идея, ранее уже воплощенная им в фигуре Моисея.

Стоит ли рассматривать образ Орфея через призму представлений автора о себе, как «его биографический миф», – вопрос сложный и требующий более детального исследования. Хорошо известно, однако, что «германским Орфеем» называла Рильке Марина Цветаева: «Германский Орфей, – писала она о нем своей чешской приятельнице Анне Тесковой (1872–1954), – то есть Орфей, на этот раз явившийся в Германии. He Dichter (Рильке) – Geist der Dichtung»¹ (цит. по: [Азадовский, 2011, с. 275]). Как указывает К.М. Азадовский, Цветаева ставит Рильке в один ряд с Орфеем не только в этом письме, но и еще раз – в 1935 г. в письме к французскому писателю и историку Октаву Обри (1881–1946), соответствующая фраза звучит так: «...Орфей, Р.-М. Рильке, все лирические поэты...» (цит. по: [Азадовский, 2011, с. 304]).

В пространстве цикла, как справедливо отмечает Н.С. Павлова, Орфей превращен в Бога, и это «Бог гораздо более осязаемый, близкий, чем Бог “Часослова” или ангел “Дуинских элегий”. Бог, с которым возможно общение, он растворен в мире и наполняет его своим пением» [Павлова, 2012, с. 180]. Приведенный ниже пятый сонет из первой части – один из немногих в цикле, где об Орфее что-то сообщается прямо (а не через образ мира, с которым он взаимодействует, который, вслушиваясь и перепевая, пересоздает).

Стихотворение начинается с возражения Горацию (с которым прежде отчасти солидаризировались русские поэты – А.С. Пушкин и А.А. Фет): «Не воздвигайте памятник...» (1). Место мертвого

¹ Поэт (нем.); Дух поэзии (нем.).

памятника Рильке отводит живой розе¹ – каждый год новой, которая будет приносить ему, Орфею, радость (2). Отмечается свойство Орфея быть везде, где есть жизнь, а значит, возможна метаморфоза (3)–(4), и может зазвучать песнь (5)–(6); характеризуется присущая ему свобода (6); отмечается способность продлевать существование земных вещей – срезанные «розы в вазах», – превращая их в песню (7)–(8).

<i>Sonette an Orpheus</i> , Erster teil, V	№	<i>Сонеты к Орфею</i> , Часть 1, V
Errichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn. Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen	1 2 3 4	Не воздвигайте памятник. Пусть роза на радость каждый год цветет ему. Ведь то Орфей. Его метаморфоза и в том, и в этом. Вовсе ни к чему
um andre Namen. Ein für alle Male ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht. Ists nicht schon viel, wem, er die Rosenschale um ein paar Tage manchmal Übersteht?	5 6 7 8	искать другое имя. Раз за разом раздастся песнь – Орфей. Придет, уйдет. Уже немало, если розам в вазах немного дольше жить перепадет...
O wie er schwinden muss, dass ihrs begriff! Und wenn ihm selbst auch bange, daß er schwände. Indem sein Wort das Hiersein Übertrifft,	9 10 11	О, как ему иссякнуть, чтоб дошло?! И стыть от ужаса, поняв, что иссякает. Что Слово его Землю превзошло,
ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet. Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände. Und er gehorcht, indem er Überschreitet.	12 13 14	и сам уж там, куда за ним нет ходу. Где лира сетью руки не свивает. Он слушает, готовый к переходу ² .

Но и ему предстоит смерть, и его как человека она ужасает (10). При этом духом он постиг, что смерть не страшна ему (11)–(12) – как не страшна она была Моисею, хорошо знавшему этот сценарий. Свое знание он хотел бы передать людям, но не понимает, как ему лучше умереть, чтобы яснее показать путь другим (9). Здесь несомненна переключка с Христом, но акцентируется не «жертва», а сотворчество (которое в христианской традиции затушевывается, хотя, несомненно, имеет место): в каком-то смысле Орфей этого стихотворения – это Христос «Гефсиманского сада», соединенный с Моисеем «Смерти Моисея». И если «Гефсиманский сад» сообщал о трудной работе, «Смерть Моисея» – о завершении этой работы и ее итоге – «своей» Смерти, – то «Сонеты к Орфею» в целом

¹ Роза – тоже древний символ человеческого сердца. Символизируя сердце, она занимает место в центре креста – точке единения. Означает также любовь, творчество, плодородие.

² Перевод мой. – Е.С. Среди лучших русских переводов «Сонетов к Орфею» нельзя не назвать переводы К.А. Свасьяна [Рильке, 2012].

(и, в частности, рассмотренный здесь пятый из первой части) – о поэзии как инструменте преобразования жизни, которая благодаря упорству художника и его верности Богу может обрести жизнепорождающую мощь.

Заметим еще только, что смысл строки (2) – о розе – начинает осциллировать и звучать по-новому, если вспомнить автоэпитафию поэта, по его желанию высеченную на могильной плите: «Роза, о чистое противоречие, радость / быть ничьим сном под столькими / веками»¹, явно созвучную строке (2) и тем самым свидетельствующую как об особом месте мифа об Орфее в личной судьбе Рильке, так и – косвенно – о русской основе его поэзии. Ведь если по-немецки эпитафия завершается красивой, но невнятной смысловой развилкой, порожденной неточной омонимичностью «век» (*Lider*) и «песен» (*Lieder*), то в русскоязычном прочтении смысловой коридор гораздо шире и глубже: «веки» превращаются в «века», в толще которых, как в недрах горы, погребено сердце поэта (роза). И этот эффект в русскоязычной версии обязан своим происхождением точной (на русском языке) омонимии соответствующих форм множественного числа в творительном (!) падеже. Хороший пример того, как «дополняя стихи своими качествами, поэт переименовывает мир – творит», приближаясь «к преодолению смерти – той границы, которую преодолел Орфей» [Павлова, 2012, с. 201–202].

Список литературы

- Азадовский К.М. Рильке и Россия : статьи и публикации. – Москва : Новое литературное обозрение, 2011. – 432 с., ил. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение ; т. 95).
- Бродский И. Десяносто лет спустя. – URL: <https://iosif-brodskiy.ru/proza-iesse/devianosto-let-spustia-1994.html> (дата обращения: 02.06.2025).
- Бурмистров К.Ю. В поисках Зефирей: заметки о каббале и «тайных науках» в русской культуре первой трети XX века. – Москва : Новое литературное обозрение, 2024. – 392 с. : ил. – (Studia religiosa).
- Жеребин А.И. Сердце и гранит. О стихотворении Рильке «Ночная поездка» // Die Frau mit Eigenschaften: к юбилею Н.С. Павловой. – Москва : Издательство РГТУ, 2015. – С. 81–89.
- Павлова Н.С. О Рильке. – Москва : Издательство РГТУ, 2012. – 220 с.

¹ “Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern” (цит. по: [Павлова, 2012, с. 218])

- Рильке Р.-М., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года / пер. и комм. К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак. – Москва : Книга, 1990. – 256 с.
- Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / науч. ред. И.Д. Рожанский ; сост. Е.В. Головин. – Москва : Искусство, 1994. – 368 с.
- Рильке Р.-М. Записки Мальте Лауридса Бригге / пер. Е. Суриц. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 222 с.
- Рильке Р.-М. Сонеты к Орфею / пер. с нем. К.А. Свасьяна. – Москва : Эвидентис, 2012. – 128 с., ил.
- Рожанский И.Д. Райнер Мария Рильке // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / науч. ред. И.Д. Рожанский ; сост. Е.В. Головин. – Москва : Искусство, 1994. – С. 6–40.
- Соколова Е.В. Образ России в современной немецкоязычной литературе. – Москва : ИНИОН РАН, 2018. – 103 с.
- Albert-Lasard L. Wege mit Rilke. – Frankfurt a. M. : Fischer, 1952. – 187 S.
- Rilke R.M. Die Gedichte von Rainer Maria Rilke. – URL: <http://rainer-maria-rilke.de/> (дата обращения: 25.04.2025).
- Schmidt Th. Bilder von Rilke und Russland // Rilke und Russland: Marbacher Katalog 69 / Hrsg. von Schmidt Th. – Marbach am Neckar : Deutsche Schillergesellschaft, 2017. – S. 10–22.

References

- Azadovskii, K.M. (2011). *Ril'ke i Rossiia: statii i publikatsii*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (Novoe literaturnoe obozrenie. Nauchnoe prilozhenie; t. 95).
- Brodskii, I. (1994). *Devianosto let spustia*. Retrieved June 2, 2025, from <https://iosif-brodskiy.ru/proza-i-esse/devianosto-let-spustia-1994.html>
- Burmistrov, K.Iu. (2024). *V poiskakh Zefirei: zametki o kabbale i "taĭnykh naukakh" v russkoĭ kul'ture pervoi treti XX veka*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (Studia religiosa).
- Zherebin, A.I. (2015). Serdtse i granit. O stikhotvorenii Ril'ke "Nochnaia poezdka". In *Die Frau mit Eigenschaften: K iubileiu N.S. Pavlovoi* (pp. 81–89). Moscow: Izdatel'stvo RGGU.
- Pavlova, N.S. (2012). *O Ril'ke*. Moscow: Izdatel'stvo RGGU.
- Ril'ke, R.-M., Pasternak, B., & Tsvetaeva, M. (1990). *Pis'ma 1926 goda* (K.M. Azadovskii, E.B. Pasternak, & E.V. Pasternak, Eds. & Trans.). Moscow: Kniga.
- Ril'ke, R.-M. (1994). *Vorpsvede. Ogiust Roden. Pis'ma. Stikhi* (I. D. Rozhanskii, Ed.; E.V. Golovin, Comp.). Moscow: Iskustvo.
- Ril'ke, R.-M. (2000). *Zapiski Mal'te Lauridsa Brigge* (E. Surits, Trans.). Saint-Petersburg: Azbuka.
- Ril'ke, R.-M. (2012). *Sonety k Orfeiu* (K. A. Svas'ian, Trans.). Moscow: Evidentis.
- Rozhanskii, I.D. (1994). Rainer Mariia Ril'ke. In R.-M. Ril'ke, *Vorpsvede. Ogiust Roden. Pis'ma. Stikhi* (pp. 6–40). Moscow: Iskustvo.
- Sokolova, E.V. (2018). *Obraz Rossii v sovremennoi nemetskoĭazychnoi literature*. Moscow: INION RAN.

Albert-Lasard, L. (1952). *Wege mit Rilke*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Rilke, R.M. (n.d.). *Die Gedichte von Rainer Maria Rilke*. Retrieved April 25, 2025, from <http://rainer-maria-rilke.de/>

Schmidt, Th. (2017). Bilder von Rilke und Russland. In Th. Schmidt (Ed.), *Rilke und Russland: Marbacher Katalog 69* (pp. 10–22). Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Об авторе

Соколова Елизавета Всеволодовна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая отделом литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам РАН, e.v.sokolova@inion.ru

About the author

Sokolova Elizaveta Vsevolodovna – Cand. Sc. (Philology), Leading researcher, head of Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of Russian Academy of Sciences, e.v.sokolova@inion.ru