

Д. А. Малеваная-Митарджян

**ПЛОД И ЗЕРКАЛО: О ПЕРЕСЕЧЕНИИ ДВУХ ОБРАЗОВ
В ЛИРИКЕ Р. М. РИЛЬКЕ И Б. ПАСТЕРНАКА**

Взаимосвязанные образы плода и зеркала в поэзии Р. М. Рильке и Б. Пастернака рассмотрены в контексте художественного мировоззрения писателей. Сопоставляется специфика функционирования названных образов в авторских поэтических мирах.

The article considers the interrelated images of the 'fruit' and the 'mirror' in poems by Rainer Maria Rilke and Boris Pasternak in the context of their artistic worldviews. The author compares the function of both images in the oeuvre of the poets.

Ключевые слова: Рильке, Пастернак, художественная картина мира, система образов, зеркало, плод.

Keywords: Rilke, Pasternak, artistic worldview, system of images, mirror, fruit.

Образы зеркала и плода в мировой культуре сближает, пожалуй, только их глубокая символичность и большой семиотический потенциал вкупе с древней мифологической платформой. Но в поэтическом творчестве, суть которого — в создании новых символических объектов и установлении новых связей между уже существующими, их скрещивание становится возможным. Каждый поэт сближает эти образы согласно собственному ощущению и осмыслению заключенного в них символа, и точки их пересечения высвечивают основные темы и мотивы его творчества. Подтверждением этому может служить лирика таких непохожих и вместе с тем близких друг другу поэтов, как Р. М. Рильке и Б. Пастернак.

Образ плода с полным правом может быть назван одним из ключевых в творчестве Р. М. Рильке, как поэтическом, так и прозаическом [2; 4]. Плод в представлении поэта — природный образец, на который ориентируется, по аналогии с которым существует все в мире (и сам мир как единство, и высшее начало, его породившее), в том числе и человеческая душа. Благодаря своему повсеместному присутствию, этот образ способен объединить все элементы мира — чтобы, правда, в следующее мгновение разрушить созданную целостность в силу, опять же, своей природы.

Этот растительный образ (и связанные с ним образы дерева, сада, семени/пыльцы и т.д.) приобретает в художественном мире Рильке поразительную тотальность. Как плод предстает высшее начало, бог, являющийся для Рильке синонимом мира, вобравший мир в себя и одновременно растворенный в нем еще со времен «Часослова». Бог — и плод, и дерево, и семя, и сад. Метафора *Бог/мир — плод* описывает развитие мира как созревание и придает ему характер постоянного и неиз-



бежного процесса: «Пусть бы того мы и не хотели: / *Зреет бог*» («Часослов», кн. 1). Эта метафора подкрепляется метафорой *Бог – садовник*, в которой сконцентрировано представление о том, что созревание всегда инициируется высшим началом и является ответом на его направляющие толчки, вынуждающие порой к борьбе с ним: «Люблю Тебя, Закон сладчайший. Ведь / с тобой сражаясь, мы росли и зрели» («Часослов», кн. 1). Но в любом случае это внешнее воздействие требует от плодов внутреннего делания, постоянных усилий и труда. Все в мире – деревья, их плоды, цветы, фонтаны – не просто объекты, на которые направлена высшая воля, но и субъекты, отвечающие за происходящие с ними преобразования. И в этом человек должен уподобиться природным образцам.

Вариантом метафоры *человек – плод* оказывается важная для Рильке метафора *смерть – плод*, отражающая его представление о правильной (своей) и неправильной (чужой) смерти, наиболее детально разработанная в романе «Записки Мальте Лауридса Бригге», но развиваемая и в более ранней 3-й книге «Часослова» «О нищете и смерти».

Для созревания человека-плода требуются определенные условия, и Рильке в своих стихотворениях называет их. Это одиночество (то самое, о котором идет речь в эссе «О мелодии вещей», 1898, и «Об одиноких», 1903–1904, и которое переносит человека из времени в другое измерение), тишина (молчание, глухота к привычному и открытость слуха внутреннего) и слепота. Но главное условие – самоотречение (смирение), принятие своей судьбы (как это делают вещи) и открытость ей, а значит, и миру: «Смиранным стань, как вещи плоть, / для сущего созрей, / дабы познал тебя Господь, / как спелый плод с ветвей» («Часослов», кн. 2). Человек-плод должен уметь «одно» – «падать, смиренно погружаясь в вес» («Часослов», кн. 2).

Все эти условия можно объединить одним словом – *чистота*. Оно появляется достаточно поздно – в «Дуинских элегиях», «Сонетах к Орфею» и поздних стихотворениях. И именно понятие чистоты проявляет связь образов плода и зеркала в поэтической вселенной Рильке. Свершиться как плод – значит увидеть свое отражение, но для этого субъект должен быть чист (и переписка Рильке свидетельствует о том, что в его глазах человек изначально чист и велик, «хоть он всего лишь “мимолетность” в космосе» [4, с. 136, 142]). Отражение созревания позволяет субъекту превратиться из ускользающей вещи в феномен: мир, спасенный в сердце человека, «напоследок» отражен во взоре ангела и обретает окончательное спасение («Седьмая элегия»), единорог становится «почти» существующим благодаря силе людской любви к нему, а подтверждением его существования оказываются отражения – в серебряном зеркале и в деве, которая есть его сущностный синоним (2, IV)¹. К такому окончательному созреванию была близка художница в стихотворении «По одной подруге реквием» (1908), видевшая в зеркале

¹ Ссылаясь на «Сонеты к Орфею», указываем в тексте часть и номер сонета.



не себя, а некую завершенную, преобразованную сущность (именно потому зеркало «по росту не влезало внутрь»), одним только взглядом-созерцанием завершившая себя, создавшая себя как произведение искусства. Более того, став плодом, субъект может стать и зеркалом, и наоборот. Единорог «Новых стихотворений» превращается в *волшебное зеркало*, связывающее мир, времена и пространства воедино, ту же функцию выполняет и человеческое сердце — этот хроносотер — в «Дуинских элегиях». Более сложное взаимодействие образов плода и зеркала мы наблюдаем в стихотворении 1906 года “La Dame a la Licorne” с подзаголовком «Ковры в *Hotel de Cluny*», где единорог и женская жизнь являются взаимоотражениями, взаимоописаниями, а значит, полностью тождественны (без различия, присущего простой паре «объект — отражение») и, более того, жизненно необходимы друг другу — можно сказать, что они друг друга порождают. Это стихотворение помимо всего прочего наглядно демонстрирует основной принцип построения текстов Рильке, описанный П. де Маном: «Определяющая фигура поэзии Рильке — хиазм, перемена, обращающая атрибуты слов и вещей» [3, с. 51]. Именно эта перемена позволяет поэту осуществить тотализацию — в данном стихотворении тотализацию *бытия*, понимаемого как чистота, которая себя скрывает.

Так вырисовываются две роли человека: стать плодом (свершиться самому) и стать зеркалом для мира. Эти процессы взаимосвязаны и друг без друга невозможны, так как зрение и пространство взаимозависимы: «В пространстве зарождаются глаза / и в нем живут» («К Лу Андреас-Саломе», 1911), но «Ничто не росло, пока зренье, как плод, / не созрело во мне наконец» («Часослов»). Зренье — созревший плод — действует вкупе с сердцем, любовь завершает начатое созерцанием: «И созерцаемый мир / хочет в любви процветать» («Поворот», 1914). Об этих двух составляющих зеркала-художника Рильке пишет в эссе «Завещание» (1921): страдательная растворенность в мире, владеющем поэтом, дополняется непрерывным трудом поэта, работой, которая «и есть... любовь» [5, с. 296].

Образы плода и зеркала содержат в своей структуре антитезу «раздробленность — целостность» и построены на игре этих противоположностей. В плоде как феномене заложена идея неизбежной смерти, которая есть следствие зрелости и средство продолжения во времени раздробившейся целостности. Так, предназначение девственности анемона, мыслящегося как образец человеку, — зачать новые «вселенные», раздробиться и так остаться (2, V), ибо «на земле нет потери в помине» (2, II). Однако по текстам Рильке рассыпаны указания на возможность спасения целостности плода. Реализациями идеи спасенного плода в «Часослове» становятся отшельники (но их способ спасения вызывает у поэта сомнения, на что указывает ряд вопросов в финале стихотворения, оставленных без ответа) и нищие — наиболее близкие к природе, чистые. И потому в «Сонетах к Орфею» именно «на затоптанном лугу своей бедности» мы можем найти аллегорические «плоды утешения»,



которые зреют в садах иного мира, обретя таким образом вечное существование, и какой-то своей частью мы сами способны стать этими плодами (2, XVII).

Зеркалом же оказывается не только «сердце, рожденное для единения» (2, II), но и время, являющееся отражением вечности и складывающееся из тысячи раздробленных кусочков. В «Сонетах к Орфею» время персонифицировано в разорванном Орфее, изначально соединявшем миры, но превратившемся в *разбитое зеркало*, чем предопределена роль человека, который одновременно «уши природы и ее же язык» (1, XVI) и должен собирать воедино этот убывающий мир.

Если в поэзии Рильке места пересечения образов плода и зеркала — это своего рода «откровения сокровенного», проясняющие суть всей философской системы поэта (и вместе с тем вскрывающие механизмы формальной организации его текстов), то у Пастернака совокупность таких мест, действительно, отражает все главные темы поэта (которые, конечно же, тоже складываются в целостную картину мира, но при этом могут быть легко выделены).

Образы плода и зеркала занимают в поэтической системе Пастернака совсем иное место. Число его поэтических текстов, где упоминается зеркало как предмет, невелико (тогда как художественный мир Рильке в буквальном смысле слова «установлен» зеркалами), однако в качестве символического знака «зеркальности» образ зеркала играет в склонной к уничтожению границ картине мира Пастернака важную роль. Что же касается образа плода, то и он не приобрел в художественной картине мира Пастернака такого значения, как в творчестве Рильке. Плод также понимается Пастернаком как метафора человека («Определение души»), но это скорее свидетельствует о смысловых интенциях самого образа. Внимание поэта в гораздо большей степени привлечено составляющей плода — «приросшим» листом, который символизирует в его идиостиле, как показала Н. Фатеева, душу человека-плода, человека-поэта [6, с. 61–68]. Лист связан с веткой и вырастает до нее, когда речь идет о женском образе, что происходит в начале «Сестры моей жизни»: последовательность двух стихотворений, «Зеркало» (первоначальное название «Я сам») и «Девочка», свидетельствует, по мнению Н. Фатеевой, о том, что ветка — это женский образ, преломленный сквозь Пастернака [Там же, с. 48], и черты девочки, таким образом, вписаны не только в мир (согласно эпиграфу к книге), но и в душу лирического субъекта — зеркала, как оставленный тучкой из эпиграфа к «Девочке» «влажный след в морщине / Старого утеса». Далее в тексте книги реальная ситуация «умывающаяся утром возлюбленная» («Еще более душный рассвет») опять же коррелирует с ситуацией «ветка в зеркале». Так же прочитывается и более позднее стихотворение «Летний день» («На ранних поездах»): день в труде завершает человека снаружи, ночь наполняет изнутри («водою и сиренью»), а в финале «распустившийся побег» «тянется к свободе» изнутри лирического субъекта, отразившего его, приняв в себя. Так пересечение образа зеркала и



значимого в картине мира Пастернака растительного образа (но не плода) являет нам одну из важных тем его поэзии — тему женского начала, со всей спецификой ее решения поэтом.

Образы зеркала и плода «совпадают» и в реализации важной для Пастернака темы приятия мира. Мотив «обреченности земле» возникает в «Балладе» («Поверх барьеров») в одном из самоопределений лирического субъекта («Я / — Плодовая падаль, отдавшая саду / Все счета по службе, всю сладость и яды») и в «Городе» (1920, 1929), где «дни сентября» «обирают убранство. Дарят, обрыдав» (причем лексический анализ показывает, что описываются не столько плоды, сколько листья). В обоих текстах в этом мотиве просвечивает идея отдачи миру долга и тема опыта (даже усталости) созревших плодов. Эта тема реализуется в картине опадания и в «Белых стихах» (1918), такими листьями опыта оказываются «безумные знания» — прозрения о бессмысленности и смысле бытия, ведущие к приятию важного для Пастернака месяца — августа, символизирующего полноту и близкую смерть.

Если образ плода задает временные характеристики того мира, который лирический субъект Пастернака согласен принять (цикличность, возвратность), то образ зеркала выстраивает этот мир в пространстве и вместе с тем конструирует сам способ приятия мира. Характерной чертой художественного мира поэта является контаминация пространств: «Опять стога как облака» («Когда разгуляется») — земное уподобляется небесному, став его отражением. Особенно явной эта связь пространств бывает весной, когда водное зеркало преображает мир, сообщая земле чистоту неба. Весеннее обновление мира «вскрывает», как реку, и лирического субъекта («Платки, подборы, жгучий взгляд...» из «Второго рождения»), стирая между ними границу и превращая его в зеркало для этой «благодати» мира, который является лицом Бога: «Дай мне, превысив нивелир, / Благодарить тебя до сипу / И сверху окуни свой мир, / Как в зеркало, в мое спасибо».

И наконец, эти два образа сопрягаются темой музыки. Здесь показательна «Баллада» («Поверх барьеров»), в основе которой положен музыкальный подтекст — Баллада соль-минор Шопена, переплетенный с воспоминаниями о Л. Толстом [1, с. 49–52]. Самоопределение «Я / — Плодовая падаль, отдавшая саду / Все счета по службе, всю сладость и яды, / Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия, / В приемную ринуться к вам без доклада. / Я — мяч полногласья и яблоко лада», уточняемое далее метафорой «музыка — зеркало исчезновенья», соединяет эти два образа в единую траекторию движения — «дугу бытия», которая замыкается в круг идеями круговращения, заложенного в образе «падали», и полноты, совершенства (воплощаемого «яблоком лада»). «Дуга бытия» для Пастернака — основная траектория бытия, которая заключает в себе бинарные пары «подъем/спад», «созревание/опадание», «баллада/быль», «жизнь/смерть» и может быть представлена одним образом — зеркалом (чей графический аналог и есть дуга-радуга, вновь поднимающаяся с земли — «После дождя», «Стихи мои, бегом, бегом...»). Так у



Пастернака противоположности становятся взаимоотражениями, и потому в «Белых стихах» звучит понятие: «Не правда ль, это — то? Та бесконечность? То обетованье? / И стоило расти, страдать и ждать». И эта траектория подобна той, что завершает «Дуинские элегии» Рильке: «И мы, привыкшие мыслить / Счастьем в *подъеме*, были бы тронуты, / Были бы поражены, / Когда *падает* счастье». В неизбежности падения плода и Рильке, и Пастернак прочитывают обещание его преобразования, преобразования в зеркалах времени, вечности и искусства.

Список литературы

1. *Баевский В. С.* Музыкальный подтекст стихотворного текста: Б. Пастернак. «Баллада» («Бывает, курьером на борзом...») // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской литературы XVIII—XX веков. Таллин, 1982.
2. *Горелик М.* Огромно было лето // Вопросы литературы. 2005. №6.
3. *Ман П. де.* Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999.
4. *Марсель Г.* Рильке, свидетель духовного // Вопросы философии. 1998. №1.
5. *Рильке Р. М.* Завещание // Хольтхузен Г. Э. Райнер Мария Рильке, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1998.
6. *Фатеева Н. А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003.

Об авторе

Д. А. Малеваная-Митарджян — асп., РГУ им. И. Канта, dariabp@yandex.ru

Author

D. Malevanaya-Mitardzhyan — PhD student, IKSUR, dariabp@yandex.ru