



*Д. Малеваная-Митарджян*

*«...Что это значит — быть человеком»:  
философия поздней лирики Р. М. Рильке*

**П**о праву считающиеся вершинными произведениями Райнера Марии Рильке, циклы «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею» являют собой своего рода откровение поэту<sup>1</sup> и через него — нам об устройстве мира и человеческом потенциале, в том числе по восстановлению мировой целостности. По словам В. Х. Гильманова, «поэзия всегда на грани пророчества, и в этом ее «чудо» и ее боль» [5, с. 354], и с этим утверждением трудно не согласиться, когда речь идет о Рильке. Прослеживая движение от Ангелов «Элегий» к Орфею «Сонетов» (и те и другие — центральные фигуры-ориентиры своего цикла) и определяя это движение как путь «от христианства к орфизму», французский философ-экзистенциалист Габриэль Марсель, на протяжении всей жизни обращавшийся к творчеству поэта, пишет: «...в связи с Рильке подчас возникает искушение говорить о профетизме, обращенном в прошлое» [10, с. 155], — провидении того, что интуитивно понимали древние, возвращении к истокам и корням.

<sup>1</sup> По собственному признанию Рильке, Первая и Вторая элегии были ему «продиктованы»: зимой 1912 года, находясь в замке Дуино, принадлежавшем княгине Марии фон Турн-унд-Таксис, ясным ветреным днем на берегу Средиземного моря сквозь гул ветра он различил слова, ставшие первыми строками Первой элегии, которая к вечеру была написана целиком, а «через несколько недель возникла Вторая элегия, и вскоре Рильке уже ясно представлял себе концепцию всего цикла» [2, с. 28—29]. Думается, что приводимые В. Н. Ахтырской свидетельства Марии фон Турн-унд-Таксис, а также многочисленные признания самого Рильке в переписке являются достаточным свидетельством «пророческой» природы поздних циклов, и тот факт, что работа над «Элегиями» шла крайне медленно, а после 1915 года полностью остановилась, заглушенная Первой мировой войной, и была окончена лишь в начале 1922 года, в уединении другого замка — Мюзот, когда одновременно с «Элегиями» «и до их завершения вдруг вихрем налетели "Сонеты к Орфею"» [11, с. 304], лишь подтверждают эту их природу, требовавшую для своего воплощения «нужного места» и «нужного часа».

Возникшие, по свидетельству самого поэта<sup>2</sup>, из одного источника и друг друга дополняющие, данные два цикла представляют собой единое высказывание — о том, «что это значит — быть человеком»<sup>3</sup>, и о том, что с этой человечностью делать. И если первой «проблеме» посвящены «Дуинские элегии», то решение второго вопроса дают «Сонеты к Орфею», показывающие нам пути, способы восстановления целостности мира в силу его временности, постоянно утрачиваемой. А раз она утрачивается в потоке времени, то поддержание ее есть не что иное, как преобразование (метаморфоза) постоянно исчезающего времени в вечность, непрестанно человеком осуществляемое.

Упомянутая метаморфоза производится особым органом, инструментом — человеческим сердцем, невидимым («unsichtbar» — Девятая элегия) и безразмерным («das eigene Herz übersteigt uns» — «собственное сердце превышает нас постоянно», Вторая элегия). И если во внешнем мире существование человека — сплошное убывание (Вторая элегия), то внутренний мир он в силах превратить, напротив, в нечто растущее, в увеличивающееся пространство. Сердце и есть такое пространство-вместилище, *резервуары силы, которые создает себе Дух Времени* (Седьмая элегия), являющееся одновременно пространством превращения: в нем временные вещи переходят в вечный мир, из него «вытекает», беря начало, «избыточное бытие» (Девятая элегия). А **избыток**, согласно Пятой и Девятой элегиям, а также «Сонетам к Орфею», — свойство вечного мира. Так, в Пятой элегии дано описание мгновения-окна, через которое осуществляется переход из мира земного, убывающего, в пространство вечности: «И вдруг в этом тягостном Нигде, вдруг // невыразимое место, где чистая недостача // непостижимо превращается — внезапно поворачивает // в тот незанятый *избыток* (in jenes leere Zuviel). Где многозначное вычисление, // освобожденное от цифр (zahlenlos), возникает»<sup>4</sup>. Избыток связан с утратой возможности счета, с

---

<sup>2</sup> Так, в известном письме к польскому переводчику Витольду Гулевичу в 1925 году Рильке писал: «Меня поражает, что "Сонеты к Орфею", которые, по крайней мере, так же "трудны" и *наполнены тем же содержанием*, не служат Вам подспорьем в понимании "Элегий". <...> Они ["Сонеты к Орфею"] *того же происхождения* — иначе и быть не может, — что и "Элегии"...» [11, с. 304] (здесь и далее курсив наш. — Д. М.-М.), и в конце письма он возвращается к утверждению единства этих двух циклов: «Элегии и Сонеты все время *подкрепляют друг друга*, и я усматриваю бесконечную милость в том, что мне дано было *одним дыханием* наполнить оба паруса: цвета ржавчины малый парус Сонетов и громадный белый парус Элегий» [11, с. 309].

<sup>3</sup> Формулировка Дэвида Янга, английского переводчика поздних циклов Рильке, которой он определил сущность «Дуинских элегий» [15], но которую можно распространить и на второй рассматриваемый нами цикл.

<sup>4</sup> Здесь и далее тексты стихотворений Р.М. Рильке приводятся по работе [16], подточный перевод наш.

неисчислимостью, которая свидетельствует о нераздельности, целостности мира. О таком *преодолении* числа говорится в финале Девятой элегии: «Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit noch Zukunft // werden weniger..... *Überzähliges* (излишний, сверхкомплектный, добавочный) Dasein // entspringt mir im Herzen» — так в прилагательном «überzählig» совмещаются семантические поля ‘превышающий исчисляемое’ и ‘избыточный’.

Избыточность бытия и есть та искомая полнота, целостность, к которой стремятся мир и человек, которая является идеально-потенциальным состоянием этого мира и присуща некоторым его феноменам — например, розе VI сонета второй части «Сонетов к Орфею», выступающей в данном цикле как сущностный синоним-отражение Орфея: «Но для нас ты *полный, бесконечный* цветок (*die volle zahllose Blume*), // неисчерпаемый феномен. // В своем *изобилии* (*in deinem Reichtum*) видишься ты словно одеяние за одеянием // вокруг тела, сделанного из сияния». И столь же неисчерпаемы имена розы, отражающие ее многоликую, мерцающую смыслами вечную сущность: «От начала веков зовет нас сюда твой аромат // своими сладчайшими именами... // И все же не знаем мы, как назвать тебя, разгадываем...» Частотное в «Элегиях» и «Сонетах» прилагательное «voll» и его дериваты характеризуют мир как целостность, *исполненность*, *совершенство*. Наиболее показателен XIII сонет второй части, который продолжает «изложение» философии времени, начатое в предыдущем сонете. Здесь в финальных строках корень -voll- повторяется трижды — в императиве обращаясь к собеседнику, поэт наказывает ему «быть», то есть «полностью осуществить (*völlig vollziehen*) в этот единственный раз» сердечное колебание — основу временности, и далее призывает: «К использованному, равно как и к испарившемуся // запасу *полной* (*vollen*) природы, к несказанным суммам // причисли себя ликующего и *уничтожь число* (*vernichte die Zahl*)». Происходит не просто освобождение от категории числа — атрибута времени, но ее полное уничтожение, поскольку каждое самоосуществление в бытии позволяет «ликующему» человеку почувствовать себя неотделимой частью целого природы, утратив себя как отдельную личность, растворившись в мире, и таким образом восстановить единство мира («уничтожить число»). Этот процесс сродни восстановлению дорефлексивного состояния неразделенности субъекта-человека и объекта-мира (где они еще не являются субъектом и объектом), отличавшего мифологическую временность и охарактеризованного в работах М. М. Бахтина [3, с. 359], А. Ф. Лосева [8, с. 122], С. С. Аверинцева [1, с. 101—114]. Мифологическое время существовало исключительно вне человеческого сознания (им не осознаваемое), а сам человек полностью был в нем, просто не вычленив его из мира как абстракцию. Эта же тема слияния с миром развивается в XXI сонете второй части, где человек (описываемый метонимически — через образ сердца) предстает как «шелковая нить», входящая «в состав ткани» мира. Данная часть-нить не только не теряет себя, самостоятельно приняв «решение быть» (к кото-

рому Рильке настойчиво подводил человека в сонете XIII), но, напротив, лишь так и может реализовать свое бытие, пусть даже оно только «мгновение страдания» в составе «славного ковра». Если нить ощущает целое — «значение» всего ковра, это свидетельствует, что, во-первых, бытие ее осуществлено и, во вторых, целостность мира достигнута.

Чтобы преодолеть рефлексивность о времени, необходимо глубоко его от-рефлексировать, осознать его природу — что, собственно, и становится главной темой двух вершинных циклов Рильке. Он подробно поэтически средствами «анализирует» человеческую субъективность, представляющую в его осмыслении, как и в философии современной ему феноменологической школы, насквозь временной, темпоральной<sup>5</sup>. Он прорывается в те слои и сферы, которые традиционно были недоступными для человеческого познания, на границе которых останавливались и точные науки, и порой даже философия. Но искусство идет дальше в силу того, что непосредственно связано с эстетическим чувством, являющимся родовым признаком человека, человеческого отношения к миру, и поэтому столь же темпоральным. Эстетическое чувство «раздвигает» границы времени, из настоящего прорастая в прошлое и будущее, связывая все времена в то «экстатическое единство», в котором, по мысли М. Хайдеггера («Бытие и время», §65), соположены три модуса времени (настоящее, прошлое и будущее) и благодаря которому вечно уходящее настоящее превращается, стягивая к себе прошлое и будущее, в особое время. Оно открывает нам вечность (эта природа настоящего как «окна» в вечность осознавалась и осмысливалась в мировой философии начиная с Аристотеля [4, с. 339]) — в «Augenblick» («мгновение ока»), в мгновение, делающее человека человеком. В более позднем своем докладе «Время и бытие» (1962) Хайдеггер развивает идею такого мгновения в понятии *просвета*, или *пространства-времени*. И человек становится человеком, а его присутствие (бытие-в-мире «Dasein») обретает искомую полноту и значимость для мира только тогда, когда он «стал внутри простора творящего протяжения и выстоял определяющую это протяжение отклоняюще-отказывающую близость» [13, с. 401], заставляющую время быть временем, то есть длиться.

---

<sup>5</sup> Так, Э. Гуссерль в работе «Феноменология внутреннего сознания времени», представляющей собой лекции 1905 года с позднейшими добавлениями и впервые опубликованной в 1928 году под редакцией Хайдеггера [7], разводит в сознании времени «последовательность ощущений» о мире-объекте и «ощущение последовательности» — «темпорально-конститутивный поток», значимую структуру нашей субъективности [6, с. 14]. Наша субъективность — «сознание-время», неустойчивое и потокообразное, но являющееся при этом конститутивным началом универсума и себя самого: «...поток имманентного темпорального конституирующего сознания... как феномен конституируется в себе самом» [6, с. 88], что позволяет А.Г. Чернякову заключить: «Чистое сознание и есть "время" (абсолютный темпоральный поток). Таков итог феноменологии Гуссерля» [14, с. 37].

Рильке в своем понимании и конструировании человечности исходит из тех же посылок: бытие возможно только при глубоком знании условий небытия. О них говорится в открывающемся призывом «Возжелай перемен» XII сонете второй части «Сонетов к Орфею», где живое, подверженное постоянным метаморфозам, противопоставлено омертвевшему, тому, «что себя закрывает в пребывании» (*Was sich ins Bleiben verschließt...*). Целостность человека, понимаемая как герметизация, отверждение, неистинна, это псевдоцелостность, искажение человеческой сути и основное «условие небытия» (сонет XIII второй части). Сущность человека подобна сущности плода, за чьей полнотой неминуемо следует гибель (сонет XIII первой части), или стекла, условие звучания-песни которого — его физическое уничтожение (XIII сонет второй части: «...будь звучным стеклом, которое со звоном вот-уже-разбивается»). Такая же природа выражена в сонете XXIII второй части в синтетическом образе ветки и стали, выступающем здесь как метафора человека и соединяющем в себе явление бытийствующее и явление, его губящее (и при этом, возможно, реализующее на каком-то другом уровне — как срезание цветов в сонете XIV второй части не есть еще их гибель, но метаморфоза, переход в новое состояние). Человек не может (и не должен!) сохранять свою целостность, поскольку она ведет его к «небытию». Напротив, приняв решение *быть* (то есть двигаться, меняться, быть открытым, подобно анемону из V сонета второй части), человек отказывается от постоянства, от ложной целостности ради установления связей с другими элементами мира, превращения в «антенну», которая «нащупывает антенны и несет пустую даль» (XII сонет первой части), или в «шелковую нить» в составе «славного ковра» — мира (XXI сонет второй части).

Кроме знания условий небытия от человека, чтобы *быть*, требуется глубокое понимание механизма бытия как ритмических колебаний, которые лежат в основе времени, временности как таковой. В сонете I второй части человек предстает как «постепенное море», создаваемое «единственной волной» дыхания (данный сонет оказывается парафразом, «отражением»-отголоском Второй дуинской элегии, где человеческая субъективность персонифицирована в образе *сердца* — его «новой, теплой, ускользающей волне», за которой следует другая волна, и они бесконечны, отражая ритмическое биение сердца). Колебание делает нас неопределенными, но Рильке учит соглашаться с этим и любить «и отражение в пруду, // часто нас растворяющее» (IX сонет первой части), — любить само время, в нас текущее и проявляющееся в человеческом лице, делая его подобным отражению, находящемуся в вечном колебании: «Знаем мы, друзья, или не знаем? // И то и другое создает колеблющееся время // в человеческом лице» (X сонет первой части).

Колебательным ритмичным движением пронизан весь земной мир, ведь «каждое счастливое пространство — дитя или внук разлуки, // через

которую оно изумленно проходит» (XII сонет первой части), поскольку бесконечное «радостное созидание» мира и бытия «началом часто завершается и концом начинается» (mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt). Без этих завершений-отрезаний-отделений-расставаний жизнь невозможна и неосуществима. И одно превращение влечет за собой другое, что наглядно показано в заключительном образе метаморфозы Дафны, которая, «ощутив свои лавровые листья, хочет, чтобы ты превратился в ветер». Следующий, XIII сонет второй части продолжает развивать тему жизни, которая в первых строках подана как тема неминуемых утрат, и человеку должно переносить их как нечто неизбежное. Возникает темпоральный образ, характерный для двух этих циклов и в них осмысливаемый, — образ *внутренней зимы* как времени утраты, близкой по своему смыслу к смерти, ибо утрата — частичная смерть, смерть части человека, о чем говорит второй катрен, где воплощением непреодолимой утраты возникает образ возлюбленной Орфея Эвридики. Выйти из «бесконечной зимы» утраты в новый цикл возможно путем потери части себя, преобразования, метаморфозы (этот же «рецепт» дается в последнем сонете цикла) и восхождения в «чистый доход», в ту уже вечную сущность, которую создает наше сердце из опыта и времени. С убавлением (временем) приходит и прибавление (опыт и его реализация в творчестве). Так человеческой внутренней цикличностью Рильке усиливает цикличность мировую. Жизнь и смерть в «Элегиях» и «Сонетах» сосуществуют на равных правах в едином «двойном пространстве» («der Doppelbereich» — X сонет первой части), зима, как внутренняя, так и природная, оказывается преодолена усилием воли — человека ли, мира ли (XI сонет первой части; XXV сонет второй части), за днем следует ночь — время боли, но и познания законов мира. Рильке чувствует и говорит об этом нам, что цикличность мира во всем многообразии ее проявлений — от ритмичности дыхания и сердцебиения, выходящих за границы человека и смешивающихся в пространстве (о чем Вторая дуинская элегия, а также сонеты IV первой части и I второй), до масштабных космических ритмов — способна осуществить его как целостность, потому что она действительно уничтожает число как таковое: ведь уже не важно, сколько раз повторяется колебание, если его причина бесконечна. А причина ритмических колебаний в мире Рильке действительно бесконечна, свидетельством чему оказывается не только частота данной лексемы в циклах, но и утверждение к финалу «Сонетов к Орфею» избыточности как свойства уже мира здешнего, а не только вечного «невидимого»: «О вопреки судьбе: великолепный *избыток* // нашего бытия (die herrlichen *Überflüsse* unseres Daseins), в парках бьющий ключом...» (XXII сонет второй части). И хотя становящаяся все более технологической современность, утрачивающая связь с первоисточником и свою целостность (ибо «в шуме сквозном нет невидимого (heil) слуха» —

XVIII сонет первой части), «сбрасывает *излишки* (die Überschüsse)», основной человеческий жест-функция — жест отражения, в который преобразовался описываемый в Восьмой элегии жест «вечно прощающегося» человека, по-прежнему присущ ему, делая его хроносотером, обеспечивающим целостность и спасение мира.

С темами целостности, полноты мира, с одной стороны, и ущербности человека — с другой, связана еще одна важная для поздних циклов Рильке тема — тема несказанного / невыразимого. Полнота невыразима словами, именно поэтому в уже рассматривавшемся нами XIII сонете второй части «Сонетов к Орфею» к обобщающему и преодолевшему число существительному «суммы» приложимо определение «*unsäglich*». Точно так же невыразимо все относящееся к *просвету* из времени в вечность, свидетельство чему — пассаж из Пятой дуинской элегии, называющий «место» метаморфозы временной недостачи в вечный избыток «несказанным», и этим определением оно соотнесено с «ковриком», на котором акробаты-влюбленные чертят виражи своих чувств. Но есть в мире феномены еще более невыразимые, чем человеческие чувства, и в Девятой элегии дана градация «несказанного». Если земные чувства («Здесьние муки и здесьняя тяжесть, // здесьний длительный опыт любви») — «сплошь несказанное» (*lauter Unsägliches*), то звезды, выходящие за рамки земного бытия, но доступные чувствам Ангелов, «еще несказаннее» (*sind besser unsäglich*). И на таком фоне выясняется, что предназначение человека — высказать-восхвалить Ангелу земные вещи, непосредственно нашими чувствами воспринимаемые («достояние наших ладоней и взоров»), и сделать это можно во *времени-пространстве* «здесь»: «Здесь время высказывания, здесь его родина. // Говори и осознавай» (*Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat. // Sprich und bekenne*). Так Рильке делает мифологическую идею творящего Логоса краеугольным камнем своего сотериологического представления о предназначении человека. Слово выражает сущность познанного и творит мир вечный. Но несказанное оно не в силах выразить (хотя и *устремляется* к нему в X сонете второй части «Сонетов к Орфею») и превращается в музыку — самое невыразимое и временное<sup>6</sup> из всех искусств. Не зря музыкой пронизан весь светлый мир «Сонетов»; будучи «функцией» Орфея, она одухотворяет собою землю (XIX сонет первой части: «песнь над землей // *святит и празднует*» — «*das Lied überm Land // heiligt und feiert*») и человека, перенимающего Орфееву функцию воспевать, восхвалять.

<sup>6</sup> Эту же функцию просвета, окна в мир вечный и надления существования смыслом несет музыка в романе Жана Поля Сартра «Тошнота»: «пластинка со старым рэгтаймом» [12, с. 158] в «Приюте путейцев», позволившая композитору и певице «закрепить» свои души и осуществиться, становится для Антуана Рокантена знаком того, что осуществление возможно, что и жизнь, и мир имеют смысл, надо только создать, вывести из своего существования свою сущность.

Темы несказанного и человеческой временности связаны в философии позднего Рильке точно так же, как в высказывании П. де Мана: «...мы зовем временем не что иное, как неспособность истины совпадать с самой собой» [9, с. 97]. Мы не способны озвучить несказанное потому, что такое наказание наложено на нас временем и бытием, чья общая черта, по Хайдеггеру, — «само-ускользание» при «само-обладании», утаивание при раскрытии, не позволяющее этому раскрытию стать «безудержным» [13, с. 405]. Но, с другой стороны, именно время дает нам к истине «несказанного» прикоснуться. А уже это — много.

### *Список литературы*

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
2. *Ахтырская В. Н.* Поздняя лирика Райнера Марии Рильке: проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002.
3. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
4. *Гайденко П. П.* Понятие времени в Античности и в Средние века // Космос и душа. Учения о вселенной и человеке в Античности и в Средние века (исследования и переводы) / общ. ред. П. П. Гайденко, В. В. Петрова. М., 2005. С. 321—391.
5. *Гильманов В. Х.* Модель мира в поэзии Симона Даха // Модели в современной науке: единство и многообразие: сб. науч. тр. Калининград, 2010. С. 354—359.
6. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Собр. соч. М., 1994. Т. 1.
7. *Достал Р.* Время и феноменология у Гуссерля и Хайдеггера // Структура антропологического знания: библиотека. URL: [http://anthropology.rchgi.spb.ru/haidegger/haidger\\_i4.htm](http://anthropology.rchgi.spb.ru/haidegger/haidger_i4.htm) (дата обращения: 07.04.2011).
8. *Лосев А. Ф.* Античная философия истории. М., 1977.
9. *Ман П. де.* Аллегории чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / пер. с англ., примеч. и послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург, 1999.
10. *Марсель Г.* Рильке, свидетель духовного. Лекция вторая // Вопросы философии. 1998. № 1. С. 135—159.
11. *Рильке Р. М.* Письмо Витольду Гулевичу // Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.
12. *Сартр Ж. П.* Тошнота: избр. произведения. М., 1994.
13. *Хайдеггер М.* Время и бытие: статьи и выступления. М., 1993.
14. *Черняков А. Г.* Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. СПб., 2001.
15. *Янг Д.* Предисловие к «Дуинским элегиям» Рильке / пер. О. Слободкиной. URL: [http://lit.lib.ru/s/slobodkina\\_o/forwarddoc.shtml](http://lit.lib.ru/s/slobodkina_o/forwarddoc.shtml) (дата обращения: 12.04.2011).
16. *Rilke R. M.* Gedichte. URL: <http://www.rilke.de/> (дата обращения: 20.05.2011).



# *VII*



*Umyguu*



