

Ольга Королькова

**СЛОВО В НЕМЕЦКОЙ И АВСТРИЙСКОЙ ПОЭЗИИ
КОНЦА 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКОВ**

Понятие слова, в том числе и в его художественном бытовании, было той постоянной *проблемой* культуры Нового времени, которая не потеряла, а лишь усилила свою *актуальность* во времени новейшем. Неизбежно придется ограничивать себя в необъятном материале, если сделать своей *задачей* исследование характерных для поэзии Нового времени вариантов в использовании и понимании слова, случаи доверия и недоверия к нему, приспособления его для своих нужд или, напротив, приспособливания. А потому *объектом* предлагаемых рассуждений станет, главным образом, поэзия *fin de siècle* в ее австрийско-немецком облике. Выбор не так уж случаен, как может показаться на первый взгляд.

Очевидно, что многие направления в поэзии конца 19 – начала 20 века развиваются в рамках романтической парадигмы, чрезвычайно остро поставившей вопрос о сущности поэтического слова. Задача слова виделась романтикам в выражении заведомо невыразимого, в растворении слова в эмоциональной стихии, в музыкальной неопределенности, отчего, по меткому наблюдению Пушкина, «темно и вяло» стало чуть ли не синонимом романтической поэзии. Освободив слово от роли слуги при просветительском разуме, романтики вернули поэтическому слову его демиургическую функцию. Мир романтизма, разделенный на горний и дольний, стал вновь управляем Словом, а творцом этого Слова стал теперь избранный, Поэт, или, как называл его Гофман, энтузиаст, то есть отмеченный Богом. «...was bleibt aber, stiften die Dichter» («но то, что останется, сотворят поэты»), – гордо заявлял Гельдерлин в «Памяти». Правда, диалектичное мышление романтизма, принципиально чуждое утверждению раз и навсегда найденной истины, и здесь совершает поворот. С утверждением великой силы слова соседствует и представление о недостаточности этого слова, о том, что Ф. Шлегель определял как чувство «невозможности и необходимости всей полноты высказывания» [4, с. 53], а Ф. Тютчев сформулировал в категоричном «мысль изреченная есть ложь».

Поэзии второй половины 19 века, а особенно его конца, пришлось с этим серьезно разбираться. Под знаменитыми тютчевскими словами могли бы подписаться (да и подписывались не раз) и русские, и западноевропейские символисты. Символистская и импрессионистическая поэзия стала самым значительным явлением в лирике конца 19 века, а ее генетическая связь с романтизмом не вызывает сомнений. Поэты конца века принимают романтическую эстафету и доводят романтические искания до их логического завершения.

Романтики говорят об эмоциональности слова, о его музыкальности и суггестивности, а П. Верлен прямо превращает стихи в музыку («Так музыки же вновь и вновь», – требует он в своем программном «Искусстве поэзии»), Ст. Малларме пишет стихотворные «Партитуры». Но если для романтиков суггестивность поэтического слова была толчком, который растворит врата души, и из них изольется гениальное откровение, то для поэзии конца 19 века часто достаточно и самой этой суггестивности, она становится самодовлеющей. Слово теперь никак не связано с предметом, оно не сигнификативно, и поэзия все больше и больше апеллирует к выразительным средствам других искусств. К. Бальмонт описывает это так: «Итак, вот основные черты символистской поэзии: она говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более чем другой род поэзии трогает наши слуховые и зрительные впечатления» [5, с. 374]. Слово все больше и больше перестает быть знаком и превращается в код, а поэтическое произведение, соответственно, – в зашифрованный текст.

С. Малларме разрабатывает герменевтическую теорию поэтического творчества, пролагая и углубляя то русло, в котором на протяжении всего 20 века будет развиваться мысль европейского модернизма, да и постмодернизма тоже: «Назвать предмет – это утратить три четверти наслаждения поэтическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; *внушить* представление о нем – вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало-помалу воскрешать в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и в нем найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания» [1, с. 104–105]. А раз так, то связь между предметом, то есть «внешней жизнью», и жизнью внутренней окончательно разрывается, ведь внешний мир теперь служит лишь раздражителем, толчком к расшифровыванию душевных состояний и не более того. Именно отсюда и проистекает то представление о кризисе языка, которым буквально одержим конец 19 века: слово не может описать мир предметов и явлений, да и не должно этого делать, но и выразить адекватно мир внутренний, используя для этого лишь свою лингвистическую природу, оно тоже не в состоянии. Так европейская литература приходит к парадоксу – ее идеалом в конечном итоге становится молчание. М. Метерлинк создает «театр молчания», А. Рембо, превративший саму свою жизнь в поэтическое произведение, замолкает на самом деле.

Правда, это удел не только литературы *fin de siècle*, такие же проблемы существуют и в искусствах изобразительных. Поиски новых

средств художественной выразительности, нового языка искусства приводят к знаменитым квадратам К. Малевича – разве это не пример молчания в живописи?

Немецкая поэзия конца 19 века также не прошла мимо общеевропейских литературных проблем. После затишья середины 19 века Стефан Георге вновь вывел немецкую поэзию на общеевропейский уровень, стал вместе с французом Стефаном Малларме не только ведущим поэтом-символистом, но и одним из главных теоретиков искусства этого времени. Его журнал «Blätter für die Kunst» – оплот символистского движения в Европе; сама его фигура была, как бы мы сейчас сказали, культовой: получить приглашение на «вторники» Георге – большая честь и знак принадлежности к избранному обществу. Как и подобает великому символисту, Георге очень трепетно относился к поэтическому языку, вернее, стремился создать свой собственный язык, принципиально отличный, как он считал, от языка повседневности. Георге пользовался особым шрифтом, отказался от большой буквы в написании существительных, придумал собственный синтаксис, сведя к минимуму знаки препинания (но даже там, где он их оставлял, он изменял их написание – точки в прижизненных изданиях Георге ставились не внизу строки, а посередине). Уже благодаря этому тексты Георге производят впечатление эзотеричности, их действительно трудно читать: глаз и мысль «застревают» на многих словах, приходится искать вовсе не явные синтаксические связки, разгадывать многозначные игры грамматическими формами.

Все это в полной мере относится и к знаменитому стихотворению Георге «Слово», особенно интересному в контексте наших размышлений. Кстати, именно это произведение немецкого поэта выберет сам М.Хайдеггер для того, чтобы продемонстрировать возможности герменевтического анализа художественного текста (см.: [8]).

Wunder von ferne der traum
Bracht ich an meines landes saum
Und harrte bis die graue norn
Den namen fand in ihrem born –
Drauf konnt ichs greifen dicht und stark
Nun blüht und glänzt es durch die mark...
Einst langt ich an nach guter fahrt
Mit einem kleinod reich und zart
Sie suchte lang und gab mir kund:
“So schläft hier nichts auf tiefem grund”
Worauf es meiner hand entrann
Und nie mein land den schatz gewann...

So lernt ich traurig den verzicht:
Kein ding sei wo das wort gebricht.

Стихотворение строится на традиционном романтическом двоимири: откуда-то издалека, из загадочного путешествия по миру грез лирический герой приносит некую вещь, которую, как «богатую и хрупкую драгоценность», он хотел бы сделать достоянием своего мира, своей «внешней жизни». Но оказывается, что для этого вещи необходимо иметь имя, которое и ищет в источнике седая норна. Необретшее имени сокровище выскальзывает из рук поэта, и мир (mein Land – «моя страна») навеки лишаются его, ведь «не может быть вещи там, где недостает слова». Образы Георге лишены конкретности, они не пластичны; поэт всячески избегает описательности и почти не употребляет прилагательных, а потому и внутренний, и внешний миры совершенно бесплотны и зыбки в своих очертаниях.

Тем важнее значение слова, которое, на первый взгляд, представлено здесь как медиатор между миром грез, сновидений, мечты, воображения (а все это содержится в семантике немецкого Traum), то есть между внутренним миром поэта и миром «внешним», миром реальности. Однако, это только один из смыслов стихотворения, причем достаточно поверхностный. М. Хайдеггер справедливо обращает внимание на то, что два последних стиха могут быть трактованы и иначе, если принять во внимание синтаксические и грамматические нюансы. Скупой на знаки препинания Георге не случайно разделяет последний и предпоследний стихи двоеточием – тем самым предложение становится не просто сложноподчиненным, а ему придается значение не прямой речи. Следовательно, sei в последнем стихе может быть прочитано не только как грамматическая форма конъюнктива («не может быть», «не должно быть»), но и как императив – «да не будет!». А тогда меняется и весь смысл стихотворения: если не будет ничего, где нет слова, значит слово и есть истинный творец вещи, то есть мир творится словом и вне него он не существует. Таким образом, слово из медиатора превращается в демиурга, а «внешний мир» теряет свою самостоятельность и оказывается полностью во власти творящей фантазии поэта, вооруженного Словом. И действительно, поэтический мир Георге – это в высшей степени рафинированный, по-своему прекрасный и совершенный искусственный мир сакрального Слова, вознесенный над миром реальным на недостижимую высоту и диктующий ему свои законы.

Принять участие в установлении «целительной диктатуры» поэзии Георге предлагал и юному Гуго фон Гофмансталу [7, с. 150]. Однако, более чем лестное предложение мэтра было мягко отклонено молодым поэтом, голос которого, правда, все увереннее звучал на фоне

символистской поэзии Европы. Влияние Георга на Гофмансталя огромно, что совсем не удивительно, но австрийский поэт все же пойдет своим путем и вместе с Райнером Марией Рильке создаст затем славу австрийской поэзии.

Австрийская литература конца 19 века отразила главные искания европейской поэзии, но не только не утратила своего самостоятельного лица, а, скорее, наоборот, его ясно обозначила. Это касается и интересующей нас проблемы языка и поэтического слова, которая осознавалась в Австрии не только как эстетическая, а и как вполне насущная и почти каждодневная.

Культура Австро-Венгерской империи была изначально полилингвистичной, причем носительницей государственного немецкого языка была хоть и титульная, но не самая многочисленная нация. Выбор языка, которым пользовался писатель, становился актом национального самоопределения, а подчас превращался и в политическую декларацию. «Выбор языка (даже «частичный») диктовался выбором ориентации. Если выходец из ненемецких земель ориентировался на центробежные, национальные силы, он выбирал для творчества родной язык, если на центростремительные, наднациональные – писал по-немецки. И становился австрийским писателем» [2, с. 79], – отмечает Д. Затонский. При этом в ситуации многоязычия постоянно находились не только немецкоязычные литераторы или писатели, жившие в иноязычном окружении, как Ф. Кафка и Р. М. Рильке, но и самые что ни на есть венские писатели: и Г. Бар, и Г. Брех, и А. Шницлер говорили в быту на венском диалекте, а писали на верхненемецком. Кроме того, сохранение и культивирование немецкого языка воспринималось в условиях рушащейся империи как знак сохранения национальной австрийской традиции.

С другой стороны, вопрос о языке обрел в Австрии и философское звучание, что не в последнюю очередь связано и с проблемой достоверности реальной жизни или ее иллюзорности. Общеввропейский кризис рационалистского и материалистского сознания особенно ярко проявился именно в Австрии, стране, превратившейся к концу 19 века в грандиозные великолепные театральные декорации, скрывающие пустоту. Казавшаяся незыблемой огромная многовековая империя была раздираема внутренними непримиримыми противоречиями; государственная власть, возглавляемая ставшим полумифическим за шестьдесят лет своего правления императором, приобретала черты чего-то загадочного и устрашающего. Из чувства самосохранения Австрия предпочитала не замечать этого, но именно в атмосфере «веселого Апокалипсиса», по меткому определению Г. Бреха, появился и

эмпириокритицизм Э. Маха, и психоанализ З. Фрейда, и искореженный художественный мир Ф. Кафки, балансирующий на грани реального и ирреального, и «Доклад о кризисе языка» Ф. Маутнера. А самый влиятельный на то время в Австрии критик и теоретик литературы Г. Бар подвел итог: «Я погибло», – доказывает нам Мах. Мы лишились и языка: Маутнер разрушил в нас это последнее суеверие» [6, с. 40].

Но здесь, и уже не в первый раз за всю историю страны, австрийцев в очередной раз спасли особенности национального характера, более легкого и жизнелюбивого, чем у немцев, более привязанного к земле и не склонного к высоким философским спекуляциям. Вот почему Слово в австрийской поэзии конца 19 века звучит иначе, чем в поэзии Георге, а австрийские поэты стремятся реабилитировать его не в умозрительных абстракциях, но в реальных связях с «внешней жизнью». Об этом свидетельствует и творчество самых ярких представителей австрийской лирики этого времени Г. фон Гофмансталя и Р. М. Рильке.

Размышления о сути языка и слова занимали Гофмансталя на протяжении всей его жизни: это одна из важнейших тем его ранней лирики; на невозможности взаимопонимания и недостаточности слов построен конфликт в его поздней комедии «Тяжелый характер» («Der Schwierige»); в лирических и мифологических операх Гофмансталя предпринял попытку слить воедино слово и музыку, и воляпюк «Кавалера роз» действительно звучит как музыка венской речи 18 века. В рамках наших рассуждений придется ограничиться лишь стихами Гофмансталя, тем более что именно в них особенно заметно развитие его художественной мысли от символизма в духе С. Георге к собственному видению.

«Вселенская тайна» («Weltgeheimnis»), написанная в 1894 году, – это еще перепевы, с одной стороны, вполне романтических мотивов, с другой – откровенное подражание традициям символистской поэзии: есть здесь и таинственная глубина колодца, и поэт, заглянувший в нее, чтобы из бессвязных слов сложить песнь, и мистическое воспарение, создание высокого душевного настроения в момент приобщения к тайне. Как и в стихотворении Георге, магическое Слово не найдено, оно утрачено навсегда, а все другие слова, «переходящие из уст в уста», бесполезны и лживы.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm,
Und alle wußten drum. <...>

In unsern Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,

Der eines Edelsteins Verlies.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst aber wußten alle drum,
Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.

Да, глубь колодца знает то,
Что каждый знать когда-то мог
Безмолвен и глубок. <...>

Оно лежит в словах, внутри...
Так нищий топчет самоцвет,
Что коркой тусклою одет.

Да, глубь колодца знает то,
Что знали все... Оно сейчас
Лишь сном витает среди нас.

(Пер. С.Ошерова).

Ощущение безысходности, напряженности создается формой так называемых ложных терцин (рифмовка abb, cdd), в которых рифмы не связывают строфы меж собой, а напротив, как бы замыкают их. Строфа представляет из себя законченное предложение и завершается точкой. А если учесть еще и жесткую мужскую рифму, то каждая строфа превратится как бы в круглый тяжелый камень, падающий в воду того самого колодца, которым начинается и заканчивается стихотворение.

И все же символизм Гофмансталя не немецкого, а собственного, австрийского образца, его стиху далеко до суровой чеканности стиха Георге. Гофмансталь не так категоричен в понимании избранности поэта и в его претензиях на владение Словом, ведь смысл сакрального Слова явлен в предчувствии и ребенку (совершенно романтический ход!), и женщине, да и знали его раньше все, пока были «глубоки и немые», то есть не потопили истинное Слово в пустых словах обыденности. Кроме того, важнейшее условие для обретения тайны бытия – любовь, причем не некое мистическое единение душ, а вполне земная и человеческая: женщина передает тайну в своих поцелуях. В отличие от Георге, Слово Гофмансталя отнюдь не творит миры, оно лишь хранит вселенскую тайну, что, впрочем, тоже не мало. И все же оно не трансцендентно человеческому бытию, оно витает, «сверкает в кругу» людей, и нужно только научиться его понимать.

Перекличка художественных образов в стихотворениях Георге и Гофмансталя очевидна, но Гофмансталь более конкретен, его образы более пластичны и весомы: если у Георге речь идет о «богатой и хрупкой драгоценности», то у Гофмансталя драгоценный камень слова спрятан просто в куске гравия, а имеет с ним дело не седая норна, а просто нищий,

топчущий каменную дорожку. Гофмансталь «заземляет» проблему слова, он ищет его связи с реальным миром и вполне обыкновенными людьми. И это почти удается ему в стихотворении, написанном всего годом позже, чему не стоит удивляться, поскольку молодой поэт отличался феноменально быстрым развитием и удивительно ранней творческой зрелостью.

Стихотворение 1895 года называется знаменательно – «Баллада внешней жизни» («Ballade des äußeren Lebens»).

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind, und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende, und totenhaft verdorrte...

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählich viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch groß und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen zu haben?
Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

И дети вырастают с грустным взором,
В неведеньи растут и умирают,
И человек идет своей дорогой.

И терпкий плод под солнцем вызревает,
И упадает с дерева ночного,
И мало дней лежит, и погибает.

И снова веет ветер, и все снова
Мы ощущаем и тоску, и радость,

И слово внемлем, и внимаем слову.
И вдаль ведут пути. И за оградой
Встают селения - в огнях, с прудами,
И грозные, и мертвенные рядом...
К чему они воздвигнуты? И сами
Несхожи так? И их несчетно много?
Смех, плач и смерть - что управляет вами?
К чему нам это все? И игр тревога?
Нам, кто велик и одинок, и вдаль
Бесцельно странствует своей дорогой.
К чему нам это все - земля и воды?
Но много значит слово "вечер"- слово,
Струящее и мудрость, и печаль
Как полость сот поток тяжелый меда.

(Пер. В. Адмони)

«Внешняя жизнь» проходит перед глазами лирического героя в своем многообразии, взаимосвязанности и удручающей бессмысленности. Теперь Гофмансталь пользуется классической формой терцин, чего, к сожалению, не передают переводы стихотворения. Гибкими, но неразрывными нитями своих рифм терцины сшивают воедино отдельные части мироздания, которые, кажется, только этим-то и связаны друг с другом. Никаких причинно-следственных закономерностей герой стихотворения не видит, а потому анафора «и» теряет свою спокойную эпическую величавость и звучит как недоуменное восклицание человека, вдруг обнаружившего парадоксальную связь несвязанных меж собой вещей.

В двух первых строфах господствует эпическое время, застывшее и обозримое, словно пространство – путь детей от жизни к смерти, созревание и смерть фруктов, птиц. Мы видим одновременно начало и конец (но не причину и цель происходящего!), жестокость и равнодушие мира, бессмысленность и невинность жертвы («в неведеньи растут и умирают»).

Веяние ветра, вторгающегося вместе с очередным «и» в третью строфу, раздвигает пространство, и если до этого мы всматривались в отдельные детали мировой мозаики, то теперь оказываемся вознесенными на высоты, с которых обозреваем бесконечные ландшафты, полные огней, деревьев, селений. Впрочем, это многообразие совершенно чуждо лирическому герою, оно его пугает, поскольку видится как искусственная неодушевленная конструкция: «К чему они воздвигнуты?». И совершенно в духе австрийских традиций,

круто замешанных на барочной образности, мир предстает огромным театром, где на фоне заботливо выстроенных декораций люди, предметы, даже чувства и ощущения (усталость, радость, слезы) разыгрывают какой-то непонятный и бессмысленный спектакль. В. Адмони передает это как «игр тревога», и хотя в оригинале слова «тревога» нет, его использование переводчиком кажется вполне оправданным тем общим тревожным настроением, которое нагнетается к концу стихотворения.

Лирический герой, чувствующий себя по-романтически великим и одиноким, пытающийся дистанцироваться от «внешней жизни», оказывается вовлеченным в эту игру, его недоумение перерастает в смятение и страх; мало того, он понимает, что его личность, самостоятельность, единичность растворяются в дурной всеобщности. В этом стихотворении поэт не говорит «я», но только – «мы», он вообще избегает единственного числа, ведь в мироздании «всего бесчисленно много».

Напряжение между «внешним» и «внутренним» миром достигает своей кульминации, но разрешить его однозначно в пользу того или другого Гофмансталь не хочет. В отличие от Георге, он не человек альтернатив, и мир, строящийся на полярностях, не для него. Вот тут-то у Гофмансталя и появляется Слово, связывающее «внешнюю» и «внутреннюю» жизнь и привносящее в мир гармонию.

Четыре заключительных стиха снимают конфликт и довершают картину мироздания. После отчаянного восклицания «К чему нам это все?» появляется некто, кто отвечает на вопросы: «Но много скажет тот, кто скажет «вечер». Впервые Гофмансталь говорит о человеке в единственном числе, ибо это человек, постигнувший мир, а значит обретший и свою единичность, и спокойное понимание, и достоинство.

Слово «вечер» сакрально, оно качественно отлично от обыденных слов, которые уже упоминались в стихотворении: «Мы внимаем и произносим много слов», – так говорится в третьей строфе. В. Адмони заменяет здесь в своем в целом очень хорошем переводе «слова» на «слово», множественное число на единственное, что в данном случае искажает смысл всего стихотворения. Ведь повседневные слова не только многочисленны, они ложны, пусты, подобны вою ветра над бесконечными просторами. Гофмансталь тонко инструментует свое стихотворение, и «слова» (Worte) оказываются вовлечены в игру долгих [e] и [i], в аллитерацию [w] и [f]:

Und immer weht der Wind, und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte...

Ключевое же слово «вечер» (Abend) звучит иначе благодаря долгому глубокому [a]. Вечер – это и завершение настоящего дня, и предчувствие будущего утра; вечер – это переход к таинственной ночи, несущей

И я увижу, что земле мала
Околица, она переросла
Себя и стала больше небосвода,
А крайняя звезда в конце села,
Как свет в последнем домике прихода.

Сразу обратим внимание на новую точку зрения: в стихотворении Георге говорил лирический герой, маска автора; Гофмансталь прятался за множественное число (не «я», а «мы»); Рильке же начинает с «я», и по искренности тона стихотворение звучит очень автобиографично. Кстати, и в заглавии упоминается именно читающий, а не книга, как в русских переводах.

Многое в стихотворении Рильке похоже на «Балладу» Гофмансталя и все же не похоже на нее. Человек у Рильке не ищет сакрального слова, он, кажется, уже владеет им, словом, записанным на страницах «трудной книги». По всей видимости, это не те пустые слова, которыми люди обмениваются походя – написанное слово приобретает особую весомость, значимость. Время остановлено, поскольку в горних сферах оно не имеет власти, пространство предельно сжато до страниц книги.

Но вот происходит таинство: вместо «робкой путаницы слов» на страницах воссияло одно слово – «вечер» (у Пастернака оно заменено словом «закат»). Вечер, который разметал все слова, ставшие уже не нужными; вечер, представший перед мысленным взором увлеченного чтением человека в своем пластическом воплощении – раскинувшиеся над садами небеса, темнеющие дороги, приглушенные звуки. Само слово Abend наполнено для Рильке не только звучанием, как для Гофмансталя, но и чувственно осязаемой реальностью.

Магия слова, привносящего в мир содержание, в стихотворении Рильке столь велика, что переводчики часто идут у нее на поводу. О тихой, но наполненной глубоким смыслом беседе, идет речь и в переводе Пастернака. Но ведь у Рильке нет никакого разговора, никаких слов, а лишь звуки! А. Карельский переводит:

<...>темнеют люди, ширятся дороги,
и странно вятен звуков смысл немногих,
что бродят где-то на путях ночных.

Звук – это тоже Слово, но произнесенной не нами, а вселенной, и величайшее таинство – постижение этого языка, слияние внутреннего и «внешнего».

Чудо являет себя, и герой Рильке знает, что, подняв глаза от книги, он не столкнется с диссонансом, поскольку «там, снаружи, то же, чем я живу внутри, и там, и здесь – все беспредельно». Теперь можно не бояться вовлеченности в мироздание, напротив, она даже благо, ибо человек осознал себя творцом.

Структура этого «внешне-внутреннего» мира имеет и горизонтальное измерение (последний домик), и вертикальное (первая звезда). Это параметры одной мировой системы, где едины земное, обыденное и небесное, божественное: звезда говорит не только со звездой, но и с последним «домиком прихода». Об этом точно пишет А. Карельский: «Так материализуется в слове, в стихе вознесение духа, его выход за земные пределы. Столь излюбленная в германском любомудрии трансценденция здесь не только рефлегируется и декларируется, но и встраивается в мироздание как кровля, как его зримый, рукотворный венец» [3, с. 188].

Там, где Гофмансталь набрасывает эскизы и ищет решения, Рильке уверенно проектирует и строит. Путь Гофмансталя – вслушивание в мироздание, бережное и осторожное вживание в него, постижение бесконечности с помощью магического орудия поэта – слова. Мир поэта – набросок, силуэт таинственного, это реальность, размытая особым художественным видением. Рильке пользуется словом как орудием труда и строительным материалом. Слово у него не только смело воплощает мысль и чувство, но и предшествует им, само их порождает. Мир Гофмансталя – соты, к меду которых человек с трепетом припадает. Мир Рильке – величественный собор, в возведении которого человек принимает полноправное участие.

У позднего Рильке это выражено еще более определенно. В «Сонетах к Орфею» он утверждает величие поэтического слова и величие творца. И все же поэт для Рильке – не только демиург, как у Гоге, он еще и слуга, точнее – служитель мира горного и дольного. «Wir sind nur Mund» («Мы лишь уста»), – начинает Рильке одно из стихотворений 1923 года. Величие Творца и мира слишком безмерны и тяжелы для человека, и поэт принимает на себя биение божественного пульса, чтобы в крике боли передать его людям. Поэт – это уста, из которых в мир исходит божественное Слово; уста, не замкнутые молчанием, а говорящие, поющие хвалу, даже мучимые болью, поскольку принадлежат они не небожителю, а человеку. Слава поэта не в самовозвеличивании, а в смирении, в том великом Служении, о котором позже будет писать Г. Гессе в «Игре в бисер». Так австрийская поэзия вырывается из круга проблем, нагромоздившихся в европейской поэзии вокруг «кризиса языка», и избегает при этом опасного скатывания к герметической замкнутости поэтического мира, а то и вовсе к молчанию, как это случилось в литературе других стран.

В завершение отметим, что во многом именно поэтому австрийская поэзия конца века стала так популярна в Европе и даже в какой-то мере не просто возродила славу литературы Австрии, а и просто

создала ее. Австрийская озабоченность проблемами земного бытия была особенно притягательна и для литературы России, где, как известно, поэт всегда был больше, чем поэт. Не зря Н. Гумилев завершает свои рефлексии по поводу Слова («Слово» – так очень конкретно названо его известное стихотворение) прямой отсылкой к Гофмансталю:

Мы ему (слову – *О.К.*) поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Совсем не случайно в русских поэтических кругах с большим пиететом относятся к классикам символизма, таким, как С. Георге, но неизмеримо чаще и с неизмеримо большей любовью переводят Гофмансталя, а особенно Рильке. Впрочем, история и судьба этих переводов, обусловленность слова автора и слова переводчика культурными и художественными парадигмами *fin de siècle* могли бы стать интересной темой последующих размышлений.

1. Зарубежная литература XX века. 1871–1917.– М., 1981.
2. Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии.– М., 1985.
3. Карельский А. Человек во вселенной. // Иностранная литература.– 1990.– № 7.
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков.– М., 1980.
5. Русская литература XX века. Дооктябрьский период.– М., 1980.
6. Bahr H. Vernunft und Wissenschaft.– Wien, München, 1917.
7. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal.– Brl., 1938.
8. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache.– Phullingen, 1960.