
КОСМОС КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2 168/522

DOI: 10.31249/hoc/2023.01.08

*Перельштейн Р.М.**

«СОНЕТЫ К ОРФЕЮ» РИЛЬКЕ В ПЕРЕВОДЕ З. МИРКИНОЙ, ИЛИ О «ПОЭЗИИ СВЯЩЕННОЙ ГЛУБИНЫ»[©]

Аннотация. Автор статьи анализирует «Сонеты к Орфею» Райнера Марии Рильке в переводе Зинаиды Миркиной. Это произведение считается одним из вершинных в творчестве влиятельнейшего австрийского литератора XX в. Также исследуется проблема поэтического перевода, однако речь пойдет о «поэзии священной глубины», а, значит, об облеченном в поэтическую форму мистическом опыте. Автор исходит из допущения, что только мистик может «перевести» мистика. В противном случае смысл поэтического послания чрезвычайно затемняется.

Ключевые слова: «поэзия священной глубины»; поэтический перевод; мистическое сознание; Первооснова; бытие.

Поступила: 11.05.2022

Принята к печати: 01.06.2022

* *Перельштейн Роман Максович* – доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия, taigga@yandex.ru

Perelshtein Roman Maksovich – DSc of Art History, The Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow, Russia, taigga@yandex.ru

© Перельштейн Р.М., 2023

Perelshtein R.M.

**Rilke's "Sonnets to Orpheus" in Z. Mirkina's translation,
or about "poetry of the sacred deep"**

Abstract. The author of the article analyzes "Sonnets to Orpheus" by Rainer Maria Rilke translated by Zinaida Mirkina. This creation is considered to be one of the highlights in the work of the most influential Austrian writer of the twentieth century. The problem of poetic translation is also investigated; however, we will talk about the "poetry of the sacred depth", and, therefore, about mystical experience clothed in a poetic form. The author proceeds from the assumption that only a mystic can "translate" a mystic. Otherwise, the meaning of the poetic message is extremely obscured.

Keywords: "poetry of the sacred depth"; poetic translation; mystical consciousness; Fundamental Principle; being.

Received : 11.05.2022

Accepted: 01.06.2022

Для цитирования: Перельштейн Р.М. «Сонеты к Орфею» Рильке в переводе З. Миркиной, или О «Поэзии священной глубины» // Вестник культурологии. – 2023. – № 1(104). – С. 135–164. DOI: 10.31249/hoc/2023.01.08

1

Культуролог и писатель Григорий Померанц определял свой стиль мышления как «неакадемический», а присущая его высказываниям исповедальность тяготела к литературно-философской эссеистике. Но спонтанное осмысление личного опыта уравнивалось основательностью его познаний в самых разных гуманитарных областях, начиная с социологии развития и заканчивая тринитарным богословием. Мне чрезвычайно импонировал в Померанце его глубокий такт, выработанный многолетней привычкой настраиваться на волну собеседника. Однако Григорий Соломонович непринужденно выводил разговор на глубинный план бытия в том случае, если беседа начинала соскальзывать в частности. И он, и его супруга – псалмопевец Зинаида Миркина – стояли на страже целостного миропонимания. Что-то я перенял и усвоил из их стиля диалога. Иногда ловлю себя на каких-то приемах померанцевского письма, ставших для меня орга-

ничными. Огромное влияние оказало на меня и поэтическое творчество Зинаиды Александровны.

Сущностный разговор о поэзии невозможен без взгляда на жизнь как на священнодействие. Только поэтическое, а шире – художественное слово способно отразить всю парадоксальность и неопишуемость экзистенциальной проблематики жизни.

Предметом нашего разговора станет позднее творчество влиятельнейшего австрийского литератора XX в. Райнера Марии Рильке. А если конкретней, то речь пойдет о его последнем поэтическом цикле «Сонеты к Орфею», созданном в Мюзо в феврале 1922 г. и опубликованном в 1923-м. Объем данной работы позволит нам проанализировать лишь первую часть цикла, состоящую из 26 стихотворений. Язык, которым написаны «Сонеты» и о котором русский читатель может судить по переводам, не то что бы не устарел, а все еще опережает время, как он опережал его 100 лет назад. Было бы интересно обнаружить новые грани вечной современности поэтических метафор Рильке. Балансирование между *понятием* и *образом* – ключ к разгадке многих тайн бытия, вот почему при анализе молитвенно-мистической лирики, а именно так можно охарактеризовать творчество поэта в целом, я постараюсь не покидать поля эссеистики.

Вправе ли мы говорить о Рильке как о поэте-модернисте? Формально да, но сущностно – едва ли. Он – мистик, а поэт-мистик всегда выходит за границы господствующего направления в искусстве, даже если вписан в художественную панораму своей эпохи.

В статье «Устами поэта» (2016) Померанц определил творчество Миркиной как «поэзию священной глубины» и вполне оправданно сравнивал ее стихи-псалмы со стихами Рильке, которого она переводила. Миркинские переводы представлены в книге «Невидимый собор» (2013) [Миркина, 2013] и в двухтомнике «Сонеты к Орфею» [Миркина, 2017а], «Элегии и другие стихотворения» (2017) [Миркина, 2017б]. Отечественный поэт-псалмопевец продолжает и развивает ту мистическую традицию, которой отдал щедрую дань одинокий и отрешенный гений, возвестивший нам о «радостной очевидности Богообщения», как охарактеризовал Рильке русский религиозный философ Семен Франк.

Если бы меня попросили очертить круг тем, разрабатываемых в «Сонетах к Орфею», то я бы предложил следующий ассоциативный

ряд: безмолвие, бесстрастность, отрешенность, миротворчество, Дух Святой, гимн из преисподней, святое искусство, человеческое во Христе, целостность, скрытое, двое суть одно, весть, полнота мгновения, тайна, тайный союз, зверь как слуга, смирение как творчество, машина как новый зверь, песня, собранность, ликование, необъятный мир, высь, медленность, музыка вечности, жертва, равновесие, сердце, шири и глубины зеркал, невыразимый свет, благоуханье, легкость, детство, миг озаренья, родник жизни, ясновидящий дух, вечный строитель Вселенной, корень невидимой жизни, доверие, Единое, молитва, ангел, тишина, нищие духом, разделяющие нас бездны, роза, храм, все во всем, осязание, будущность, Орфей, время, празднество, тихий друг необозримых далей, белизна, пламя, Предвечность, путь, Бог. Таковы темы «поэзии священной глубины».

Зинаида Миркина признавалась, что позднее творчество Рильке – главная переводческая работа всей ее жизни. Двадцать лет она возвращалась к IX сонету из первой части «Сонетов к Орфею», пока его смысл не открылся ей в полной мере. Приведу здесь ее перевод последней строфы IX сонета. «Только внутри, в глубине / Тих сокровенный / Голос Любви» [Миркина, 2017б, с. 29].

Немецкое слово *Doppelbereich*, которое она перевела как «внутри, в глубине» имеет буквальное значение «двойная действительность», «вторая действительность», что несколько затемняет смысл стиха. Вот как последнюю строфу IX сонета перевел Владимир Микушевич. «Только в стране двойной / голос, как пень, / нежен всегда» [Рильке, 2012, с. 224]. А вот вариант финала последней строфы, предложенный Кареном Свасьяном. «Только в отчизне двойной / голос наш вечен / и невредим» [Свасьян, 2010]. Для полноты картины приведем переводы последнего четверга Тamarой Сильман и Грейнемом Ратгаузом. «Только на той стороне / всем нам открылся / вечности край» [Сильман, 1965, с. 167]. «Там, где кончается грань / смерти и жизни, / голос блаженный поэт» [Ратгауз].

Но ни «страна двойная» Микушевича, ни «отчизна двойная» Свасьяна, ни метафоры «на той стороне» Сильман и «там, где кончается грань смерти и жизни» Ратгауза не позволяют нам дойти до тех «глубинных подпочв бытия», которые вдохновили автора «Сонетов к Орфею». А неожиданный миркинский разворот внутрь, призыв в глубину позволяет сделать это, бесстрашно пренебрегая не только букваль-

ным поверхностным смыслом слов, но и устоявшимся мифопоэтическим контекстом, который трактует трансцендентное как нечто внешнее по отношению к безграничному Сердцу, невольно отсылая нас *на ту сторону*, как будто бы нашу Единую Неделимую Суть можно располовинить.

Вариант перевода Грейнема Ратгауза привлекает своей поэтической усложненностью, и в чем-то созвучен переводу Миркиной, опубликованному в книге «Невидимый собор» (2013). «Лишь меж мирами слышны / Тихие звоны / Вечной любви» [Миркина, 2013, с. 58]. Но эта разгадка финала IX сонета ее саму долго не могла устроить. И была найдена словесная формула, которая без обиняков и максимально просто указывала на источник незаходящего света – «Только внутри, в глубине...»

2

Удивительно, насколько мало знакома широкая читательская аудитория с переводами Зинаиды Миркиной. И даже среди специалистов упоминание о миркинских переводах поздней лирики австрийского поэта можно встретить нечасто. Восполняя этот пробел, я буду приводить переводы Миркиной целиком, но конечно, ограничу себя в выборе стихотворений, так как объем данной работы не позволит мне уделить внимание каждому из них.

Вот как звучит зачин сонета, открывающего первую часть «Сонетов к Орфею» в переводе Микушевича. «И дерево себя перерастало. / Орфей поет. Ветвится в ухе ствол. / В молчанье было новое начало, / лесистый пробуждающийся дол» [Рильке, 2012, с. 238].

Миркина не раз высказывала свою неудовлетворенность по поводу предложенного Микушевичем образа ствола, «ветвящегося» в ухе. К буквалистскому переводу прибегает и Свасьян. «Орфей поет! О дерево в ушах!» [Свасьян, 2010] В своем варианте перевода Миркина искала адекватный способ переложения рильковской метафоры на русский язык.

I

Рост дерева. Рост голоса в гортани.
Орфей поет. Звук тянется до звезд.
И смолкло все. Но и внутри молчанья –
Преображенье. Становленье. Рост.

Выходят звери из глухой чащобы.
Бредут, оставив логова в лесах.
Не хитрость гонит с места их, не страх:
они стихают и немеют, чтобы

расслышать. И смутившимся сердцам
так не нужны теперь и вой и рыки.
Зов входит в слух. И вот шалаш, берлога –

укрытье темное желаний диких
с кривой стеною, крышею убогой –
преобразилось, превратилось в Храм.

[Миркина, 2017б, с. 19]

Мистик соединяет части расколотого мира без насилия над природой этих частей, соединяет бескровно и бесшумно. Он как бы угадывает их скрытое желание к слиянию с той Первоосновой, от которой они отошли на шаг, на два, на три. Вот и возвращаться части будут шаг за шагом, подчиняясь некоему ритму. В элегическом цикле – это ритм элегии. В орфическом цикле – это ритм сонета. Но «громкая белая парусина Элегий», как признавался Рильке в письме к Витольду Гуревичу, наполнена тем же духом, что и «маленький, вспомогательный, цвета ржавчины парус Сонетов» [Леонова, 1997]. Однако сонет – форма, более соответствующая строгому и четкому представлению о некоем новом порядке мироздания, или выразимся иначе – форма более соответствующая новому способу соединения частей распадающегося мира. Возвращаясь шаг за шагом, части обретают индивидуальность, они становятся природно-естественными и даже животнотеплыми. «Выходят звери из глухой чащобы. / Бредут, оставив логова в лесах». И вот звериная берлога «укрытье темное желаний диких» благодаря безусловному усилию нашей потаенной глубины преображается в Храм.

Мистик досматривает мир до его всецелостности. Вот почему мистик всегда строитель Храма, и всегда поэт. Поэт-мистик создает образы единства, они растут в гортани, перерастают гортань, но не выходят во внешний мир, а расширяют и углубляют пространство души.

Для Рильке не существует лирического «я» и внешнего мира, как иногда полагают исследователи. В сознании мистика не происходит раскола. «Всё во мне, и я во всем!..» [Тютчев, 1987, с. 192] – напишет Федор Тютчев. «Внешний мир» оказывается внутри лирического «я», а оно растворяется в пространстве дословесного Я поэта. Образы, порожденные мистической интуицией, приходят из некой самотканой целостности, которая не имеет в себе разрыва, и если образ окажется неточен, то он нарушит непостижимый строй этой целостности. Вот почему не только в акте поэтического творчества – в метафорике языка, в стилистических фигурах, в артикуляции звука, – но и «внутри молчанья» происходит «Преображение, Становление, Рост». Работа по расширению Сознания и углублению Сердца не прекращается ни на одно мгновение. Она подобна росту дерева. Хотя и незаметно, но постоянно голос поэта, уподобленный дереву, набирает ту силу, которой Царствие Небесное берется.

3

«Сонеты» проживаются Миркиной на такой глубине ее духовного существа, что кажется будто бы они написаны на русском языке, но это русский язык Миркиной, а не какого-то другого поэта. Почти не чувствуется, что перед нами переводная поэзия. Близость поэтик Рильке и Миркиной очевидна. Не говоря уже о том, что они черпают вдохновение из одного источника.

III

Бог может. Но ответь мне, как же нам
идти за ним? Неполнозвучна лира.
В разброде чувств, в раздробленности мира
не служат Фебу и не строят храм.

Напев твой – не призыв к чему-нибудь
конечному. Он есть сама дорога.
Он – бытие. Легчайшее для Бога.
Но мы?.. Когда и где мы суть

центр притяжения, источник Света?
В любви? О, нет! Пусть боль, тоска, желанье
теснят тебя, пускай они воспеты

в бесчисленных песнях – позабудь о них.
Песнь истинная – новое дыхание.
Полет в ничто. Кружение в Боге. Вихрь.
[Миркина, 2017б, с. 21]

Первое, что бросается в глаза, – отсылка к известному стихотворению «О вещая душа моя...» Ф. Тютчева, чья философская лирика тяготеет к творчеству Е. Баратынского: оба поэта ставят вечные вопросы бытия, хотя и отвечают на них каждый языком своей литературной эпохи. Обнаружим мы и прямую переключку с Баратынским.

Сравним поворот миркинской мысли «Пусть боль, тоска, желанье / теснят тебя, пускай они воспеты / в бесчисленных песнях – позабудь о них» с тютчевским откровением: «Пускай страдальческую грудь / Волнуют страсти роковые – / Душа готова, как Мария, / К ногам Христа навек прильнуть» [Тютчев, 1987, с. 192]. Через Тютчева Миркина возводит рильковское «новое дыхание» ко Христу. Прозорливый С. Франк в своей блистательной работе о Рильке «Мистика Рейнера Марии Рильке» (1928), отдавая дань памяти великому поэту, мягко упрекает его в недостаточной приверженности христианскому вероучению. Франк прекрасно понимает, что мистик «укоренен в сверхвременных глубинах духа», что он описывает, а значит, и воссоздает «живую божественную атмосферу, в которую погружено все бытие», что он в высшей степени религиозен, что его «великая истинная песнь хочет быть молитвенным гимном» и больше ничем. Однако Франк изумляется тому, что сознание мистика «не обусловлено и не связано никакой религиозной традицией». И теперь нам впору изумиться выводу, который делает философ. «Рильке родился в католической семье, но он очевидно не имел сильных детских религиозных впечатлений, которые определили бы его собственное Богосознание. Историческое церковно-христианское сознание, во всех его конфессиональных формах ему совершенно чуждо. В *этом* смысле он сын эпохи безверия» [Франк, 1928, с. 51]. Франк напрямую связывает феномен веры с вероучением. И косвенно, с присущей ему деликатностью, ста-

вит Рильке на вид неопределенность его положения в мире. Но для мистика «Полет в ничто. Кружение в Боге. Вихрь» или, другими словами, *Дух* всегда превыше *буквы*, превыше любой доктринальности, любых конфессиональных рамок, любых регламентированных форм общения с потаенной глубиной не имеющего границ Сердца. Для мистика, как писал Померанц, «при подступе к тайне Бога всякое слово сгорает в огне озарения» [Померанц, Миркина, 2014, с. 29], но сгорает не только *слово* в качестве метафоры, поэтического образа, символа, сгорают и все *знаки* религиозного различия, и даже само кроющееся за этими знаками разделение людей, причем совершенно неважно, по какому принципу.

Монах-траппист Томас Мертон в эссе «Философия одиночества» (1955) так говорит о нашем глубинном Я, вокруг которого и кружит Рильке, и от которого не отводит взгляда. «Это “я” выше разделений, границ и самоутверждения. Только это внутреннее и одинокое “я” по-настоящему любит любовью и духом Христа. Это “я” – Сам Христос, Который живет в нас. Но и мы живем в Нём, а через Него – в Отце» [Мертон, 2007]. Франк, безусловно, обладал мистическим опытом, поэтому он и откликнулся очень глубокой статьей на смерть поэта, который проторил ко Христу свою дорогу, но не расставил на ней опознавательных знаков или намеренно смешал их со знаками культуры. Вот почему так распространены экзистенциалистские интерпретации поздней лирики австрийского поэта, в ней видят подобие эзотерического христианства, ее трактуют в духе мифокритического направления. Рильке, конечно, расставил знаки, указующие на Спасителя, но сделал это так, чтобы эти знаки, благодаря их особой поэтической прозрачности, не заслонили собою Того, Кто стоит за ними. Образы Античности в его поздних лирических циклах, чьи паруса, «белый» и «ржавый», наполнены одним Духом, органично сочетаются с библейскими и евангельскими мотивами.

«В разброде чувств, в раздробленности мира / не служат Фебу и не строят храм». Совершенно очевидно, что речь здесь идет не о храме Зевса в Олимпии, а о собирательном образе храма как не столько *места*, сколько *опыта* встречи души со своим Истоком. Сравним эти строки, являющиеся камертоном собственной поэзии Миркиной, с поэтическим кредо Евгения Баратынского.

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.
[Баратынский, 1957, с. 165]

Хотя слово «страсть» и не фигурирует в тексте III сонета, однако Миркина вплетает его в канву стиха, адресуясь к тютчевским «страстям роковым» и «бунтующей страсти» Баратынского. «Когда и где мы суть / центр притяжения, источник Света?/ В любви? О, нет!..» Так неужели наша суть не в любви? Конечно, в любви, но вопрос, в какой любви? Зинаида Миркина хорошо усвоила урок Мейстера Экхарта, который ставил *отрешенность* выше *любви*. Мы не однажды говорили с нею на эту глубоко волновавшую ее тему. Вот почему она противопоставляет *любви-страсти* *любовь-служение*, достигшее своей полноты в учении как Христа, так и истинных мистиков всех духовных традиций.

Мне хотелось бы указать еще на одну параллель. Вот как перекликается переводческая деятельность Миркиной с ее собственным поэтическим творчеством. Напомню начало второй строфы III сонета. «Напев твой – не призыв к чему-нибудь / конечному. Он есть сама дорога». А вот стихотворение Миркиной, посвященное поэзии.

Поэзия... Но это, Боже мой,
Такая бесконечная дорога!
Всегда окольная – не по прямой.
А только сквозь все дали – через Бога.

Казалось бы, пути на полчаса,
Но мы идем все дни свои и ночи,

С Земли на Землю через небеса.
И невозможно проще и короче.
[Миркина, 1999, с. 235]

Бог – это «все дали» или пространство, в котором и происходит Встреча. Невозможно полюбить человека, не полюбив в нем Бога. А это такая цель, путь к которой срезать нельзя. И чем дольше окажется этот путь, тем более глубокой, выстраданной будет любовь. Да и Бог – не цель. Ведь Бог может быть заключен нашим умом в какую-то безупречно-совершенную, но «конечную» форму. Цель – томление по Богу, стремление следовать за Ним, искать Божий след. В исповедальном романе «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) Рильке пишет: «Мы догадываемся, что Он для нас чересчур сложен, что надо сперва Его отодвинуть, чтобы одолеть расстояние долгим трудом. И теперь я знаю – этот труд завоевывается, как святость» [Рильке, 1995, с. 222]. И в то же время Мейстер Экхарт сказал в своей проповеди: «Бог мне ближе, чем я сам» [Экхарт, 2008, с. 69]. То есть никуда «идти» не нужно. «Песнь истинная» – «Круженье в Боге». Не движение *по* направлению к Богу, а – круженье *в* Нём. Такое круженье, при котором исчезает *второй*. Остается только *Единое*. Или, как перевела Миркина, – «Вихрь».

4

Для Бориса Пастернака критерием истинности перевода служит «тон», но это лишь завуалированная отсылка к разговору о «глубинных особенностях мирозерцания» поэта и переводчика [Френкель, 2010]. Пастернак писал: «У нас Рильке совсем не знают. Немногочисленные попытки передать его по-русски неудачны. Переводчики не виноваты. Они привыкли воспроизводить смысл, а не тон сказанного, а тут все дело в тоне» [Пастернак, 1991, с. 314]. Именно «тон» и уловлен Миркиной, причем тон самых мистически глубоких произведений Рильке – его поздней лирики.

V

Не ставьте памятника. Пусть лишь роза
ему подарит новый свой бутон.

Орфей – живой. Его метаморфозы
езде, во всем, во всех названиях – он.

Где песня, там – Орфей. Меж нами, с нами
Вошел, прошел... звук лиры, всплеск огня...
Но разве мало видеть это пламя
раскрытых роз – пусть два коротких дня?

Он *должен* умирать, чтобы мы узнать могли
его во всем. Пусть страшно при разлуке.
Но в час, когда напев дошел, певец – вдали.

Мы музыкой полны, но рядом нет Орфея.
Коснувшись струн, от струн отходят руки.
Он верен лире, расставаясь с нею.

[Миркина, 2017б, с. 23–24]

Миркинский перевод окончательно развеивает все сомнения: сквозь Орфея – «отца мистиков» и «владельца душ» – просвечивает Христос. Воссоединившись с Отцом, Иисус пошлет Своим ученикам духа Утешителя, духа Истины, и, встретившись со Христом, через Духа Святого, ученики станут апостолами. «Но рядом нет Орфея...» Но рядом нет Христа, а мы полны неотмирной музыкой Его незримого присутствия. «Коснувшись струн, от струн отходят руки», уступая место звуку, который соединяет собою все. В этом *звуке*, если он, действительно, услышан, нет разделения на агнцев и козлищ, нет уступки так называемой «временной педагогике», рисующей картины ада. Не этот ли «звук» или призыв услышал Антоний Сурожский, прочитав в 15 лет Евангелие? Владыка Антоний признавался в телеинтервью журналистке М. Ласки, что, когда он обнаружил Бога, его вот что поразило. Это был «не Бог добрых против злых, не Бог верующих против неверующих, не Бог одних против других» [Сурожский, 1970]. В Боге происходит Встреча всех со всеми, и каждый для Него бесценен. Разделяет наш ум. Разделение – это религия ума, который может рядиться в монотеистические, и в индуистские, и в буддийские одежды.

«Не ставьте памятника» – вот призыв мистика. «Не нужно монументов» [Рильке, 2012, с. 223] – так переведет В. Микушевич. «Не воздвигай надгробья» [Свасьян, 2010] – переведет К. Свасьян. В другом своем интервью, на этот раз в данной газете «Русская мысль», владыка Антоний приводит слова богослова Николая Зернова, которые сначала ужаснули владыку, а спустя полвека Сурожский признал их справедливыми. «Вся трагедия Церкви началась со Вселенских соборов, когда стали оформлять вещи, которые надо было оставлять гибкими» [Сурожский, 2000]. Памятник, монумент, надгробье лишены гибкости. Вот почему застывшей форме противопоставлена «роза» как *символ становления*. Вспоминаются известные слова Мераба Мамардашвили, который утверждал, что человек – это прежде всего постоянное усилие стать человеком. Вот и в III сонете говорилось о «напеве» не как призыве к чему-нибудь «конечному», а как о «дороге». Но ни Микушевич, ни Свасьян не почувствовали так остро и тонко переключку Орфея со Христом, как это сделала Миркина. Чтобы не быть голословным, я приведу их варианты перевода двух последних строф V сонета. «О, если б знали вы, как должен он уйти! / Ведь и его страшило умиранье. / Но словом одолеть он землю смог / и выбрал край, куда вам нет пути. / С умолкнувшей лирой, полный послушанья, / смиренно преступает он порог» [Свасьян, 2010]. А вот вариант Микушевича. «Он обречен покинуть нашу весь, / и в страхе вероятном жертва лада, / превысившего словом все, что здесь. / Он там, где мы наткнулись на препону. / Ему решетка лиры не преграда. / Нарушил он границу по закону» [Рильке, 2012, с. 223].

В обоих вариантах перевода слишком туманен намек на Христа, если он вообще есть, и «лира» вовсе не воспринимается как символ земного бытия в его христианском понимании. Попытка передать точно буквальный смысл слов при переводе «поэзии священной глубины» не представляется убедительной. Молитвенно-мистическая лирика, пропущенная через религиозный опыт переводчика, уподобляется розе, которая продолжает раскрывать свой бутон. Или выразимся по-другому. «Пламя раскрытых роз» творит себя сердцами одаренных пристальным духовным зрением натур. Назовем их духовидцами. К их числу принадлежит не только Рильке, но и Миркина. В поэзии обоих дается поражающая каскадом своих озарений «мистическая метафизика духовных основ бытия», как выразился бы Франк. «Чтобы

переводить Рильке, – объясняла Зинаида Миркина, – надо сквозь слова немецкого языка выйти в дословесное и засловесное молчанье. А потом из этого молчанья выйти на свой язык, – так, как Рильке выходил на немецкий» [Миркина, 2017б, с. 8]. При переводе можно пренебречь тем или иным словом или речевым оборотом, но только не тем сокровеннейшим пластом бытия, в котором вызревает слово. И снова я позволю себе привести слова Франка: «Внешне чуждый букве христианского догмата Богочеловечества, Рильке глубоко и непосредственно ощущает его сокровенный мистический смысл...» [Франк, 1928, с. 60–61]. Не менее глубоко ощущала мистический смысл христианского предания и Миркина, но она называла себя прихожанкой невидимой церкви, и была уверена, что видимая церковь только тогда воплотит в себе великую *идею соборности*, когда поставит себя на второе место по отношению к церкви незримой. В противном случае *идеи*, которые, по выражению Владимира Вейдле, «промысливаются», превращаются в *идеологии*, которые «постулируются» [Жукова, 2018, с. 591]. Отвлеченно формулирующий разум незаметно изгоняет из идеи ее сокровенно-неизреченное содержание, рильковский «всплеск огня». Этот процесс естественен. Он очень точно отражен в наблюдении Померанца: «Закон тает, как воск перед вспышкой огня, и снова твердеет, когда вспышка гаснет» [Померанц, Миркина, 2014, с. 98]. Но мистик – это живой огонь, живая Тора, живое Евангелие. Не поэтому ли Рильке порою выражается «темно», намеренно темно, отсылая нас к девственности всех идей, к их темной завязи. Однако «темноты» поздней лирики поэта нуждаются при соприкосновении с другой культурой во взрывах света, чтобы затем снова вернуться в никому не принадлежащую и ни на одном языке не выразимую Тайну сердца.

Скажем еще несколько слов о диалектике видимой и невидимой церкви в понимании Миркиной. Как известно, Джидду Кришнамурти не испытывал доверия к призывающим верить религиозным авторитетам, если они настаивали на том, что нужно отдать себя в руки чего-то внешнего и более совершенного, чем мы сами. Зинаида Миркина была полностью солидарна с позицией индийского духовного учителя. «Царствие Божие внутри вас есть» (Лк 17:22), – напоминала она слова Христа и уподобляла незримую церковь «невидимому подводному Китежу», в который ведут все пути, и в котором смолкают все

споры. «О, Церковь тайная моя – / Свеченье глуби бытия, / Где бесконечные дороги / Встречаются в едином Боге» [Миркина, 2014, с. 9]. Для нее Церковь – это «свеченье глуби бытия».

Но нам не нужно «сталкивать» видимое с невидимым, внешнее с внутренним, противопоставлять их друг другу. Необходимо выстроить духовную иерархию. Сначала – «огонь», потом – «воск»; сначала – «роза», потом – «памятник». Нельзя войти в нерукотворный храм Сердца минуя ворота ума. Однако можно застрять в этих воротах, согласовывая свой опыт с чужим и постоянно подстраиваясь под чужой опыт, принимая его за великий соборный опыт человечества, а на самом деле отвергать свое соборное сердце, в котором только и может зародиться чувство неизмеримой умом бездонной глубины жизни. И в этой глубине звучат слова «нет ничего, что не было бы тобой». «Где песня, там – Орфей». Где Бог, там и ты, но только если ты вступишь Бога в свое сердце.

В предисловии к «Сонетам» Миркина пишет: «Мистик – человек, ощущающий Вечность. И это главное в Рильке. Я уверена, что настоящему о Вечном можно говорить только метафорой. И все величайшие откровения, все священные писания разных религий метафоричны. И воскресение Христа – метафора. Говорю так не потому, что не верю в возможность воскресения, а, может быть, именно потому, что слишком чувствую его глубинную реальность, которая не сводится к реальности физического мира» [Миркина, 2017б, с. 6].

«Лира», к которой прикасаются руки Орфея, как и сами руки певца – «реальность физического мира», которая уступает место «глубинной реальности воскресения». «Он *должен* умирать, чтоб мы узнать могли его во всем». Вот в чем истина Воскресения. В узнавании Христа в том, что не имеет образа Христа, а не только в том, что может принять Его образ. «Но разве мало видеть это пламя / раскрытых роз...»? – изумляется мистик. Каких чудес вам нужно еще? Мы не приблизимся к пониманию поздней лирики Рильке ни на йоту, если не угадаем в образе Орфея Христа.

Голос Орфея, подобный росту Дерева Жизни, соединяет не только глубины земли со звездным пологом, но и живых с мертвыми, так как

корни и ветви связаны «великой житнетворной Тайной», как сказала бы Миркина.

XIV

Вот перед нами лист, соцветье, плод.
Не только солнце созидает это –
Из тьмы возникли переливы цвета
и тайный блеск. Быть может, он несет

следы усердия мертвых, в тишь, в глубины
спустившихся? Что знаем мы о том?
Они собой питают этот ком
немой и темной плодоносной глины.

Но вдумайся: они ли служат нам,
и вверх несут, немых рабов покорней,
плоды трудов к всеильным господам?

Или они, лелеющие корни, –
суть господа и властвуют, даруя
избыток сил в безмолвном поцелуе?

[Миркина, 2017б, с. 37]

Мистик видит «сокровенную связь тайного с явным» [Миркина, 2017б, с. 25], связь дневного мира с ночным, аполлонического начала с дионисийским. Он видит в яблоке созидательную работу солнца и «следы усердия мертвых». И он не замечает границы между посюсторонним и потусторонним, углубляя русло жизни до той тайны, в которой тонут все начала и концы. Он приглашает в повседневность бессмертие, наделяя смыслом каждый миг жизни, превращая его в «вечное теперь». Вечность разгорается в нас, набирает силу, обретает внутренний строй при нашей жизни, а не за ее чертой. Первая строфа XII сонета заканчивается таким гимном глубокому сердцу: «Смертное сердце – давяльня, в которой / льется и брызжет бессмертья вино!» [Миркина, 2017б, с. 27].

«Двуединство» всадника и коня, о котором пишет Рильке в XI сонете, для него важнее того, что «Луг и стол накрытый ждут их розно»

[Миркина, 2017б, с. 33]. За метафорой всадника и коня кроется такое соединение Бога с человеком, а человека с Богом, при котором исчезает разделенность: «Двое суть одно!» [Миркина, 2017 б, с. 31]. Описывая в XV сонете апельсин, Рильке воспеваает «тайный союз» «целомудренной корки упругой» [Миркина, 2017б, с. 37] и ликующего вкуса его сердцевины, избегая самоутверждения одного за счет другого. Обращаясь в XVI сонете к собаке, поэт говорит: «Мы составить должны нечто цельное» [Миркина, 2017б, с. 39], подразумевая под собакой наше естество и называя *естество* – «братом». Из раза в раз возникает образ Дерева как связи самых дальних концов нашей души, как безграничного поющего пространства, в котором певец и песня, вещающий и внимающий суть одно.

Все аскетические практики мистика, а «поэзия священной глубины» – это тоже аскеза, направлены на то, чтобы укрепиться в своей нетленной Сути и встретиться с каждой вещью через воспевание ее неисследимой сердцевины. И только так вещь вбирается в водоворот всеединства, и исцеляется в вихре непостижимого танца жизни. При этом вещь одновременно и *восстанавливается* в своих внешних границах, а они стремятся стать символически золотыми, солнечно-совершенными, и *соединяется* с бессребреничеством и ночью всех вещей в их Божественной безграничности. Вот почему Рильке напоминает нам, что «Из тьмы возникли переливы цвета и тайный блеск» всех вещей. Если бы вещь не грезилась о своих границах, то она не смогла бы радовать наш глаз и слух, не смогла бы быть познанной через вкус. В XIII сонете поэт так скажет о «полноте мгновенья», в котором происходит его встреча и с миром, и с Творцом без могучей попытки ума провести между ними черту. «Там, во рту, где жили лишь слова, / вдруг – поток открытый, свежесть сока! // Так попробуйте сказать сейчас, что зовется яблоком?» [Миркина, 2017б, с. 35].

6

Из «Сонетов» мы очень многое узнаем о *тайне творчества*, которое является для Рильке мистерией и никак не меньше. Отдав дань импрессионизму и неоромантизму, он пришел к «поэзии священной глубины». Последняя же есть такая форма религиозного опыта, при котором не ставится вопрос, какая из догм обладает свойством един-

ственной истины. Во главу угла ставится дух единства. Только он и ведет к Истоку.

XVII

Там, в основаньи – немой
корень глубокий,
сросшийся с древнею тьмой,
с тишью истока.

...Головы в шлемах... кудрей
белые луны:
братство и брани мужей,
жены, как струны.

С веткою ветвь сплетена
гуще, теснее...
Только вот эта одна

вырвалась. Тянется ввысь.
О, не сломайся! Согнись
В лиру Орфея!

[Миркина, 2017б, с. 41]

Не поставив себя на второе место, не пройдя путь от первого звука к «тиши истока», поэт не сможет дать *образ целостного бытия*. У псалмопевца Миркиной мы можем найти очень много стихов, перекликающихся с интонацией сонетного цикла. И это не просто улавливание верного «тона». Голоса двух поэтов прорастают сквозь друг друга, переплетаются в непостижимом танце, тонут в одной бездне. Эта бездна проходит через их сердца, соединяя собою все сердца, подобно светоносной нити, чьи концы сходятся, чтобы не расплескать танец, музыку, жизнь. И это соединение, закольцовывание или вечное *склонение* концов путеводной нити перед последней невыразимой тайной, становится проповедью смирения.

Учит смирению и вырвавшаяся вверх ветка, согнутая в лиру Орфея. А если не станет лирой, то окажется в опасном соседстве с Лю-

цифером. Он, хотя и зовется «князем тьмы», но испытывает непередаваемый ужас перед *корнем*, «сросшимся с древнею тьмой, / с тишью истока». Понятие апофатического богословия «Божественный мрак» как нельзя лучше передает тайну того, что неизменно и ничем не может быть затронуто. Именно к этой тайне обращается Рильке в VI сонете: «Тот лишь умело сгибает ракиту, / кто не нарушил недвижных корней» [Миркина, 20176, с. 25]. Ветка, согнутая в лиру, не только может сломаться и пострадать сама, но и нарушить «недвижность корней», т.е. расшатать основы мироздания.

Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» (1947) выводит музыканта Адриана Леверкюна – талант без нравственной основы, который терпит духовный крах. Подобно Орфею, он сгибает ракиту в лиру. Однако, одержимый гордыней, Леверкюн утрачивает контакт со своей собственной глубиной, а значит, и *сдвигает* с места корни. Он нарушает иерархию тайн. Приведу стихотворение Миркиной, посвященное поэтическому творчеству, в котором дается эта иерархия: сначала свобода от эго, «безмолвная общность в бытии» [Кляйн, 2020, с. 258], а уже потом – мастерство.

Не тот, кто говорит со мной,
Приносит мне благие вести,
А тот, кто словно дух лесной,
Как свет, молчит со мною вместе.

Кто, позванный на тайный пир,
Как чашу разопьет со мною
Молчанье глубиною в мир,
Молчанье, в сердце глубиною.

Поэзия – не гордый взлет,
А лишь неловкое старанье,
Всегда неточный перевод
Того бездонного молчанья.

[Миркина, 2001, с. 214]

Конечно, при переводе бездонного молчания Бога на человеческий язык что-то безвозвратно теряется, не говоря уже о переводе с немецкого языка на русский, или с фарси – на русский (миркинские переводы Ибн аль-Фарида¹ заслуживают отдельного разговора). Однако в Боге все живы и все цело, если мы не отвлекаемся, не теряем Его следа. И это одна из тем «Сонетов». «Спешкой задушены, / вздымлены, взвихрены.../ О, если б стихли мы! / О, если б слушали!» [Миркина, 2017б, с. 45].

7

В своих лекциях Зинаида Александровна не раз возвращалась к образам XXIV сонета, программного для цикла.

XXIV

Древнюю дружбу богов – этих великих, незримо и ненавязчиво сущих (мы их не слышим в азарте гонки, в гуденье машин) ... Что ж, их отринуть должны мы, или начать вдруг искать их поселенья на карте?

Властные эти друзья, те, что в безмолвные дали мертвых берут, никогда не обнажат свои лики. Наши купальни, кафе, игрища наши и крики их оглушили. Мы так давно обогнали

медлящих проводников в вечность, и так одиноки рядом друг с другом, друг друга не зная. Путь наш не вьется, как тропки лесов и потоки, –

дивным меандром. Он – краткость. Прямая. Так лишь машина вершит взлет свой искусственнокрылый. Мы ж, как пловцы среди волн, тратим последние силы.

[Миркина, 2017б, с. 49]

¹ «Винная касыда» и «Путь странника» опубликованы в поэтическом сборнике «Потеря потери» [Миркина, 2001].

К концу первой части «Сонетов» становится все ощутимее дыхание XX в. «Ребячий задор» истории норовит заглушить собою тихую музыку Нетленного [Миркина, 2017б, с. 47].

Человек теряет свою силу и свою жизнь в погоне за очередным миражом. Теперь этот мираж железнокрылый. В XVIII сонете поэт прямо указывает на катастрофические последствия технической революции: «Видишь, машина? – / Дребезг и дым / нами рожденная, мстит нам живым. // Это бесстрастье, бездушные сил / нас изгоняет...» [Миркина, 2017б, с. 41].

Я не случайно оговорился, что Рильке можно отнести к модернистам лишь по формальному признаку. Мистическое мироощущение как стремление к целостности, как собирание себя есть особый способ взаимодействия с реальностью. И оно отличается от преимущественно пессимистического мировоззрения модернистски ориентированных художников слова первой половины XX в., часто связанного с ощущением отчуждения и одиночества. Рильке прямо указывает на Дантовы круги одиночества, мало того, по выражению С. Франка, он «строжайший индивидуалист». Но мистик одинок не на старый лад, а на новый, если так можно выразиться. Одиночество для него – религиозная обязанность, а не расплата за поверхностную жизнь, благословение, а не проклятие. В конце концов, мистик не может быть одинок, так как он тайно соединен с «незримо» и «ненавязчиво» Сущим, а значит, со всем, что есть.

Модернизм – многогранное и чрезвычайно сложное явление. В мою задачу не входит его исследование как феномена культуры, как тенденции развития искусства, однако каких-то аспектов европейской культуры конца XIX – первой трети XX в. я все-таки коснусь. Часто модернизм прочитывается через культурные коды эпохи декаданса, которая в некотором отношении ему предшествовала, и которой он в каком-то смысле пришел на смену. Модернизм унаследовал у своей предшественницы два свойства – волю к смерти и тоску по идеалу. Культивировал он и мистическое мироощущение. Например, супрематист Казимир Малевич сравнивал «блаженное чувство освобождающей беспредметности» с Богом. Но, стремясь к обновлению идей и форм, став заложником концепции новизны, модернизм, образно выражаясь, уподобляется оглянувшемуся Орфею. Неважно, за что Орфей цепляется, к чему привязан, к прошлому или к будущему, важно, что

он утратил опору в настоящем. Для него существует только *вымышленное настоящее*, а не *реальное*. Вымышленное настоящее – это страх потерять Эвридику. Реальное настоящее – радость Богообщения, радость такой встречи с Эвридикой, на такой глубине не разделенного на жизнь и смерть бытия, где невозможно расставание ни с Эвридикой, ни со своей собственной Сутью.

Модернизм стоит не на страже целостности, он становится охранной грамотой индивидуализма во всех его проявлениях. Провозглашая самоценность личности, модернизм ставит во главу угла ее право на метафизический бунт, а это всегда война с *настоящим*. Как противовес принудительного коллективизма, индивидуализм укрепляет духовный состав личности, противопоставляет *личность* уродливым проявлениям толпы в нас. И в этом его неоспоримая заслуга. Но если индивидуализм не делает следующего шага от «купален», «кафе» и «игриш» к Сущему, то он препятствует взрослению души.

Боль мира кричит через мунковского развоплощающегося человека. Кроваво-красный закат, словно бы настаивает на том, что в замысел Творца закралась ошибка. Более того, современники воспринимали этот крик как предзнаменование того, что Бог забыл о мире, который создал. Так норвежский художник-экспрессионист Эдвард Мунк прибавляет к погружающемуся в ночь миру, символом которого становится скотобойня и психиатрическая клиника, сумерки своего растревоженного отдельного «я», балансируя между прозрением и безумием. А в рильковских «Сонетах к Орфею» боль мира затихает и преобразается в немеркнущий свет. Хотя и Рильке знает, что такое земля «неотвратимо беременная гибельным роком» [Хольтхузен, 1998, с. 287]. Завершается первая часть «Сонетов» возвращением к образу Орфея, который «крики толпы пересоздал в согласные звуки, / хаос безумья – в божественный лад» [Миркина, 2017б, с. 51]. Заканчивается XXVI сонет восклицанием: «О, наш растерзанный Бог, мы из тебя проросли. / В смерти Ты жив...» [Миркина, 2017б, с. 51]. Так подспудно снова возникает образ Того, Кто смертью смерть поправил.

Модернист открывает рану, чтобы через боль прикоснуться к истине. Ему не откажешь в мужестве и даже в героизме. Не такова ли философия «трагического гуманизма», эмблемой которого стала фигура рыцарствующего идеалиста с копьём наперевес, хотя и не сдающегося, но не способного исправить мир. Сама борьба, итог которой

предреши, делает человека человеком. Однако у самоотверженного героизма есть и обратная сторона. Страдая, можно прийти к Богу как к потаенной глубине своего Сердца, но героический искатель истины выбирает страдание без Бога. То есть страдают лишь нетаинственные пространства Сердца, и ищущий впадает в отчаяние, которое он окружает ореолом героизма. Таков взгляд на вещи отдельного «я». И этот взгляд заявляет о себе как некая художественная философия. Символическим противовесом «трагическому гуманизму» и разработанной им эстетике выступает, и для меня в этом нет никаких сомнений, мистическое мироощущение, нашедшее художественное выражение в «поэзии священной глубины».

8

Мистик – сторонник эволюции, модернист – революции, пусть даже и революции в сфере Духа. Но модернист как будто бы обошел вниманием главного революционера – Христа. Модернист и не заметил или забыл, что духовная революция уже свершилась, и требуется не столько *врезание целостного простора* [Миркина, 2017б, с. 47] идеями, захватывающими своей новизной, сколько тихая каждодневная работа, направленная на исцеление мира и человека. Произведение, вышедшее из-под пера модерниста, часто рискует быть исчерпанным антибуржуазным или антитоталитарным протестом. Модернизм объявил войну посредственности и обеим войнам, развязанным посредственностями; а также он объявил войну технократическому безумию, но не нашел ничего лучшего как противопоставить им свой внутренний разлад. Пытаясь освободить человека от стереотипов, он оказался в ловушке собственных приемов, и закончил разочарованием и постмодернистской иронией.

Однако модернизм, особенно в свой авангардистский период, и об этом уже было сказано, настойчиво ищет точки соприкосновения с мистическим опытом. «О Боге мы можем только лепетать» [Миркина, 2001, с. 345], – сказал Василий Великий. Лепечет и дадаизм. Но его «звонкое бессмыслие» избличает существующее положение вещей, оно является эстетической реакцией на Первую мировую войну. Это не лепет *во имя*, а лепет *против*. Модернизм всегда находится в отрицательной зависимости от истории, которой он оппонирует. В нацист-

ской Германии экспрессионизм и абстракционизм называли дегенеративным искусством. Однако «болезненное» и «упадническое» искусство вывело безумие мира на чистую воду и поставило максимально точный *диагноз истории*, которая оказалась в руках демонических натур. Любая авторитарная власть покушается на абстракционизм. Не избежали этой участи и московские художники-нонконформисты. Печально известная Бульдозерная выставка была разгромлена в 1974 г. Как признавался ее организатор Оскар Рабин: «Выставка готовилась скорее как политический вызов репрессивному режиму, а не как художественное событие» [Alberge, 2010]. Если мистик превозмогает безумие, погружая ум в сердце, то модернист борется с безумием, бросая ему вызов. И можно очень талантливо бросить вызов безумию мира, но нельзя талантливо захлебнуться пеной протеста.

Погружая ум в сердце, мистик не отказывается от художественных экспериментов. Восприимчив он и к поискам сюрреалистов, но в еще большей степени разборчив и осторожен. Обратимся к одному из образов «Сонетов». «...зеркала берут в свои глубины / девичью улыбку, тихий свет // лиц, когда они одни, и пьют / утро или свечи колыханье» [Миркина, 2017б, с. 53]. Свет лица пьет свечи колыханье. Если мы реализуем эту метафору, персонифицируя исходящий от лица свет и придав антропоморфные черты колыханию свечи, то картина выйдет поистине сюрреалистической. Однако меньше всего нам этого хочется. Сюрреалист апеллирует к «сверхчувственной надреальности и миру подсознательного», но он не доходит до тех глубин сверхчувственного опыта, где подсознательное становится мостом между отдельным «я» и самым корнем того, кто мы есть.

Порою строфы «Сонетов» напоминают лепет. Их можно описать рильковской метафорой «...столько звенящих и льющих строк!» [Миркина, 2017б, с. 45] Нужно напряженно следить за мыслью, чтобы не потерять ее, слишком быстро она «закругляется» в образ, который запечатлевается в сердце, как бы минуя ум. В чем-то это напоминает «автоматическое письмо» с его спонтанными и бессознательными творческими импульсами. Но «автоматическое письмо» является слабым отголоском нечленораздельного лепета мистика, который исполняется Духа Святого. «Свободная ассоциативность» сюрреалиста разбивает кандалы цивилизации, в которые заковано отдельное «я», разбивает посредством эпатуриющей «перекомпоновки» частей. Мистик

же прививает слабый росток отдельного «я» к животворному стволу всецелостности, лишая отдельное или психологическое «я» не только свободы, но и смысла вне вселенского духовного сознания. Вот и экспрессионизм, ополчившись на разочаровавшую его реальность (мало того, что идеал не воплотился, да еще не воплотился с грандиозным скандалом) превращается в охотника за специфическими ощущениями и впечатлениями. Лишенный внутренней целостности человек мучительно пытается обрести ее в экстатических состояниях. Экстаз может сопутствовать и мистическому опыту, но он лишен подоплеку чувственности и далек от романтизации психопатических состояний.

Сонеты II, начинающийся словами «Почти что девочка...» [Миркина, 2017б, с. 19], и XXV, в котором дается образ танцовщицы: «Прежде, еще среди танца ты вдруг каменела, / свой прерывая полет, будто окончилась связь / с миром, и слышно, как внутрь из иного предела / юность и музыка вечности тихо лилась» [Миркина, 2017б, с. 49], посвящены мифической Эвридике. Ее прообразом стала умершая от белокровия восемнадцатилетняя танцовщица Вера Оукама Кнооп. Рильке написал «Сонеты к Орфею» за три недели и называл этот период «дикой творческой бурей». И тем не менее экстатический опыт мистика лишен надрыва и самоутверждения. Возможно, смерть девушки, которую он видел всего несколько раз в жизни и с родителями которой был знаком, стала предвестником кончины поэта, и, оплакивая Веру, он оплакивал мир, с которым ему предстоит проститься. Но в этой прощальной песне нет саможаления. Мистик, как бы это не прозвучало парадоксально, позволяет бытию встретиться с бытием, становясь благодарным свидетелем этой встречи.

Вот как Рильке описал встречу бытия с бытием в лирико-исповедальном эссе «Завещание» (1921), созерцая фонтан. «...а когда вокруг внезапно уходящей в одиночество струи устанавливалась полная тишина, струя возвращалась в саму себя и, соприкасаясь с собой, звучала совсем иначе, нежели когда сталкивалась с водной поверхностью» [Хольтхузен, 1998, с. 286]. Это наблюдение разовьется в полноесную метафору, которая ляжет в основу XV сонета. Описывая «журчащие воды» фонтана, поэт сравнивает их с голосом земли. «Сама с собой / так говорит земля. И звук любой – / кувшин звенящий – перебьет ее» [Миркина, 2017б, с. 71]. Но вернемся к эссе «Завещание». Вслушиваясь в говор струй, Рильке перенесет образ фонтана на свою

возлюбленную, – «далекую», «самопогруженную» и «молчащую»: такова еще одна возможность встречи *бытия с бытием*. Но подобная встреча, назовем ее небесно-земной, составит одну из тем «Дуинских элегий». И нет даже намека на романтические отношения в «Сонетах к Орфею». Поэт просит дух пламени «смести границы», «опоить нас чудом». Обращаясь к духу пламени, он умоляет, требует: «Еще! Еще! Веди нас внутрь, в единство, / за грань полов – ненужную черту, / в ворота детства, в святость материнства...» [Миркина, 2017б, с. 97]. А вот в тайну пола почему-то закрадывается «мир слепоты и тоски» [Миркина, 2017б, с. 77]. И тогда обнажаются бездны, которые нас делят, разделяют... А соединяет – роза как символ мистического брачного союза. В VI сонете из второй части она описана так: «...свиток из света и духа – телесности нет» [Миркина, 2017б, с. 59].

В «Сонетах» душа встречается не с другой душой, а со своим Источником. Зинаида Миркина сказала о встрече бытия с бытием несколько иначе, но из той же глубины. Приведу концовку ее стихотворения «Смиренье осени моей...».

Хоть каждый лист мне дорог так,
Как Аврааму – Исаак,
Но все-таки, мой мир земной,
Не встань меж Господом и мной.

[Миркина, 2017а, с. 45]

Список литературы

Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. – Ленинград : Сов. писатель, 1957. – 412 с.

Болдырев Н.Ф. Лес Фонтенбло. Эссе. Внутренние ландшафты. Переводы из Р.М. Рильке. – Челябинск : Книга, 2010. – 512 с.

Жукова О.А. Философия русской культуры. Метафизическая перспектива чело- века и истории. – Москва : Согласие, 2018. – 624 с.

Кляйн Ж. Священный поиск. – Москва : Ганга, 2020. – 260 с.

Леонова Е.А. Райнер Мария Рильке // История зарубежной литературы (Вторая половина XIX – начало XX века). – Минск : Завигар, 1997. – С. 199–209. – URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/leonova_austrian_XIX-XX_ru.htm (Дата обращения: 9 апреля 2022).

Мертон Т. Философия одиночества. – Москва : Общедоступный Православный Университет, основанный протоиереем Александром Менем, 2007. – 112 с.

Миркина З.А. Невидимый собор. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 272 с.

Миркина З.А. Дослушанный звук. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2017 а. – 144 с.

Миркина З.А. Мои затишья : стихотворения. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. – 256 с.

Миркина З.А. По Божьему следу : стихотворения. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2014. – 224 с.

Миркина З.А. Потеря потери. – Москва : Evidentis, 2001. – 368 с.

Миркина З.А. Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / пер. с нем., вступ. ст. З.А. Миркиной. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2017 б. – 104 с.

Миркина З.А. Рильке Р.М. Элегии и другие стихотворения / пер. с нем., вступ. ст. З.А. Миркиной. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2017 в. – 72 с.

Пастернак Б.Л. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Художественная литература, 1991. – Т. 4 : Повести. Статьи. Очерки. – 910 с.

Померанц Г.С. «Устами поэта» // Миркина З.А. Потеря потери. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 230–249.

Померанц Г., Миркина З. Спор цивилизаций и диалог культур (Лекции и статьи нулевых годов). – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив : Университетская книга, 2014. – 504 с.

Ратгауз Г. Райнер Мария Рильке – из книги «Сонеты к Орфею». – URL: <https://rustih.ru/rajner-mariya-rilke-iz-knigi-sonety-k-orfeyu/> (Дата обращения 14 июля 2022).

Рильке Райнер Мария – Из книги «Сонеты к Орфею». – URL: <https://rustih.ru/rajner-mariya-rilke-iz-knigi-sonety-k-orfeyu/> (Дата обращения: 9 апреля 2022).

Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге // Наоборот: Три символистских романа / сост и послесл. В.М. Толмачева. – Москва : Республика, 1995. – 463 с. – В содерж. : Наоборот / Гюисманс Ж.-К. Записки Мальте Лауридса Бригге / Рильке Р.М. Портрет художника в юности / Джойс Дж*.

Рильке Р.М. Часослов: стихотворения : пер. с нем. – Санкт-Петербург : Амфора. ТИД Амфора ; Москва : ИД Комсомольская правда, 2012. – 238 с.

Свасьян К. «Сонеты к Орфею» // Стороны света. – 2010. – № 11. – URL: <http://www.stosvet.net/11/svasyan/> (Дата обращения: 9 апреля 2022).

Сильман Т.И. Райнер Мария Рильке. Лирика. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1965. – 255 с.

Сурожский А. Из личной беседы с митрополитом Антонием 8 июня 2000 // Газета «Русская мысль» от 20–26 июля 2000. – 2000. – URL: <http://www.mitras.ru/html/beseda0806.htm> (Дата обращения: 9 апреля 2022).

Сурожский А. «Диалог христианина с атеистом: Митрополит Антоний Сурожский и Марганита Ласки», 1970. – URL: <https://www.pravmir.ru/dialog-xristianina-s>

* Описание дано по титульному листу книги: Наоборот. – ISBN 5–250–02546–3

ateistom-mitropolit-antonij-surozhskij-i-marganita-laski/ (Дата обращения: 5 октября 2022).

Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. – Ленинград : Сов. писатель, 1987. – 448 с.

Франк С.Л. Мистика Райнера Марии Рильке // Путь. – 1928. – № 12, август. – С. 47–75 ; № 13, октябрь. – С. 37–52.

Френкель В. Рильке и Пастернак // Журнал «Крещатик». – 2010. – № 3. – URL: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2010/3/rilke-i-pasternak.html> (Дата обращения: 9 апреля 2022).

Хольтхузен Г.Э. Райнер Мария Рильке. – Челябинск : Урал LTD, 1998. – 393 с.

Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения. – Санкт-Петербург : Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 255 с.

Alberge Dalya // The Guardian. – 2010. – 30 ноября. – URL: Russian painters denounced as Soviet traitors exhibit in London .. (Дата обращения: 9 апреля 2022).

References

Baratnyskiy, E.A. *Polnoe sobranie stihotvoreniy* [The complete collection of poems]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1957. 412 p. (In Russ.)

Boldyrev, N.F. *Les Fontenbleu. Esse. Vnutrennie landshafty. Perevody iz R.M. Ril'ke* [The Forest of Fontainebleau. Essay. Interior landscapes. Translations from R.M. Rilke]. Chelyabinsk, Kniga Publ., 2010. 512 p. (In Russ.)

Zhukova, O.A. *Filosofiya russkoj kul'tury. Metafizicheskaya perspektiva cheloveka i istorii* [Philosophy of Russian culture. Metaphysical perspective of man and history]. Moscow, OOO Izdatel'stvo «Soglasie» Publ., 2018. 624 p. (In Russ.)

Klyajn, Zh. *Svyashchennyj poisk* [A sacred quest]. Moscow, Ganga Publ., 2020. 260 p. (In Russ.)

Leonova, E.A. Rajner Mariya Ril'ke [Rainer Maria Rilke]. In *Istoriya zarubezhnoj literatury (Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka)* [History of foreign literature (The second half of the XIX – the beginning of the XX century)]. Minsk, Zavigar Publ., 1997, pp. 199–209. URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/leonova__austrian_XIX-XX__ru.htm (Date of access: 9 apr. 2022). (In Russ.)

Merton, T. *Filosofiya odinochestva* [The philosophy of loneliness]. Moscow, Obshchedostupnyj Pravoslavnyj Universitet, osnovannyj protoiereem Aleksandrom Menem Publ., 2007. 112 p. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. *Nevidimyj sobor* [The invisible cathedral]. Moscow ; Saint Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2013. 272 p. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. *Doslushannyj zvuk* [The finished sound]. Moscow ; Saint Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2017 a. 144 p. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. *Moi zatish'ya: stihotvoreniya* [My lull: poems]. Saint Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999. 256 p. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. *Po Bozh'emu sledu: stihotvoreniya* [On God's Trail: Poems]. Moscow ; Saint Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ, Universitetskaya kniga Publs., 2014. 224 p. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. Poterya poteri [Loss of loss]. Moscow, Evidentis Publ., 2001. 368 p. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. *Ril'ke R.M. Sonety k Orfeyu* / per. s nem., vstup. St. Z.A. Mirkinoy [Rilke R.M. Sonnets to Orpheus / translated from German, intro by Z.A. Mirkina]. Moscow ; Saint Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2017 b. 104 p. (In Russ.)

Mirkina, Z.A. *Ril'ke R.M. Elegii i drugie stihotvoreniya* / per. s nem., vstup. st. Z.A. Mirkinoy [Rilke R.M. Elegies and other poems / translated from German, intro by Z.A. Mirkina]. Moscow ; Saint Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2017 v. 72 p. (In Russ.)

Pasternak, B.L. Sbranie sochinenij: v 5 t. [Collected works: in 5 volumes]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., Vol. 4. Novellas; Articles; Essays, 1991. 910 p. (In Russ.)

Pomeranc, G., Mirkina, Z. Spor civilizacij i dialog kul'tur (Lekcii i stat'i nulevyh godov) [The dispute of civilizations and the dialogue of cultures (Lectures and articles of the noughties)]. Moscow ; Saint Petersburg, Centr gumanitarnykh iniciativ, Universitetskaya kniga Publ., 2014. 504 p. (In Russ.)

Ratgauz, G. *Rajner Mariya Ril'ke – Iz knigi «Sonety k Orfeyu»* [Rainer Maria Rilke – From the book “Sonnets to Orpheus”]. URL: <https://rustih.ru/rajner-mariya-rilke-iz-knigi-sonety-k-orfeyu/> (Date of access 14 jul 2022). (In Russ.)

Ril'ke, Rajner Mariya – *Iz knigi «Sonety k Orfeyu»* [From the book “Sonnets to Orpheus”]. URL: <https://rustih.ru/rajner-mariya-rilke-iz-knigi-sonety-k-orfeyu/> (Date of access: 9 apr. 2022). (In Russ.)

Ril'ke, R.M. Zapiski Mal'te Lauridsa Brigge [Notes of Malte Laurids Brigge]. In *Naoborot: Tri simvolistskih romana* / sost i poslesl. V.M. Tolmacheva [On the contrary: Three Symbolist novels / comp. and afterword by V.M. Tolmachev]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 463 p. – V sodерж. : Naoborot / Gyuismans Zh.-K. Zapiski Mal'te Lauridsa Brigge / Ril'ke R.M. Portret hudozhnika v yunosti / Dzhajs Dzh. (In Russ.)

Ril'ke, R.M. *Chasoslov: stihotvoreniya* / per. s nem. [The Book of Hours: poems / trans. from it]. Saint Petersburg, Amfora ; TID Amfora ; Moskva, ID Komsomol'skaya Pravda Publ., 2012. 238 p. (In Russ.)

Svas'yan, K. «Sonety k Orfeyu» [“Sonnets to Orpheus”]. In *Storony sveta*, no. 11, 2010. URL: <http://www.stosvet.net/11/svasyan/> (Date of access: 9 apr. 2022). (In Russ.)

Sil'man, T.I. *Rajner Mariya Ril'ke. Lirika* [Rainer Maria Rilke. Lyrics]. Moscow ; Leningrad, Hudozhestvennaya literature Publ., 1965. 255 p. (In Russ.)

Surozhskij, A. Iz lichnoj besedy s mitropolitom Antoniem 8 iyunya 2000 [From a personal conversation with Metropolitan Anthony on June 8, 2000]. In *Gazeta «Russkaya mysl'» ot 20–26 iyulya 2000*. URL: <http://www.mitras.ru/html/beseda0806.htm> (Date of access: 9 apr. 2022). (In Russ.)

Surozhskij, A. «Dialog hristianina s ateistom: Mitropolit Antonij Surozhskij i Marganita Laski», 1970 [“The dialogue of a Christian with an atheist: Metropolitan Anthony of Sourozh and Marganita Laski”], 1970. URL: <https://www.pravmir.ru/dialog-xristianina-s-ateistom-mitropolit-antonij-surozhskij-i-marganita-laski/> (Дата обращения: 5 октября 2022). (In Russ.)

Tyutchev, F.I. Polnoe sbranie stihotvorenij [The complete collection of poems]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1987. 448 p. (In Russ.)

Frank, S.L. Mistika Rajnera Marii Ril'ke [The Mystique of Rainer Maria Rilke]. In *Put'*, no. 12 (avgust), 1928, pp. 47–75; – no. 13 (oktyabr'), pp. 37–52. (In Russ.)

Frenkel', V. Ril'ke i Pasternak [Rilke and Parsnips]. In *Zhurnal «Kreshchatik»*, no/ 3, 2010. URL: <https://magazines.gorky.media/kreshchatik/2010/3/rilke-i-pasternak.html> (Date of access: 9 apr. 2022). (In Russ.)

Hol'thuzen, G.E. *Rajner Mariya Ril'ke* [Rainer Maria Rilke]. Chelyabinsk, Ural LTD Publ., 1998. 393 p. (In Russ.)

Ekhart, M. Duhovnye propovedi i rassuzhdeniya [Spiritual sermons and discourses]. Saint Petersburg, Amfora, TID Amfora, Publ., 2008. 255 p. (In Russ.)

Alberge, Dalya. – URL: Russian painters denounced as Soviet traitors exhibit in London . In *The Guardian* (30 ноября 2010). (Date of access: 9 apr. 2022).