

**НАД СТРОКАМИ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**А.И. ЖЕРЕБИН<sup>1</sup>**

*Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена*

**СЕРДЦЕ И ГРАНИТ.  
О СТИХОТВОРЕНИИ РИЛЬКЕ «НОЧНАЯ ПОЕЗДКА»**

Идеи творческого преобразования жизни, универсального всеединства, волновавшие европейских художников со времен Гете, нашли свое преломление в философско-поэтических исканиях Р.М. Рильке. Разрешение кризиса современной рационалистической культуры поэт видел в особом понимании России и ее культурно-исторической миссии.

*Ключевые слова:* поэтика стихотворения Рильке «Ночная поездка», мифология Петербурга, мистический образ города-камня и природная органика русского пространства.

**A.I. ZHEREBIN**

*(The Herzen State Pedagogical University of Russia)*

**HEART AND GRANITE. ON R. RILKE'S POEM  
"OVERNIGHT TRIP"**

R.M. Rilke's philosophical and poetic quest reflects some ideas of creative transformation of life, of a universal unity of all, stirring European artists from the time of Goethe. The resolve of the crisis in modern rationalist culture poet saw in a specific understanding of Russia and Russia's cultural and historical mission.

---

<sup>1</sup> Алексей Иосифович Жеребин, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы РГПУ им. А.И. Герцена

**Keywords:** the poetics of R. Rilke's poem "Overnight Trip", mythology of St. Petersburg, a mystical image of the stone-of-a-city and natural organics of Russian expanses.

В 1780-е годы Гете вынашивал замысел большого космогонического произведения – «романа о мироздании». Один из фрагментов этого незаконченного текста называется «О граните» («Über den Granit», 1784):

«Я не боюсь упрека в том, что, якобы, один только вкус к противоречиям побудил меня перейти от изучения и описания человеческого сердца, этого самого юного и подвижного, самого разнообразного и изменчивого, самого уязвимого из предметов сотворенного мира, к наблюдениям над древнейшим, прочнейшим, глубочайшим и наиболее неподатливым порождением природы – гранитом. Ибо трудно не признать, что все вещи в природе образуют точно продуманное всеединство».

«Ich fürchte den Vorwurf nicht, dass es ein Geist des Widerspruchs sein müsse, der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des jüngsten, mannigfaltigsten, beweglichsten, veränderlichsten, erschütterlichsten Teiles der Schöpfung zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tieffsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt hat. Denn man wird mir gerne zugeben, dass alle natürlichen Dinge in einem genauen Zusammenhange stehen» [Goethe, 1908, S. 362].

Сердце и гранит или «Я» и камень образуют два полюса единого силового поля, которое можно определить как природу, как творение: казалось бы, речь идет о противоположных понятиях, но с пантеистической точки зрения Гете они связаны благодаря божественному всеприсутствию.

В натурфилософии Гете, в его «спокойном пантеизме» [Жирмунский, 1914, с. 25] уже зреет мистическая вера романтиков в тайную связь между всеми существами. Столетие спустя тайна «великого целого» становится главной темой неоромантической поэзии, в особенности, у Р.М. Рильке – поэта, о который, отметила Н.С. Павлова, «видел каждую вещь в отношении к целому, стремился, чтобы в поэзии открылся мир без разъединяющих его границ» [Павлова, 2007, с. 28].

В истории «О человеке, который слушал камни» («Von einem, der die Steine belauschte») из книги Рильке «Рассказы о господе Боге» («Geschichten vom lieben Gott», первое издание – 1900 год, второе – 1904) рассказчик подбадривает своего больного друга Эвальда, сочиняя для него историю о Микеланджело, о том, как во время работы ему заглядывает через плечо Бог и видит «руки, прислушивающиеся к камню»:

«Почему это человек слушает камни? Вот руки его встрепетнулись и потревожили камень, словно гробницу, в которой трепещет слабый, умирающий голос. “Микеланджело, – крикнул Бог в испуге, – кто это в камне?”. Микеланджело прислушался; его руки дрожали. Потом глухо ответил: “Ты, Бог мой, кто же еще. Но мне не добраться до тебя”. И тогда почувствовал Бог, что он есть и в камне, и стало ему боязно и тесно. Все небо было как один камень, и он был заточен в этом камне и мог надеяться лишь на руки Микеланджело, которые когда-нибудь его освободят; он слышал, как они приближаются, но еще издалека. <...> Мой больной друг открыл глаза, и вечерние облака подхватили его взгляд и понесли куда-то по небу. «Разве Бог там?» – спросил он. Я молчал. Потом наклонился к нему: “Эвальд, разве мы – здесь? И мы радостно пожали друг другу руки”».

«Warum belauschte dieser Mann die Steine? Und nun erwachten ihm die Hände und wühlten den Stein auf, wie ein Grab. “Michelangelo, rief Gott in Bangigkeit: Wer ist im Stein?”. Michelangelo horchte auf, seine Hände zitterten. Dann antwortete er dumpf: “Du, mein Gott, wer denn sonst; aber ich kann nicht zu Dir”. Und da fühlte Gott, dass er auch im Steine sei, und es wurde ihm ängstlich und enge. Der ganze Himmel war nur ein Stein, und er war mittendrin eingeschlossen und hoffte auf die Hände Michelangelos, die ihn befreien würden. Und er horchte sie kommen, aber noch weit. Mein lahmer Freund hob seine Blicke und duldete, dass die Abendwolken sie mitzogen über den Himmel hin: “Ist Gott denn dort?” – fragte er. Ich schwieg. Dann neigte ich mich zu ihm: “Ewald, sind wir denn hier?”. Und wir hielten uns herzlich die Hände» [Rilke, 1966, S. 78].

В 1899 году Рильке еще не знал, кажется, Родена, вдохновителя его «Новых стихотворений». Но рассказ о Микеланджело представляет

интерес потому, что он как бы перебрасывает мост от фрагмента Гете «Гранит» к маленькому поэтическому шедевру «Ночная поездка» («Nächtliche Fahrt», 1906), включенному Рильке во вторую часть сборника «Новые стихотворения» с подзаголовком «Санкт-Петербург». Так же, как и «Истории о господе Боге», это стихотворение отразило впечатление Рильке от его поездок в Россию (1899 и 1900 годов), возродивших в его сознании глубокую традицию мистического пантеизма<sup>1</sup> – то «резонантное пространство» [Топоров, 1993, с. 15], в котором мотив петербургского гранита получает философское звучание.

Размывая границу между внешним и внутренним, объектом и субъектом, Рильке ставит под сомнение порядок современного мира. Символическое имя объекта – камень, субъекта – сердце. Лирическое «Я» предстает у Рильке как относительная величина, как взаимосвязь «Я» и «Другого», которые отказываются каждый от своей изолированности, от обедняющего их антагонизма, и, проникаясь друг другом, образуют сверхиндивидуальное синкретическое двуединство «Я-Другой» [Бройтман, 2001, с. 223], определяющее субъектно-образную структуру стихотворения.

### **Ночная поездка**

*Санкт-Петербург*

- (1) В этот час, когда мы на высоких
- (2) вороных орловских рысаках –,
- (3) между тем, как отсветы в далеких
- (4) неурочно-ранних площадях
- (5) занялись причудливо-новы –,
- (6) мчались, нет: взвивались, взлетали
- (7) и дворцов громады огибали
- (8) к набережным веющим Невы,
- (9) растревоженные долгим бдением
- (10) в эту ночь без неба, без земли,
- (11) полную цветеньем и броженьем,
- (12) что густой волной обволокли
- (13) Летний Сад, где в чаше синеватой,

---

<sup>1</sup> См. об этом: [Азадовский, 2010].

- (14) мимо нас толпа туманных статуй  
 (15) отходила, тая, без возврата –:  
 (16) в этот час тот город стал  
 (17) исчезать, как будто он познал,  
 (18) что совсем он не был; он устал,  
 (19) как безумец, чей несменный бред  
 (20) вдруг рассеялся, и, безоружный,  
 (21) понял он, что бремя долгих лет,  
 (22) то, что мыслить более не нужно,  
 (23) эта мысль упорная: гранит –  
 (24) покидает мозг его недужный  
 (25) и его навек освободит.

*(Перевод А. Биска)*

### **Nächtliche Fahrt Sankt-Petersburg**

- (1) Damals, als wir mit den glatten Trabern  
 (2) (schwarzen, aus dem Orloffschen Gestüt) –,  
 (3) während hinter hohen Kandelabern  
 (4) Stadtnachtfronten lagen, angefrüht,  
 (5) stumm und keiner Stunde mehr gemäß –,  
 (6) fuhren, nein: vergingen oder flogen  
 (7) und um lastende Paläste bogen  
 (8) in das Wehn der Newa-Quais,  
 (9) hingerissen durch das wache Nachten,  
 (10) das nicht Himmel und nicht Erde hat, –  
 (11) als das Drängende von unbewachten  
 (12) Gärten gärend aus dem Ljetnij-Ssad  
 (13) aufstieg, während seine Steinfiguren  
 (14) schwindend mit ohnmächtigen Konturen  
 (15) hinter uns vergingen, wie wir fuhren –:  
 (16) damals hörte diese Stadt  
 (17) auf zu sein. Auf einmal gab sie zu,  
 (18) dass sie niemals war, um nichts als Ruh  
 (19) flehend; wie ein Irrer, dem das Wirrn  
 (20) plötzlich sich entwirrt, das ihn verriet,

- (21) und der einen jahrelangen kranken  
(22) gar nicht zu verwandelnden Gedanken,  
(23) den er nie mehr denken muss: Granit –  
(24) aus dem leeren schwankenden Gehirn  
(25) fallen fühlt, bis man ihn nicht mehr sieht.

Двадцать пять строк стихотворения разделены на три строфы. Синтаксическая структура состоит из двух периодов, первый из которых представляет собой темпоральные предложения с союзами *als* и *während*. В начале 16 стиха временное наречие *damals* вводит главное предложение: *damals hörte diese Stadt / auf zu sein*. (В этот час тот город стал / исчезать). Здесь заканчивается первый период – фрагментарная картина города, возникающая перед глазами и в сознании пассажиров экипажа. С 17 стиха начинается второе сложное предложение, которое продолжается до конца стихотворения и представляет собой развернутое сравнение.

Каркас лирического сюжета образует антитеза *wir (мы)* и *die Stadt (город)*. Мы стремительно едем, город – неподвижно покоится. Прилагательное *glatten* (гладкие, в переводе: *высокие*) в первой строке относится к лошадям, но сверх того, создает ощущение гладкости езды, непрерывного скользящего движения, которое отражается в плавном ритмическом рисунке фразы. Лишь вставные конструкции и обособления создают некоторую угловатость, которая словно дает почувствовать подрагивания экипажа на поворотах. Вещь больше не господствует над словом. Миметическое отношение слова и вещи замещается автономной синтаксической структурой, в которой слово онтологизируется, материализуется, становится трехмерным как камни.

В 3 стихе предложение с союзом *während* (в русском переводе: *между тем*) вводит противопоставление *lagen* и *fahren*, *glatten Traber* и *lastende Paläste*. Предикативное расширение *nein: vergingen oder flogen* (мчались, нет, взвивались, возлетали) в 6 стихе вызывает не только ощущение скорости, но и чувство бестелесности, нереальности. Ночная езда уводит прочь от реальности. Дворцы включаются в плавное, невесомое движение *wir (мы)* и утрачивают свою тяжесть. Ночное бденье (*das wache Nachten*) путешественников, их сон наяву, тревожный и сладостный одновременно, мотивирован магией белых ночей, когда исчезает, кажется, граница между светом и тьмой, между

небом и землей. Традиционная топка (небо – духовная сфера субъекта, земля – плоть, сфера объекта), дает основание думать, что стремительный полет сквозь полумрак белых ночей символизирует русский мираж всеединства, иллюзию преодоления дуалистической картины мира.

От давящих своей тяжестью дворцов дорога ведет к *Wehen der Newa-Kays* (к *набережным веющим Невы*) Упоминание набережных Невы актуализирует символическую антитезу камня и воды, традиционный элемент петербургского мифа. В XVIII веке Нева, одетая в гранит, символизировала покоренную стихию; позднее, в эпоху романтизма, гранитные набережные начинают восприниматься как символ застывшей, репрессивной культуры рационалистического века, по отношению к которой речной и морской простор выступают как бунтарская и творческая стихия жизни. Карета и мысль «русского путешественника» Рильке движутся в этом направлении – от города к морю, от культуры к природе.

Метафорическое словосочетание *das Drängende von unbewachten Gärten* (букв.: *требовательное брожение неохраемых садов*) образует явную антитезу к неподвижным *Stadtnachfronten* (букв.: *шеренгам ночного города*). Образ Летнего сада (*Ljetnij Sad*), таит в себе противоречие: с одной стороны, он вызывает представление о буйной жизни природы, о болотистой почве, на которой по произволу царя-демиурга был воздвигнут каменный город как искусственное инородное тело; с другой стороны, сад с его мраморными скульптурами представляет собой *le paysage de la culture* (термин А.А. Реформатского) [Реформатский, 1922, с. 14], является частью враждебного природе города. В стихах 14–15 это противоречие разрешается, побеждает природа: о мраморных скульптурах Летнего сада сказано, что они словно «падают в обморок», их «бессильные контуры» исчезают, «тая без возврата» (*schwindend mit ohnmächtigen Konturen / hinter uns vergingen, wie wir fuhren*). Динамика езды одерживает верх над статикой каменных изваяний подобно тому, как «вольная» органическая жизнь садов «бродит» и разрастается, угрожая господству искусственного, «умышленного» (Ф.М. Достоевский) города.

Придаточные предложения первых двух строф относятся к главному предложению, которым начинается третья строфа: *damals hörte diese Stadt auf zu sein* (букв.: *тогда этот город перестал быть*).

---

Это – середина стихотворения и его смысловый центр. Рильке вписывает свой образ Петербурга в уже освоенное пространство петербургского текста, в котором каждое слово становится отголоском чужих слов. К числу наиболее выразительных претекстов, Рильке, вероятно, известных, относится фрагмент романа Достоевского «Подросток»:

«А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне? <...>. Может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека нет здесь настоящего, истинного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, – и все вдруг исчезнет?» [Достоевский 1982, с. 353].

Чей это сон? В последней строфе стихотворения Рильке перспектива изображения меняется. Лирический субъект первых двух строф, обозначенный местоимением «мы», уступает место «герою» – *этому городу (diese Stadt)*, который словно обращается, к путешественникам с речью о самом себе. *Он признает*, что никогда не существовал, *он молит* об успокоении, *он чувствует* себя как безумец накануне исцеления: еще мгновение, и рассеется душевный хаос, и выпадет из больного мозга вековая мучительная мысль, тяжелая и неизменная как гранит. Город перестает быть лишь объектом наблюдения, становится вторым субъектом речи, вступающим в диалог с *мы*. Даже если интерпретировать речь города о себе как фантазию *мы*, перед нами явственный пример «субъектного неосинкретизма» (С.Н. Бройтман), характеризующего поэтику Рильке, начиная с «Часосолова» [Павлова, 2007, с. 35].

Три первых стиха последней строфы содержат очевидное противоречие: как может исчезнуть то, чего никогда и не было (*niemals war*)? Не существовал ли весь этот громадный, давящий город, как и мечта о свободе, лишь в воображении бессонных пассажиров, растревоженных ночным бдением? После того, как Петербург выдает свою тайну, ночная поездка со всеми наблюдениями и размышлениями



от имени *мы* предстает как фикция. Исцеление (исчезновение) Петербурга означает безумие его реципиентов.

В последнем стихе местоимение, обозначающее носителя речи, вновь меняется – *bis man ihn nicht mehr sieht* (до тех пор, пока его более не будет видно). *Man* обозначает третий синкретический субъект речи, который включает в себя и *wir* (*мы*), и *die Stadt* (город). Образ безумца объемлет то и другое, одновременно напоминая об исторической фигуре Петра Великого. Из своей призрачной реальности город возвращается назад, в большой разум своего «строителя чудотворного», и перестает существовать как материализация его мысли. Имя этой мысли – гранит, символический шифр, превращающий Петербург, столицу рационалистического модерна, всего лишь в навязчивую идею его основателя.

Как известно, Рильке интересовался Фрейдом, а Фрейд, в свою очередь, интересовался археологией: его произведения пестрят археологическими метафорами. «*Saxa loquuntur*» – камни говорят – воскликнул он, делая в 1896 году доклад о своих первых опытах лечения истерии: пациент выздоровел после того, как ему с помощью психоаналитика удалось вспомнить ключевое переживание своего далекого прошлого, «глубоко погребенное под обломками позднейших фантазий» [Gay, 1989, S. 189]. В этом контексте образ гранита допустимо рассматривать как символическое замещение ключевого эпизода из истории современной рационалистической культуры. Ночная езда по тревожно светлым, белым ночам заставляет вспомнить этот эпизод (основание Петербурга) и освободиться от порожденного им безумия – подмены творческого соучастия в божественном замысле верой во всевластие автономного человеческого разума. Безумцу предстоит научиться боготворческому искусству Микеланджело – искусству слышать камни. Тема «русского» стихотворения Рильке – кризис и преодоление рационалистической культуры. Мысль о граните названа у Рильке «предательской», ибо она не знает развития, метаморфозы. Когда Петр-Петербург освобождается от предательской мысли-гранита, заканчивается не только «петербургский период русской истории» (Достоевский), но и вся индивидуалистическая культура европейского гуманизма. В мозгу безумца, породившем, а затем выронившем мысль о граните – «неопределенность» и «пустота» (*leeres, schwankendes Gehirn*). Чем эту пустоту заполнить, Рильке хорошо знал, во всяком в случае в те годы, когда он путешествовал по

---

просторам России – страны, которая «граничит с Богом» [Рильке, 1971, с. 95], и, противопоставляя Россию Петербургу и Европе, вынашивал в себе религиозную утопию творческого преображения жизни. Краеугольный камень этой утопии известен с древности, но с особой любовью обрабатывался со времен Гете. Таково мистическое чувство присутствия Бога в мире и проистекающая из этого чувства идея универсального всеединства, в котором субъект и объект, дух и плоть, земное и небесное, конечное и бесконечное – сердце и гранит – связаны отношением «нераздельности-неслиянности» [Бройтман, 2008, с. 150]<sup>1</sup> как части одного божественного организма.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Азадовский, К.М.** Страна-сказка: Райнер Мария Рильке в поисках «русской души» / К.М. Азадовский // К истории идей на Западе: «Русская идея». – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Петрополис, 2010. – С. 281-316.

**Бочаров, С.Г.** Генетическая память литературы. Феномен литературного «припоминания» / С.Г. Бочаров // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 539-552.

**Бройтман, С.Н.** Историческая поэтика / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 418 с.

**Бройтман, С.Н.** Поэтика русской классической и неклассической лирики / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2008. – 485 с.

**Достоевский, Ф.М.** Подросток / Ф.М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. – М.: Правда, 1982. Т. 9. – С. 217-417.

**Жирмунский, В.М.** Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб.: Тип. Т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. – 207 с.

**Павлова, Н.С.** Поэтическая речь Райнера Марии Рильке / Н.С. Павлова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2007. Т. 66. № 1. – С. 28-41.

---

<sup>1</sup> Ср.: [Тамарченко, 2001, с. 107-112].

**Реформатский, А.А.** Опыт анализа новеллистической композиции / А.А. Реформатский // Московский кружок «Опояз». Вып. 1. – М.: Опояз, 1922. – С. 3-14.

**Рильке, Р.М.** Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / Р.М. Рильке. – М.: Искусство, 1971. – 456 с.

**Тамарченко Н.Д.** Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия / Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001 – 197 с.

**Топоров В.Н.** О «резонантном пространстве» русской литературы (несколько замечаний) / В.Н. Топоров // *Literary tradition and practice in Russian culture. Studies in Slavic literature and Poetics.* 2003. Vol. XX. – P. 16-60.

**Gay, P.** Freud. Eine Biographie fuer unsere Zeit / P. Gay. – Frankfurt;M.: Suhrkamp, 1989. – 394 P.

**Goethe, J.W.** Herz und Granit / J.W. Goethe // Goethe J.W. Werke: 32 Bde. Bd. XXX. – Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut, 1908. Bd. XXX. – S. 260-263.

**Rilke, R.M.** Geschichten vom lieben Gott / R.M. Rilke // Rilke R.M. Sämtliche Werke: 4 Bde. Bd. IV. – Frankfurt;M.: Insel, Bd. IV – S. 52-120.