

**Р.М. РИЛЬКЕ И ЕГО БОГ  
(К 150-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ ПОЭТА)**

**R.M. RILKE AND HIS GOD:  
COMMEMORATING THE 150<sup>th</sup> ANNIVERSARY  
OF THE POET'S BIRTH**

УДК: 821.112.2.09.19'-1 +821.161.1

DOI: 10.31249/chel/2025.03.01

**Синило Г.В.**

**ДВА «ГЕФСИМАНСКИХ САДА»:  
Р.М. РИЛЬКЕ И Б.Л. ПАСТЕРНАК<sup>©</sup>**

*Белорусский государственный университет,  
Беларусь, Минск, sinilo@mail.ru*

*Аннотация.* В исследовании предпринимается компаративный анализ двух стихотворений: «Гефсиманский сад» (*Der Ölbaum-Garten*) Р.М. Рильке и одноименного стихотворения Б.Л. Пастернака. Цель исследования – выявление специфики библейской архетекстуальности в обоих текстах, а также их контактно-генетических связей, типологических схождений и своеобразия интерпретации каждым из поэтов канонического библейского сюжета. Подчеркивается важность прямых контактов, переписки двух поэтов, ученичества у Рильке для формирования художественного мира и эстетических взглядов Пастернака. Показана роль Библии как «осевого» архетекста (важнейшего смысло- и текстопорождающего текста) для европейской культуры и для творчества обоих поэтов. Установлены схождения в генеральной топике двух стихотворений, их связь с архетекстом (евангельский эпизод «Моление о чаше»), переключки на лексическом и колористическом уровне, раскрыт глубинный трагизм обоих лирических героев. Одновременно доказаны принципиальные различия в интерпретации христианского сюжета обоими поэтами. Если герой Рильке предстает как воплощенное отчаяние и сомнение, как глубоко лично пережитый поэтом и одновременно обобщенный образ одинокого, преданного, обреченного на страдания человека, то у Пастернака Иисус являет собой воплощенную веру, не исключаящую тем не менее душевные

терзания до «кровавого пота». Русский поэт ближе к каноническому христианскому пониманию «Моления о чаше», но при этом оба поэта так или иначе выражают дух своего трагического времени.

*Ключевые слова:* Р.М. Рильке; Б.Л. Пастернак; Гефсиманский сад; Евангелие; Библия; «осевой» архетекст; библейская архетекстуальность.

Поступила: 20.04.2025

Принята к печати: 25.05.2025

**Sinilo G.V.**

**Two Gardens of Gethsemane: R.M. Rilke and B.L. Pasternak<sup>©</sup>**

*Belarusian State University,  
Belarus, Minsk, sinilo@mail.ru*

*Abstract.* In this study, we conduct a comparative analysis of two poems: *The Garden of Gethsemane* (*Der Ölbaum-Garten*) by R.M. Rilke and B.L. Pasternak's poem of the same name. The study aims to examine the specific features of biblical archetextuality in both texts, as well as their contact-genetic connections, typological similarities, and the distinct ways in which each poet incorporates the canonical biblical narrative. We emphasize the significance of direct interactions between the two poets, including their correspondence and Pasternak's artistic apprenticeship under Rilke, in shaping Pasternak's aesthetic views and literary world. Furthermore, we explore the Bible's role as an "axial" archetext – an essential semantic and text-generating source – for European culture and for the works of both poets. Our analysis highlights the thematic parallels between the two poems, their connection to the archetext (specifically, the Gospel episode *Praying for the Chalice*), as well as lexical and chromatic resonances. Additionally, we reveal the profound tragedy embedded in both lyrical characters. At the same time, we demonstrate fundamental differences in the poets' interpretation of the Christian narrative. While Rilke's protagonist embodies despair and doubt – expressing both the poet's deeply personal anguish and serving as a universal representation of loneliness, betrayal, and suffering – Pasternak's portrayal of Jesus personifies unwavering faith, though it does not negate mental torment, reaching the point of *bloody sweat*. Pasternak's depiction aligns more closely with the canonical Christian understanding of *Praying for the Chalice*, yet both poets, in their own way, reflect the spirit of their tumultuous era.

*Keywords:* R.M. Rilke; B.L. Pasternak; The Garden of Gethsemane; Gospel; Bible; "axial" archetext; biblical archetextuality.

Received: 20.04.2025

Accepted: 25.05.2025

## **Введение**

Творчество великого австрийского поэта Райнера Марии Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875–1926) представляет собой один из самых ярких феноменов поэзии XX в. Оно оказало огромное влияние на последующее развитие не только немецкоязычной поэзии, но и европейской в целом, в том числе и русской (особенно это касается Б.Л. Пастернака (1890–1960) и М.И. Цветаевой (1892–1941), чьи поэтологические концепции имеют много общего с рильковским пониманием природы и сущности поэзии). Рильке остро ощущал переломность своего времени, его катастрофичность, прозревал в наступающем веке великую угрозу человеческому духу и самой человечности. Всю жизнь поэт стремился защищать их, не позволяя себе ни грана высокомерного снобизма по отношению к малому, незаметному, земному, не пятная себя ни малейшим пятном национальной ограниченности, шовинизма, ура-патриотизма (а его с началом Первой мировой войны не избежали и некоторые выдающиеся писатели). Он казался абсолютно несвоевременным, выпадающим из своего времени, противостоящим ему. Это особенно остро почувствовала Цветаева, которая писала в эссе «Поэт и время» (1932):

Рильке не есть ни заказ, ни показ нашего времени, – он его противовес. Войны, бойни, развороченное мясо розни – и Рильке. За Рильке наше время будет земле – отпущено. По обратности, то есть необходимости, то есть противуюдию нашему времени Рильке мог родиться только в нём. В этом его современность [Цветаева, 1994, с. 341–342].

Как известно, в последний год жизни Рильке, когда он умирал от лейкозирования, завязалась его переписка с Пастернаком и (с легкой руки последнего) Цветаевой. Эти письма 1926 г., опубликованные на русском языке К.М. Азадовским [Рильке; Пастернак; Цветаева, 1990], стали одним из самых знаковых памятников духа XX в. Они отражают удивительное взаимопонимание с полуслова трех поэтов (говоря словами Пастернака, «пониманье дивное»), для которых поэзия была единосущна жизни и воспринималась как некая божественная субстанция, которая в разные времена посылает в мир того или иного Орфея – умирающего и возрождающегося в каждом настоящем поэте (этот мотив станет центральным в последнем сборнике Рильке «Сонеты к Орфею» (1923)). Не случайно Пастернак пишет в письме к Рильке о поэте, «который вечно составляет содержание поэзии и в разные времена именуется

по-разному» [Рильке; Пастернак; Цветаева, 1990, с. 64], но всегда является пример «особого в каждом случае преломления света европейской всеобщности» [там же, с. 63]. Каждый из них – будь то Рильке в последний год его краткой земной жизни и как никогда острого ощущения одиночества, или Пастернак в тоскливом ощущении депрессии и творческого кризиса, стянувших горло весной 1926 г., или Цветаева в эмигрантской бесприютности своего существования – стал друг для друга той «слуховой прорвой» (М. Цветаева), которая вмещала их со всей ненасытимостью полноты понимания. Любовь русских поэтов дала возможность Рильке вновь, как написал он когда-то о России, «почувствовать себя братски принятым среди людей». Для них же имя Рильке стало паролем встречи, возможного счастья, полноты самоосуществления: «Что бы мы стали делать с тобой – в жизни? (Точно необитаемый остров! На острове – знаю.) Поехали бы к Рильке» [там же, с. 108] (из письма Цветаевой Пастернаку от 22 мая 1926 г.).

Наследие Рильке в самых различных аспектах изучалось и изучается немецкоязычным и англоязычным литературоведением (см. актуальную библиографию в статье: [Синило, 2018]), значительное внимание уделялось Рильке и в советском и постсоветском российском литературоведении (см.: [там же]). Несмотря на это, по-прежнему нуждается в прояснении специфика диалога Рильке с Библией, уяснение архитекстуальной роли Великой книги в формировании художественного мира поэта. Общеизвестно, что именно Рильке в начале XX в. стимулировал новое обращение многих европейских поэтов (и особенно русских) к Библии, создание так называемых библейских стихов (например, «Еврейские баллады» Э. Ласкер-Шюлер, «Библейская тетрадь» А.А. Ахматовой, «Стихотворения Юрия Живаго» в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» и др.). В целом творчество Рильке окрашено религиозно-мистическими тонами, и значение библейских образов, мотивов, аллюзий в его поэзии трудно переоценить. Это же характерно и для поэзии Пастернака, во многом воспринимавшего Рильке как своего духовного и поэтического учителя.

### **Диалог с Библией в поэзии Р.М. Рильке**

Р.М. Рильке был из числа тех немногих великих поэтов, которые мыслят культурами, глубоко проникают в различные культурные миры и охватывают бытие как целое (таковы, например,

И.В. Гёте и Ф. Гёльдерлин; именно последнего Рильке считал своим учителем, особенно в позднем творчестве). Его поэзия наглядно демонстрирует неразрывное единство и одновременно противостояние, союз и спор двух мировоззренческих, эстетических и творческих принципов – античного (эллинского) и библейского (древне-еврейского). Сравнивая эти принципы в предисловии к своему переводу библейских псалмов, С.С. Аверинцев писал:

Греция дала образец меры, Библия – образец безмерности; Греции принадлежит «прекрасное», Библии – «возвышенное», то особое качество, которое в природе присуще не обжитым местностям, но крутизнам гор и пучинам морей. Тема греческой поэзии – статика формы, тема библейской поэзии – динамика силы. Грек Протагор сказал: «Человек есть мера всех вещей»; но Библия рисует бытие, как раз неподвластное человеческой мере, несоизмеримое с ней [Аверинцев, 1989, с. 189].

И эллинская «статика формы», и библейская «динамика силы» в равной степени оказались востребованными европейской культурой. При всей значимости для нее античного (греческого и римского) наследия влияние Библии гораздо более глубоко и обширно. Библия становится «осевым» архетекстом, вокруг которого и «на полях» которого европейская культура (и – шире – культура иудейско-христианского ареала) выстраивает свои генеральные смыслы, формирует главные ценности, порождает новые тексты. Таким образом, под «осевым» архетекстом мы понимаем древний «*текст-в-начале*», обладающий особым духовным авторитетом, повышенной аксиологической значимостью, высокой степенью цитируемости, реферируемости, интерпретируемости, выполняющий функции смыслополагания и текстопорождения для обширного культурного ареала (см. подробнее: [Синило, 2017]).

Именно с Библией связано человеческое и поэтическое кредо Рильке. Излюбленная мысль, проходящая через все его творчество, – мысль о том, что настоящий поэт никогда не становится в позу победителя, гордого своей победой. Поэт всегда побежден этим громадным бранным миром, который через него ищет воплощения в слове и приобщения к вечности, и тогда поражение оборачивается победой. Неслучайно в финале стихотворения «Созерцающий» (*Der Schauende*; в переводе Б. Пастернака – «Созерцание»; сборник *Das Buch der Bilder* – «Книга образов»), являющегося одним из программных у Рильке, сказано:

Не станет он искать побед.  
Он ждет, чтоб Высшее Начало  
Его все чаще побеждало,  
Чтобы расти ему в ответ<sup>1</sup>.

В оригинале эта мысль выражена гораздо более сжато, в меньшем количестве строк, и, соответственно, – с гораздо большей поэтической суггестией:

Die Siege laden ihn nicht ein.  
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte  
von immer Größerem zu sein<sup>2</sup> [Rilke, 2014, S. 346].

По мнению Рильке, каждая победа для настоящего человека относительна и скорее воспринимается как поражение (вспомним строки Б. Пастернака, явно продиктованные влиянием Рильке: «Но пораженья от победы / Ты сам не должен отличать...»). Только при таком условии подлинный человек – поэт тем более – может бесконечно духовно расти, стремясь дорасти до Высшего Начала, каким является Бог. Эта мысль глубоко коррелирует с одной из генеральных идей Библии: настоящий человек не измеряет Божественное бытие только своей мерой, по определению ограниченной, но стремится дорасти до той меры, которая только и может быть единственной подлинной мерой в мире теоцентрическом, – до Бога, абсолютно сознавая, что дорасти до Него невозможно – можно только бесконечно «уподобляться» Ему в духовном и нравственном совершенстве. Неслучайно для выражения заветной идеи Рильке потребовалась библейская аллюзия – на знаменитый эпизод в 32-й главе Книги Бытия, где описано таинственное сражение патриарха Иакова с неким сверхъестественным существом – возможно, ангелом-покровителем Исава, брата Иакова, возможно – Самим Богом, принявшим облик ангела. Так или иначе, таинственный эпизод, в котором испытывается избранник Божий, становится развернутой метафорой дерзновенного постижения истины Откровения, дары которого не приходят к робким и пассивным, но требуют предельного напряжения всего человеческого существа, духовного, и физического. Показательно, что из схватки с ангелом

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод Б. Пастернака: [Рильке, 1977, с. 271].

<sup>2</sup> Победы не привлекают его. / Его рост: быть глубоко побежденным / от всегда Превышающего [неизменно Большого] (Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г.С.).

Иаков выходит одновременно и побежденным, и победителем: он прихрамывает, ибо ангел повредил сустав его бедра, и он получает новое благословение и новое имя, которое станет именем всего избранного народа, – *Йисраэль* (Израиль), что означает «сражающийся [во имя] Бога» и одновременно «Бог сражается [за него]». Поэтому и у Рильке читаем:

Всё, что мы побеждаем, – малость,  
Нас унижает наш успех.  
Необычайность, небывалость  
Зовёт борцов совсем не тех.

Так ангел Ветхого Завета  
Искал соперника под стать,  
Как арфу, он сжимал атлета,  
Которого любая жила  
Струною ангелу служила,  
Чтоб схваткой гимн на нем сыграть.

Кого тот ангел победил,  
Тот правый, не гордясь собою,  
Выходит из такого боя  
В сознание и расцвете сил.  
Не станет он искать побед<sup>1</sup> [Рильке, 1977, с. 271].

Библейская топка и стилистика играют очень значимую роль в формировании мировоззрения и художественного мира Рильке. С самого начала для него характерна принципиальная ориентированность на самоуглубленность, отстранение от себя современного городского мира. Ему противопоставлен принцип «тишины», «одиночества», которое осознается не только как тяжкий крест, груз непонимания и чуждости всему, но и как знак избранничества, необходимое условие для творчества, как «святое одиночество» (“*Du meine heilige Einsamkeit...*” из сборника *Advent*, 1897). Как отмечает А.В. Карельский, «комплекс тишины (вплоть до молчания,

---

<sup>1</sup> Was wir besiegen, ist das Kleine, / und das Erfolg selbst macht uns klein. / Das Ewige und Ungeheime / will nicht von uns gebogen sein. / Das ist der Engel, der den Ringern / des Alten Testaments erschien: / wenn seiner Widersacher Sehnen / im Kampfe sich metallisch dehnen, / fühlt er sie unter seinen Fingern / wie Saiten tiefer Melodien. // Wen dieser Engel überwand, / welcher so oft auf Kampf verzichtet, / der geht gerecht und aufgerichtet / und groß aus jener harten Hand, / die sich, wie formend, an ihn schmiegte. / Die Siege laden ihn nicht ein [Rilke, 2014, S. 346].

безмолвия), внимание к немому языку жеста (*Gebärde*) – всё это станет одной из существеннейших черт поэтики Рильке» [Карельский, 1981, с. 9]. Заметим также, что сквозным для его творчества является топос Сада, символизирующий блаженный локус гармонии и творчества, истинное прибежище поэта, самое поэзию и уходящий корнями в библейскую почву.

В связи с принципом «тишины» перед Рильке возникает мировоззренческая и одновременно этическая проблема: как совместить это «святое одиночество» со стремлением открыться миру, стать его голосом, с любовью к миру и людям, без которых он также не мыслит подлинной поэзии. Найти выход из этой ситуации Рильке помогает знакомство с Россией, русской культурой и литературой, символом и совестью которой был для него, как и для многих западноевропейских интеллектуалов этого времени, Л.Н. Толстой. Начальные годы странствий дважды приводят поэта в Россию – в 1899 и 1900 г. Он хотел увидеть златоглавые соборы Кремля и волжские просторы, маленькие церквушки, в которых истово молится простой народ, и бедные крестьянские избы. Он хотел в Ясную Поляну к Толстому. Проводником Рильке к Толстому становится Л.О. Пастернак, отец Б.Л. Пастернака. Рильке встречается с Толстым, И.Е. Репиным, гостит у крестьянского поэта С.Д. Дрожжина в его родной деревне Низовка в Тверской губернии. Позже Дрожжин расскажет в воспоминаниях о своем друге «Райнере Осиповиче», как именовали Рильке крестьяне Низовки, с которыми он вел беседы на их родном языке.

Впечатления от поездок в Россию, от встреч с Толстым имели колоссальное значение для Рильке, который писал:

Россия [...] в известной мере стала основой моих переживаний и впечатлений. <...> Она в 1899 и 1900 гг. не только раскрыла мне ни с чем не сравнимый мир – мир необыденных измерений, но и позволила мне благодаря своим человеческим данным почувствовать себя братски принятым среди людей (цит. по: [Ратгауз, 1977, с. 381]).

Безусловно, Рильке идеализировал Россию: она представлялась ему природным и духовным ландшафтом, не испорченным цивилизацией, живущим по естественным законам. Здесь сохранилась подлинная наивная вера, здесь литература и искусство бесконечно далеки от эстетской игры. Как известно, очень велик был интерес австрийского поэта к русской литературе. Он усиленно занимался русским языком, чтобы в подлиннике читать русских



писателей. «И что за радость читать в оригинале стихи Лермонтова и прозу Толстого!.. Я необычайно тоскую по Москве», – напишет Рильке Л.О. Пастернаку в 1900 г. (цит. по: [Ратгауз, 1977, с. 387]). Он переводит на немецкий язык стихи Лермонтова, «Слово о полку Игореве», чеховскую «Чайку» (1896) и даже пробует писать стихи на русском языке. Поэт утверждал:

Здесь (в России) впервые сталкиваешься с предметами (вещами – Dinge), обретаешь с ними прямую связь и остаешься с ними в постоянном общении... <...> Я чувствую, что все русское (букв.: русские предметы – russische Dinge) и есть наилучшее имя для моих личных чувств и признаний (цит. по: [Ратгауз, 1977, с. 389–390]).

Под знаком России рождается первый сборник Рильке, принесший ему мировую известность, – «Часослов» (*Das Stunden-Buch*, опублик. 1905). Само его название является калькой со славянского названия молитвенника, где молитвы распределены по часам и куда включены фрагменты псалмов (так называемая *следованная Псалтирь*). Таким образом, непосредственным претекстом «Часослова» является православный молитвенник, шире – русская православная культура, затронувшая глубокие струны души поэта. Неслучайно он писал:

Благодаря русским вещам <...> присущая моему существу набожность, которая с детских лет стремилась прорваться в мое творчество, обретает свое имя (цит. по: [Коренева, 1998, с. 6]).

«Часослов» Рильке по-новому, дерзко (но само это дерзание имеет под собой библейскую основу) интерпретирует глубинную взаимосвязь и взаимонеобходимость человека и Бога, наглядно воплощает тот спасительный диалог между Я и Вечным Ты, о котором позже напишет Мартин Бубер (1878–1965) в своей вдохновенной философской поэме «Я и Ты» (*Ich und Du*, 1923) и который для самого основоположника философии диалога коренится в Библии. Мы смеем предположить, что творчество Рильке, как и немецких мистиков XVII в. (особенно Ангелуса Силезиуса (1624–1677), которых изучал М. Бубер наряду с мистикой хасидизма, повлияло на становление философии диалога. У самого же Рильке отзываются идеи старых немецких мистиков и все того же Ангелуса Силезиуса.

«Часослов» стал вершиной субъективного лиризма в поэзии Рильке, наибольшего его сближения с библейской поэтикой, особенно поэзией Псалтири (см. подробнее: [Синило, 2018]). Далее его диалог с Библией видоизменяется в связи с формированием концепции *Ding-Gedicht* («предмет-стихотворение»), основанной на дерзком стремлении «вылепливать» стихотворения, описывающие различные предметы и явления, как скульптор создает свои творения; при этом делать их не статичными, застывшими, но сохраняющими движение (эталон для Рильке становится скульптуры Огюста Родена (1840–1917), работу которого он наблюдает, будучи его секретарем с 1903 г., чтобы писать книгу о нем). В сборнике «Новые стихотворения» (*Neue Gedichte*, 1907–1908), созданном «под знаком» Парижа и О. Родена, предстает целая галерея античных и библейских образов, в которых античная «статика формы» одухотворена библейской «динамикой силы» (С.С. Аверинцев) и в которых античная пластичность «предметов» (*Dinge*) соединяется с их внутренним движением в «предметах-стихотворениях» (*Ding-Gedichte*). В форму *Ding-Gedicht* отливается вся вселенная – от цветка гелиотропа и гортензии, от фламинго и пантеры до античных и библейских героев, все виды движения – от механического до органического, до самых тонких движений человеческого духа. Все *Ding-Gedichte* находят свое органичное место и живут во «внутреннем пространстве мира» (*Weltinnenraum*), которое вмещает душа поэта. Бренным вещам и природным объектам именно поэт, со-творец Бога, дает вечную жизнь. В этом смысле «Новые стихотворения» продолжают, при всей их возможной для лирической поэзии «объективности», линию «Часослова». И именно тогда, когда Рильке обращается к библейским образам, в его стихи включается «код», связанный с Книгой Псалмов (Псалтирью), Экклесиастом, Песнью Песней, Плачем («Саул», «Давид поет Саулу», «Эстер», «Ависага», «Отпадение Авессалома», «Явление Самуила Саулу», «Пророк», «Гефсиманский сад» и многие другие).

### **Интерпретация евангельского эпизода «Моление о чаше» в стихотворении Р.М. Рильке «Гефсиманский сад»**

Как уже отмечалось, в «Новых стихотворениях» (1907–1908) Рильке предстает целая галерея библейских образов, как ветхозаветных, так и новозаветных, начиная с прародителей человечества Адама и Евы и заканчивая Иисусом и его учениками. Однако это

меньше всего иллюстрации к библейским эпизодам, это не «живописание» портретов библейских героев. Каждый раз Рильке с необычайной поэтической силой передает духовную мощь или предельную опустошенность героев Библии, отражает трагические борения духа и проецирует их на душу современного человека, выражает собственное мироощущение и дух своего времени.

Одним из таких примеров является стихотворение «Гефсиманский сад» (*Der Ölbaum-Garten*; букв. «Оливовый сад»), вдохновленное евангельским сюжетом «Моление о чаше». Речь идет о молитве Иисуса перед его арестом в Гефсиманском саду, куда он отправляется со своими учениками ночью после Тайной вечери – встречи еврейской Пасхи (Песаха). Эта встреча происходит тайно, в доме верного Иисусу человека, потому что римский оккупационный режим не разрешает встречать праздник большому собранию людей. Вечеря является тайной еще и потому, что Иисус, произнося, согласно иудейскому обычаю, благословение Богу над особым пресным пасхальным хлебом (*маццот*, или *маца*) и вином, дает им дополнительное толкование, устанавливая таинство Евхаристии: хлеб – Его тело, которое будет отдано на растерзание, вино – Его кровь, которая будет пролита во имя Спасения человечества. Ученики пугаются, потому что очень любят Учителя и боятся за Него. Чувствуется, что они не во всем понимают Его. К тому же их приводят в недоумение и даже негодование слова Учителя о том, что один из них предаст Его. Комнату Тайной вечери покидает апостол Иуда, чтобы, как и наказывает Иисус, поскорее сделать свое дело. Евангелия содержат намек, что между Иисусом и Иудой существует некая незримая связь или даже договоренность, что Иуда должен взять на себя черную роль предателя, чтобы высветился ярче духовный свет Учителя, чтобы свершилось предписанное: Мессия (греч. *Христос*) должен погибнуть мучительной смертью, пострадать за человечество.

После завершения ритуала первого пасхального седера (порядка встречи праздника) Иисус с учениками отправляется (уже практически на рассвете) в Гефсиманию у подножия Масличной (Елеонской) горы. Он идет туда, потому что знает о предсказаниях древних пророков: именно на Масличную гору должен явиться Мессия. Само название «Гефсимания» является искажением двух слов на иврите: *гат* (давилый пресс) и *шемен* (оливковое масло). Это реальное место у подножья Масличной горы, где были оливковые

рощи и где находились стационарные каменные прессы для выдавливания оливкового масла.

Подчеркнем также, что тоπος Сада, корнями уходящий еще в шумерскую и аккадскую культуры (блаженная страна Дильмун как обиталище богов), многократно варьируется в Библии. Это, во-первых, Эдемский сад (*Ган Эден* – Сад Блаженства), созданный Богом для Его любимого творения – Человека – и являющийся местом не только блаженства (блаженного неведения), но и первого испытания на верность Всевышнему, первого горького опыта познания добра и зла, а также связанного с ним самопознания. При этом пресловутое грехопадение осмысливается в Библии не только как негативный поступок людей, усомнившихся в Боге, но и как необходимый шаг на пути постижения человеком своей сущности и начала самосовершенствования, возвращения к Богу. На этом пути важен Сад любви, предстающий в Песни Песней и толкуемый в еврейской религиозной традиции как Сад сакрального знания, Богопознания, приближения к Богу через любовь. В христианской традиции этот Сад также символизирует таинство Любви как важнейшего закона, который Бог дает человеку, и выступает как метафора образа Девы Марии (в мариологическом прочтении Песни Песней). В связи с этим проясняется и символическое наполнение Гефсиманского сада: это место трагического испытания духа, готовности Богочеловека, в котором «нераздельно и неслиянно» присутствуют две природы – Божественная и человеческая, пожертвовать собой во имя Спасения рода человеческого. Таким образом, готовность Иисуса к добровольной жертве искупает грех первых людей. Два Сада – Эдемский и Гефсиманский – сознательно ассоциируются друг с другом, со- и противопоставляются. В первом человек не выдержал испытания, во втором – подтвердил свою верность, истинную любовь к Богу и людям, победил собственную слабость и страх смерти. В первом люди утратили бессмертие, благодаря второму обрели надежду на вечную жизнь.

При этом все авторы синоптических Евангелий (Матфей, Марк, Лука), мир которых сосредоточен вокруг фигуры Иисуса, представляют его прежде всего как Сына Человеческого, как человека. Как человек, Он не может не испытывать страха перед предстоящими страданиями, ужаса перед приближающейся смертью. Евангелисты подчеркивают, что Он терзается тоской, скорбью, страхом до «кровавого пота» и просит Бога Отца пронести мимо, если только можно, чашу страданий (отсюда и название – «Моление

о чаше»). Но, пережив это страшное борение, Иисус принимает твердое решение следовать воле Отца, предваряя тем самым знаменитый тезис Б. Спинозы о свободе как «осознанной необходимости».

При этом у всех трех синоптиков есть свои нюансы в описании знаменитого эпизода. Первым по времени из канонических Евангелий было зафиксировано Евангелие от Марка, самое краткое по объему, отличающееся особой лапидарностью, суровостью стиля:

Пришли в селение, называемое Гефсимания; и Он сказал ученикам Своим: посидите здесь, пока я помолюсь. // И взял с Собой Петра, Иакова и Иоанна; и начал ужасаться и тосковать. // И сказал им: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте. // И, отошед немного, пал на землю и молился, чтобы, если возможно, миновал Его час сей; // И говорил: Авва Отче! Все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты (Марк 14:32–36).

Остальные евангелисты уже хорошо знали Евангелие от Марка и опирались на него, внося некоторые нюансы. Так, у Матфея исчезает плеоназм *Авва Отче* (*авва*, точнее *абба*, на иврите и есть «отец», «отче») и фразы становятся более завершенными (протицируем только последние стихи):

Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною. // И отошед немного, пал на Лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты (Матф 26:38–39).

Евангелист Лука, сознательно следуя традиции греко-римской биографической прозы и стремящийся все изложить последовательно и логично, добавляет красочные и страшные детали (именно у него речь идет о «кровавом поте»), но одновременно смягчает трагизм всей сцены, вводя фигуру ангела, который является, чтобы укрепить душу Иисуса:

Являлся же Ему Ангел с небес и укреплял Его. // И находясь в борении, прилежнее молился; и был пот Его, как капли крови, падающие на землю (Лук 22:43–44).

Что же касается Евангелия от Иоанна, излагающего прежде всего эзотерические основы христианского учения, то его автор совершенно опускает мотив мучительного борения в Гефсиманском саду, ибо это не соответствует его представлениям о божественной силе Сына Божьего.

В своем стихотворении Рильке контаминирует эпизоды всех трех синоптиков, углубляет мотив трагического одиночества Иисуса, непонимаемого даже близкими, даже ближайшими учениками, и одновременно спорит с евангельским текстом, особенно с Евангелием от Луки.

«Гефсиманский сад» Рильке принципиально начинается с безымянного «Он» (на связь с образом Иисуса указывает лишь паратекст – название, столь много говорящее человеку, знающему хотя бы азы Библии и христианства):

Весь серый, среди пепельной листвы,  
он был маслин свисавших пропыленной.  
Он шел, не вынимая головы  
из раскаленной глубины ладоней<sup>1</sup>.

Серая цветовая гамма подчеркивает трагизм ситуации, предельную усталость и горькое одиночество героя. Важно, что в оригинале два раза повторяется слово «серый», которое одновременно относится как к листве, так и к самому Иисусу (с усилением – «совсем серый», «полностью серый»), а также два раза – «пыль» (второй раз в необычном неологизме – *Staubigsein*, «пыльное бытие»). В хорошем переводе К. Богатырева неизбежно потерялась звукопись (ее всегда сложнее всего сохранить при переводе), аллитерации на *g – gr*, а также ассонансы сначала на высоком *i*, а затем каденция на низкие тревожные *a – u*. Существенной смысловой потерей в переводе является утрата причастия *aufgelöst*, «растворенный», то есть затерянный в пыльном пространстве, а также отсутствие повтора слов «пыль», «пыльный» в применении не к маслинам, а к лирическому герою.

Рильке одним из первых в европейской литературе представляет трагедию Христа как трагедию земного, преданного и покинутого человека. Отсюда этот серый колорит, символизирующий предельную душевную усталость, тяжесть непомерной ноши, которую Иисус взвалил на свои плечи. Возникает ощущение, что он поднимается не на Масличную гору, но уже на Голгофу, неся тяжкий крест, хотя все это еще впереди. Мотив неотвратимости пути соединяется у Рильке с мотивом его бессмысленности,

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод К. Богатырева [Рильке, 1977, с. 24]. Нем.: Er ging hinauf unter dem grauen Laub / ganz grau und aufgelöst im Ölgelände / und legte seine Stirne voller Staub / tief in das Staubigsein der heißen Hände [Rilke, 2014, S. 439].

безысходности, с мотивом богооставленности. Повествование «от автора», от третьего лица, перетекает во внутренний монолог героя, сомневающегося в смысле предстоящих ему страданий, не понимающего жестокой воли Отца, более того – не ощущающего Его поддержки и даже еще страшнее – Его присутствия в мире:

Все в прошлом и неотвратим конец.  
Ослепнув, я уйду. Но объясни же,  
зачем Ты требуешь, чтоб я, слепец,  
Тебя отыскивал, раз я не вижу.

Я больше не найду Тебя. Ни в ком.  
Ни в этом камне. Ни в себе самом.  
Я не найду тебя ни в ком другом.

Я с горечью людской наедине.  
Я мог с Тобой ее смягчить вполне.  
Но нет Тебя. О стыд и горе мне!<sup>1</sup>

Это апогей отчаяния, ощущения богооставленности. Душевное волнение Иисуса подчеркивается разорванным синтаксисом, краткими обрывочными фразами-предложениями, что не совсем выдержано в переводе, особенно в первой строке фрагмента. Как лейтмотив Рильке несколько раз повторяет горькие фразы: *Ich finde Dich nicht mehr* («Я больше не нахожу тебя»); *Ich bin allein* («Я один») – к сожалению, это важные смысловые утраты в переводе. Лирический герой не находит Бога ни вовне, ни внутри себя. Более того, его сомнение достигает такой критической точки, что возникает вопрос: а есть ли Бог вообще? Безусловно, библейский Иисус, тем более в каноническом прочтении образа, не мог бы так поставить вопрос. Но устами Иисуса Рильке говорит о состоянии собственной души, знавшей упадок и взлеты веры, о состоянии души человека трагической эпохи декаданса, эмблемой которой стали знаменитые слова Ф. Ницше: «Бог умер».

---

<sup>1</sup> [Рильке, 1977, с. 24]. Nach allem dies. Und dieses war der Schluß. / Jetzt soll ich gehen, während ich erblinde, / und warum willst Du, daß ich sagen muß / Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde. // Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein. / Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein. / Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein. // Ich bin allein mit aller Menschen Gram, / den ich durch Dich zu lindern unternahm, / der Du nicht bist. O namenlose Scham... [Rilke, 2014, S. 439].

Далее, словно случайно, возникает предвидение – когда-нибудь потомки будут говорить, пытаясь смягчить трагизм ситуации, о том, что приходил ангел, вестник Божий: «По слухам ангел в нашей стороне. // Причем тут ангел? Ах, настала ночь»<sup>1</sup> [Рильке, 1977, с. 24]. Рильке снимает полностью мотив утешения, укрепления души Иисуса, как снимает и момент предзнания – грядущего Воскресения. По мысли поэта, предзнание умаляет человеческий подвиг Христа, который остается один на один со страшной неизвестностью – ночью, символизирующей мрак души, страх смерти, страшную ночь истории, в которой блуждает человечество. Горькая фраза о ночи, пришедшей вместо ангела, повторяется несколько раз. Наступит ли утро, которое на языке Библии, на языке пророков символизирует преображение несправедливой истории, наступление Мессиианской эры. Но пока –

Ночь наступила, как и все другие,  
как тысячи других ночей.  
И камни спят, и псы сторожевые.  
Печальная... И будто бы впервые  
ждет пробужденья солнечных лучей [Рильке, 1977, с. 24–25].

Две последние строки в оригинале звучит гораздо сильнее: “Ach eine traurige, ach irgendeine, / die wartet, bis es wieder Morgen sei”<sup>2</sup> [Rilke, 2014, S. 439]. Несмотря на маленький проблеск надежды, стихотворение завершается в тонах полного отчаяния и безнадежности:

К подобной пастве ангел не слетает.  
Ночь не возьмет таких под свой покров.  
Кто потерял себя – в конце концов  
тех матери родные отвергают,  
проклятья им – наследство от отцов<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Später erzählte man: ein Engel kam – // Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht [Rilke, 2014, S. 419].

<sup>2</sup> Ах скорбная, ах любая, / которая ждет, пока вновь будет утро.

<sup>3</sup> [Рильке, 1977, с. 25]. Нем.: Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern, / und Nächte werden nicht um solche groß. / Die Sich-Verlierenden läßt alles los, / und sie sind preisgegeben von den Vätern / und ausgeschlossen aus der Mütter Schoß [Ibid.]; Подстрочный перевод: Ибо ангелы не приходят на такие молитвы, / и ночи не возвеличиваются такими. / Теряющие себя теряют все, / и они оставлены отцами / и извергнуты из чрева матерей.



В оригинале, опять же, сказано сильнее: «Теряющие себя теряют все, / и они оставлены отцами / и извергнуты из чрева матерей». Сын, отданный Отцом на страдания, тоскующий по материнской любви... Но неслучайно здесь все существительные стоят во множественном числе. Речь у Рильке идет о *каждом* покинутом и одиноком человеке, о тысячах и тысячах страдальцев, о судьбе которых он с таким сочувствием размышлял в «Часослове» (в «Книге о нищете и смерти»).

Таким образом, стихотворение Рильке отнюдь не иллюстрация к знаменитому библейскому эпизоду. Библейский сюжет необходим поэту, чтобы выразить трагизм своего мироощущения, дух своей кризисной эпохи, чтобы привлечь внимание к бедствиям и страданиям обычного «маленького» человека. Именно поэтому его Иисус так же мал, беспомощен и вовсе не произносит твердых слов о готовности к жертве. Его Иисус – просто человек, беспредельно одинокий. Безусловно, эта трактовка спорит с канонической и является, скорее, экзистенциалистской. Но, быть может, задача поэта и состояла в том, чтобы напомнить людям о *живом* Христе, а не о сусальном идеальном образе. Ведь неслучайно еще в «Часослове» Рильке, мечтая об обновленном свободном мире, написал:

Церквей не будет, Бога задавивших,  
Его оплакавших и затравивших,  
чтоб Он, как зверь израненный, затих.  
Дома откроются как можно шире,  
и жертвенность опять родится в мире –  
в твоих поступках и в делах моих.

С потусторонним больше не играя  
и смерть не выставляя напоказ,  
служа земному, о земном мечтая,  
достойно встретим свой последний час<sup>1</sup>.

Доверие к жизни, земному Рильке сохранял всегда, как и веру в присутствие Бога в этом мире, о чем свидетельствует весь контекст его творчества, особенно финальные циклы «Сонеты к Орфею» и «Дуинские элегии» (1923). Доверию к земному и умению ощутить присутствие Бога в нашей суетной жизни учился у него Борис Пастернак.

---

<sup>1</sup> Перевод Т. Сильман: [Рильке, 1977, с. 242].

## Мотив Гефсиманского сада в поэзии Б. Пастернака

Без сомнения, можно считать, что поэтический и, шире, духовный, человеческий опыт Рильке стал решающим для творческого самоопределения Пастернака, для выбора им пути поэта и неукоснительного следования этому пути. С обезоруживающей прямоотой, с предельной искренностью он написал об этом в своем первом письме Рильке – в ответ на пересланное ему отцом из-за границы письмо австрийского поэта с отзывом о стихах своего младшего русского собрата, напечатанных во французских журналах:

Великий обожаемый поэт! Я не знаю, где окончилось бы это письмо и чем бы оно отличалось от жизни, позволь я заговорить в полный голос чувствам любви, удивления и признательности, которые испытываю вот уже двадцать лет. Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни. Они созданы Вами. <...> Я вне себя от радости, что стал Вам известен как поэт, – мне так же трудно представить себе это, как если бы речь шла о Пушкине или Эсхиле. <...> То, что я чудом попался Вам на глаза, потрясло меня. Известие об этом отозвалось в моей душе подобно току короткого замыкания. Все ушли из дому, и я остался один в комнате, когда прочел несколько строк об этом в письме Л.О. Я бросился к окну. Шел снег, мимо проходили люди. Я не воспринимал окружающего, я плакал [Рильке; Пастернак; Цветаева, 1990, с. 62–63].

О том, как он вместе с отцом, известным художником Л.О. Пастернаком (1862–1945), десятилетним мальчиком встречал Рильке на перроне Московского вокзала, Пастернак будет вспоминать в «Охранной грамоте» (1930). Читая с ранних лет стихи Рильке, он впитывает в себя представление о высоком предназначении поэта, о его величайшей преданности поэзии, об ответственности поэта перед миром и Богом. Далее, в студенческие годы, Пастернак переводит из Рильке. Он учится у него мастерству, но главное, что его привлекает, – целостность, несмотря на все разрывы, художественного мира Рильке и его стремление представить «жизнь как целостный образ» (гимн «К Гёльдерлину»: Ф. Гёльдерлин был для Рильке образцом этой целостности и «доверия к земному»). Однако именно сообщение отца об интересе Рильке к стихам Бориса Пастернака стало для последнего и невероятным потрясением, и переломным моментом в его творчестве. Без преувеличения можно сказать, что оно позволило русскому поэту обрести новое дыхание. В послесловии к «Охранной грамоте», написанном в виде посмертного письма к Рильке, Пастернак писал:

Я не больше удивился бы, если бы мне сказали, что меня читают на небе. Я не только не представлял себе такой возможности за двадцать с лишним лет моего Вам поклонения, но она наперед была исключена, и теперь нарушала мои представления о моей жизни и ее ходе. <...> В первый раз в жизни мне пришлось в голову, что Вы – человек, и я мог бы написать Вам, какую нечеловечески огромную роль Вы сыграли в моем существовании» [Пастернак, 1990б, с. 312].

Так завязалась переписка двух поэтов, к которой вскоре, благодаря Пастернаку, подключилась Марина Цветаева. По просьбе Пастернака Рильке написал ей и выслал свои книги «Сонеты к Орфею» и «Дуинские элегии». 18 мая 1926 г. Пастернак получил долгожданное известие от Рильке, посланное через Цветаеву, которое стало для него очередным сильнейшим потрясением. В заказном конверте, посланном Цветаевой, лежали два голубых листка, один из которых был письмом Рильке:

Дорогой мой Борис Пастернак, Ваше желание было исполнено тотчас, как только непосредственность Вашего письма коснулась меня словно веяние крыльев: «Элегии» и «Сонеты к Орфею» уже в руках поэтессы! Те же книги, в других экземплярах, будут посланы Вам. Как мне благодарить Вас: Вы дали мне увидеть и почувствовать то, что так чудесно приумножили в самом себе. Вы смогли уделить мне так много места в Вашей душе, – это служит к славе Вашего щедрого сердца. Да снизойдет на Вас всяческое благословение! Обнимаю Вас. Ваш Райнер Мария Рильке [там же, с. 336].

На втором листке по-немецки рукою Цветаевой были переписаны из письма Рильке к ней слова о Пастернаке:

Я так потрясен силой и глубиной его слов, обращенных ко мне, что сегодня не могу больше ничего сказать: прилагаемое же письмо отправьте Вашему другу в Москву. Как приветствие [там же].

Оба эти листка Пастернак хранил до конца своих дней. Летом 1960 г., после смерти поэта, близкие вынули их из конверта с надписью «Самое дорогое», который лежал в кожаном бумажнике во внутреннем кармане его пиджака. В 1959 г., оглядывая свой творческий путь, поэт писал М. Окутюрье:

Я всегда думал, что в моих собственных опытах, во всей моей творческой деятельности я всего лишь только переводил и варьировал его [Рильке] мотивы, что я ничего не добавил сверх его оригинальности и что я плавал всегда в его водах... [Пастернак, 1989, с. 434].

Конечно, Пастернак несправедлив к себе: даже там, где он только переводил и варьировал чужие мотивы (а на деле – глубоко родственные и имманентно присущие ему), он оставался самим собой, и образы боготворимых им Шекспира, Гёте, Рильке обретали в его поэзии новую жизнь.

Среди многообразных перекличек Пастернака с поэзией Рильке обращает на себя внимание и перекличка в рецепции некоторых библейских образов, прежде всего евангельских. Особенно важное значение евангельские мотивы приобретают в итоговом, вершинном цикле Пастернака – «Стихотворениях Юрия Живаго» (заметим, что во время работы над циклом следует и новый виток обращения к Рильке, к переводам из его поэзии). В своем романе Пастернак хотел, по его словам, «дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие» (письмо к О.М. Фрейденберг от 13 октября 1946 г.) [Пастернак, 1990б, с. 224]. Атмосферу будущего романа писатель определил следующим образом: «...мое христианство» [там же]. Именно стихи, «подаренные» поэтом своему герою и завершающие роман «Доктор Живаго», возводят этот роман на высоту самых высоких, светлых и трагических коллизий бытия, на уровень вечности. И хотя тяготение к евангельским образам имманентно было присуще Пастернаку, хотя они глубоко и кровно им пережиты, в некоторых стихотворениях нельзя не усмотреть особые импульсы, полученные от поэзии того, кто был для него вневременным воплощением Поэта, «Германским Орфеем» (определение М. Цветаевой). Особенно это касается «Рождественской звезды» (1947), отсылающей к «Трем волхвам» Рильке, «Марии Магдалины» (см. «Пиета» (*Pieta*) Рильке) и, конечно же, «Гефсиманского сада».

Мотив Гефсиманского сада возникает уже в первом стихотворении, открывающем цикл, – «Гамлет», где образ шекспировского героя преломлен через «Моление о чаше»:

...Если только можешь, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю Твой замысел упрямый  
И играть согласен эту роль.  
Но сейчас идет другая драма,  
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,  
И неотвратим конец пути.  
Я один, все тонет в фарисействе.  
Жизнь прожить – не поле перейти [Пастернак, 1989, с. 502].

Побеждает «замысел упрямый»: сквозь образ Гамлета проступает лик Христа. По мысли поэта, Гамлет, как и Христос, творит волю пославшего его, сознательно идет на смерть, принося себя в жертву во имя исправления мира. Неслучайно в «Замечаниях к переводам из Шекспира» Пастернак говорит: «“Гамлет” – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [Пастернак, 1990а, с. 309]. И далее о монологе «Быть или не быть?» сказано: «Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты» [там же]. Поэтому закономерно «Стихотворения Юрия Живаго» открываются «Гамлетом», а завершаются «Гефсиманским садом».

В своем стихотворении Пастернак гораздо в большей степени, чем Рильке, следует евангельскому тексту, особенно Евангелию от Матфея. По сути дела, его «Гефсиманский сад» – мощный парадфраз *Матф 26:36–56*, включающий иногда точные библейские цитаты, например: «Он им сказал: “Душа скорбит смертельно, / Побудьте здесь и бодрствуйте со мной”» [Пастернак, 1989, с. 530].

В зачине стихотворения нельзя не уловить (даже на лексическом уровне) переклички с Рильке: безразличие звезд, седые маслины (немецкое *grau* может быть переведено и как «серый», и как «седой»). Однако в целом у Пастернака нет ощущения густоты и запыленности пространства: наоборот, оно предельно разрежено. Гефсиманский сад увиден словно с космической высоты, и сразу за ним начинается Млечный Путь – как зримый знак вечности:

Мерцаньем звезд далеких безразлично  
Был поворот дороги озарен.  
Дорога шла вокруг горы Масличной,  
Внизу под нею протекал Кедрон.

Лужайка обрывалась с половины.  
За нею начинался Млечный путь.  
Седые серебристые маслины  
Пытались вдаль по воздуху шагнуть [там же].

Словно соревнуясь с Рильке, Пастернак выступает как большой мастер звукописи: чего стоит только строка «Седые серебристые маслины...», ассонирующая на *ы/и* и аллитерирующая на *с*! Красивый эпитет «серебристые» (изнанка узких листочков маслины действительно серебристая) вносит элемент красочности и теплоты в этот космический пейзаж, в котором человек предстает еще более малым и одиноким, но который уже изначально готовит читателя к мысли о величии подвига Христа.

Как и Рильке, Пастернак сосредоточивает свое внимание на земном, а потому еще более высоком, еще более трагическом аспекте библейской мистерии – на добровольности жертвы:

Он отказался без противоборства,  
Как от вещей, полученных взаймы,  
От всемогущества и чудотворства,  
И был теперь как смертные, как мы.

Ночная даль теперь казалась краем  
Уничтоженья и небытия.  
Простор вселенной был необитаем,  
И только сад был местом для житья.

И, глядя в эти черные провалы,  
Пустые, без начала и конца,  
Чтоб эта чаша смерти миновала,  
В поту кровавом Он молил Отца [Пастернак, 1989, с. 531].

Если Рильке оставляет за кадром сцену с уснувшими учениками (они упомянуты лишь вскользь), то Пастернак заостряет на этом внимание, как и евангелисты: неспособность бодрствовать понимается как душевная слабость, духовное безволие, в конечном счете – как недостаточность веры (в евангельском тексте Иисус троекратно обращается к ученикам с призывом бодрствовать):

Смягчив молитвой смертную истому,  
Он вышел за ограду. На земле  
Ученики, осиленные дремой,  
Валялись в придорожном ковыле.

Он разбудил их: «Вас Господь сподобил  
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.  
Час Сына Человеческого пробил,  
Он в руки грешников себя предаст».

И лишь сказал, неведомо откуда  
Толпа рабов и скопище бродяг,  
Огни, мечи и впереди – Иуда  
С предательским лобзанием на устах [Пастернак, 1989, с. 531].

В поле зрения русского поэта – не только моление о чаше, но и арест Иисуса в Гефсиманском саду. И чем дальше, тем больше горькие сомнения в душе Христа уступают место твердому решению во всем следовать воле Отца, тому, что уже написано в его родном Священном Писании, особенно у пророков. Прежде всего здесь важен пророк Исаия, у которого мы впервые находим концепцию страдающего Мессии, безымянного Раба Божьего: над ним будут глумиться враги, его поведут на заклание, но он возьмет на себя грехи всех людей, и его ранами исцелится человечество (см.: *Ис 53:3–13*). Пастернак не исключает, как Рильке, момент предзнания, а наоборот – акцентирует то, что Иисус уверен в осмысленности происходящего и следует заранее намеченному плану, который исключает Божественное вмешательство и применение силы оружия:

Петр дал мечом отпор головорезам  
И ухо одному из них отсек.  
Но слышит: «Спор нельзя решить железом,  
Вложи свой меч на место, человек.

Неужто тьмы крылатых легионов  
Отец не снарядил бы мне сюда?  
И, волоска тогда на мне не тронув,  
Враги рассеялись бы без следа.

Но книга жизни подошла к странице,  
Которая дороже всех святынь.  
Сейчас должно написанное сбыться,  
Пускай же сбудется оно. Аминь» [там же].

Финальные слова Иисуса звучат твердой верой в победу Божьего замысла, в ненужность собственной жертвы. Он говорит уже не только как Сын Человеческий, но и как Сын Божий, как «власть имеющий»:

Ты видишь, ход веков подобен притче  
И может загореться на ходу.  
Во имя страшного ее величия  
Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,  
И, как сплавляют по реке плоты,  
Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты [Пастернак, 1989, с. 532].

Таким образом, если Иисус у Рильке – воплощенное сомнение, беспредельное отчаяние, то у Пастернака Он – воплощенная вера, олицетворенная надежда.

### **Заключение**

Два «Гефсиманских сада» – Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернака, опирающиеся на знаменитый евангельский эпизод «Моление о чаше», оказываются не только взаимосвязанными, обнаруживающими контактно-генетические связи и типологические схождения, но и различными, в чем-то даже диаметрально противоположными. Схождения обусловлены различными причинами: во-первых – обращением к одному и тому же архетексту; во-вторых – непосредственным влиянием Рильке на своего младшего собрата по перу, их прямым общением; в-третьих – общностью их мировосприятия, трагического и оптимистического одновременно, общностью их понимания поэзии и ее задач. Кроме того, оба поэта были людьми веры, для которых понятие «христианство» не было абстрактным. Иисус, несомненно, обитал в душе каждого из них, хотя Рильке был верующим, скорее, экуменического склада, в то время как Пастернак больше тяготел к каноническому христианству в его православном варианте.

И стихотворение Рильке, и стихотворение Пастернака созданы в трагические, переломные моменты их жизни. Рильке пишет свой «Гефсиманский сад» в годы личностного и творческого кризиса, выступающего как частное проявление общего кризиса и катастрофичности сознания и самой действительности в эпоху декаданса. Поэт, как чуткий сейсмограф, не только передает трагическое мироощущение человека эпохи декаданса, но и предугадывает грядущие катастрофы (известно, что Рильке как личную трагедию воспринял Первую мировую войну). Пастернак пишет свои «Стихотворения Юрия Живаго», как и роман «Доктор Живаго», в глухие для России годы после Второй мировой войны, когда все надежды на облегчение участи народа-победителя, на хотя бы глоток свободы рухнули, когда вновь были развязаны репрессии, в том числе от-



вратительная компания борьбы с «безродными космополитами». Отсюда настойчивое присутствие скорбной *гефсиманской ноты* в позднем творчестве Пастернака. Каждый из поэтов через призму библейского сюжета выражает в своем стихотворении дыхание собственного времени и свое личное мироощущение.

Стихотворение Рильке предельно трагично: Иисус уходит из мира без всякой уверенности в том, что его добровольная жертва изменит мир. Перед нами не только библейский герой, но и обычный человек в минуты беспредельного отчаяния и утраты веры. Однако в целом контекст творчества Рильке свидетельствует о том, что в душе поэта постоянно происходят схватки отчаяния и надежды, неверия и веры, но вера и надежда в конечном счете оказываются сильнее. «Гефсиманский сад» Пастернака тоже трагичен, но в нем нет безысходности. Роковые минуты смятения сменяются твердой верой в ненаясность предстоящих страданий, что вовсе не исключает душевной борьбы до «кровавого пота». В интерпретации библейского сюжета русский поэт ближе к его каноническому пониманию.

Для обоих поэтов во всем их творчестве важен диалог с Библией как с «осевым» архитекстом европейской культуры. Однако библейская архитекстуальность «работает» в их стихотворениях по-разному. У Рильке она задана паратекстом-заглавием (впрочем, как и у Пастернака), но дальше никак прямо не указывается, что речь идет об Иисусе. Евангельский текст включается лишь намеками, тончайшими аллюзиями. Стихотворение Рильке – во многом кардинальное переосмысление, пересоздание канонического сюжета. У Пастернака связь с библейским архитекстом присутствует не только на уровне паратекста, но и интертекста: он вводит в свое стихотворение прямые цитаты из Евангелий и, по сути, дает паравраз евангельского эпизода. Интерпретация Пастернака ближе к самому евангельскому тексту и каноническому богословскому толкованию сюжета. При этом непосредственным претекстом стихотворения Пастернака является стихотворение Рильке.

«Гефсиманский сад» Р.М. Рильке и одноименное стихотворение Б.Л. Пастернака – два шедевра мировой поэзии, внутренне взаимосвязанные и дополняющие друг друга, вновь и вновь демонстрирующие значимость Библии как великого архитекта – смысло- и текстопорождающего текста, позволяющего не потерять путеводную нить в самые трагические моменты истории и частной жизни каждого человека, тем более – поэта.

## Список литературы

- Аверинцев С.С. Арфа царя Давида: у истоков древнейшей лирической традиции // Иностранная литература. – 1988. – № 6. – С. 189–191.
- Карельский А.В. О лирике Рильке // Rilke R.M. Gedichte / сост. и предисл. А.В. Карельского; коммент. Н.С. Литвинец. – Москва : Прогресс, 1981. – С. 3–38.
- Коренева М. Несколько слов о «Часослове» Райнера Марии Рильке // Рильке Р.М. Часослов / пер. с нем. С.В. Петрова. – Санкт-Петербург : Азбука, 1998. – С. 5–6.
- Пастернак Б.Л. Доктор Живаго / вступ. ст. Д. Лихачева ; сост. и послесл. Е.Б. Пастернак, В.М. Борисова. – Москва : Советский писатель, 1989. – 736 с.
- Пастернак Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира // Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака / сост. Е.Б. Пастернак, Е.К. Нестерова. – Москва : Радуга, 1990а. – С. 551–571.
- Пастернак Б.Л. Переписка Бориса Пастернака / сост., подгот. текстов и коммент. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернак ; вступ. ст. Л.Я. Гинзбург. – Москва : Художественная литература, 1990б. – 574 с.
- Ратгауз Г.И. Райнер Мария Рильке (Жизнь и поэзия) // Рильке Р.М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. – Москва : Наука, 1977. – С. 373–420.
- Рильке Р.М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. – Москва : Наука, 1977. – 543 с.
- Рильке Р.-М., Пастернак Б., Цветаева М. Письма 1926 года / пер. и комм. К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак. – Москва : Книга, 1990. – 256 с.
- Синило Г.В. Библейская архитекстуальность в «Часослове» Р.М. Рильке // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А : Гуманитарные науки. – 2018. – № 10. – С. 68–79.
- Синило Г.В. Библия как «косевой» архитекст европейской литературы (на примере немецкой лирической поэзии) // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2017. – № 3. – С. 19–29.
- Цветаева М.И. Поэт и время // Цветаева М.И. Собрание сочинений : в 7 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – Москва : Эллис Лак, 1994. – Т. 5. – С. 329–345.
- Rilke R.M. Die Gedichte. – 5. Aufl. – Frankfurt a. M. : Insel, 2014. – 895 S.

## References<sup>1</sup>

- Averintsev, S.S. (1988). Arfa tsaria Davida: u istokov drevneishei liricheskoi traditsii. *Inostrannaiia literatura*, 6, 189–191.
- Karelskii, A.V. (1981). O lirike Ril'ke. In Rilke, R.M. *Gedichte* (pp. 3–38). Moscow: Progress.
- Koreneva, M. (1998). Neskol'ko slov o "Chasoslove" Rainera Marii Ril'ke. In Ril'ke, R.M. *Chasoslov* (S.V. Petrov, Trans., pp. 5–6). Saint-Petersburg: Azbuka.

<sup>1</sup> Здесь и далее библиографические записи в References оформлены в стиле *American Psychological Association* (APA) 6<sup>th</sup> edition.

- Pasternak, B.L. (1989). *Doktor Zhivago* (D. Likhachev, Intro.; E.B. Pasternak & V.M. Borisova, Comps. & Afterword). Moscow: Sovetskii pisatel'.
- Pasternak, B.L. (1990a). Zamechaniia k perevodom iz Shekspira. In E.B. Pasternak & E.K. Nesterova (Comps.), *Zarubezhnaia poeziiia v perevodakh B.L. Pasternaka* (pp. 551–571). Moscow: Raduga.
- Pasternak, B.L. (1990b). *Perepiska Borisa Pasternaka* (E.V. Pasternak & E.B. Pasternak, Comps., Eds. & Comment.; L.Ia. Ginzburg, Intro.). Moscow: Khudozhestvennaia literatura.
- Ratgauz, G.I. (1977). Rainer Mariia Ril'ke (Zhizn' i poeziiia). In Ril'ke, R.M. *Novie stikhotvoreniia; Novykh stikhotvoreniia vtoraia chast'* (pp. 373–420). Moscow: Nauka.
- Ril'ke, R.M. (1977). *Novie stikhotvoreniia; Novykh stikhotvoreniia vtoraia chast'* (K.P. Bogatyrev, G.I. Ratgauz, & N.I. Balashov, Eds.). Moscow: Nauka.
- Ril'ke, R.-M., Pasternak, B., & Tsvetaeva, M. (1990). *Pis'ma 1926 goda* (K.M. Azadovskii, E.B. Pasternak, & E.V. Pasternak, Eds. & Trans.). Moscow: Kniga.
- Sinilo, G.V. (2017). Bibliia kak “osevoi” arkhitektst evropeiskoi literatury (na primere nemetskoi liricheskoi poezii). *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiiia*, 3, 19–29.
- Sinilo, G.V. (2018). Bibleiskaia arkhitektstual'nost' v “Chasoslove” R.M. Ril'ke. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia A: Gumanitarnye nauki*, 10, 68–79.
- Tsvetaeva, M.I. (1994). Poet i vremia. In A. Saakiant & L. Mnukhin (Eds.), *Sobranie sochinenii: v 7 t.* (Vol. 5, pp. 329–345). Moscow: Ellis Lak.
- Rilke, R.M. (2014). *Die Gedichte* (5th ed.). Frankfurt a. M.: Insel.

---

*Об авторе*

**Синило Галина Вениаминовна** – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной литературы филологического факультета, Белорусский государственный университет, Беларусь, Минск, sinilo@mail.ru, ORCID ID: 0000-0003-2430-4538

*About the author*

**Sinilo Galina Veniaminovna** – Cand. Sc. (Philology), Docent, Professor of the Department of Foreign Literature, Philological Faculty, Belarusian State University, Minsk, Belarus, sinilo@mail.ru, ORCID ID: 0000-0003-2430-4538