

### Библиографический список

1. Гаспаров, М. Л. Стих в прозе / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1039.
2. Уайльд, О. Полное собрание прозы и драматургии в одном томе / Пер. с англ. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. – 1263 с.
3. Wilde, O. Poems in prose / O. Wilde. – London, England: Black Cat, 1984. – 21 p.

### Курилов Юрий Геннадьевич

канд. филол. наук, доцент (Белорусский государственный университет,  
г. Минск, Беларусь)  
jura87@tut.by

### «ЯБЛОНЕВЫЙ САД» РАЙНЕРА МАРИИ РИЛЬКЕ В КОНТЕКСТЕ РАННЕЙ ЛИРИКИ СТЕФАНА ГЕОРГЕ

*В статье рассматривается влияние поэзии Р. М. Рильке на раннюю лирику ключевой фигуры немецкого символизма, неоромантизма, эстетизма и импрессионизма С. Георге.*

**Ключевые слова:** Рильке; Георге; символизм; сад; парк.

Стефан Антон Георге (*Stefan Anton George*, 1868–1933) – ключевая фигура символизма, неоромантизма, эстетизма и импрессионизма в Германии. В начале творческого пути поэт писал стихотворения в рамках концепции «искусство для искусства» («l'art pour l'art») и испытал значительное влияние французского символизма, в особенности, эстетических взглядов и творческих озарений Стефана Малларме (*Stéphane Mallarmé*, 1842–1898) и Поля Верлена (*Paul Marie Verlaine*, 1844–1896). Однако не стоит забывать и о немецком влиянии: философия Артура Шопенгауэра (*Arthur Schopenhauer*, 1788–1860), художественные поиски Новалиса (*Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg*, 1772–1801), творчество и теоретические работы Рихарда Вагнера (*Wilhelm Richard Wagner*, 1813–1883), сочинения Фридриха Ницше (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*, 1844–1900). Поэтому показательной представляется мысль французского исследователя К. Давида (*C. David*): «*Георге на окольных французских путях вновь отыскал традицию своей страны*» [1, с. 51] (Здесь и далее перевод мой. – Ю. К.).

В начале XX в. Георге постепенно уходит от эстетики «искусства для искусства» и создает особое общество «Круг Стефана Георге». Первоначально это творческое объединение задумывалось как школа для молодых поэтов, которые будут получать ценные уроки от Мастера – основателя союза. С течением времени «Круг Стефана Георге» превратился из «педагогической провинции» в один из значимых центров культурной и политической жизни Германии.

Творчество Георге оказало влияние на художественные поиски Гуго фон Гофманстала (*Hugo von Hofmannsthal*, 1874–1929), Георга Тракия (*Georg Trakl*, 1887–1914) и других немецкоязычных поэтов. Райнер Мария Рильке (*Rainer Maria Rilke*, 1875–1926) не стал исключением и на раннем этапе творческого пути соотносил себя с вождем немецких символистов. Сохранилась переписка двух поэтов, состоявшая из нескольких писем, австрийский лирик написал два «посвящения» немецкому символисту в 1897 году, присутствовал на чтениях Георге. Рильке высоко оценил сборник «Год души» («*Jahr der Seele*», 1897) и отметил в письме: «*По моему мнению, воздействие стихотворений Георге, как*

и любого серьезного искусства, заключается в способности вызывать восхищение, побуждать к работе и приобщать к природе» [2, с. 256]. Рильке считал Георге выдающимся поэтом, однако лишь раз посетил его «Круг», так как строгая иерархическая структура и безусловное подчинение претили молодому поэту. Показательно, что из «Круга» так и не вышло ни одного выдающегося писателя, видимо, властная фигура основателя подавляла творческие способности юных дарований.

В 1907 г. Рильке опубликовал стихотворение «Яблоневый сад» («Der Apfelgarten»), которое отсылает к стихотворению Георге «Входи в парк, названный мертвым, и смотри» («Komm in den totgesagten park und schau», 1897) из знаменитого цикла «Год души». В названии цикла, которое перекликается с финальной строкой элегии Ф. Гёльдерлина «Плач Менона о Диотиме» («Menons Klagen um Diotima»), отражена ведущая концепция книги: состояния творческой души символически уподобляются смене времен года в природе. Ушедшая полнота душевных сил воплощается в осенней природе микроцикла «После сбора плодов» («Nach der Lese»), разочарование и печаль стоят под знаком зимнего сна в микроцикле «Странник в снегу» («Waller im Schnee»), надежда на счастье связана с недолговечным расцветом летних красок в микроцикле «Победа лета» («Sieg des Sommers»). Стихотворения этого цикла продолжают в эпоху модерна лучшие традиции немецкой «натурфилософской лирики» (Naturlyrik) и ставят С. Георге в один ряд с Ф. Г. Клопштоком (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724–1803), Ф. Гёльдерлином (Friedrich Hölderlin, 1770–1843) и И. В. Гёте (Johann Wolfgang Goethe, 1749–1832).

В цикле «Год души» поэт конструирует реальность, отделенную от внешнего мира. Декадентский ландшафт очерчивается уже в первом и одном из самых известных стихотворений цикла – «Приходи в парк, названный мертвым, и смотри». Здесь Георге создает своеобразную искусственную реальность и призывает к созерцанию. Второй глагол в стихотворении «*schau*» («смотри») маркирует остановку движения: после входа в парк адресат должен остановиться и внимательно рассматривать местность. Несмотря на замкнутое пространство границы парка расширяются как в горизонтальном («*мерцание далекого улыбающегося берега*» («*den schimmer ferner lächender gestade*»)) [3, с. 12]), так и вертикальном направлении («*чистых облаков неожиданная голубизна*» («*den reinen wolken unverhofftes blau*»)) [3, с. 12]).

Символическое пространство «парк» предполагает наличие некой изолированной области, где странствует лирический герой. Он наблюдает за сменой пор года и восхищается красотой мира, но не чувствует себя неотъемлемой и органической частью природы. Озера, склоны и леса – не более чем сцена, на которой одинокая душа находит только свои собственные отражения. Лирический герой не чувствует родства с мирозданием и выбирает роль не активного участника, а наблюдателя. Природа в стихотворениях цикла «Год души» кардинально отличается от «единого органического целого» И. В. Гёте и является чередованием таинственных картин, которые упорядочены с единственной целью: выразить чувства героя и одновременно продемонстрировать его отделенность от мира, параллельность микро- и макрокосма. Поэтому символическое пространство «парк» формируется из цветового спектра, составленного для иллюстрации озарений души в «искусственном» мире. Показательно, что цвета в анализируемом стихотворении играют ключевую роль и «освобождаются»: голубизна небес

озаряет просторы парка и больше не нуждается в ином источнике света; серый, желтый и пурпурный цвета выходят на первый план, а березы, буки и дикий виноград лишь дополняют картину («*Dort nimm das tiefe gelb. Das weiche grau / Von birken und von buchs... / Vergiss auch diese letzten astern nicht. / Den purpur um die ranken wilder reben / Und auch was übrig blieb von grünem leben*» [3, с. 12] («Возьми насыщенную желтизну. Нежный серый цвет берез и буков... / А также не забудь эти последние астры. / Пурпур дикого винограда / И также все, что осталось от зеленой жизни»)).

Стихотворение Рильке «Яблоневый сад» начинается с аналогичного обращения к читателю (совпадают даже отдельные слова): его приглашают в сад («*komm*») и советуют осмотреть местность («*sieh*» [4, с. 637]). Интересно, что австрийский поэт не просто указывает вечернее время в первой строке («*nach dem Sonnenuntergange*» [4, с. 637]), но и во второй пишет о конце дня: «*Abendgrün*» [4, с. 637] («вечерняя зелень»). Таким образом подчеркивается характерный для двух стихотворений ассоциативный пласт, связанный с увяданием и умиранием. Кроме того, Георге и Рильке явно предпочитают неспешный тон повествования и созерцательность, только австрийский лирик описывает не топографию парка, как это делает Георге, а фокусирует внимание на переживаниях лирического героя.

Георге обращается к читателю и призывает сохранить в памяти осенний пейзаж, что в целом типично для цикла «Год души», где почти все стихотворения – плод печальных раздумий поэта о своем прошлом. Тема воспоминаний становится ключевой и для «Яблоневого сада»: в первой строфе Рильке пишет о том, что «*собрано и сохранено в нас*» («*angesammelt und erspart in uns*» [4, с. 637]), во второй – о «*наполовину забытой радости*» («*halbvergessnen Freun*» [4, с. 637]). Поэт усиливает общее декадентское настроение, когда рассказывает о таинственной «темноте из внутренних глубин» («*Dunkel aus dem Innern*» [4, с. 637]) и деревьях, напоминающих мрачные полотна Альбрехта Дюрера («*unter Bäume wie von Dürer*» [4, с. 637]).

В стихотворении Георге так и остается упорядоченный, «искусственный» и статичный ландшафт, постулируется изолированность и красота парка в духе живописи прерафаэлитов. Здесь преобладают эскапистские тенденции, увядание и отсутствие надежды. Похожая атмосфера становится определяющей и для первой половины «Яблоневого сада», что подчеркивается совпадением рифмовки в двух начальных строфах стихотворений (abab, aacc). Однако в третьей и четвертой строфах происходит трансформация, и Рильке расставляет акценты совершенно по-иному: если Георге призывает развезть «*все то, что осталось от зеленой жизни*» («*was übrig blieb von grünem leben*» [3, с. 12]), то у Рильке мрачные и вековые деревья Дюрера приносят множество фруктов («*überfüllte Früchte*» [4, с. 637]). Австрийский поэт размышляет о духовном созревании, когда «*в течение долгой жизни*» («*durch ein langes Leben*» [4, с. 637]) появляются те самые плоды, которые и стали смыслом жизни. Эти дары рождаются из мрака, поэтому в первой строфе лирический герой восхищается не «неожиданной голубизной» георгеанских небес, а осматривает почву («*Rasengrund*»), ведь новая жизнь произрастает из глубин. Рильке пишет о смерти и обретении бессмертия, духовном совершенствовании, которое сопряжено с молчанием: «*и растет, и молчит*» («*und wächst und schweigt*» [4, с. 638]).

На раннем этапе творческого пути Р. М. Рильке испытал влияние лирики и эстетических воззрений С. Георге, который был известным поэтом и теоретиком искусства, когда австрийский гений делал свои первые шаги на литературном поприще. «Яблонево сад» Рильке содержит явные отсылки к циклу Георге «Год души», становится своеобразным творческим диалогом австрийца с вождем немецких символистов. Если начальные строфы «Яблоневом сада» можно воспринимать в качестве обыгрывания мотивов (возможно, даже как пародию) из стихотворения «Приходи в парк, названный мертвым», то в заключительных строфах австрийский символист отчетливо маркирует границы между своим поэтическим миром и ранней георгеанской лирикой и открывает новые горизонты.

### Библиографический список

1. David, C. Stefan George. Sein dichterisches Werk / C. David. – München: Carl Hanser Verlag, 1967. – 531 S.
2. Rilke, R. M. Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907 / R. M. Rilke; hrsg. von R. Sieber-Rilke und C. Sieber. – Leipzig: Insel, 1930. – 332 S.
3. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 4: Das Jahr der Seele. – 136 S.
4. Rilke, R. M. Sämtliche Werke: in 6 Bd. / R. M. Rilke. – Leipzig: Insel, 1955–1966. – Bd. 1. – 1150 S.

### Курмелев Антон Юрьевич

*канд. филол. наук, доцент (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, г. Нижний Новгород, Россия)  
a.kurmelev.lunn@mail.ru*

## ЛОКАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО МИРА В ПЬЕСЕ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА «ЗАПИСНАЯ КНИЖКА ТРИГОРИНА»

*В статье исследуются формы присутствия элементов русской концептосферы и чеховской «Чайки» в пьесе Т. Уильямса «Записная книжка Тригорина».*

**Ключевые слова:** Теннесси Уильямс, «Записная книжка Тригорина», А. П. Чехов, «Чайка», концепт.

Творческое наследие выдающегося русского писателя А. П. Чехова, безусловно, оказало значительное воздействие на множество американских авторов. В частности, в сфере американской драматургии Теннесси Уильямс выделяется как один из тех, кто постоянно говорил о Чехове как о своем учителе, постоянно читал и перечитывал его пьесы... был Теннесси Уильямс». Именно в его творчестве, «более, чем в произведениях других драматургов, говоривших о влиянии великого русского писателя, мы находим последовательное освоение чеховских традиций, которое проявляется на разных уровнях» [1, с. 39]

Пьеса Чехова «Чайка» оказала значительное влияние на творчество американского драматурга, и Теннесси Уильямс на разных этапах своего развития находил в её персонажах отражение своей собственной личности. Американский драматург постоянно размышлял о возможности адаптации чеховской «Чайки» для американской сцены, однако лишь в 1970-х годах он начал тщательно работать над созданием своей версии. В конечном итоге, произведение