

Полякова Ю. Ю.,
(г. Харьков)

АНАЛИЗ ПЬЕСЫ Р. М. РИЛЬКЕ «БЕЛАЯ КНЯГИНЯ» В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ СИМВОЛИЗМА

Аннотация. В статье проводится анализ пьесы Р. М. Рильке «Белая княгиня» и рассматривается влияние эстетики символизма на раннюю драматургию австрийского поэта.

Ключевые слова: драма для чтения, ремарки, символизм, Рильке, Метерлинк.

Тема данной работы — изучение влияния драматической системы и пьес Метерлинка на становление ранней драматургии австрийского поэта Райнера Марии Рильке (на примере анализа пьесы Рильке «Белая княгиня»). Актуальность работы связана с тем, что данная тема почти не нашла отражения в специальной литературе. Очерк истории австрийской драмы и театра, помещенный в «Истории западноевропейского театра», содержит лишь упоминания о пьесе «Белая княгиня». Правда, анализ ранней драматургии Рильке (кроме «Белой княгини») можно найти в статье немецкой исследовательницы Урсулы Мюнхов «“Повседневная жизнь”»: Драматические эксперименты молодого Рильке», помещенной в сборнике «Rilke-Stunden» [1]. Но Урсула Мюнхов, а вслед за ней и А. Г. Березина [2, 3], анализируют в своих работах лишь те пьесы Рильке («Ранние заморозки», «Воздух вершин», «Повседневная жизнь») в которых проявилось его тяготение к натурализму. Некоторые сведения о создании пьесы «Белая княгиня» нам удалось почерпнуть из книги Г. Э. Хольтхузена «Райнер Мария Рильке» [4], а также из монографии Д. А. Пратера [5].

Прежде чем рассматривать влияние драматургической системы Метерлинка на творчество молодого Рильке, следует вкратце остановиться на особенностях европейского символизма конца 70–90 гг. XIX века.

Как известно, центральным компонентом символического мирозерцания является символ — обобщенный и условный знак, соединяющий в себе свойства абстрактного понятия или аллегории как формы иносказания с многозначным художественным образом, окруженным множеством разветвленных субъективных ассоциаций. Символическое мышление — одно из древнейших свойств человеческой культуры. Символизм присущ всем древнейшим формам мифологии и религии. Принцип соответствия между некоторыми

духовными и материальными предметами (якорь — надежда, голубь — дух и т.д.) как воплощение их мистической связи был детально разработан еще в европейской средневековой схоластике и сохранился в искусстве стран Европы Нового времени. Символизм в целом сводим к большему или меньшему стереотипу — философскому (влияние «дионисийства» Ф. Ницше), личностному («поэт-декадент» со свойственным ему культом эстетизма), социальному (критика всех форм буржуазности, включая религию), поэтическому (общая лиризация творчества, «высвобождение стиха» в поэзии, отказ от жизнеподобия в театре), жанрово-тематическому («пейзаж души», «маска» в поэзии, «театр марионеток», «сны», «мистерии» в драматургии и пр.). При конкретном рассмотрении символизм оказывается некой сверхпрограммой, тогда как относимые к нему тексты могут быть по своей поэтике как романтическими (произведения Ш. Бодлера, А. Блока, У. Б. Йейтса), так и классицистическими — как у П. Верлена, В. Брюсова, Р. Фроста, поскольку символизм затрагивал трактовку темы, парадоксальность образов, игру интеллектуальными клише эпохи, но не язык.

Символизм в театре конца XIX века, в отличие от символизма средневекового искусства, был построен не на воплощении с помощью костюмов, реквизита, декораций и еще каких-то определенных понятий (добро, справедливость, вера и т. д.), а на олицетворении определенных идей. Персонаж (а затем и исполнитель) становился носителем конкретного смысла. При этом он автоматически лишался даже намека на человеческую индивидуальность (что автоматически обедняло образы!). Как в символистской поэзии, так и в символистском театре главным было движение к пробуждению сознания (открытию, откровению, снятию покровов), которое трактовалось как борьба прежде всего с самим собой. Пробуждение сознания направляется не столько исходным текстом, сколько постановщиком и его установкой на яркую театральность. Символистский театр стремится обнаружить иное в данном, придавая и тому, и другому не фиксированное, а перемежающееся значение.

Драмы Мориса Метерлинка, возникшие в последней четверти XIX века, воплотили в себе все

эти особенности символизма как литературного течения. При этом символизм оставался основой творчества Метерлинка как в пору преобладания пессимистического мистицизма, так и позднее, когда его сменил дух героического оптимизма.

К пьесам Мориса Метерлинка первого периода относятся «Принцесса Мален» (1889), «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Семь принцесс» (1891), «За стенами дома» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894). За исключением «Принцессы Мален», все пьесы — одноактные, что соответствовало концепции созданного им «театра молчания», или «театра ожидания». Это название точно передает сущность происходящего в них действия. Ранним драмам Метерлинка присущ космический пессимизм. Герои ждут изменения, спасения, однако надежды их безосновательны, а тревога и страх закономерны.

Воссоединение двух рядов — известного и неизвестного, видимого и невидимого — одна из главных особенностей символистского театра Метерлинка. Оба плана не декларируются: Метерлинк сумел сделать и второй, невидимый, план осязаемым, сумел добиться присутствия неизвестного. Неизвестное воплощается в виде угроз и тайных предзнаменований (зловещих примет). За реальным и видимым кроется в пьесах Метерлинка нечто иное, невидимое, но слышимое, за повседневной обыденностью таится нечто значительное и угрожающее. Место действия не обозначено. Персонажи — уже не характеры, не личности, а иллюстрации (символы) идей писателя, воплощение заранее заданных состояний (слабость, беспомощность, обреченность). Образ человека превращается в символ, олицетворяющий нечто. Поэтому фиксирующие внутреннее состояние реплики персонажа становятся откликом на внешнее нечто — монолог превращается в диалог с Неизвестным. Отрывочная, нервная краткость, повторяемость эмоциональных периодов делает реплики почти что рефренами или строками драматической поэмы (музыкальной драмы). Из элемента драмы диалог становится элементом лирики.

Одноактные пьесы Метерлинка — это сцены, в которых драматическая ситуация — не отправная точка, она самоценна и в ней выражается драматический конфликт. И. Шкунаева в своем исследовании, посвященном бельгийской драме, пишет о том, что вместо сюжета перед нами — ситуация. На первый взгляд она неподвижна и обрывается без развития. Но есть два источника движения действия: наступление смерти, выражающееся в подсознательном отклике на нее всех и время, которое движется, пока все ждут [6, 42-43].

Наиболее близки по форме пьесе Рильке «Белая княгиня» две драмы Метерлинка — «Непрошенная» и «Внутри» («За стенами дома»). В этих пьесах ничего не происходит, первопричины событий выдвинуты за пределы произведения. В «Непрошенной» женщина, лежащая за пределами комнаты, некоторое время назад родила ребенка. И мать, и дитя нездоровы, они находятся где-то рядом с помещением, в котором собрались персонажи пьесы — отец больной, его дочери и брат, муж больной. Что же они делают? Ничего. Только ждут, тревожатся, изредка обмениваются репликами. Метерлинку удалось превратить в главного героя Неизвестность, или же символизировать ее смерть. Персонажи ждут. Они слышат шаги, шорохи, скрип открываемой двери. Входит ли кто-то в дом? Это остается намеренно неясным, ибо ходит Неизвестное, ходит Смерть. Она является за больной женщиной, а люди пассивно, робко ожидают ее появления. И больше всех беспокоится слепой старик, которому постоянно слышится таинственный шум. И это не плод его воображения — остальные тоже слышат шаги, но не хотя вдумываться в происходящее. Слепой старик прозорливее зрячих. Следовательно, для того, чтобы услышать Неизвестное, надо быть слепым. В финале пьесы Метерлинк использует контраст мертвой тишины, пассивного ожидания и внезапного отчаянного крика, шума, света. Метерлинк попытался воплотить сделать ощутимой и угрожающей пустоту — бездну Неизвестного.

Ситуация миниатюры «Внутри» на первый взгляд является повторением ситуации драмы «Непрошенная». Читатель словно выходит из комнаты и получает возможность увидеть, что происходит за ее стенами. Семья сидит вокруг стола в молчании и неподвижности, в ожидании. А за на улице их вновь подстерегает смерть — утонула (или утопилась) девушка, которую ждут в доме ее родственники. Люди, пришедшие известить родных об утрате, заглядывают в окна, переговариваются между собой, не решаясь переступить порог дома. И вновь известием о смерти завершается пьеса. Однако, Метерлинк не просто изменил место действия. В пьесе «Внутри» нет ощущения враждебной человеку бесконечности. Неизвестное конкретизировалось. Теперь оно отождествляется со смертью. Люди в комнате по-прежнему находятся во власти неотвратимой угрозы, их счастье эфемерно, а спокойствие кажется иллюзией. Но опасность перестала быть неизвестной и бесконечной. Люди не молчаливы и не бездеятельны: они потрясены случившимся и обдумывают, что же делать. «Внутри» — пьеса, рассказывающая о трагизме жизни. Ожидание здесь — не ожидание опасности, а оттягивание

действия (ведь дальнейшее действие зависит от того, когда и как стоящие у дома решатся сообщить о смерти девушки).

Символизм Метерлинка тяготеет к романтизму. Драматург никогда не был холодным и бесчувственным, поскольку мыслил прежде всего этическими категориями. Его книга «Сокровище смиренных» (1896) — не только философский, но и этический труд, определяющий поведение человека. В статьях «Трагизм повседневной жизни» и «Молчание» иносказательно изложена теория «театра ожидания» и «театра молчания».

Взгляды Метерлинка на драму тесно связаны с его философскими воззрениями. Для него не существует отдельной техники драмы. Драму он понимает как органичное сочетание общего миропонимания с сущностью художественного творчества.

В статье «Молчание» драматург писал: «Не надо думать, что лишь слово служит истинным общением между людьми. Уста и язык объясняют душу так же, как номер и ярлык картину хотя бы Мемлинга, но стоит нам захотеть действительно сказать друг другу что-нибудь, и мы принуждены молчать. Если же в такие минуты мы воспротивились невидимому и понуждающему нас повелению молчать, то мы понесли вечную утрату, которую не возместят нам величайшие сокровища человеческой мудрости, ибо потеряли случай услышать живую душу и дать мгновение бытия нашей собственной» [7, 19–20]. Он полагал, что словами люди обмениваются лишь в то время, когда не живут по-настоящему интенсивной духовной жизнью: «Мы обмениваемся словами лишь в те часы, когда не живем, в те мгновения, когда не имеем желания замечать наших братьев, когда чувствуем себя на большом расстоянии от реальности. И стоит лишь заговорить, как какой-то голос предостерегает нас, что божественные врата уже закрылись где-то» [7, 20]. С этим утверждением перекликается известное утверждение Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь». Очень многие вещи, по мнению Метерлинка, происходят «без слов, по какому-то предварительному согласию, о котором даже не думаешь, но которое, мы знаем, существует где-то над нами» [7, 24]. Так, именно молчание подтверждает признание в любви, делает более выразительным проявление скорби, гнева, печали. Применительно же к сценическому воплощению пьес, можно предположить, что Метерлинк интуитивно подошел к тому, что позднее (в работах Станиславского) будет названо внутренним действием.

Метерлинк полагал, что в драме нужно показывать не события действительности, а внутреннюю жизнь человека, его устремленность к духовной

сфере, составляющей сущность бытия. Для истинного общения людей с «высшей сферой духа» и между собой обычный язык слишком материален. Настоящее общение осуществляется при помощи молчания. Требование Метерлинка раскрыть перед зрителем «общение душ» без помощи слов привело к созданию принципа «второго диалога», который стал у него основным. Метерлинк утверждал, что смысл явления открывается в молчании. Подтекст, самые, казалось бы, незначительные, случайные слова дают большее знание о мире, чем пространственные рассуждения.

Театр, построенный на созерцании внутренней жизни героя, сам драматург называл «статическим» («неподвижным») и полагал, что его предшественник — античный театр Эсхила: «Не знаю, правда ли, что неподвижный театр невозможен. Мне кажется даже, что он существует. Большая часть трагедий Эсхила — трагедии неподвижные» [7, 83]. Метерлинк полагал, что в трагические моменты важно не то, что говорят люди вслух, а «второй диалог», который бесконечно важнее высказываний, непосредственно относящихся к ситуации и действию.

Интересно, что книга «Сокровище смиренных» (1896) была написана уже после создания ранних пьес. Таким образом, это была своеобразная попытка осмысления накопленного опыта.

«Статический театр» Метерлинка иногда называют и «театром ожидания». Ситуации всех ранних пьес действительно воспроизводят ожидание — ожидание чего-то неизвестного, опасного и судьбоносного. Герои Метерлинка — герои бездействия, безнадежного и пассивного сопротивления. Само понятие рока в его пьесах утратило определенность и стало обозначать всепроникающую тайну бытия. Ассоциации и аналогии, аллегории и символы покрывают ранние пьесы Метерлинка сетью таинственных знаков. Весь акцент переносится на восприятие мира человеком, драматизм сосредоточен именно в этом, проистекает из нервной болезненной реакции человека на окружающее, в котором даже полет птиц или шелест травы кажется таинственным знаком и вызывает беспричинный страх. Именно отсутствие внешнего действия и таинственное настроение, окружающее героев роднит пьесы Метерлинка с символистской драмой Рильке «Белая княгиня».

«Белая княгиня» (1899) — типичная драма для чтения (нем. *Lesedrama*), то есть произведение, не рассчитанное на постановку на сцене. Драматическое действие подобных пьес развивается в противоположность «последовательному» сюжету и является скорее философским развитием авторской мысли или психологическим слепком характера, чем и обусловлена сложность

их сценического воплощения. Идеи и характер драм для чтения близки разным жанрам лирики (философской, любовной), а композиция представляет собой своеобразное моделирование мыслительного процесса. Это освобождает автора от соблюдения требований сценичности. Рассматриваемая драма Рильке практически лишена внешнего действия. В пользу этого утверждения говорят ремарки, описывающие внешность и поведение персонажей. Все поступки, жесты, чуть ли не мимика жестко регламентированы: *«Увлекает дрожащую сестру на мраморную скамью. Она садится и мона Лара опускается перед ней на колени. Младшая, слушая, смотрит снизу вверх на старшую. Старшая сестра обращается как будто бы к морю. И с каждым новым словом мона Лара стискивает руками лоб, прячется от жизни в складках платья своей прекрасной сестры»* (перевод Ю. Поляковой).

Однако, кроме ремарок, носящих служебный характер, в пьесе есть еще и ремарки, призванные создавать определенное настроение. Это, во-первых, описания замка, парка, моря. Так, в самом начале пьесы автор подробно обрисовывает место действия: *«Лавровые деревья. В глубине на заднем плане – стройные кипарисы. Кажется, что сад обрамляет белый дом и постепенно переходит в лес. Деревья сменяются пестрым кустарником и заканчиваются серыми камнями. Аллея платанов до скалистого края берега, оставляя левее каменную скамью и старую полуразрушенную герму»* (пер. Ю. Поляковой). Декорации (деревья, замок, лестница, море) описаны автором таким образом, что кажутся если не равноправными участниками событий, то по крайней мере пристрастными, явственно одушевленными наблюдателями происходящего.

На протяжении действия автор указывает и на изменения времени суток: *«Полдень. Тяжелый блеск на всем. Медленно дышит море. От земли идет вечерняя истома»*. И далее: *«Фасад замка постепенно угасает. Чувствуется, что солнце вот-вот скроется в море»*. Кроме того, в ремарках четко расставлены паузы. И хотя в отличие от основного текста ремарки написаны прозой, Рильке создает особый ритм, призванный подчеркнуть значимость отдельных реплик. Особенности же рифмовки у Рильке тесно связаны с содержанием: рифмуются то большие, то совсем маленькие смысловые куски.

Таким образом, Рильке не только придавал огромное значение «второму диалогу» (то есть внутреннему действию), но и тщательно наметил скупые внешние его проявления для грядущих постановщиков. О том, что он надеялся увидеть свою пьесу на сцене, упоминают зарубежные

исследователи творчества поэта. Так, Пратер пишет о том, что Рильке собирался предложить роль Белой княгини Элеоноре Дузе. Он же указывает на то, что поэт неоднократно читал эту пьесу в кругу друзей [5, 325].

В пьесе немного действующих лиц: Белая княгиня, ее младшая сестра Монна Лара, дворецкий Амадео, Гонец, Монах. Сюжет пьесы (или, по определению самого автора, «драматических сцен»), на первый взгляд, совсем прост. Действие происходит в замке, принадлежащем князю, мужу Белой княгини, в не установленное время (о том, что это, возможно, эпоха Возрождения, говорит только авторская ремарка в самом начале). Князь уезжает на охоту. Княгиня отпускает слуг и остается в замке с младшей сестрой, которая не захотела уйти. Из их разговора выясняется, что Княгиня одиннадцать лет живет с мужем, но фактически не является женой князя. Она ожидает своего настоящего избранника. И вот гонец приносит послание, в котором говорится о приближении таинственного возлюбленного. Но он же сообщает об ужасной эпидемии, свирепствующей в округе и приближающейся к замку. Зловещим символом-предупреждением становится появление в замке монаха Ордена милосердия: монахи призваны убирать и сжигать трупы умерших от болезни:

*«Они снаружи возле дома ждут,
Добычу караулят терпеливо.
Но если знак из окон подадут,
На свет они выносят торопливо
Поживу бледную: жен, стариков, детей.
И бесконечна череда смертей.
И братья трупы стаскивают в груды.
Один лежит бессильно на другом,
И пламя руки лижет им повсюду*

Трепещущим усталым языком» (пер. Ю. Поляковой).

Но княгиня продолжает ждать возлюбленного. Кульминацией пьесы можно считать монолог, в котором Княгиня открыто говорит о своем жизненном предназначении: в жизни женщины главное — любовь, ради которой стоит пожертвовать всем — домом, положением, жизнью. Для нее этот день настал. Муж может вернуться в любой момент, но Княгиня уверяет мону Лару, что обязательно подаст возлюбленному тайный знак приблизиться. Младшая сестра переполнена восхищением, она хочет во имя этого праздника любви зажечь все светильники в зале... Но развязка оказывается неожиданной для читателя: когда лодка с возлюбленным приближается, княгиня не подает знака, и возлюбленный уплывает навсегда. Страшным фоном последней сцене служит черная фигура монаха, предупреждающе замершая на берегу.

В финале лодка уходит обратно в море, солнце заходит, занавес закрывается. Что происходит с Белой княгиней, почему она отказывается от счастья, какова роль черного монаха — об этом нам остается только догадываться.

Что случилось? Она испугалась? Раздумала? Почему? Заметила тот ревнивый пожар, который зажгла в сердце младшей сестры? Возможен любой вариант ответа. Но мы склонны предположить, что Рильке хотел подчеркнуть, что для человека ожидание события может быть важнее самого события, ожидание любви, счастья — важнее самого счастья.

В то же время, известный немецкий исследователь творчества Рильке Г. Э. Хольтхузен истолковывает финал несколько по-иному: «К этому же времени восходит и «Белая княгиня» — сложившаяся еще в Виареджо драматическая сцена высокотрагического содержания, где тема любви и смерти подана в лихорадочно-экзальтированном и в то же время утонченно-манерном, несколько экстравагантном ключе. Роскошная вилла с террасой у моря, шестнадцатое столетие; некая женщина, пребывающая в одиннадцатилетнем нереализованном браке, хранит себя для Того, кто должен прийти; зловонное дыхание черной смерти, которая в решающее мгновение все и навсегда расстраивает» [4, 55–56]. Дальнейшие разыскания показали, что «Белая княгиня» существует в двух вариантах. Один, более краткий (более ранний?), опубликован в собрании сочинений 1998 года [8]. Именно он и был переведен нами в процессе данного исследования. Второй вариант, более развернутый, напечатан в 4-хтомнике [9]. В нем, действительно, финальная сцена решена по-другому (так, как указывает Хольтхузен). Осмелимся предположить, что именно второй вариант Рильке собирался предложить Элеоноре Дузе. Но влияние символизма (и в частности — Метерлинка) сильнее ощущается в кратком варианте, на анализе которого мы и остановились.

Драму Рильке можно считать «драмой ожидания»: и Белая княгиня, и ее младшая сестра мона Лара живут в ожидании перемены участи. В основе действия (вернее — бездействия) — их длящийся диалог. В нем раскрываются характеры героинь. Впрочем, о характере Белой княгини мы узнаем кое-что из ее диалога с дворецким. Слова княгини полны горечи:

*«Да, так порой бывает, коль дитя
Всех роз благоуханных
Вдруг лишится
И мифов всех.
И флердоранж
На детский лоб короною ложится.*

*И тень от брачного венца, струясь,
Мне душу вечным холодом сковала:
Я из ребенка королевой стала»* (пер. Ю. Поляковой).

То, что дворецкий говорит об этом с опаской, свидетельство того, что княгиня вспыльчива. И в то же время — откровенна и щедра:

*«И не забудь: есть шелк и полотно
В моей укладке,
Ты возьми, сколь надо».*

Удалив Амадео, княгиня внезапно решает откровенно (впервые за много лет) поговорить с сестрой. Может быть потому, что наконец замечает, что сестра выросла и всматривается в жизнь Белой княгини слишком внимательно («Как будто древо ты, Что не цветет еще», — говорит Лара). Младшая сестра угадала ее тайну. Белая княгиня — не жена и не невеста, она не любит князя и не хочет принадлежать ему. Она ждет (при этом мы не знаем, где и когда она познакомилась с тем, от кого ждет послание). Послание и весть о страшной эпидемии приходят одновременно. И Белая княгиня хладнокровно говорит, что о чужой жизни и смерти она будет думать завтра, а сегодня — о грядущей любви. В центральном диалоге она с предельной (и в то же время образной) откровенностью говорит сестре о жаркой колеснице желания, которая с кровью мчится по жилам и превращает женщину способную очень долго ждать всего лишь в сосуд, в чашу, которую обязательно должен выпить мужчина:

*«Когда послушная богам
Златая колесница
По жилам катится огнем
И кровь быстрее струится?
Но мимо цели суждено,
Колеса ей направить.
А сердце в той игре должно
На карту мир поставить.
И ты должна
огнем пылать,
богатой стать,
пьянящей стать,
почувствовать
как в недрах естества,
заплещутся
частицы божества,
почувствовать
себя чудесной чашей!*

*И вот однажды человек придет,
И ты увидишь светлое сиянье.
И он к тебе, как к чаше, припадет,
Смирняя теплых губ своих дрожанье
И выпьет всю до дна»* (пер. Ю. Поляковой).

Если в одноактных драмах Метерлинка незримо присутствует смерть, которая кажется (и

является) составной частью жизни, то у Рильке чума и связанные с ней смерти — только фон, на котором разворачивается действие. Ожидание Белой княгини завершается не смертью кого-то из персонажей, а крушением надежды на перемену участи.

Своеобразие метерлинковской символики заключается в том, что символы у него определяются качествами самого предмета и отнюдь не являются произвольными, связанными лишь с ассоциациями самого драматурга. Метерлинк в своих пьесах зачастую использовал привычные символы, лишь иногда переставлял в них акценты. Так, в «Непрошенной» он изменил функцию слепоты как символа. Здесь слепота олицетворяет мудрость и внутреннюю силу, тогда как в «Слепых» — бессилие, беспомощность. В первом случае символ определяется философской концепцией писателя, а во втором — действительными, привычными для нас ассоциациями. Метерлинк скорее стремился иллюстрировать свою мысль в символе, показать (насколько возможно) неизвестное в иносказательном образе, чем зашифровать идею. Так шелест косы в «Непрошенной» естественным образом ассоциируется со смертью, хотя Метерлинк подчеркнуто дает символу другое, бытовое объяснение — косу оставил садовник. Автор словно подчеркивает, что не стоит искать привычных объяснений Неизвестному, оно не станет понятней и безопаснее, даже если будет втиснуто в рамки привычного символа.

В то же время и основные символы пьесы Рильке, на первый взгляд, достаточно традиционны. Как известно, белый цвет зачастую обозначает чистоту, невинность, абсолют, смерть [4, 53–54]. Голубой цвет — цвет надежды. Красный цвет (в красное одет гонец, принесший письмо от возлюбленного) олицетворяет любовь. Общеизвестно, что черный цвет это — траур, печаль, мрак, но в то же время — и отрицание земного тщеславия и великолепия, цвет священнической одежды, траура и покаяния [4, 733–734]. Одна из основных аналогий в мировой символической традиции проводится между колесницей и человеческим существом. Возница представляет личность человека, сама колесница — его тело [10, 240]. Рильке в уже цитированном монологе Княгини переставляет акцент: колесница — это неутоленное желание, заставляющее кровь быстрее струиться по жилам. Чаша — символ открытой, восприимчивой женской формы, потока жизни, бессмертия и изобилия [10, 730–731]. Примерно в этом же ключе трактует чашу и Рильке: *«И он к тебе, как к чаше припадет...»*. Море, вода олицетворяет очищение, представляет женское, рождающее начало [11, 99–100]. У Рильке

героиня постоянно обращена к морю — с морем связаны ее надежды, в море устремлен взгляд Белой Княгини в финальной сцене, когда она отказывается от счастья. А ступени, по которым поднимается Белая княгиня — переход от земного к небесному, постепенность, отчасти — символ лестницы [10, 653]. Надо полагать, современники Рильке легко читали эти символы. А то, что пьеса «Белая княгиня» написана стихами (четырёхстопным ямбом) допускает некоторую вольность перевода и трактовки отдельных моментов драмы.

Мы уже отмечали очеловеченную чуткость природных явлений, отзывающихся на настроение героини. В то же время, море, к которому обращен взгляд Княгини — это ведь еще и зрительный зал (о чем упоминается в ремарке в самом начале пьесы). А Белая княгиня — и владелица белого (то есть, из белого мрамора сложенного) замка. Значит, главный символ пьесы: ожидание (женщина у моря, ждущая свою судьбу). Как и в пьесе Метерлинка «Внутри» ожидание у Рильке является оттягиванием действия, и, в отличие от метерлинковской драмы, завершается его неожиданной отменой.

Однако, существует ряд деталей, которые не дают трактовать драму «Белая княгиня» как произведение всего лишь подражательное. Ожидание у Рильке не связано со страхом неизвестного, с неизбежной смертью. Оно является главным символом пьесы, раскрывающим сущность главной героини — Белой княгини. Кроме того, формальное главное различие в области формы заключается в том, что пьеса Рильке написана в стихах, а значит, иначе организована ритмически.

Как известно, драмы Рильке создавались в начальный период его творчества и интересны прежде всего тем, что сохранили следы бурных идейных, мировоззренческих и эстетических исканий начинающего поэта. К тому же, пьесы Рильке — важное проявление духовной жизни эпохи в целом. «Белая княгиня» Рильке несет в себе сочетание реалистических и символистских тенденций (то же сочетание можно заметить и в лирике поэта тех лет). Но при этом пьесы Рильке, и в частности, «Белая княгиня», содержат самостоятельные оригинальные решения писателем неких важных проблем духовной жизни (таких, как проблема предназначения человека, верности самому себе, борьбы между чувством долга и стремлением к свободе).

Литература

1. Münchov U. Das "tägliches Leben": Die dramatischen Experimente des jungen Rilke / U. Münchov // Rilke-Studien. — Berlin; Weimar, 1976. — S. 9—52.
2. Березина А. Натурализм или символизм? : (Драмы Р. М. Рильке) / А. Березина // Зарубежная литература : Проблема метода : межвуз. сб. — Л., 1984. — Вып. 2 : Вопросы эволюции метода. — С. 105—116.
3. Березина А. Поэзия и проза молодого Рильке / А. Березина. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. — 181 с.
4. Хольтхузен Г.Э. Райнер Мария Рильке : пер. с нем. / Г. Э. Хольтхузен. — Челябинск : Урал LTD, 1998. — 393 с.
5. Prater D. A. Ein klingendes Glas : Das Leben Rainer Maria Rilke : Eine Biographie / D. A. Prater. — Berlin : Rowohlt, 1979. — 744 S.
6. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней : очерки / И. Д. Шкунаева. — М. : Искусство, 1973. — 448 с.
7. Метерлинка М. Сокровище смиренных / М. Метерлинка ; пер. с франц. Л. Вилькиной ; вступ. ст. Н. Минского. — СПб. : Типолит. С. Н. Цепова, 1903. — 127 с.
8. Rilke R. M. Weisse Fürstin / R. M. Rilke // Gesammelte Werke / R. M. Rilke. — Geneva, 1998. — S. 212—231.
9. Rilke R. M. Weisse Fürstin / R. M. Rilke // Sämtliche Werke / R. M. Rilke. — Leipzig, 1999. — B. 1. — S. 179—206.
10. Турскова Т. Новый справочник символов и знаков / Т. Турскова. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. — 800 с.
11. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева и др. — М.: Локид; Миф, 2000. — 576 с.

Полякова Ю.Ю. Аналіз п'єси Р. М. Рільке «Біла княгиня» у контексті естетики символізму. — Стаття

Анотація. У статті проводиться аналіз п'єси Р. М. Рільке «Біла княгиня» і розглядається вплив естетики символізму на ранню драматургію австрійського поета.

Ключові слова: драма для читання, ремарки, символізм, Рільке, Метерлінк.

Polyakova U. R.M. Rilke's play «White Princess» in the context of symbolism aesthetics. — Article

Summary. This article provides an analysis of «Die Weisse Fürstin» (The White Princess), the play by Rainer Maria Rilke, and deals with the impact of the aesthetics of Symbolism on this Austrian poet's early plays in general.

Key words: closet drama, stage directions, Symbolism, Rilke, Maeterlinck.