

ВОРПСВЕДЕ: РЕПЕТИЦИЯ ПЕЙЗАЖА

Вера Владимировна Котелевская

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: luga17@rambler.ru

Аннотация. В эссе рассматриваются ключевые биографические, поэтологические и стилистические особенности дневника Рильке, который он вел в сентябре – декабре 1900 г. в Ворпсведе. Опыт познания и словесного оформления пейзажа, а также непосредственного общения с художниками артистической колонии Ворпсведе составляет событийную и эстетическую основу дневниковых заметок Рильке. Дневник отображает новый этап в постижении поэтом ландшафта и лица как пластических элементов мира. При переводе данного текста учитывалось интонационно-ритмическое, синтаксическое, стилистическое своеобразие авторского повествования. Перевод фрагмента указанного дневника представляет собой первую публикацию Worpsweder Tagebuch Райнера Марии Рильке на русском языке и является частью проекта российского издательства *libra*.

Ключевые слова: Ворпсведе, Рильке, Клара Вестхофф, Паула Модерзон-Беккер, Генрих Фогелер, перевод, австрийская литература, дневник, поэтика ландшафта.

«**Я** учусь видеть». Таков лейтмотив «Записок Мальте Лауридса Бригге», герой которого вбирает – а вернее, создает – взглядом и всем существом очертания, объемы, интонации вещей. Морис Бетц, переведивший «Мальте» на французский, вспоминает одну из бесед, в которой Рильке коснулся темы видения вещей своим персонажем: «Вещи, – объяснял он [Рильке], – проникают в него через все органы чувств: сначала через глаза, затем через уши, он лишь учится пользоваться ими. Он учится видеть, но учится также и слышать: то, что есть, но прежде всего то, чего нет: отсутствие шорохов, образов, людей... Иногда именно это отсутствие дает ему ключ к постижению вещей» [Betz, S. 160].

Однако школа зрения пробуждается в Рильке куда раньше, чем начинается работа над романом-дневником¹. В весенней Флоренции поэт учится видеть-узнавать, видеть-дешифровать на свой лад пластические символы классики и готики. Его «Флорентийский дневник» (1898) отличается изящной стилистической отделкой. Это поэтический путевой очерк, обращенный к дорогому для него читателю – Лу Андреас-Саломе, и эта адресованность ощутима прежде всего в желании разделить с ней, «Любимой, Единственной, Священной» [Rilke 1982, S. 112],

¹ Работа над «Записками Мальте Лауридса Бригге» длилась с 1904 г. по 1910 г.



Рис. 1. Рильке за письменным столом в Вестерведе перед картиной Отто Модерсона «Лунная ночь с парой в саду» (1898), подаренной ему и Кларе Вестхофф к свадьбе (1902)

мир вещей, которые *проникли* в него, облечь их в завершенное, прозрачное слово. Оттого в дневнике итальянских впечатлений так отчетливы следы повествовательности: вместе с адресатом мы движемся за разъясняющими, взволнованными жестами *рассказчика*.

Побывав в России (апрель – июнь 1899, май – август 1900), Рильке обретает опыт нового, невыразимого пока ландшафта. Ни собственная, ни общеевропейская мерка не помогают в описании увиденного:

...я иду, иду и забыл о том,
что прежде других краев знал¹.

Русские стихи Рильке хорошо передают этот опыт немоты, воодушевленную и вместе с тем робкую перенастройку зрительного и речевого аппарата. Пейзаж и портрет – две жанровые величины, через которые он в эти годы ищет язык для «вещей» (Dinge): до обретения языка они пребывают в колыбели «ландшафта» и «лица», ожидая своего пластически-словесного «оформления» (Gestaltung). В письмах, дневниковых заметках Рильке 1890 – начала 1900-х гг. намечается его понимание художника как инструмента (Бога, природы, случая, судьбы) и мастера, отрешенного и вместе с тем вовлеченного в бытие. Характерно, что русское искусство Рильке тоже осмысляет в семантических оппозициях визуального – словесного, отрешенно-созерцательного – сострадательного начал. Он делает наблюдение о силе сострадательного взгляда в русской литературе («без него не было бы ни Гоголя, ни Достоевского» [Рильке 1971, с. 386]) и неразвитости чисто пластического взгляда на «ландшафт» и «лицо», без которого не «создать великих художников»: «Русскому человеку не хватает бесстрастия, чтобы взглянуть на лицо с чисто живописной точки зрения, то есть спо-

¹ Из «Второй песни», написанной Рильке 1 декабря 1900 г. на русском языке и посвященной Лу Андреас-Саломе.

койно и незаинтересованно как на предмет, не принимая в нем человеческого участия; от созерцания он незаметно переходит к состраданию, любви или готовности помочь, то есть от образного содержания к сюжетному» [Там же, с. 386–387].

Но настоящее переживание отрешенности Рильке, возможно, впервые отчетливо запечатлевает в дневнике, который он ведет начиная с сентября 1900 г. в Ворпсведе – местечке под Бременом в Нижней Саксонии, в краю болот и вересковых пустошей, берез и узких черных каналов, по которым доставляют в город торф под темно-коричневыми парусами.

В Ворпсведе поэта приглашает художник Генрих Фогелер (1872–1942), знакомство с которым состоялось во Флоренции (именно ту самую весну 1898 г. воссоздает Рильке во «Флорентийском дневнике»). Первое посещение, утром после Рождества 1898 г., впечатляет его. Простота и суровость крестьянского быта, а рядом – жизнь художников, стремящихся создать Gesamtkunstwerk природы, искусства и ремесел, воспринимаются поэтом, вернувшимся из русских ландшафтов и вдохновленного толстовской идеей опрощения, с самой глубокой восторженностью. В 1900 г., в августе, Рильке снова в Ворпсведе. Он поселяется в Баркенхоффе – имении Фогелера, выкупленном им на унаследованные от отца деньги и реконструированном в соответствии со вкусом fin de siècle. Дом этот



Рис. 2. Генрих Фогелер. Концерт (Летний вечер) (1905). Х., м.



Рис. 3. Генрих Фогелер. В полдень (1899).
Офорт (акватинта)

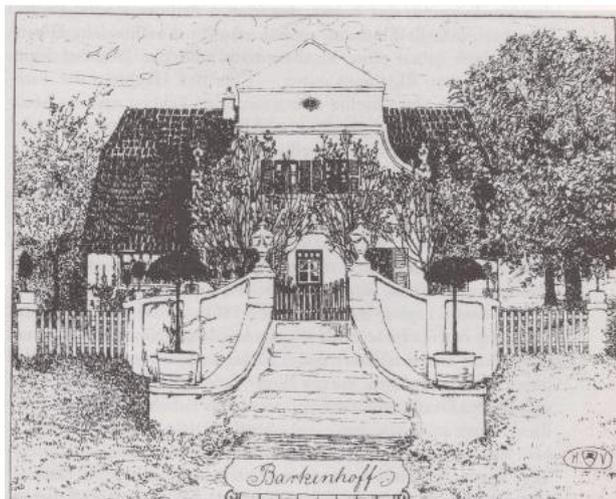


Рис. 4. Генрих Фогелер. Баркенхофф (1899).
Бумага, тушь

увековечен на картине Фогелера «Концерт (Летний вечер)» и др. (рис. 2–4)¹.

А вот одно из первых впечатлений от ландшафта (перевод мой – В. К.) (рис. 5):

А прогулки в Ворпсведе всякий раз выглядят так. Какое-то время двигаемся вперед, за разговорами, которые ветер прерывает на ходу, потом один останавливается, а вскоре и другой. Так много всего происходит. Под просторными небесами распластались пестрые темнеющие поля, широкие волны холмов, полные шевелящегося вереска, к ним примыкают жнивье и свежескошенная гречиха, которая краснотой своих стеблей и золотом листья напоминает дорожку шелковую материю. И как это все раскинулось, близко и мощно, и так доподлинно, что не можешь охватить это взором или забыть. Каждое мгновение что-то добавляется в глиняный воздух: дерево, человек, мельница, которая вращается очень медленно, мужчина с черными плечами, большая корова или угловатая молодцеватая коза, уходящая прямо в небо. Тут ведутся лишь те разговоры, в которых участвует ландшафт, со всех сторон и множеством голосов [Rilke 1973, S. 204].

¹ С фотогалереей дома-музея Фогелера можно ознакомиться, например, на официальном сайте округа Остерхольц, в котором расположен Ворпсведе: <http://www.worpswede24.de/index.html?site=Detail&aid=63>; или на сайте музея Ворпсведе: <http://www.worpswede-museen.de/barkenhoff/barkenhoff.html>.

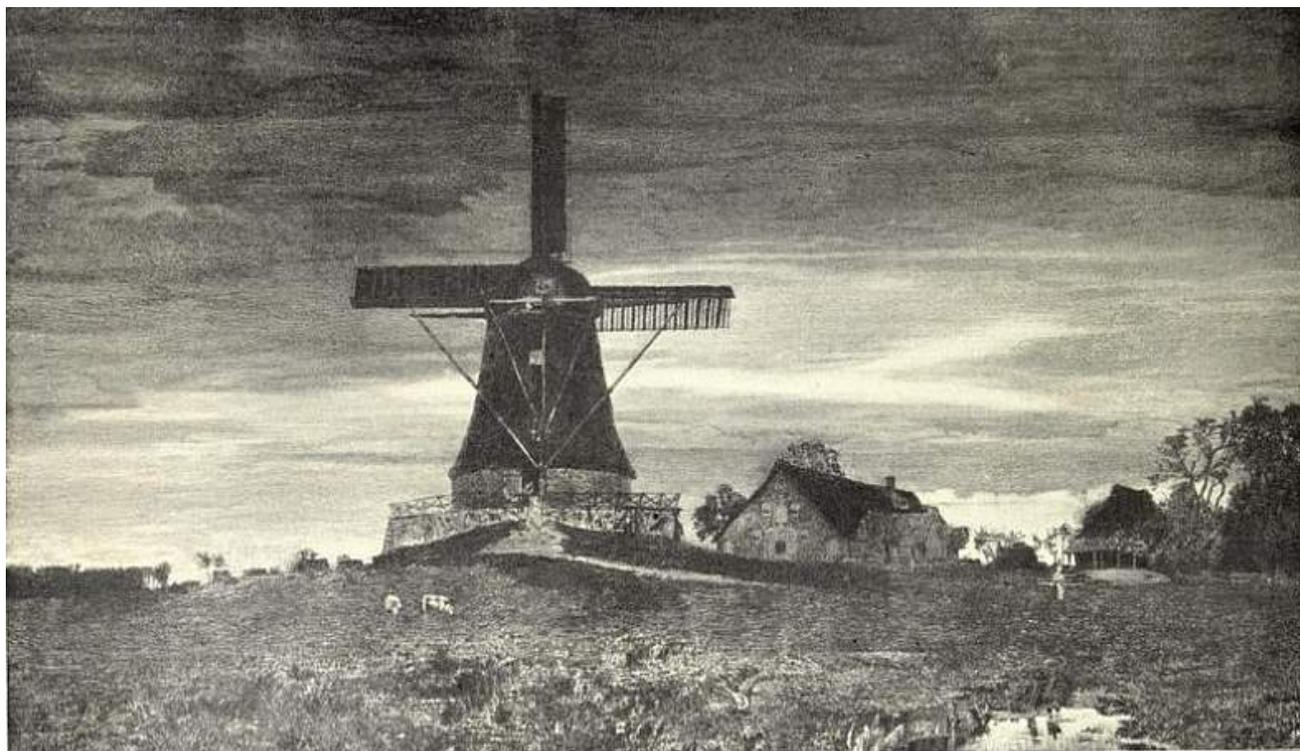


Рис. 5. Ханс ам Энде. Мельница (1891). Офорт



Рис. 6. Паула Беккер (слева) и Клара Вестхофф в мастерской Паулы (ок. 1899)

Именно в Ворпсведе, по-видимому, почти не заботясь о читателе¹, ведет Рильке про-

¹ О монологичном характере дневника свидетельствуют, в частности, факты или реалии, понятные только пишущему и его близкому кругу, которые никак не комментируются: например, упоминание вскользь церкви, в которой Клара и Паула били в колокол. Рильке лишь указывает на это событие. Между тем жители Ворпсведе восприняли неожиданный колокольный звон на башне Ционскирхе в пять часов вечера полудни отнюдь не в шутку (именно шуткой и была эта выходка двух художниц), а как знак начинающегося пожара – к зданию приехала пожарная команда. Об инциденте даже сообщала 16 августа 1900 г. местная газета «Вюмме-цайтунг» (колокольная авантюра будет запечатлена на рисунке углем Паулой Модерзон-Беккер). Нарушительницам порядка чудом не был выписан штраф – свой «штраф» они отработали,

стодушные и проникновенные зарисовки, запечатлевая равнодушные природы к человеку, ее безучастность и величие («Она ничего не знает о нас», – напишет он позже в очерке «Ворпсведе»²). Колония художников образует динамичное, сложное единство. В нем выделяются сам Фогелер, вдохновенный декоратор и утопист, воплощающий типичную для модерна идею жизни как искусства, стилистически близкий Бердсли и Моррису; Паула Беккер, художница, чей талант сполна будет признан потомками, но останется явно недооцененным современниками и близким окружением³ (именно ее «ателье с лилиями» фигурирует в дневнике Рильке, и это она неизменно появляется здесь в поэтизированном образе «белокурой художницы»⁴); Клара Вестхофф (рис. 6), девушка-скульптор, в чье искусство пристально всматривается Рильке, еще не понимая, что его философия пластики рождается уже здесь, и лишь обретет голос

украсив интерьеры церкви. Она украшена маскаронами в виде головок ангелов (работа Клары Вестхофф) и растительными мотивами, выполненными Паулой. Эти детали интерьера сейчас частично реставрированы [Teumer, S. 48–51, 58–59].

² Ср. также наблюдения над «чуждостью» пейзажа в статье Б. Штенцига: [Stenzig, S. 45–64].

³ Подробнее о тернистом пути Паулы Модерзон-Беккер к признанию в мире изобразительного искусства см.: [Paula Modersohn-Becker 2000, S. 19–49].

⁴ Паула выйдет замуж за художника Отто Модерзона 25 мая 1901 г.

и отточенность формулировок в очерке о Родене (Клара Вестхофф составляет в дневнике пару «белокурой художнице», волнующе изображенная поэтом, который явно влюблен в обеих, в «блондинку» и «брюнетку»; в жены Рильке возьмет Клару Вестхофф); и т.д.

Отнюдь не все персонажи артистически-деревенской утопии одинаково выпукло представлены в дневнике Рильке: он пока лишь присматривается к ним, записывая свои наблюдения без явной внешней цели¹. И в этом – источник особой цельности, интимности дневника Ворпсведе. Он не стилизован, как «Флорентийский дневник», в нем еще мало от «литературы»: детская глубина взгляда на вещи, легкость переходов от одного впечатления к другому хорошо передаются в простом синтаксисе, его пунктирности, обилии парцелляций, в обескураживающих повторах вспомогательных глаголов (пишущий не обеспокоен тавтологией) или ключевых для Рильке лексем (*dunkel, weiß, allein, einsam, Heide*). Искушение отредактировать автора, тем более, держа в памяти сложный синтаксический рисунок, виртуозный ритм коротких предложений и длинных периодов в его «Мальте» или в очерке о колонии Ворпсведе, связано с действительно *простодушной*, как я сказала бы, фактурой этого текста. (Тем не менее преодолеть это искушение было

¹ Задача написания искусствоведческой монографии о круге художников Ворпсведе будет поставлена издателем позже, она придет, по сути, извне. Книга выйдет в 1903 г.

необходимо.) Простодушие пронизывает его содержание и форму. Интонационно-синтаксический строй дневника Ворпсведе близок книге «Историй о Господе Боге», как если бы мы имели дело с черновиком, набросками подобной книги. Если же сравнивать стилистику дневника с позднейшим очерком о Ворпсведе, то уместно было бы говорить о стадии скетчбука, записках для себя, рабочей тетради, при этом работа, которую ведет Рильке-наблюдатель, относится не к внешнему заданию, а к той самой школе зрения, о которой шла речь в начале.

Ландшафт Ворпсведе, обживаемый художниками через штрих, линию, цвет, объем, втягивается поэтом в кругозор собственного воображения, примеряется к человеку, соизмеряется с ним. Самого себя поэт словно вживляет в тело этих пустошей и болот и проверяет, какими окажутся отзвук, эхо, отражение ландшафта в человеке как инструменте природы и Бога.

Жанровая палитра дневника Ворпсведе составлена из разных элементов: это описания впечатлений отдельных дней (например, поездки в Гамбург), бытовые зарисовки, пересказ чужих воспоминаний, эскизы диалогов, лирические описания ландшафта, поэтологические отступления (размышления о театральной эстетике Метерлинка, об отношениях ученик – учитель в искусстве, о рецепции скульптуры и т.п.), экфрасисы картин ворпсведовцев, а также собственные

стихи, рождающиеся в этот период – как наброски, так и завершённые тексты. Иными словами, текст наполнен всеми теми пестрыми внешними и внутренними событиями, которые пришлось на интереснейшую пору в становлении искусства и мирозерцания Рильке и составили как бы внутренний его ландшафт. Интимность, которая ощущается в строках, связана, конечно, не с присутствием каких-то автобиографических деталей («деталей» в плане фактографии здесь вообще крайне мало). Это интимность тона, глубина самопогружения и одновременно самоотрешения, состояния *Alleinsein*, при котором почти не остается места для оглядки на читателя, для игры.

Дневник, который вел Рильке в Ворпсведе с сентября по декабрь 1900 г., на русский язык

не переводился в отличие от «Флорентийского дневника» (перевод В. Бакусева) [Рильке 2001] или очерка «Ворпсведе», фрагмент которого был опубликован в далеком 1971 г. в переводе В.Б. Микушевича [Рильке 1971].

Мой перевод отрывка из *Worpsweder Tagebuch* публикуется с разрешения правообладателя, российского издательства *libra*, готовящего к публикации в 2017 г. двухтомное издание Рильке: дневник периода Ворпсведе (пер. с нем. В. Котелевской) и очерк «Ворпсведе» (пер. с нем. В. Микушевича). За возможность участвовать в этом проекте и за ценные профессиональные советы в ходе работы над переводом я весьма признательна автору проекта – директору издательства *libra*, переводчику Александру Филиппову-Чехову.

ИЗ ДНЕВНИКА Р.М. РИЛЬКЕ

(*WORPSWEDER TAGEBUCH*)

21 сентября 1900

Наступило воскресенье. Около пяти все собрались вместе. За окном был еще вечер, краски, но в белом зале¹ уже были легкие сумерки, так что я зажег свечи на фортепиано. Б.² играет песню за песней, множество голосов пронеслось над нами, такого хорошего вступления к моему чтению никогда еще не было. Я начал с двух стихотворений

¹ Белый зал размещался в просторном доме Фогелера, знаменитом Баркенхоффе, и был излюбленным местом артистических вечеринок в Ворпсведе. Именно с описания такого вечера начинается дневник Рильке: «Мы сидим в музыкальном зале. Ты знаешь его: белый, белые двери, поверх них нарисованы вазы, с которых по обе стороны мягко ниспадают гирлянды роз. Старинные гравюры, галантные сценки в саду, грациозные портреты. Надгробный памятник Ж.-Ж. Руссо. Ампирические стулья, кресло...» [Rilke 1973, S. 198]. Портретные наброски «людей, преобразующихся от песен и стихов» [Rilke 1973, S. 202], неоднократно появляются в дневниковых записях Рильке о «белом зале».

² Речь идет о Милли – певице, сестре Паулы Беккер, одной из участниц воскресных вечеров в «белом зале» Баркенхоффа.

к Тома³, читал «Чертозу»⁴ и стихотворение «Музыка»⁵. Я чувствовал какое-то удивительное участие, так что решил почитать из «Книги о Господе Боге»⁶. «Венецианское гетто» и «О том, кто слушал камни»⁷. Последнее прозвучало, как мне кажется,

³ «Два стихотворения к 60-летию Ганса Тома» (*Zwei Gedichte zu Hans Thomas 60. Geburtstag*) – «Рыцарь» (*Ritter*) и «Лунная ночь» (*Mondnacht*), написанные в Берлине-Шмаргендорфе в июле 1899 г. и посвященные Гансу Тома – немецкому живописцу и графику (1839–1924). Оба текста были впоследствии помещены в начало «Книги образов» (*Das Buch der Bilder*): они идут после «Вступления» (*Eingang*) и стихотворения «В апреле» (*Aus einem April*). Первое издание *Das Buch der Bilder* вышло в 1901 г. и включало стихотворения, создававшиеся Рильке в период 1897–1901 гг. На русский язык стихотворения к Гансу Тома переводили В. Леванский, Т. Сильман.

⁴ Стихотворение *In der Certosa*, написанное 28 июля 1899 г. в Берлине-Шмаргендорфе и также вошедшее в «Книгу образов».

⁵ Стихотворение, датированное 24 июля 1899 г. (Берлин-Шмаргендорф), из будущей «Книги образов».

⁶ *Buch vom lieben Gott* – прозаическая книга, написанная в 1899 г. и изданная впервые в 1900 г. в лейпцигском издательстве *Insel* под названием «О любимом Боге и другое. Рассказанное взрослому – для детей» (*Vom lieben Gott und Anderes. An Großen für Kinder erzählt*). Позже, в 1902 г. и 1904 г., выходило доработанное издание, ставшее известным впоследствии как *Geschichten vom lieben Gott* (русское издание: [Рильке 1999]).

⁷ Рассказ из упомянутой книги, посвященный Микеланджело.

величественно, приподнятым голосом.

Это было самое сильное воздействие, которое я когда-либо оказывал на *группу* людей, воздействие, делавшее каждого в ней одиноким и тем не менее как-то объединявшее их. Я дрожал, когда, облаченное в мой голос, стояло оно надо мной – слово: «Микеланджело, кто в камне?»¹. Сейчас эта история кажется мне самой зрелой в книге, той, что показывает образ и огромную тень от этого образа, коей столетие страшится.

Медленно, оставленный наедине с собой благодарными спутниками, удаляющимися во тьме, шел я позади нашей группы через пустошь. В трактире мы сидели под черными деревьями, у края очерченного лампой круга, который высвечивал наши лица на фоне множества декораций. Мало-помалу

¹ Речь идет об этом месте из рассказа:

«Много молитв возносилось в этот час от земли. Но Бог узнал лишь одну из них: это сила Микеланджело воспаряла к нему, словно благоухание от виноградников. И Ему захотелось, чтобы она наполнила все Его мысли. Он склонился ниже, отыскал работающего человека, заглянул через его плечо, увидел руки, прислушивающиеся к камню, и испугался: неужели и в камне есть душа? Зачем этот человек слушает камень? Тут руки встрепенулись и взрыли камень, словно могилу, в которой еще тлеет слабый, умирающий голос.

– Микеланджело, – крикнул Бог в испуге, – кто в камне?

Микеланджело прислушался; его руки дрожали. Потом тихо ответил:

– Ты, мой Бог, кто же еще» [Рильке 1999, с. 199].

становилось радостно. И мне нравилась эта радость, после долгого молчания, очень нравилась. Я устал, и голос звучал глуше. Но я чувствовал себя защищенным, оберегаемым радостью и добротой людей и почти избалованным их деликатной благодарностью, которой не угрожали никакие слова.

На обратном пути я сказал белокурой художнице: «Я все здесь недооценил (я имею в виду все – людей и небо, и землю), когда думал, что мог бы прислушаться к здешнему прошлому. Здесь у меня нет воспоминаний. Не могу сомкнуть глаз. Они следуют за всяким движением и поселяются во всяком покое. А движения и покоя так бесконечно много. С бесконечным простодушием дотрагиваются здесь вещи до каждого, и я хочу дать им поймать меня:

Живут полувслепую или с пылом
выспрашивают зренья, что и как.
Приходят к цели, чтобы даль раскрыла
им снова свой веселый мрак.
Здесь девушки прекрасные живут вот так:
едва взволнованны, уже волнуют с силой...²

² Halb Unbewußtes leben, halb im Eifer
feststellen, was man schaute, wie und wo.
Zu Zielen gehn und wieder dann ein Streifer
Im Ungewissen werden, einsam froh. –
Hier leben diese schönen Mädchen so:
Halb noch ergriffen, sind sie schon Ergreifer...

Я бесконечно доверяю этому ландшафту и очень хочу принять от него путь и выбор на многие дни. Здесь я снова могу идти вместе с кем-то, становиться, превращаться. В большом путешествии был большой страх того, что прочное, устойчивое, неподвижное непременно будет противостоять быстротечному, всегда неожиданному... В белом зале я еще прочитал одну историю, а потом – некоторые места из «Авантюриста» Лориса¹. Они подходили общему настроению. Затем мы все отправились в «ателье с лилиями»². Там совместными усилиями был приготовлен ночной кофе, и вдруг кому-то пришло в голову, что нужно подоить козу в сенном сарае. Вместо фонаря вынесли керосиновую горелку, и долго мы не слышали в комнате ничего, кроме возни в хлеву, дребезжания цепи и шепота

¹ Loris – один из псевдонимов раннего Гуго фон Гофманшталя. Имеется в виду драма «Искатель приключений и певица», другое ее название – «Авантюрист и певица, или Дары жизни» (1899).

² Наряду с «белым залом» еще одно культовое место Ворпсведе – мастерская Паулы Беккер, размещавшаяся в крестьянском подворье Брюньеса. Название «ателье с лилиями» (Lilienatelier) прижилось с легкой руки Рильке. В комнате Паулы над кроватью висел занавес, привезенный ею из Парижа, с рисунком в виде ритмично повторяющегося французского герба. Эти белые лилии и фигурируют в обозначении ее мастерской. Сейчас на территории Брюньесхофа – музей Паулы Модерзон-Беккер, ее ателье открыто для посещения (<http://www.worpswede-ferienwohnung-paula.de/impressionen/paulas-atelier-wohnraum-2.php>).

взволнованных девушек. Затем они обе вернулись, разгоряченные и со спутанными волосами, сдавленный смех в приглушенных голосах, и белокурая поставила на стол каменную чашу. Мы заглянули внутрь и онемели. Молоко было черным. Хотя все были изумлены, никто не решился сказать о своем открытии, и каждый думал: «Ну, ничего, просто ночь». Еще никогда не доил я ночью козу. Значит, с наступлением сумерек ее молоко темнеет, и сейчас, в два часа пополуночи, оно еще совсем черное. Только не задумываться сейчас об этом. С этим фактом каждый должен справиться поодиночке. Завтра... И все мы выпили черного молока этой сумеречной козы и странно ободрились от этого таинственного напитка. В три часа Генрих, его брат Франц, Клара Вестхофф и я стояли у входа в Баркенхофф. Только Генрих вернулся домой. Он нашел в белом зале забытую свечу, глубоко прогоревшую в деревянном золоченом подсвечнике, который вспыхнул бы в следующее же мгновение. А мы пошли дальше. У Клары Вестхофф беседка с плотно обступившим ее виноградом, и такой плотной была сейчас тьма под ним, что звездная ночь стала глубже и можно было различить оконные перекрестия далекой хижины. Впрочем, это лишь крайняя хижина, которую видно из-за этой виноградной листвы, обычно же – лишь поля и болота с мрачно отсвечивающими каналами. Мы стояли близко друг к другу,

три не очень-то близких человека, которые видят ночь и ощущают это как торжество. Было что-то невыразимо таинственное в том, чтобы вдруг перестать перемещаться от огня к огню, не идти больше через темную гору навстречу новому дню, будто странствуя и бодрствуя, не ложась, во сне. Так незаметно добираться до уже наступившего утра и не знаешь, сквозь какие облака оно пробилось и по какой из последних звезд оно сошло на землю. Как статуя, возвышается стройное утро; но кто бодрствовал, тот знает и ночь, прекрасную черную колонну, на которой оно стоит. – Мы были, как все одинокие в ночи, игрой и эхом нескольких отчетливых шорохов этого покинутого часа. Лишь когда мы шли в беседку, мы проходили мимо распахнутых окон гостиной и услышали оттуда, как довольно громко идут часы, со всею важностью часов, оставленных одиноко поздно ночью. Потом мы больше не ощущали этого равномерного раскачивания, повернутые к нескончаемой ночи, как не слышишь собственного сердца вблизи другого сердца. Там были пес, петух и какой-то злой, пронзительно кричащий зверь, который убивал свою жертву где-то на пашне или на дереве. Мы зажгли в комнате лампу и долго сидели рядом с ней. Тут мы решили перебраться в мастерскую и взломать дверь, так как люди, у которых был ключ, спали. К голосам ночи теперь добавился лай тяжелого, массивного молотка, каким

работают скульпторы, который так яростно бил по замку, что, казалось, вся ночь растрескается на лучащиеся щели вокруг темной двери. Непроизвольно наше чувство отдавалось на каждый удар вплоть до порога тишины, и, может быть, взволнованная безжалостностью этого молотка, Клара Вестхофф, защищаясь, внезапно положила руку на замок, под следующий удар. Мастерская к этому моменту уже была вскрыта, так что можно было разглядеть внутри, при робком свете фонаря, кровь на беспомощной кисти, над которой ходила ходуном правая рука, будто чтоб унять боль, которой, казалось, наливалась левая. Теперь мы неожиданно оказались около больной, и в комнате поднялся шум других вещей: умывальников, ведер и полотенец. Рана истекала еще какое-то время в воду, потом затихла, и боль, которая толчками, как фонтан, поднималась и падала, пошла чуть слышно, менее высокими струйками, не доходя до запястья. Мы говорили и говорили. Сначала для того, чтобы перекричать боль, потом – оттого что она утихла. Когда мы наконец устроились в мастерской, у нас осталось от этого происшествия общее чувство совместной заботы и ужаса, в котором мы оказались, и чувство, что опасность всегда рядом, и хорошо, что никогда не можешь быть в безопасности, неуязвимым и железным. Что перед нами тысячи ворот, за которыми подслушивает нас собственная кровь...

Литература

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

Рильке Р.М. Проза, письма. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1999. 608 с.

Рильке Р.М. Флорентийский дневник: Из ранней прозы. М.: Текст, 2001. 222 с.

Betz, M. (1977). Über die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge. In H. Engelhardt (Hg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilke 'Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge'*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2. Aufl, 157–172.

Paula Modersohn-Becker und die Worpsweder. Zeichnungen und Druckgraphik 1895–1906. Katalogherstellung. (2000). Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen. 2. Aufl.

Rilke, R.M. (1982). *Das Florenzer Tagebuch.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Rilke, R.M. (1973). *Tagebücher aus der Frühzeit.* Frankfurt a. M.: Insel.

Stenzig, B. (2004). 'Die Landschaft ist ein Fremdes für uns': Rilkes Monographie *Worpswede*. In K. Hieckenthier & H. Ohde (Hg.), *Natur und Kultur. Essays, Gedichte, Anmerkungen zur literarischen und medialen Bearbeitung von Natur*. Münster: Lit, 45–64.

Teumer, J. (2007). *Auf Paulas Spuren. Paula Modersohn-Becker in Worpswede 1897–1907.* Bremen: Schünemann.

References

Betz, M. (1977). Über die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge. In H. Engelhardt (Hg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilke 'Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge'*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2. Aufl. S. 157–172.

Paula Modersohn-Becker und die Worpsweder. Zeichnungen und Druckgraphik 1895–1906. Katalogherstellung. (2000). Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen. 2. Afl.

Rilke, R.M. (1982). *Das Florenzer Tagebuch.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Rilke, R.M. (2001). *Florentiyskiy dnevnik [Florentine Diary: From Early Prose]*. Moscow: Tekst.

Rilke, R.M. (1999). *Proza, pis'ma [Prose, Letters]*. Khar'kov: Folio; Moscow: AST.

Rilke, R.M. (1973). *Tagebücher aus der Frühzeit.* Frankfurt a. M.: Insel.

Rilke, R.M. (1971). *Worpswede. Oguest Roden. Pis'ma. Stihi [Worpswede. Auguste Rodin. Letters. Poems]*. Moscow: Iskusstvo.

Stenzig, B. (2004). 'Die Landschaft ist ein Fremdes für uns': Rilkes Monographie *Worpswede*. In K. Hieckenthier & H. Ohde (Hg.), *Natur und Kultur. Essays, Gedichte, Anmerkungen zur literarischen und medialen Bearbeitung von Natur*. Münster: Lit, 45–64.

Teumer, J. (2007). *Auf Paulas Spuren. Paula Modersohn-Becker in Worpswede 1897–1907.* Bremen: Schünemann.

WORPSWEDE: TRIALS OF THE LANDSCAPE

Vera Vl. Kotelevskaya, PhD, Assistant Professor at Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; e-mail: luga17@rambler.ru.

Abstract. This essay interprets the basic biographical, metapoetic, and stylistic features of Rilke's Diary, which the poet kept from September-December 1900 in Worpswede. Landscape comprehension and the artistic trials of its verbal representation, as well as the close communication with the painters of the artists' colony at Worpswede are considered to be the formative grounds for Rilke's diary notes. This diary describes a new stage in Rilke's understanding of landscape and facial imagery as visual elements of the world. In translating this text I considered the authentic intonation and rhythm, together with the syntactic and stylistic originality of the author's narration. The translation of Rilke's Worpsweder Diary fragment is the first time of its publication in Russian. It is a part of the work which has already been done on Rilke's translation project, undertaken by the Russian publishing house 'libra'.

Key words: Worpswede, Rilke, Clara Westhoff, Paula Modersohn-Becker, Vogeler, translation, Austrian literature, diary, landscape poetics.

