



С. Шаулов

## Концепция человека в лирике Пауля Флеминга: ОПИЦИАНСТВО И МИСТИЦИЗМ

Проведенная М. Опицем реформа стихосложения, которая и сама по себе и в его поэтической практике лежала в русле барочной эволюции поэзии, будучи по видимости формальной, давала инструмент выражения целому спектру представлений о мире и человеке, владевших умами его современников, и тем самым участвовала в оформлении тех поэтико-философских конструктов, которые привычно ассоциируются с поэтическим комплексом барокко: художественное двоемирие, противопоставление времени и вечности, земного страдания небесному избавлению, мотив бренности, превратности и краткости жизни, мотив жизненной тщеты (*vanitas*) и т.п. В творчестве самого Опица все это еще в значительной степени сохраняет вид и характер заданной тематики для поэтико-риторических упражнений, у его адептов и последователей – приобретает черты усвоенного и актуального мировоззрения, которое получает возможность высокого поэтического воплощения. Опиц, создавая примеры соединения высокого содержания и высокой поэтической формы, вместе с тем и себя впервые сознательно и целенаправленно формировал и являл как *фигуру* поэта-философа. Из пошедших по его стопам поэтов едва ли можно назвать такого, кто действительно, по-настоящему, в большей или меньшей мере оригинально и глубоко не философствовал бы в лирике, тем самым на будущее задавая представление о самом существе поэтического постижения себя и мира. Здесь берет начало то специфическое для немецкой поэзии единство поэтической практики и философствования, которым отмечено в ней все сколь-нибудь значительное и ценное.

Это превращение можно наблюдать уже в лирике первого и самого близкого – как по времени, так и по готовности следовать кумиру, – опицианца, каким был Пауль Флеминг (1609 – 1640). Его отношение к Опицу – восторженное почитание, его близость учителю лишена подражательства, и он первым превосходит учителя в личностной незаурядности, в

степени проявленности характера в стихах, в достоверности напряжения мысли и переживания, наконец, в целостности мирозерцания.

Формирование барочно-риторических философем, в которых предстают самосознание и мироощущение этого поэта, интересно проследить еще и потому, что его творческое развитие может производить впечатление противоречия основной *стилистической* тенденции эпохи барокко<sup>1</sup>. Это впечатление возникает оттого, что Флеминг, начав, по выражению Ганса Пюрица, как «истинный петраркист», прошел очень недолгий творческий путь, значительная (и как раз зрелая) часть которого *географически* пролегла вдали от родины, что придало развитию поэта, безоговорочно следовавшего Опицу, некоторую автономность. В его творчестве отчетлив отпечаток индивидуальности лирического самовыражения, поводом к которому гораздо чаще, чем у Опица, становились вполне узнаваемые в стихотворном тексте реальные переживания и биографические обстоятельства автора. Достаточно упомянуть в этой связи стихотворения, свидетельствующие об истории его женитьбы или о путешествии через Россию в Персию (хрестоматийно известные у нас стихи о Москве, Волге и др.)<sup>2</sup> И хотя было бы нетрудно отметить в его стихотворениях типичные и разнообразные черты барочной топики и стилистики, – он отдал, что называется, дань поэтическим веяниям эпохи, – все же справедливо и то, что в некоторых стихотворениях он предвосхитил и ее лирический исход, каким он явился в творчестве Иоганна Гюнтера<sup>3</sup>.

Тем не менее, как поэт-мыслитель Флеминг – один из ярких выразителей *духа* этой эпохи. Его лирика несет печать типичной для этого времени озадаченности парадоксальной двойственностью человеческой природы, неадекватностью человека себе. Обращение к его творчеству под этим углом зрения не дает оснований согласиться с утверждением, что эстетика барокко «не имела прочной опоры в философском сознании эпохи»<sup>4</sup>. Напротив, поэзия Флеминга предстает как одно из репрезентативных проявлений этого сознания, дает повод уточнить его специфику и представить себе ее вездесущность.

Вспомним для примера прозвучавшее спустя десятилетия и внешне, казалось бы, совсем в иных обстоятельствах знаменитое паскалевское «человек бесконечно выше человека»<sup>5</sup>, заметив попутно, что и оригинал этой мысли («L'homme *dépasse* infiniment l'homme»), и известный нам немецкоязычный ее вариант («Der Mensch *übersteigt* unendlich den Menschen»<sup>6</sup>) несут в дополнение к выраженному в русском переводе смыслу еще и крайне важный оттенок процессуальности: бесконечного внутреннего *восхождения* человека над собой.

В поэзии Флеминга чувство этого внутреннего неравенства, несовпадения человека с собой, его парадоксального внутреннего динамизма (экстатическое состояние, переживаемое как полет) и обреченности вышшему, необходимости обратиться к нему и возвыситься над собой, – это чувство выступает как момент поэтической рефлексии, философского осмысления жизни, а чаще всего – как *фонное знание* при самых разных

поэтических интенциях. Его поэтическая мысль прикована к этому чувству, оно становится предметом риторических упражнений, в которых поэт способен достигать впечатления почти физически ощущаемого выхода лирического сознания за пределы индивидуальности.

Уже в стихотворении на смерть Георга Глогера (1631), шестью годами старшего друга и соседа по студенческой келье, «свидетеля моей поэзии»<sup>7</sup>, укрепившего молодого поэта в призвании, Флеминг, передавая горе и потрясение утратой, так формулирует характер отношения к другу:

<...> Ach! wo, wo läßt du dich,  
Dein' Augen, deinen Mund und was noch mehr, wo mich,  
*Mich, deinen andern Dich?*<sup>8</sup>

Умозрение, сформулированное в знаменитых – благодаря Хемингуэю – словах старшего современника Флеминга Джона Донна («...never send to know for whom the bell tolls...») и встретившее многообразный отклик в поэзии XX века (вплоть до «...кажется мне, это я не вернулся из боя...» Высоцкого<sup>9</sup>), развернуто в этом стихотворении подробно и артистично. Чувство *утраты себя* мотивируется сознанием того, что человек жив в стольких и таких образах, сколько людей и как его воспринимают. Вместе с безвременно ушедшим другом поэт оплакивает и свой – самый дорогой из всех своих – образ:

Ihr Augen, die ihr mich durch euer Freundlichsehn  
Zur Gegenliebe zwingt, nun ists um euch geschehn  
Und auch *um euren Mich*<sup>10</sup>.

Речь идет, однако, не только и не столько о *впечатлении*, которое поэт оставлял «в глазах» друга, к которым он обращается, сколько, и прежде всего, о подлинности существования в этом «вашем Мне»: лирическое Я, *обретавшее себя* в «прекрасной душе» друга, чувствует себя теперь оставленным без жизни и без смысла вместе с его телом – «не надетым прекрасным платьем, которое было отделано столь прекрасной роскошью добродетели»<sup>11</sup>. При этом мотив красоты, прекрасного (*schön*) в обращении к умершему словно прошивает ткань стихотворения, отмеченную и другой неизбежной, необходимой и эстетически значимой тавтологией, которая порождена переменами смысла одного и того же местоимения: «где оставляешь ты (это обращение к душе, ср. здесь же: «Ты, прекрасная душа». – *С.Ш.*) себя (= тебя, – „*du dich*“, то есть, тело. – *С.Ш.*)?». Эта игра смыслами, извлечение их поочередно из одного и того же слова и его падежных форм, равно как и обозначение единого смысла разными словами («Я» равно «Ты»), демонстрирует, с одной стороны, бедность человеческого (тварного) языка, с другой – силу разума, преодолевающего эту ограниченность и способного вопреки ей выразить невыразимое, подняться мыслью к эзотерическому смыслу человеческой жизни. В этом «*du dich*» проступает тот же, отмеченный нами у Веккерлина, прием тавтологического раздвоения понятия на сущность и репрезентирующий ее знак. В этом качестве игра слов у Флеминга глубоко соприродна всему идейно-эстетическому ком-

плексу барокко и не может быть (как бывало) просто отвергнута и проигнорирована как «вычурная» и «искусственная»<sup>12</sup>. На самом деле это и не игра, по крайней мере в этом случае, а почти терминологически точное обращение к *внутреннему и внешнему человеку*.

В поэзии Флеминга проведены радикальные риторические следствия из традиционной христианской концепции человека<sup>13</sup>, вобравшей ряд существенных положений неоплатонизма, в частности, то, что душа и тело «едины без смещения»<sup>14</sup>, и очень созвучное барочному переживанию жизни положение, что «для души тело человеческое есть оковы и гробница»<sup>15</sup>. Эта метафора Плотина, созвучная евангельскому отношению к телу<sup>16</sup>, кажется цитатой из немецкого стихотворения XVII века: как и у многих современников и последователей Флеминга, сходные выражения встречаются и в его стихотворениях-размышлениях, непосредственно трактующих проблему человека. Но и в любовной лирике, в которой философская концепция человека играет, казалось бы, служебную роль, именно поэтому проявляется глубина и органичность ее укорененности в сознании поэта.

Ренессансная чувственность, окрашивающая эти стихи, воспринята им через поэтическую традицию петраркизма, стилистический опыт которой он, особенно в ранних стихах, охотно распространял за пределы собственно любовной лирики<sup>17</sup>. Такая «всеприменимость» поэтики, выработанной для воспевания красоты любимой женщины и неразделенной любви к ней, объяснима живым и естественным для Флеминга переживанием любви во всей глубине ее христианского понимания – как приобщения к единому и общему для всего человеческого рода источнику любви божественной, а значит – подчинения высшему духовному закону, определяющему место и функцию человека в мироздании: «<...> если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас»<sup>18</sup>. А если мы вспомним о чувственности, которой отмечена любовь к Богу в католицизме, – а именно эта традиция волей-неволей воздействует на протестанта Флеминга изнутри усваиваемого им поэтического опыта петраркистов, прежде всего неолатинских, – если вспомним о *любви* к страданиям и ранам Спасителя, об их культе в католическом искусстве, тогда нас едва ли удивит натуралистический зачин рассматриваемого стихотворения (позволяющий, впрочем, ощутить – пристальный, фиксирующий смерть взгляд будущего доктора медицины) и важный для него мотив любви («O Liebster, was bedeut das ungewohnte Röcheln? / Die Furcht der heißen Brust, der matten Lungen Fecheln, / Das so geschwinde keicht? <...>»<sup>19</sup>), да и откровенного, несмотря на скорбь, любования другом, его мертвым телом, напоминающим о прекрасной душе, покидающей его и увлекающей с собою душу автора.

Мотив любви обнажает в поэзии Флеминга всю относительность связи души и тела, ирреальность и кажимость земного существования человека. Лишь речь заходит о любви, лирическое Я поэта, Я-душа, покидает себя-тело

и обнаруживает себя-душу на месте души возлюбленной, совмещенной с ее душою или в качестве второй ее души. Так, в ее отсутствии:

Ich irrte hin und her und *suchte mich in mir*  
Und wußte dieses nicht, daß *ich ganz war in dir*.  
«Auf ihr Abwesen»<sup>20</sup>

«*Mich in mir*» – из того же ряда, что и «*du dich*». Сознание двойственности предстает таким естественным, и внутреннее Я, совместившееся с личностью возлюбленной, так подвижно, что это открывает простор для риторических вариаций, одновременно эвристических и игровых. Флеминг как будто упражняется в них, стремясь к *всестороннему* речевому и ментально-ситуативному освоению ощущения и идеи фигуративного тождества индивидуальностей, и предстает тем самым как барочный продолжатель этого мотива, широко распространенного и в ренессансной поэзии.

Этот мотив в европейской лирике – еще один пример преемственности между барочно-классицистической поэтикой и ренессансной. Не случайно грани между ними не чувствовал Бальтазар Грасиан, взявший в качестве одного из образцов сонет Камозенса:

*Душа моей души*, ты на крылах  
Отторглась преждевременно от тела!  
Покойся там, куда ты отлетела,  
А мой удел – грустить о небесах <...><sup>21</sup>

Двойная репрезентация души возлюбленной в этих строках уже вполне «в духе» барокко: Я – внешнее по отношению к своей душе, носитель ее, она же, в свою очередь, представляет (воплощает собой) душу возлюбленной, смерть которой лишает жизненных сил и автора высказывания. Но и еще раньше у Петрарки мы встречаем сходный мотив: расставание с возлюбленной – прощание со своей душой, а значит, смерть:

Но *стынет кровь*, как только *вы уйдете*,  
Когда, покинут вашими лучами,  
Улыбки роковой не вижу я.  
И, *грудь открыв* любовными ключами,  
Душа освобождается от плоти,  
Чтоб следовать за *вами, жизнь моя*<sup>22</sup>.

Здесь поэтически претворен неоплатонический тезис о тождестве души и жизни<sup>23</sup>, в метонимическое единство с которыми входит *уходящая* возлюбленная. Душа Петрарки, в сущности, уже с нею, а не в нем, и «открытая» «любовными ключами» грудь не что иное, как рана – красноречивая эмблема смерти, смысл которой подготовлен «стынувшей кровью».

Ближе ко времени Флеминга этот лирико-философский концепт дает богатый материал для размышлений и сопоставлений в английской поэзии, где он пользуется пристальным вниманием и подвергается риторической

разработке, часто созвучной распространившемуся влечению к герметическому и каббалистическому, что было тогда равнозначно *математическому*, осмыслению жизни. Один из красноречивых примеров такого вторжения в поэтику математической топики единства и множества, тождества и разности, простоты и сложности и т.п. поэма Шекспира (или приписываемая ему<sup>24</sup>) «Феникс и Голубка»<sup>25</sup>, аллегории которой чрезвычайно близки тем, которые практически в это же время использованы Джоном Донном в «Эпиталаме, или Свадебной песне в честь леди Элизабет и графа Палатинского, сочетавшихся браком в день Святого Валентина»<sup>26</sup>.

Флеминга занимает не столько математическая (а значит онтологическая) сторона дела, сколько чисто риторическая проблема самовыражения: ведь местоимение Я с равным правом может идентифицироваться как с умирающим, который чувствует, что душа его покидает, так и с этой душой, а при любовном слиянии душ Я может означать и душу возлюбленной. В ситуации, аналогичной петраркианской, Флеминг также осознает себя на грани жизни и смерти. Но, в отличие от великого предшественника, вообще не часто прибегающего к столь прямо выраженной аналогии и оставляющего ее логические следствия в лирическом подтексте, немецкого поэта занимают именно они, и он исследует их, стремясь не просто исчерпать заложенные в ней риторические возможности (а в этом и состоит главный «грех» петраркизма!), но выйти ко всеобщности и окончательности жизненного смысла:

Ach! thu mich mir doch auf, du Wohnhaus meiner Seelen!  
Kom, Schöne, gib mich mir. Benim mir dieses Quälen.  
Schau, wie er sich betrübt, mein Geist, der in dir lebt?  
Tödtst du den, der dich liebt? Itzt hat er ausgelebt.  
Doch gib mich nicht aus dir. Ich mag nicht in mich kehren.  
Kein Tod hat Macht an mir. Du kanst mich leben lehren.  
Ich sei auch, wo ich sei, bin ich, Schatz, nicht bei dir,  
So bin ich nimmermehr selbest in und bei mir<sup>27</sup>.

От «мүки», надо полагать, смертной, при потере души и желания открыть «себя для себя» в чаемом соединении с возлюбленной, чувство варьируется до нежелания покидать свое, то есть души□, нынешнее «жилище» (быть выданным себе!) и «возвращаться в себя». Наконец, именно в этом раздвоенном состоянии Я парадоксальным образом сознает себя целостным (см. выше: *ganz in dir* во втором стихе) и неподвластным смерти и только будучи «у тебя» способно быть «собой во мне и у меня», то есть обретать жизнь и самоидентичность. Любовь, о которой поэт просит в этом стихотворении, представляет собой *единодушие* двоих, общность их духовной сущности, которая содержится в каждом и ассоциируется с жизнью. Нет смерти для Флеминга в этом «переселении» души, как нет в строгом смысле и самого «переселения», – оно оказывается риторическим приемом, употребляемым часто и охотно как средство выявления все новых поэтических потенций представляемой ситуации. Ее глубинным содержанием оказывается

обнаружение и чувствование *себя* на том уровне бытия, где нет индивидуальных различий между людьми и их ничто не разделяет.

«Решающие импульсы поэтического процесса в эту эпоху безусловной преданности петраркизму лежат все еще вне личности, в общеприемлемом обиходе», – замечает Ганс Пюриц, имея в виду «давление» общепризнанных «жанров и типов» лирического воплощения эротических переживаний<sup>28</sup>. Но не менее определяющим предстает перед нами и иной внеличностный импульс, ориентирующий личность на осмысление данной ей и явленной через нее всеобщности бытия. Временами игривое и порой нарочитое варьирование риторических изводов обозначенной у Петрарки лирической ситуации не воспринимается у Флеминга как пустая забава, игра словами – сквозь нее просвечивает серьезный мировоззренческий фундамент, вследствие чего смерть и выводится *как бы* за скобки этой ситуации, так что в ней остается только жизнь – истинная и кажущаяся.

Флеминг мыслит человека субстанциально: душа не только не является для него абстракцией, но это главная и истинно живая субстанция в человеке. Присущая ей жизнь – это жизнь высшая и всеобщая, уравнивающая и объединяющая людей единством высшей божественной субстанции, в отличие от жизни телесной субстанции – жизни ограниченной, обманчивой и эфемерной. Потому-то мгновение, которое у Петрарки предстало как предсмертное и последнее, у Флеминга обретает длительность тяжелой сердечной муки, передача которой вновь и вновь бывает не лишена игровых и фривольных интонаций, как в стихотворении, пересказывающем эротическое сновидение. Заметим, однако, что сон здесь отнюдь не случайно появляется в качестве сакрального состояния, в котором происходит прорыв к «истинной» жизни, а пробуждение – как возвращение к «кажущейся»: это еще один, возникающий как будто непреднамеренно и «естественно», знак соответствия поэзии Флеминга формирующемуся вокруг и через него канону барокко<sup>29</sup>:

<...> Die liebe Schönheit gab  
Der Seelen ihren Geist. Sie fingen sich zu lieben,  
Zu sehn, zu küssen an. Die süßen Freunde trieben  
Ihr schönes Tun mit sich so herzlich und so viel,  
Biß daß, indem der Geist noch hat sein Liebesspiel  
Und in dem Schatten scherzt, mein matter Leib erwachet.  
Das Bild, in dem er sich noch so ergetzlich machet,  
Fleugt ganz mit ihm darvon und kehrt an seinen Ort.  
Was thu' ich Armer nun? *Die Seele, die ist fort,*  
*Mein Leib lebt auf den Schein.* Wie wird mirs doch noch gehen?  
Sag' ichs ihr oder nicht? Sie wirts doch nicht gestehen.  
Wer! o! Wer wird mich denn entnehmen dieser Last.  
Ach, Schwester, *fühlst du nicht, daß du zwo Seelen hast?*  
«Über seinen Traum»<sup>30</sup>

Стихотворение интересно тем, что в основе явно имеет действительно случившееся переживание. И уверенность автора в реальности того же пере-

живания для возлюбленной, судя по всему, тоже реальна. Отсюда так просто и прямо поставленный вопрос: что же дальше? «Скажу я ей об этом или нет? Она ведь не сознаётся». В этом вся ситуация и сам он для себя уже представляют интерес *психологический*, который станет эстетически значимым в следующем столетии. Доминирует аналитически препарирующий ум, вписывающий пережитое видение во взаимоотношения и взаимодействия всеобщих олицетворенных в человеке субстанций. Душа отлетает от просыпающегося тела вместе с прерванным сновидением, которое, хотя и внушено проказливым Морфеем, тем не менее, событийно реально настолько, что возлюбленная при желании могла бы признать, что дух ее, спавшей, в нем участвовал. А жизнь тела по пробуждении – обман, видимость, *подобие* смерти.

Называя возлюбленную сестрою, поэт тем самым подчеркивает принадлежность события к тому субстанциальному уровню, на котором все люди суть братья и сестры. Именно эта субстанция составляет сущность человека (или «собственно» человека, *внутреннего* человека), которой уготована жизнь вечная, как об этом говорится в хрестоматийных «Мыслях о времени», где человек в его земной жизни отождествлен с неопределимым «нечто и ничто» времени при том отличии, что человек – «еще меньше»:

Die Zeit ist was und nichts, der Mensch in gleichem Falle,  
Doch was dasselbe Was und Nichts sei, zweifeln alle.  
Die Zeit, die stirbt in sich und zeugt sich auch aus sich.  
Dies kömmt aus mir und dir, von dem du bist und ich.  
Der Mensch ist in der Zeit; sie ist in ihm ingleichen,  
Doch aber muß der Mensch, wenn sie noch bleibt, weichen.  
Die Zeit ist, was ihr seid, und ihr seid, was die Zeit,  
Nur daß ihr wen'ger noch, als was die Zeit ist, seid.  
Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme  
Und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme,  
Und *aus uns selbst* uns, daß wir gleich könnten sein,  
Wie der itzt jener Zeit, die keine Zeit geht ein!<sup>31</sup>

Интертекстуальные ассоциации, вызываемые этим образцом лирической медитации, ставят его автора в самое средоточие напряженной интеллектуально-духовной атмосферы эпохи. Мыслительные ходы Флеминга предвосхищают потрясение Паскаля при мысли «о кратком сроке своей жизни, поглощаемом вечностью до и после нее»<sup>32</sup>. И хотя в представлении о вечности французский философ более рационален (вечность есть двусторонняя бесконечность самого времени), для концептуальных выводов это не так уж важно, потому что в сравнении и с этой вечностью время человеческой жизни с математической необходимостью обращается в точку и требует тем самым *иного* измерения человека. Вечность Флеминга, который и в видении времени (Die Zeit ist was und nichts, <...> / Doch was dasselbe Was und Nichts sei, zweifeln alle. / Die Zeit, die stirbt in sich und zeugt sich auch aus sich) наследует патристической традиции, в частности, Августина<sup>33</sup>, – сакральная параллель времени, в которой неизменно и сущностно

*всегда* наличествуют его преходящие мгновения. Существование человека во времени мимолетно не только потому, что кратко, но и потому, что *соприродно* ему – текущему из еще не существующего будущего в уже не существующее прошлое через неуловимое настоящее («нечто и ничто»). Время и человек неразделимы, они составляют непостижимое и быстротечное единство, отмирающее в себе и зачинающее себя из себя. Время больше человека, потому что оно остается и продолжается, когда человеческая жизнь заканчивается, но и человек оказывается больше времени: вечность – «то время, которое без времени», содержащее все «свои времена» и берущее «из этого времени» и «из нас» *«собственно нас»*, – это сфера вневременной жизни, предназначенной для *сущностно человеческой* субстанции, содержащейся в каждом «из нас» и единосущной Богу. Тавтологическое определение вечности говорит о том, что это сфера истины – «ВРЕМЯ», которого «времена» в своем земном качестве не касаются, но в котором они присутствуют как *«собственно»* времена, представленные нетленной частью человека – *«собственно»*<sup>34</sup> человеком.

Такая концепция несет отголосок христианско-патристической ментальной культуры (ср. у Августина: «Тело же не есть то, чем мы являемся *сами»*<sup>35</sup>), неизбежно ассоциируясь с идеей «внутреннего» и «внешнего» человека, пронизывающей и немецкую мистику, достигшую ко времени Флеминга небывалого расцвета и общественного звучания. В наиболее философски концептуальных стихотворениях, в размышлениях о смысле жизни, смерти и посмертной судьбе человека Флеминг, оставаясь в рамках догматической нормы, весьма сближается и с мистикой. Вполне созвучно ее поэтическим вариациям<sup>36</sup> и в полном согласии с логикой искупительной жертвы и с христианской диалектикой жизни и смерти в Боге (ср.: «<...> и уже не я живу, но живет во мне Христос»<sup>37</sup>), приобщение «собственно» (или «внутреннего») человека божественной вечности развивается у Флеминга в отношении взаимобратимости:

Ich lebe; doch nicht ich. Derselbe lebt in mir,  
Der mir durch seinen Tod das Leben bringt herfür.  
Mein Leben war sein Tod, sein Tod war mir mein Leben,  
Nur geb' ich wieder ihm, was er mir hat gegeben.  
Er lebt durch meinen Tod. Mir sterb ich täglich ab.  
Der Leib, mein irdnes Theil, der ist der Seelen Grab.  
Er lebt nur auf den Schein <...>

«Andacht»<sup>38</sup>

Вместе с тем, эта дань жизни ее заимодавцу не перестает быть, хоть и главной, но *частью* человека, который несет в себе кроме нее и свое земное, мирское, телесное проклятие, счастье и несчастье. «Mein Alles und mein Nichts, mein Leben, meinen Tod, / Das hab ich bei mir selbst» («Andacht»<sup>39</sup>), – пишет поэт, обращаясь к Богу, а в знаменитом сонете «К себе»: «Dies alles ist in dir. Laß deinen eitlen Wahn, / Und eh du förder gehst, so geh in dich zurück»

(«An sich»)<sup>40</sup>. Парадокс, занимающий поэта, в том, однако, и состоит, что на этом пути «в себя» открывается та самая *часть* «себя», которая не только *бесконечно превосходит целое* человека, но в своей бесконечности и высоте вбирает весь мир, превосходя и отторгая его, *целиком* заполняя человека *собой*. Флемингу знакомо не только выходящее за пределы петраркистского канона прямое выражение чувства, чем он предвосхищает Иоганна Гюнтера<sup>41</sup> и тем самым поэзию XVIII века, но и романтический уже по сути переживания, перехватывающий дыхание взлет к абсолюту, что можно наблюдать в сонете с показательным названием «*Новое намерение*»:

Welt, gute Nacht, mit allem deinem Wesen.  
Gehab' dich wol, wo auch dem Uebel wol,  
Das du bist, ist. Was acht' ich deinen Groll?  
**Nun hab' ich mich einst durch dich durchgelesen.**

Gott Lob und Dank, ich bin einmal genesen.  
Wol mir fortan! **Ich bin des Himmels voll.**  
Du thust kein gut und zwingst ihn, daß er sol  
Dich kehren aus mit des Verderbers Besen.

Hin, Welt, du Dunst! Von itztan schwing' ich mich,  
Frei, ledig, loß, hoch über mich und dich  
Und alles das, was hoch heißt und dir heißet.

Das höchste Gut erfüllet mich mit sich,  
Macht hoch, macht reich. Ich bin nun nicht mehr ich.  
Trutz dem, was mich in mich zurücke reißet!

«Neuer Vorsatz»<sup>42</sup>

Однако все эти возможности будущего развития лирического самовыражения свернуты в этом сонете и заключены в поэтическую плоть барочной образности, неотделимой от умонастроений духовной и художественной практики эпохи. В первом же стихе пожелание «доброй ночи» миру имеет характер прощания, а следовательно, контекстуально актуализирует мотив смерти, обязательное метонимическое соединение которого с мотивами ночи и сна, как будет показано далее, образует структурную основу для барочной жанровой разновидности «Вечерней песни». Поэт оставляет мир «со всей его сущностью». Это слово – *Wesen* – одно из ключевых в идеологической атмосфере времени, центральное понятие в мистической философии Якоба Беме. С ним в образ «мира» интертекстуально привносится ощущение иерархической глубины, уводящей взгляд к сакральному истоку миротворения, чем подготавливается смысл четвертого стиха и развитие темы во втором катрене. Пожелание благополучия миру («Gehab' dich wol»), исполнено чувства равнодушия к нему, взятому в целом, неотделимому от зла и гнева («Uebel», «Groll»), уже не достигающих поэта. Он «прочитал мир насквозь», что отсылает к книге как эмблематической метафоре мира, не менее ходовой, чем

представление мира театром. При этом едва ли переводимая возвратная форма немецкого глагола ( $\approx$  «я сквозь тебя прочитался») в сочетании с повторенным *durch* (сквозь, через) – в качестве предлога и глагольной приставки – передает ощущение прорыва, выхода из сферы (в том числе и смысловой!) «мира»<sup>43</sup>. *Nun* – как и в «Вечерних песнях» – подчеркивает кратность («*ein*st») и актуальность моментально (ср. и далее с характерной для сакрального переживания фиксации внимания на *пограничном мгновении*: «*ein*st», «*ein*mal», «*fortan*», «*von itzt an*») достигнутого состояния.

После этого четвертого стиха не удивляет полное соответствие сонета Флеминга схеме диалектической триады. Антитетичность второго катрена по отношению к первому отчетливо проступает в выражении хвалы и благодарности Богу за выздоровление (жизнь в мире – болезнь) и подчеркивается противопоставлением пожеланию, высказанному миру во втором стихе, своего, нового блага (здоровья): «*Gehab' dich wol*» – «*Wol mir fortan!*». Безмерное ценностное превосходство последнего становится далее главным мотивом.

С момента «воспарения», представленного в терцетах как постадийное преодоление одной мыслимой грани за другой (*schwing' ich mich, / <...> hoch über <...> alles das, was hoch heißt*), начинается знакомая по многим стихотворениям Флеминга игра тавтологических градаций, призванных выразить парадокс человека. Возносясь над миром, Я возносится над собой («*mich... über mich*»). Дальнейшая смена субъектного модуса объектным («я полон небом», «я возношусь» – «высшее благо заполняет *меня* собой») приводит и к смене самоидентификации: «я теперь (*nun!*) больше не я» (ср.: «*Ich wil nicht meine sein*». – «*Andacht*»)<sup>44</sup>. Заключительное «меня в меня» – самый интересный пример тавтологии, обозначающий перемещенное самосознание: «я» теперь – то самое «высшее благо», которое содержит в себе «меня», все еще подверженного притяжению оставленного мира! Это полярно меняет характер тождества, установленного в «Мыслях о времени», где «из нас собственно нас» должен был взять «тот, над кем не властно время». Здесь *заполненный* «высшим благом», перестав быть собой, поэт все еще чувствует «в себе» *мирскую часть* «себя». Иначе говоря: достигает взгляда на себя из обратной, из бесконечной, сакральной перспективы.

Концепция человека в лирике Флеминга неотделима от духовных поисков его эпохи и от глубоко коренящихся в них идеологических оснований поэтики барокко. Отмеченное нами в ходе рассмотрения его стихотворений сближение мотивов и мыслительных структур с постановкой проблемы мира и человека в предшествующей и сопутствующей философии, в том числе, и главным образом, в мистическом ее направлении, столь же мало является индивидуальной, сколь и случайной чертой. Его поэзия при ближайшем рассмотрении оказывается лишь одним из примеров проявления в лирике барокко проблематики и образа мысли, общих с мистиками. Этот пример показателен вдвойне. Во-первых, потому что речь идет о поэте, бесспорно развивавшемся в русле общеевропейского петраркизма, вырождавшегося к этому времени, по мнению мно-

гих позднейших исследователей (и не только, – вспомним пародию Опица!), в бессодержательную формально-риторическую игру. Во-вторых, о поэте, несомненно, строго (и сознательно!) следовавшем опицианской теории, подчас представляющейся исследователям средоточием классицистической рациональности и упорядоченности. Однако эти качества опицианской теории относятся преимущественно к науке поэзии, к плану выражения. Эстетика Опица не могла (что вполне заметно уже в его собственном творчестве) не взаимодействовать с другими факторами формирования национальной поэтической традиции. Выработанные на путях формирования европейского классицизма каноны поэтической гармонии не только не закрывают поэтический слух для духовных устремлений эпохи, но корректируются их национальной и исторической спецификой, неотрывной от языка, на который эти устремления и эти каноны оказываются взаимно спроецированы. Эти факторы оказываются не менее, а во многом и более действенными как раз в процессе становления канонов поэтического мироощущения.

<sup>1</sup> Об «антибарочном» характере его эволюции см.: *Pyritz H.* Paul Fleming und der Petrarkismus // *Deutsche Barockforschung: Dokumentation einer Epoche.* Köln – Berlin, 1970. S. 352 – 354.

<sup>2</sup> Оба названных повода взаимосвязаны, так сказать, сюжетно-автобиографически, приходится на последние годы жизни Флеминга и дали основу для хроникального романа известного немецкого поэта, реконструирующего события частной жизни в значительной степени именно по стихам: *Berger U.* Das Verhängnis, oder Die Liebe des Paul Fleming. – Berlin und Weimar, 1983.

<sup>3</sup> См. об этом: *Pyritz H.* А. а. О. S. 353 – 354.

<sup>4</sup> Лекции по истории эстетики / Под ред. М.С. Кагана. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1973. Кн. 1. С. 98.

<sup>5</sup> *Паскаль Б.* Мысли / Пер. с фр. Ю.А. Гинзбург. М. 1995. С. 110 – 111. Параллель между философией Паскаля и эстетикой барокко не всеми воспринималась как бесспорная. Так, по убеждению М.С. Кагана, для нее нет оснований (Лекции по истории эстетики / Под ред. М.С. Кагана. Кн. 1. С. 98), с чем можно было бы согласиться разве что в том смысле, что эта эстетика пережила свое становление задолго до известности Паскаля и независимо от него. Генетическое же родство этих явлений неоспоримо. Философия Паскаля «в наиболее полной форме соответствует умонастроению эпохи барокко... Поистине барочной является философия, выраженная им в „Мыслях“» (*Аникст А.А.* Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // *Ренессанс: Барокко: Классицизм.* М., 1966. С. 234. Курсив в цитатах, если не оговорено иное, – наш. – С.Ш.). И А.А. Морозов связывал философию Паскаля с идейным комплексом барокко (*Морозов А.А.* Новые аспекты изучения славянского барокко // *Русская литература.* 1973. №3. С. 10).

<sup>6</sup> Обе цитаты приведены по: *Becher J.R.* Gesammelte Werke. Bd. 13: Bemühungen I. Berlin u. Weimar, 1972. S. 294.

<sup>7</sup> *Fleming P.* Gedichte / Hrsg. v. Julius Tittmann. Leipzig, 1870. S. 29.

<sup>8</sup> Ebenda.

<sup>9</sup> О близости концепции человека в лирике В.С. Высоцкого к мироощущению человека барокко см.: *Скобелев А.В., Шаулов С.М.* Владимир Высоцкий: Мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. Гл. «Высоцкое барокко». С. 165 – 171.

- <sup>10</sup> *Fleming P. Gedichte. S. 29.*
- <sup>11</sup> *Ebenda.*
- <sup>12</sup> См.: *Самарин Р.М.* Мартин Опиц и поэты его школы. С. 126.
- <sup>13</sup> Ср.: «<...> Если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4. 16).
- <sup>14</sup> См.: *Майоров Г.Г.* Формирование средневековой философии: латинская патристика. М., 1979. С. 315 – 316.
- <sup>15</sup> *Плотин.* Эннеады. Цит. по: *Майоров Г.Г.* Указ. соч. С. 314.
- <sup>16</sup> Ср. 2 Кор. 5. 6 – 8 и особенно Гал. 5.13 – 23.
- <sup>17</sup> См.: *Pyritz H. A. a. O. S. 337 f.*
- <sup>18</sup> 1 Иоан. 4, 12.
- <sup>19</sup> *Fleming P. Gedichte. S. 29.*
- <sup>20</sup> *Ebenda. S. 66.*
- <sup>21</sup> *Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс: Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 189.
- <sup>22</sup> Сонеты на жизнь Мадонны Лауры, XVII / Пер. Е. Солоновича.
- <sup>23</sup> См.: *Майоров Г.Г.* Цит. соч. С. 314.
- <sup>24</sup> Спорная атрибуция этого произведения прямо связана с «шекспировским вопросом», настоящая постановка которого стала возможна в нашей науке лишь в постперестроечное время и была осуществлена И. Гилиловым в известной книге, вызвавшей острую полемику: *Гилилов И.М.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М., 1997.
- <sup>25</sup> Речь идет, конечно, о «Голубе и Феникс» (см. притяжательное местоимение: «...this *Turtle* and his *Queene* <...> the *Turtle* saw his right»). – Фотокопия оригинала. – Там же. С. 43. Курсив оригинала). О традиционной ошибке переводчиков в определении пола названных в оригинале птиц см. там же, с. 16 – 17.
- <sup>26</sup> Как показало тщательное расследование И. Гилилова, поэма Шекспира (?) может быть посвящена смерти графа и графини Рэтлендов, пришедшейся на лето 1612 г. Кроме того, если логика исследователя верна, а она подтверждена не только литературно-историческими, но и прямо-таки криминалистическими изысканиями, то «Феникс и Голубь» – поэма не Шекспира, а о *Шекспире*, и, следовательно, вопрос о ее авторстве открыт. Эпиталама Джона Донна славит свадьбу курфюрста пфальцского Фридриха V и принцессы Елизаветы, дочери Якова I, состоявшуюся 14 февраля 1613 г. Косвенным образом это событие, как нам представляется, позволяет добавить к аргументации И. Гилилова еще один штрих. Современники придавали этому династическому браку важнейшее геополитическое значение, с ним связывались надежды (несбывшиеся) на прекращение межконфессиональной розни на континенте, за этой свадьбой стояли глубокие духовно-идеологические процессы общеевропейского масштаба, но сфокусированные в конечном счете на судьбе Германии (см. об этом: *Йейтс Ф.* Розенкрейцерское Просвещение. М., 1999. С. 17 – 41). Пышные предсвадебные торжества заняли четыре предшествующих месяца (Фридрих прибыл в Англию 16 октября 1612 г.) и затмили не только загадочную смерть Рэтлендов и последовавший сразу за ней отъезд из Лондона Шекспира, творчество которого в тот же год прервалось, но и скоропостижную кончину брата невесты, наследного принца Генриха, случившуюся в ноябре. Столь важные с государственной точки зрения мероприятия потребовали привлечения лучших поэтов, драматургов, устроителей зрелищ, в том

числе, разумеется, и актеров «королевской труппы, труппы Шекспира», показавших придворным только в дни празднования Рождества «целых двадцать пьес» (там же, с. 19 – 20). Отсутствие и неучастие во всем этом самого Шекспира, а еще более то, что он *не был привлечен* к такому участию, говорит о многом и, как мы склонны полагать, в пользу версии И. Гилилова: организаторы торжеств, по-видимому, хорошо знали, что такое участие уже невозможно. К чертам близости названных произведений можно отнести достаточно редкое соотнесение аллегории Феникса с женским персонажем (см.: *Гилилов И.М.* Указ. соч. С. 19 – 21), аллегорию «взаимного огня» любви, который сжигает любящих («*Phoenix and the Turtle fled, / In a mutuall flame from hence*». – Там же. С. 42. Курсив оригинала), но в эпиталаме обещает появление новых «юных Фениксов» («*Two Phoenixes, whose joynd breasts / Are unto one another mutuall nests, / Where motion kindles such fires, as shall give / Yong Phoenixes,..*» – *Донн Д.* Песни и песенки: Элегии: Сатиры / На англ. и рус. яз. СПб., 2000. С. 324). Но самое примечательное, конечно, состоит в увлекательной риторической разработке концепта единства – двойственности в том и другом произведении («Феникс и Голубь»: «*So they loued as loue in twaine, / Had the essence but in one, / Two distincts, Diuision none, / Number there in loue was slaine. <...> Either was the others mine. // Propertie was thus appalled, / That the selfe was not the same: / Single Natures double name, / Neither two nor one was called*». – Цит. по фотокопии оригинала в кн.: *Гилилов И.М.* Игра... С. 42 – 43; «Эпиталама...»: «*<...> and as one glorious flame / Meeting Another, growes the same, / <...> You're twice inseparable, great, and one; / <...> and when all is past, / And that you're one, by hearts and hands made fast, / You two have one way left, your selves to'entwine, <...>*». – *Донн Д.* Песни и песенки... С. 326). Аналогичную топику можно встретить, впрочем, и во многих других стихотворениях Донна о любви (см., напр., «*Lovers Infinitenesse*», «*A Vale-diction: Of My Name, in the Window*», «*Sapho to Philaenis*». – Там же. С. 50, 72, 316).

<sup>27</sup> *Fleming P.* Gedichte. S. 66.

<sup>28</sup> *Pyritz H.* A. a. O. S. 338.

<sup>29</sup> О топосе сна и связанных с ним ночи и смерти см.: *Шаулов С.М.* «Вечерняя песнь» в немецкой лирике: от барокко к романтизму // *Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания.* Воронеж, 2000. Вып. 14.; 2001. Вып. 15.

<sup>30</sup> *Fleming P.* Gedichte. S. 64. Названия стихотворений Флеминга часто содержат указание на него или на адресат, к которому поэт непосредственно обращается, в третьем лице. Это объясняется тем, что первое (оно же посмертное) издание его стихотворений готовил его друг и душеприказчик Адам Олеариус, который и дал им такие названия.

<sup>31</sup> *Fleming P.* Gedanken über die Zeit // *Ланда Е.В.* Хрестоматия по немецкой литературе XVII века. Л., 1975. С. 71.

<sup>32</sup> *Паскаль Б.* Мысли. С. 95.

<sup>33</sup> О представлениях Августина о времени см.: *Барг М.А.* Эпохи и идеи: Становление историзма. М.: Мысль, 1987. С. 93 – 94.

<sup>34</sup> Не случайно, таким образом, появление этого слова в цитированном выше любовном стихотворении (...bin ich, Schatz, nicht bei dir, / So bin ich nimmermehr selbest in und bei mir). Ср. с использованием аналогичного топоса в цитированных выше местах из поэмы «Феникс и Голубь» (...That the *selfe* was not the same...) и из «Эпиталамы...» Д. Донна (... You two have one way left, your *selves* to'entwine,...).

<sup>35</sup> Цит. по: *Майоров Г.Г.* Указ. соч. С. 315.

<sup>36</sup> Ср. более поздние: *Silesius, A. Cherubinischer Wandersmann. Erstes Buch. 30 – 34.*

<sup>37</sup> Гал 2, 20.

<sup>38</sup> *Fleming P. Gedichte. S. 28.*

<sup>39</sup> *Ebenda.*

<sup>40</sup> *Ланда Е.В. Цит. изд. С. 71.*

<sup>41</sup> См. об этом: *Pyritz H. A. a. O. S. 353 – 354.*

<sup>42</sup> *Fleming P. Gedichte. S. 206 – 207.*

<sup>43</sup> Этот стих предстает поэтическим эквивалентом знаменитой немецкой гравюры XVI века, представляющей картину мира по Николаю Кузанскому: коленапоклоненный человек на краю мира, выглянув за небесную сферу, в изумлении рассматривает открывшиеся его взору безграничные пространства. Изображение композиционно и детально насыщено до предела эмблематическими и символическими смысловыми подробностями, чрезвычайно интересными для интерпретации. Небесный свод развернут к зрителю внутренней стороной (зритель, таким образом, располагается по *эту* сторону, за спиной тайновидца) и объединяет ночную и дневную стороны – левую и правую. Ночная усеяна звездами; одновременно на небе луна и солнце, наделенные лицами, луна в виде месяца в профиль находится в зените и обращена влево и вверх, к небесной грани – прочь от земли, солнце – анфас – низко над горизонтом у правого края гравюры (следовательно, заходит; перед нами – наступление вечера), добродушно и безучастно смотрит сквозь земное пространство на зрителя и освещает землю и человека. Конечно, важно, что проникновение за грань неба происходит на левой, ночной стороне небосклона: ночь – время откровения, но и – сна, смерти, ухода из земной жизни. За спиной человека – земной пейзаж с городскими (церковными?) башнями, с резко выделяющимся в центре деревом – древом жизни. Человек одет в плащ, может быть, странника, а возможно – мага, волшебника. Смысловая логика левого и правого (ночного и дневного, лукавого и праведного), последовательно проведенная в композиции «земной» части изображения, опровергается почти молитвенным положением фигуры и жестикующей рук: правая рука человека воздета то ли в изумлении, то ли в попытке дотянуться до открывшихся ему сфер, левая, оставаясь в пределах земного небосклона, касается оброненного посоха – символа пройденного земного пути – своей рукоятью, однако также выступающего за грань мира. Весь левый верхний сегмент картины, к которому обращено почти неразличимое для зрителя лицо человека, заполнен убегающими вдаль и ввысь концентрическими дугами, образованными орнаментально-абстрактными (безжизненными, духовными) формами, прерываемыми двумя «иными солнцами». Из самого верхнего левого угла выступает наполовину скрытое краем изображения «колесо Меркурия» – два колеса, крестообразно (под углом 90 градусов) соединенные общим центром, – символ вечного и неостановимого движения в основании мира, двигатель всей мировой жизни. Гравюра эта давно стала излюбленным иллюстративным материалом отечественной (особенно учебной и научно-популярной) литературы, когда речь заходит о *ренессансном* свободомыслии, дерзновенном стремлении к познанию и гуманистической вере в безграничные возможности человеческого разума. При этом, как правило, забывается, что все эти ценности имели ко времени создания гравюры, а для посвященных в искусство эмблематики и после него, смысл, со-

вершенно отличный от вкладываемого в них у нас и сегодня, – он был связан с мистическим видением мира, астрологией, магией и алхимией. См., например: *Müller G. Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. Wildpark – Potsdam, 1930. S. 175*, где публикация гравюры предваряет рассмотрение места Якоба Беме в литературе, а в качестве источника гравюры указана книга Г.А. Штрауса «Астрологическая мысль в немецком прошлом».

<sup>44</sup> Ebenda. S. 28.