



С. Шаулов

Поэзия Веккерлина на фоне ре- формы Опица

С тановление новой немецкой поэзии ко времени выступления Мартина Опица (1597 – 1639) уже началось¹. Это отчетливее всего проступает в творчестве его старшего современника – Георга Рудольфа Веккерлина (1584 – 1653), значительного поэта, впервые обратившегося к новым для немецкоязычной поэзии жанровым формам (ода, сонет), к новым стихотворным размерам (хореи и ямбы, в том числе пятистопный и александрийский, в противовес господствовавшему в XVI веке четырехударному дольнику – Knittelvers – с его неизбывной фольклорностью²) и к новой строфике. Во всем этом Веккерлин упреждает первые немецкоязычные опыты Опица и не уступает им в версификаторском искусстве, вернее, обнаруживает сходные с ними проблемы и слабости, связанные, как правило, с трудностью совмещения немецких словарных и фразовых ударений с ритмической схемой.

Так, например, у Веккерлина в четырехстопном ямбе «*Sondern dem, der in Hungersnot*»³ можно было бы при желании увидеть искусное ритмическое сочетание двух хореических и двух ямбических стоп (или тот же дольник!), если бы не стихи, стоящие в этой же позиции в соседних строфах и точнее «попадающие» в размер: «*Darum so gebt euch nu zu Ruh*» или вполне совпадающие с ним: «*Den Bauern taugt ein Hafenkäs*»⁴. В этом стихотворении силлабика еще равноправна с тоникой, которая чаще доминирует в заключительных стопах, нередко объединенных сложным словом (Hungersnot, Hafenkäs), несущим два ударения на нужных позициях. Эта силлабичность и позволяет критикам говорить, что Веккерлин «еще считал слоги, то есть не знал чистой метрической формы»⁵.

Об аналогичных примерах из ранних немецких стихов Опица и о том, как он их затем правил, т.е., пользуясь вновь оценкой Бехера, «уходил от счета слогов и требовал вместо него измерения слогов»⁶, можно прочитать в книге М. Широцкого⁷. Опицу понадобилось всего два года, и это

были именно те годы (1618 – 1619), когда началась Тридцатилетняя война и когда Веккерлин издал свои «Оды и песни» («Oden und Gesänge»), чтобы силлабическую систему поправить тонической: его первые немецкоязычные стихи появляются в 1617 году⁸, а уже с 1619 года он «сознательно учитывает альтернирующе-акцентирующую систему»⁹.

Веккерлин, занятый по службе внешнеполитическими отношениями, а с 1620 года живший в Англии, сумел раньше многих разглядеть в поэзии современников-соседей перспективы развития немецкого стиха. Но трудности, выпадающие на долю первопроходцу, а потом и многолетняя удаленность от языковой повседневности и живого обмена опытом с поэтами и читателями-соотечественниками, видимо, существенно осложняли выработку навыка естественности и непринужденности ритмического высказывания и мешали объективной оценке опицианской реформы.

Несколько тяжеловесная и местами нелегко прочитываемая лирика Веккерлина, с одной стороны, вполне проявляет ту волю к форме, которая захватывает немецкую поэзию начала века, а с другой стороны, требования, предъявляемые к поэтическому высказыванию Опицем и его последователями, кажутся ему излишне радикальными и далеко идущими¹⁰. Он не согласен подчинить свой стих сквозной тонической регламентации, и уже с конца 20-х годов его поэзия воспринимается опицианцами как анахронизм. В то же время, издавая в Амстердаме свои «Духовные и мирские стихотворения» (1641, 1648), он не упускает случая напомнить в предисловиях о своем приоритете введения в Германии нового искусства «дотоле неслышанной пробы» раньше их «якобы высшей науки» («vermeinten größeren Wissenheit»¹¹). Здесь выговаривается не просто ревность и чувство недооцененности одного поэта, но противоречивость самого литературного процесса, в котором идет поиск оптимального отношения между самодостаточностью художественной нормы и стремлением к смысловой полноте поэтического высказывания.

Напряженность между этими полюсами проявляется и на уровне отдельного произведения, что можно наблюдать, например, в сонете Веккерлина «О ее сверхпрекрасных глазах» («Von ihren überschönen Augen»¹²) – уже в его названии, задающем алгоритм непрерывного возвышения в степень красоты глаз: сколь бы высокое представление исходно ни вкладывалось в понятие прекрасного (schön), ее глаза все равно – «сверх». Мотив красоты в тексте сонета несет несомненный отпечаток петраркизма, но в то же время красота здесь не столько изображается или обозначается канонизированными традицией метафорами и сравнениями (например, глаз со звездами), сколько интеллектуально истолковывается.

Петрарка, к примеру, в девяностом сонете¹³, последовательно переводя взгляд от «золота» волос к «сиянию» глаз любимой, затем к ее лицу (лику) в целом, выражением которого он объясняет вспыхнувшее чувство, а затем обращая внимание на то, как она движется, и на «чудесную музыку» речи в ее «ангельских устах», наконец, называя ее «живым солнцем», видит явление высшего духовного смысла именно в целостном образе возлюбленной. В его глазах («Я лицезрел») она вся воплощение и персонафикация «духа небесного». Веккерлина занимают только ее глаза (и брови) и их значение (и назначение), которому, собственно и посвящен его сонет. Поэтому их красота, с первого стиха сама собою подразумеваемая, а в третьем стихе подтверждаемая конвенциональной метафорой («созвездие, звезды»¹⁴), вместе с тем с самого начала функционально активна. Глаза здесь прежде всего проводники воли, направленной к говорящему и вообще – вовне:

«Ihr Augen, die ihr mich mit einem Blick und Blitz Scharf oder süß nach Lust könnt strafen und belonen, O liebliches Gestirn, Stern', deren Licht und Hitz Kann, züchtigend den Stolz, der Züchtigen verschonen».

Эта активность сразу проявляется как двойственно-вариативная, и варианты ее антиномичны. Начиная с параллели-противопоставления «взгляда» и «молнии» («Blick und Blitz»), усиленного возникающей внутренней анафорической (и смысловой) рифмой: в слове Blick актуализируется «световое» значение, с которым оно вошло в русский язык, сонет последовательно выстраивается как разворачивающаяся антитеза, в контексте которой получает объяснение и неловкое, на первый взгляд, столкновение в третьем стихе «созвездия» и «звезд»: «милое созвездие» – метафора, которой красота представлена взору, – стоит в ряду: «Blick», «süß», «belonen», а «звезды», по признаку активности попадающие в ряд «Blitz», «scharf», «strafen», в свою очередь, опять же по роду активности, источающие не только «свет», но и «жар», могут, в соответствии с этим как «казнить гордыню», так и «миловать казнимых». Функция репрезентации красоты в этой метафоре дополняется актуализацией астрологического смысла: звезды определяют судьбу человека. Мысль движется сразу двумя параллельными траекториями.

Вертикально-парадигматическое построение текста наряду с его горизонтально-синтаксической разверткой предстает равноправной координатой создаваемого смысла. Веккерлин, действительно, первый мастер немецкого сонета в том его понимании, которое выражено в XX веке с аллюзией в сторону гегелевской диалектики (чей средневековый схоластический исток проступает в этом факте особенно наглядно): форма сонета есть выражение диалектического закона бытия, в соответствии с которым противоречие между тезисом первого и антитезисом второго катренов

разрешается синтезирующими их терцетами¹⁵. Противопоставление второго катрена первому требуется все тем же последовательно проводимым принципом бинарности и происходит вновь по линии, условно говоря, «актант – инструмент / обстоятельство» или, в геометрической аналогии, «центр – окружность»:

«Und ihr, der Lieb Werkzeug, Kundschafter unsrer Witz, Augbraunen, ja vielmehr Triumphbogen, nein, Kronen, Darunter Lieb und Zucht in überschönem Sitz, Mit brauner Klarheit Schmuck erleuchtet, leuchtend wohnen!»

Брови здесь очень важный, необходимый, но подчиненный элемент, который собственно и делает «сверхпрекрасным» место пребывания глаз, за которыми вновь подтверждается прерогатива любви и казни. И вновь красота конципируется функционально: не говорится о том, как красивы брови, а указывается на их инструментальную роль: возвещать, украшать, подчеркивать величие («триумфальные арки», «короны»).

Важно отметить квантитативное равновесие между катренами: каждый из них состоит из одного предложения. Неслучайность этого равновесия подчеркивается объединением в третьем, и последнем, предложении обоих терцетов, чем определена их синтезирующая роль. Более того, это заключительное предложение построено таким образом, что одно придаточное и три (!) однородных главных предложения объединены общим составным глагольным сказуемым, значащий элемент которого, завершая рамочную структуру каждой части и всего предложения в целом, завершает и весь сонет мотивом понимания, прозрения оснований и сил, открывающихся через «глаза»:

«Wer recht kann eure Form, Farb, Wesen, Würkung, Kraft, Der kann der Engeln Stand, Schein, Schönheit, Tun und Gehen, Der kann der wahren Lieb Gewalt und Eigenschaft,

Der Schönheit Schönheit selbst, der Seelen Freud und Flehen Und der Glückseligkeit und Tugenden Freundschaft In euch (der Natur Kunst besehend) wohl verstehen!»

Жесткость риторико-синтаксической (и риторико-схоластической) схемы, лежащей в основе сонета, очевидна. И эта схема выдержана безукоризненно и, можно сказать, виртуозно. Но вместе с тем в пределах каждого из трех синтаксических образований господствует энергия вариативного наращивания смысла, которая напрягает структуру предложения, пробует ее на разрыв, двигаясь к истине своим, не синтаксическим путем. Скопления понятий не случайны в своей последовательности, а представляют своеобразные контуры, внутри которых латентно реализуется логика движения и саморазвития смысла.

Присмотримся хотя бы к ряду «Form, Farb, Wesen, Würkung, Kraft»: движущаяся в нем мысль отталкивается от внешности, постигаемой от

«формы» к «цвету», и обращается к «сущности»; «воздействие» называет смысл соотношения между ними: «форма» и «цвет» – каналы этого воздействия, проводники его «силы», исходящей из явленной глазами сущности. В этом ряду простое соположение понятий скрывает субъектно-предикатные отношения, которые могли бы стать основой куда более обширного текста. Оценивать такое накопление понятий как «излишество», «напыщенность» стиля и т.п., как это делалось нередко в критической практике, совершенно неверно, потому что на самом деле в этом перечислении свернут и сжат такой потенциал смысло- и текстообразующей энергии, что уместнее говорить о ее обуздании или об аскетизме, скупости ее проявления. Как раз на такой эффект рассчитывает поэт, намеренно сдвигая по несколько ударных слогов, анафорически гомофонно соотнесенных на фонетическом уровне («Form, Farb, Wesen», «Stand, Schein, Schönheit»), словно подчеркивая этим тесноту и насыщенность стихового ряда материей смысла¹⁶.

В прямом соответствии с парадигматической логикой развития терцеты возводят его на качественно иной уровень, чем это было в катретах: на место своевольного настроения, по которому («nach Lust») глаза «могут казнить» или «щадить», после открытия в них ангельских «стат, сияния, красоты», заступают «мощь и свойство» «истинной любви» – качества онтологические, «собственно красота красоты». Тавтологическое удвоение понятия указывает на восприятие природного феномена («искусства природы» – «der Natur Kunst») как репрезентативной формы идеальной сущности¹⁷. Слово Веккерлина уже готово самостоятельно, внесинтаксически, по сути, эмблематически репрезентировать смысл, что будет развито и доведено до совершенства поколениями немецких поэтов.

Стремление к исчерпывающей полноте смысла и точности его реализации, пусть и латентной, поэту важнее тонического соответствия стиха ритмической схеме. Его александрийский стих допускает появление сильно ударного слога в слабой позиции («Farb», «Schein»), что в этом случае можно оправдать силлабическим принципом (краткие слоги). Тот же принцип позволяет в заключительном стихе фактически переместить акцент в слове Natur на первый слог – долгий в сильной позиции. Сохранение силлабических элементов дает Веккерлину возможность свободнее следовать за мыслью, но такие отступления от тонического принципа после выступления Опица воспринимаются слухом уже как огрехи. Именно такие места в своих ранних стихах правит сам «отец немецкой поэзии», совмещая с ритмической схемой тоническую природу немецкого слова. Поэзии еще лишь предстоит избыть эти «новые правила» полностью, после чего ритмические нарушения на фоне опицианской гладкописи будут

восприниматься уже как дополнительные краски и эмоциональные обертоны высказывания.

Несмотря на отмеченное выше нежелание Веккерлина целиком подчинить свою поэзию правилам, которым учил Опиц, в их отношениях отнюдь не происходит размежевания «двух направлений». Знаменательная встреча их стихотворений произошла на страницах изданного Юлиусом Вильгельмом Цинкгрефом в 1624 году сборника Опица¹⁸, дополненного произведениями других поэтов. Возможно, именно эта книга, полученная Веккерлином в Лондоне, стала поводом к известному сонету «Господину Мартину Опицу, превосходному немецкому поэту» («An Herren Martin Opitzen Fürtrefflichen deutschen Poeten»), в котором Веккерлин предстает как восторженный почитатель Опица. Он называет адресата «мой Опиц» и говорит о полученном от него «ценном залоге любви и дружбы»:

«Indem mein Ohr, hand, mund schier müd, die schwere plagen Die diser grosse Krieg mit hunger, schwert, pest, brand, Und unerhörter wuht auff unser Vatterland Auß giesset, ohn ablaß zu hören, schreiben, klagen,

Da ward mit wunder mir und mit wohn fürgetragen: Mein Opitz, deiner lieb und freindschafft wehrtes pfand, Pfand, welches mir alßbald die feder auß der hand, Und auß dem mund und gaist die klag und layd geschlagen.

Dan ja dein Orgelstraich, und deiner Harpfen klang So lieblich das gehör und hertz zugleich berühren, Daß wer (sinnreich) mit mir erforschet ihren zwang,

Der kan nichts dan dein werck und wehrt zu hertzen führen, Und sein mund muß dich bald mit einem lobgesang, Und seine hand dein haupt mit Lorbörzweigen zieren»¹⁹.

Вновь перед нами ярко выраженный барочный текст, в котором парадигматика с очевидностью доминирует над синтагматикой и формирует ее. «Ухо», «рука» и «уста» – опорные эмблематические знаки, словно трехгранная ось, проходят через весь сонет и организуют его вертикаль. В первом катрене они «устали»: «слышать» о бесконечных бедствиях войны, «писать» о них, «жаловаться» на них. Во втором – чудесным образом донесенный к автору (услышанный?) «залог любви и дружбы» Опица «выбивает»: «из руки» – «перо», «из уст» – «жалобу». Потому что, объясняется в терцетах, кто услышит поэзию Опица (она обозначена исключительно музыкальными образами: «dein Orgelstraich, und deiner Harpfen klang»), тот устами будет славить Опица, а руками украшать его главу лавровыми ветвями. А в синтаксисе мы можем отметить принципиально те же тенденции, что и в сонете «О ее сверхпрекрасных глазах»: хотя охватывающие целиком всё высказывание два предложения (первое – катрены, второе – терцеты) на этот раз производят впечатление некоторой рыхлости, ясно, что именно такое совмещение синтаксиса, строфической

формы произведения и внутренней парадигматической иерархии было целью формально-версификаторского старания поэта. И на пространстве отдельных составляющих большого предложения, например, в придаточном первого катрена, он достигает истинной виртуозности, совмещая в едином речевом потоке сразу три смысловых линии: «Indem mein Ohr, hand, mund schier müd, <...> zu hören, schreiben, klagen».

Приведенные сонеты Веккерлина обращены к объектам поклонения и восхищения, чья красота и совершенство осмыслены поэтом как очевидность, объективная данность. Его чувство в том и другом случае кажется лишенным субъективности, оно таково, каким должно и только и может быть. Цель его поэтического усилия – воспеть; обоим текстам присуща явственно слышимая одическая интенция. В сонете «О ее сверхпрекрасных глазах» отсутствует элегический мотив неразделенной любви, выражающий важную сторону авторского самосознания в петраркизме, вообще не затрагивается отношение обладательницы прекрасных глаз к автору. Употребление личных местоимений («mich», «unsrer») в этом случае ничего не меняет: автор, мелькнувший в первом стихе, в пятом растворяется во множественном числе, а в терцетах оказывается в еще более неразличимой массе всеобщего третьего лица («Wer..., Der..., Der..., Der... »).

Но вот во втором сонете, где авторское самопроявление как будто подчинено той же логике движения от личного присутствия к «тому, кто», местоимений первого лица гораздо больше, к тому же они напрямую соотношены с местоимениями второго лица адресата: «*Mein Opitz, deiner lieb...* » И даже «тот, кто» обретает определенность и отдельность, потому что он «со мной» («mit mir»), такой же чуткий, понимающий («sinnreich»), способный испытывать «принуждение» («zwang») красоты. Это подчеркнутое присутствие автора в тексте обусловлено приданным тексту характером личного поэтического послания. И выражение почтительного восторга старшего (не забудем, первопроходца, который через несколько лет после смерти Опица совсем с иной интонацией обратится к его эпигонам) перед младшим лишь в одном стихе принимает оттенок, легкий налет трагизма, неотделимый от эмблемы «пера, выбитого из руки поэта», хотя бы и затем, чтобы эта рука возложила на голову триумфатора лавровый венок. Все это делает сонет Веккерлина трогательным свидетельством признательности и взаимности «любви и дружбы», приписываемых адресату. Автор не может, ни по возрасту, ни по сознанию собственного приоритета, назвать его, как это делают младшие современники и потомки, «отцом» своей поэзии, но «мой Опиц» в устах первого значительного поэта немецкого барокко едва ли не более весомый знак единства и общности процесса становления новой поэзии, который объединял таких неодинаковых и по темпераменту, и по ощущению стиха поэтов.

¹ Имеется в виду его основополагающая «Книга о немецкой поэзии» (1624). – См.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 443–487.

² См. об этом: *Gohrisch Ch.* Hans Sachs – sein Werk und seine Zeit // *Sachs H.* Zeitgedichte und Schwänke. Ausgewählte Werke. Leipzig: Verl. Philipp Reclam jun., 1960. S. 290.

³ Deutsches Gedichtbuch. Lyrik aus acht Jahrhunderten. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1977. S. 66.

⁴ Ebd.

⁵ *Becher J.R.* Anmerkungen // Tränen des Vaterlandes. Deutsche Dichtung aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Eine Auswahl von Johannes R. Becher. Berlin: Rütten & Loening, 1954. S. 628.

⁶ Ebd. S. 630.

⁷ *Szyrocki M.* Martin Opitz. Berlin: Rütten & Loening, 1956. S. 29–31.

⁸ Ebd. S. 9.

⁹ Ebd. S. 33.

¹⁰ О том, что Веккерлин из-за «удаленности от родины» недооценил реформу Опица, да и «как шваб не хотел подчиниться языковым требованиям» силезцев см.: *Vogt F., Koch M.* Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Zweite, Neubearb. und vermehrte Auflage. Bd 2. Leipzig u. Wien: Verlag des Bibliogr. Instituts, 1904. S. 6.

¹¹ Цит. по: ebd. S. 5.

¹² Tränen des Vaterlandes. S. 25.

¹³ См.: *Петрарка Ф.* Лирика. М.: «Художественная литература», 1980. С. 68.

¹⁴ Ср.: «Сиянью звезд сродни сиянье глаз». – Петрарка. CLX // Там же. С. 107.

¹⁵ См.: *Becher J.R.* Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonettlehre // *Becher J.R.* Gesammelte Werke. Bd. 14: Bemühungen II. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1972 S. 605 ff.

¹⁶ В таких стихах для немецкого сознания опредмечивается само понятие поэзии: *Dichtung* – уплотнение, сгущение. Открытый Ю. Тыняновым «закон тесноты и единства стихового ряда» (см.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М., 1965) выглядит здесь чем-то само собою разумеющимся.

¹⁷ Ср. у Лопе де Вега: «Землей земли пребыть стремится тело. Душа желает небом неба стать» (цит. по: *Грасиан Б.* Остроумие, или искусство изощренного ума // *Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение.* М.: Искусство, 1977. С. 199).

¹⁸ *Martini Opicii Teutsche Pöemata vnd Aristarchvs Wieder die Verachtung Teutscher Sprach, Item Verteutschung Danielis Heinsij) Lobgesang Jesu Christi, vnd Hymni in Bachum Sampt einem anhang Mehr auserlessner geticht anderer Teutscher Poeten. Der gleichen in dieser Sprach Hiebeuor nicht auss kommen. Strassburg In Verlegung Eberhard Zetzners. Anno 1624.*

¹⁹ Цит. по: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 5: 1600 bis 1700. Berlin: Volk und Wissen volkseigener Verlag, 1963. S. 127.