

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.09 (430)

ПОЭТИКА СОНЕТА А. ГРИФИУСА «СЛЕЗЫ ОТЕЧЕСТВА» (к проблеме целостного анализа и целостной рецепции стихотворного текста)

канд. филол. наук, доц. Г. В. СИНИЛО
(Белорусский государственный университет, г. Минск)

На примере анализа знаменитого сонета А. Грифиуса разработана модель целостного историко-контекстуального подхода к изучению стихотворного текста.

Проблема целостного анализа художественного текста - одна из самых сложных в литературоведении, и она неизбежно связана с проблемой не только научной интерпретации произведения, но и с проблемой читательской рецепции. Как, какими путями воздействует на нас художественный текст? Почему один воспринимается как художественно сильный, а другой - как слабый? Существуют ли здесь какие-либо объективные критерии, кроме новизны проблематики и идей, кроме лежащего на поверхности захватывающего сюжета? Особую проблему, безусловно, представляет рецепция и анализ стихотворного текста. Как известно, во все времена количество читающих поэзию (под ней мы понимаем в данном контексте стихотворную поэтическую речь в целом и прежде всего лирическую поэзию) составляет абсолютное меньшинство. Всегда существует достаточно большой процент читателей, «глухих» к поэзии, не понимающих ее законов и ее особого языка. Можно ли как-то «улучшить» их ситуацию, «воспитать» в них некое «шестое чувство» - чувство поэзии? Вероятно, именно его имел в виду Николай Гумилев в своем стихотворении «Шестое чувство», когда писал об абсолютной, кажется, бесполезности, неутилитарности чувства прекрасного вообще и чувства поэзии в частности:

...Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать,
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти всё мимо, мимо.

...Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья, -

Так век за веком - скоро ли, Господь? -
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства [1, с. 329 - 330].

О проблеме анализа поэтического (стихотворного) текста написано уже достаточно много. Это в первую очередь уже ставшие классическими работы Б. Томашевского [2], Г. Шенгели [3], Р. Якобсона [4], в особенности - Ю.М. Лотмана [5] и Е.Г. Эткинда [6]. Это задуманный и уже частично опубликованный обширный и новаторский по своим подходам труд А.А. Гугнина [7]. И тем не менее анализ стихотворного текста, как и выяснение механизмов его воздействия на наше сознание, остается насущной проблемой литературоведческой науки. Стихотворный текст мы воспринимаем по-особому, не так, как прозу: если последнюю мы видим в горизонтальной «развертке», двигаясь линейно по тексту, с равномерным убыванием четкой памяти о его значении и звучании (не случайно латинское слово *prosa* и означает «речь, ведущаяся прямо»), то стихотворное произведение мы воспринимаем и по горизонтали, и по вертикали, соотнося каждую последующую строку (стих) с предшествующими, ее начало и конец - с началами и концами предыдущих стихов. Наше восприятие поэтического текста более стереоскопично, объемно. Е.М. Эткинд пишет: «В отличие от прозы, форма в поэзии обнажена, читатель (точнее - слушатель: стих рассчитан преимущественно на восприятие слухом, а не глазами) ощущает ее непосредствен-

но, своими физическими чувствами - слухом и зрением. <...> Для прозы мы обладаем загадочным, почти мистическим «шестым чувством». Но стихи - мы имеем в виду их внешнюю форму - обращены... и к слуху, и к зрению, т.е. к первым двум чувствам из наших пяти. В этом отношении стихи значительно проще, доступнее прозы, *материальнее* (курсив автора. - Г. С), их звуковая и даже зримая материя реально ощутима» [6, с. 77, 84]. При всей глубине приведенной мысли вряд ли можно целиком согласиться с мнением, что «стихи значительно проще, доступнее прозы»: в смысле более сильного прямого воздействия - да, в смысле анализа причин и механизмов этого воздействия - нет. Понять последние иногда достаточно сложно. Почему, например, такая, кажется, простая или даже «примитивная» строка поэта, как «Выхожу один я на дорогу...» - это великая поэзия? Ведь здесь ни одного эпитета, ни одного тропа, но - и это очень показательно - стоит переставить хотя бы одно слово в «простой» лермонтовской строке, и всякая поэзия исчезнет, при том что внешне сохранится тот же конкретный смысл фразы как сообщения о некоем действии.

Очевидно, что поэзия несводима к смыслу составляющих ее слов: чрезвычайно важно то неуловимое, что присутствует между словами, в их звучании, мелодике, в их сцеплении. Известно краткое, глубокое и одновременно ироническое определение поэзии, данное Иосифом Бродским: «Лучшие слова в лучшем порядке». Кто же знает, какие слова и какой порядок - лучшие? В свое время еще великий итальянский поэт XVII века Джамбаттиста Марино, сопоставляя поэзию с живописью, полагал, что, если живопись «понятна людям всех званий, даже невеждам», то уразуметь творения поэтов способны лишь «люди ученые, обладающие знанием». Поэт акцентирует необходимость интеллектуальной подготовки для восприятия поэзии, то, что она воздействует все-таки не столь непосредственно, как живопись. Однако задача поэта - ошеломить, подчинить своей магической власти, а лишь затем заставить анализировать. Это выразилось и в знаменитом девизе кавалера Марино - первого, кто удостоен был титула «короля европейских поэтов»: «Цель поэта - чудесное и поражающее. Кто не может удивить, пусть идет к скребнице» (т.е. место такого поэта в конюшне, а не на Парнасе). Безусловно, поэзия - своего рода магия. Она апеллирует не только к разуму, но и к чувству, и более того - к неким, кажется, иррациональным (во всяком случае, трудно выразимым на языке логики) пластам нашего восприятия. Это выражается в поэтической сгустии - способности текста внушать то или иное настроение, состояние не прямо языковыми средствами, но скорее ритмом, звучанием, действительно «материей» стиха. Это еще, безусловно, и нарушение привычного, ожидаемого, логически расчисленного.

Для поэзии чрезвычайно важно восприятие текста в единстве формы и содержания, более того - понимание, что форма - это и есть содержание, ибо в стихотворном тексте форма предельно семантизирована. Об этом хорошо сказал Е.Г. Эткинд: «Единство содержания и формы - как часто мы пользуемся этой формулой, звучащей вроде заклинания, пользуемся ею, не задумываясь над ее реальным смыслом! Между тем, по отношению к поэзии это единство имеет особо важное значение. В поэзии все без исключения оказывается содержанием - каждый, даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение фразы и строки, соотношение гласных и согласных звуков, длина слова и предложения, и многое другое...» [8, с. 69]. С этим невозможно не согласиться, как и с тем определением, которое дает стихотворению Ю.М. Лотман: «...стихотворение - сложно построенный смысл. Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку» [5, с. 38].

Попробуем с точки зрения целостного подхода, видя различные структурные уровни текста - фонетический, ритмический, лексический, синтаксический и т.д., однако не прибегая к формальному «разъятию» стихотворения на эти уровни, но следуя логике развертывания мыслей и образов, которую предлагает сам поэт, проанализировать сонет великого немецкого поэта XVII века Андреаса Грифиуса «Tränen des Vaterlandes. Anno 1636» («Слезы Отечества. Anno 1636»), ставший не просто своего рода «визитной карточкой» этого гениального барочного лирика, но и эмблемой горькой эпохи Тридцатилетней войны в Германии. При этом вслед за А.А. Гугниным мы не делаем различия между терминами «художественный текст» и «художественное произведение», целиком солидаризуясь с исследователем и в следующей мысли: «“текст”/“произведение” имеет в себе словно бы две стороны: одна - это то, что сказал (намеревался сказать, хотел сказать) данный, конкретный, единственный автор этого текста, другая же - это то, что говорит нам сам текст, который мы читаем сегодня (или завтра), то, что мы хотим (можем, способны) вычитать из текста» [7, с. 210 - 211]. В связи с этим смеем продолжить, что и наш анализ практически всегда есть та или иная интерпретация, никогда не исчерпывающая всей полноты текста, ибо мы всегда «разорваны» между нашим ограниченным пониманием того, что хотел сказать автор, и нашим же по определению субъективным видением того, что говорит нам текст с учетом контекста наших собственных знаний и опыта. От последних, в сущности, невозможно совсем отрешиться, поэтому никакой анализ художественного феномена, несущего субъективный взгляд на мир его творца, не может быть по-

настоящему объективен, будучи «помноженным» на субъективный опыт нашего восприятия. Тем не менее, наверное, важно, чтобы это восприятие опиралось все-таки на более или менее объективное знание природы и законов поэзии, контекста эпохи и творчества данного автора. Однако мы в высшей степени солидарны с мнением А.А. Гугнина о том, что «художественный текст *всегда может ответить за себя сам*» (курсив автора. — Г. С.), что он «всегда содержит в себе все необходимые ответы», что это - «огромная, неисчерпаемая Вселенная, сотворенная писателем». Отметим, что знание контекста творчества данного автора, контекста данной национальной литературы, историко-культурного контекста, в котором создавалось произведение, помогает, с нашей точки зрения, быстрее найти если не все необходимые ответы, то хотя бы их существеннейшую часть и что иногда это знание совершенно необходимо в качестве «предзнания», чтобы не пойти по пути заведомо ложной интерпретации. Это «предзнание» особенно необходимо переводчику, ибо каждый перевод - безусловная интерпретация (поэтому при анализе текста на иностранном языке, думается, всегда нужно привлекать имеющиеся переводы для сопоставления). В наибольшей же степени нам хотелось бы следовать следующей замечательной установке А.А. Гугнина: «Я глубоко убежден в том, что настоящее литературоведение невозможно без самой простой и обыкновенной любви к чтению, без наивного восторга перед творением художника, его фантазий, его мудреностью или наивностью, его непритязательностью или изощренностью. Профессионалы нередко утрачивают эту непосредственность чтения, едва ли не с первых же строк начинают «анализировать» текст. С одной стороны, это вполне естественно, и этого трудно избежать. Но все же нужно стремиться каким-то образом сохранять в себе некоторую наивность, первоначальную свежесть восприятия художественного произведения при первом чтении - простое удовольствие (радость) от текста, что является, на мой взгляд, одним из важнейших условий продуктивного научного анализа» [7, с. 211].

Особенно интересны, на наш взгляд, случаи, когда автор создал несколько редакций текста. Безусловно, в такой ситуации мы получаем уникальную возможность пронаблюдать значимость изменения отдельных, казалось бы, незначительных, элементов стиха, их влияние на наше восприятие текста в целом. Именно такая возможность предстает в связи со знаменитым сонетом Грифиуса «Слезы Отечества. Anno 1636», известном в первой редакции как «Traurklage des verwiisteten Deutschlandes» («Скорбный [траурный] плач опустошенной Германии»), Приведем тексты обеих редакций, чтобы в дальнейшем сравнить их и понять, как трансформировалась авторская мысль во второй редакции, приобретшей особую известность. При этом сразу заметим, что каждая из редакций сонета представляет собой сильно воздействующее художественное целое, достойное самостоятельного рассмотрения.

TRAURKLAGE DES VERWÜSTETEN DEUTSCHLANDES

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr als ganz verdorben.
Der iirechen Viilker Schar, die rasende Posaun,
Das vom Blut feiste Schwert, die donnernde Kartaun,
Holt' alles dies hinweg, was mancher saur erworben.

Die alte Redlichkeit und Tugend ist gestorben,
Die Kirchen sind verheert, die Starken umgehaun,
Die Jungfrau sind geschañd', und wo wir hin nur schau
1st Feur, Pest, Mord und Tod. Hier zwischen Schanz und Korben,

Dort zwischen Maur und Stadt, rinnt allzeit frisches Blut.
Dreimal sind schon sechs Jahr, ais unser Stronfe Fiut
Von so viel Leichen schwer, sich langsam fortgedrungen.

Ich schweige noch von dem, was starker als der Tod,
Du, Strassburg, weisst es wohl, der grimmen Hungersnot,
Und dass der Seelenschatz gar vielen abgezwungen [8, с. 3].

(Подстрочный перевод: «Мы все-таки теперь полностью [целиком], да, более чем полностью, испорчены [развращены, порочны]. // Наглых [нахальных, бесцеремонных] народов скопище [сонмище, множество, толпа, орда], // Неистовая [бешеная, безумная] труба, // От крови жирный [гучный] меч, // Громыхающая картауна [пушка] // Унесли все то, что было добыто [нажито] с таким трудом. // Старая [прежняя] честность [добросовестность] и добродетель умерла. // Церкви опустошены [разрушены], сильные разбиты, // Девушки обесчещены, и куда мы только ни взглянем, - // Огонь, чума, убийство и смерть. Здесь, между окопом [земляным валом] и плетнем, // Там, между каменной стеной и городом, // струится [течет] всегда [в любое время] свежая кровь. // Уже трижды по шесть лет, как наших рек течение, // Тяжкое от множества трупов, // Продолжает медленно пробиваться. // Но я еще молчу о том, что сильнее, чем смерть, // И ты, Страсбург, знаешь это, [сильнее,] чем лютый голод, // И что многих принудили лишиться сокровища души»).

TRÄNEN-DES VATERLANDES
Anno 1636

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret!
Der frechen Volker Schar, die rasende Posaun,
Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Kartaun
Hat aller Schweiss und Fleiss und Vorrat aufgezehret.

Die Tiirne stehn in Glut, die Kirch ist umgekehret,
Das Rathaus liegt im Graus, die Starken sind zerhaun,
Die Jungfraun sind geschäid't, und wo wir hin nur schau'n
Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfahret.

Hier durch die Schanz und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.
Dreimal sind schon sechs Jahr, ais unser Stronie Fiut
Von soviel Leichen schwer, sich langsam fotrgedrungen.

Doch schweig ich doch von dem, was arger ais der Tod,
Was grimmer denn die Pest und Glut und Hungersnot,
Dass auch der Seelenschatz so vielen abgezwungen [8, с. 3 - 4].

(Подстрочный перевод: «Мы все-таки теперь полностью [целиком], да, более чем полностью, опустошены. // Наглых [нахальных, бесцеремонных] народов скопище [сонмище, множество], // Неистовая [бешеная, безумная] труба, // От крови жирный [тучный] меч, /У Громыхающая картауна [пушка] // Весь пот [старание, труд] и прилежание [усердие], и запас [запасы] пожрали [уничтожили]. // Башни стоят в пламени, церковь обращена [перевернута, извращена], // Ратуша лежит во прахе [в ужасе], сильные разбиты, // Девушки обесчещены, и куда мы только ни взглянем, - // Огонь, чума и смерть, пронизывающие сердце и дух. // Здесь сквозь окоп [укрепление] и город струится [течет] всегда [в любое время] свежая кровь. // Уже трижды по шесть лет, как наших рек течение, // Тяжкое от множества трупов, // Продолжает медленно пробиваться. // Но я еще молчу о том, что еще хуже [злее], чем смерть, // Что свирепее чумы, и пожара, и голода, // Что многих также принудили лишиться сокровища души»).

Приведем также стихотворный перевод второй редакции, выполненный Львом Гинзбургом:

Мы все еще в беде, нам горше, чем доселе.
Бесчинства пришлых орд, взъяренная картечь,
Ревущая труба, от крови жирный меч
Похитили наш труд, вконец нас одолели.

В руинах города, соборы опустели.
В горящих деревнях звучит чужая речь.
Как пересилить зло? Как женщин оберечь?
Огонь, чума и смерть... И сердце стынет в теле.

О, скорбный край, где кровь потоками течет!
Мы восемнадцать лет ведем сей страшный счет.
Забиты трупами отравленные реки.

Но что позор и смерть, что голод и беда,
Пожары, грабежи и недород, когда
Сокровища души разграблены навеки?! [9, с. 233 - 234].

Уже сами названия сонета в двух редакциях, сообщая о страшных бедствиях Германии (Отечества), вызывают к конкретизации (особенно подзаголовок второй редакции) и знанию определенной, и довольно древней, литературной традиции. Сонет в первой редакции был написан в самый разгар Тридцатилетней войны (1618 - 1648), в 1636 году, когда действительно прошли, по словам поэта, три ее шестилетия, но это, как пророчески предчувствовал он, был отнюдь еще не конец (и действительно, последуют еще два безумных шестилетия). Как, повторим, ни понятна общая ситуация военного лихолетья из самого текста, хотя бы минимальное знание об ужасах Тридцатилетней войны помогает нам лучше понять сонет, увидеть не только его обобщающую, но и обжигающую конкретную силу, не только привычную для барокко символику и эмблематику, но и нарисованные натуралистически-беспощадными красками картины бедствий. Так, например, сообщение о реках, заваленных трупами, о массовой гибели людей

оказывается - и это страшно! - не очень большой гиперболой и даже не метафорой, когда мы читаем строки Ф. Шиллера из его «Истории Тридцати летней войны» - описание гибели Магдебурга, захваченного католическим полководцем Тилли, приказавшим сжечь старинный город дотла и уничтожить всех протестантов: «Чудовищно, ужасно, возмутительно было зрелище, представшее здесь перед человечеством. Оставшиеся в живых выползали из-под груд трупов, дети, истощно вопя, искали родителей, младенцы сосали грудь мертвых матерей. Чтобы очистить улицы, пришлось выбросить в Эльбу более шести тысяч трупов; неизмеримо большее число живых и мертвых сгорело в огне; общее число убитых простиралось до тридцати тысяч...». Тридцатилетняя война, как известно, была общеевропейской, но сильнее пострадала Германия - и потому, что она была расколота на католические и протестантские княжества, воевавшие друг с другом, помимо того, что приходили захватчики разного толка извне (действительно, орды, толпы пришлых народов), и потому, что именно территория Германии стала основным театром военных действий. Для Германии последствия войны были воистину катастрофичны: погибли три четверти ее населения, в некоторых княжествах, как, например, в Вюртемберге и Баварии, - девять десятых. Страна действительно обезлюдела - не в метафорическом, а в самом страшном, прямом, смысле слова. Все годы военного лихолетья в стране свирепствовала, соревнуясь с войной в количестве унесенных жизней, черная чума - спутница разрухи, антисанитарии, когда источники и реки были действительно отравлены постоянно выбрасывавшимися в них трупами. Тридцать лет - по библейским меркам, время, за которое сменяется поколение. Выросло целое поколение, которое совершенно не знало мира, а видело только ужас и смерть, наблюдало абсолютную обесцененность человеческой жизни. Нужны были невероятные силы, чтобы сохранить в себе душу, духовность, нравственное сознание. И сам Грифиус родился за два года до начала войны; война преследовала его, отнимала близких... Подчеркнем: знание этого контекста помогает нам не столь отстраненно взглянуть на текст, рисующий картину войны весьма обобщенными красками, как того требовала риторическая эпоха барокко - эпоха использования «готового слова» (А.В. Михайлов). Хотя столь же очевидно и следующее: человек, понимающий и чувствующий поэзию, из одного сонета Грифиуса извлечет много знаний о той страшной эпохе, которые немецкие историки назвали «эпохой безумия, ужаса и позора», сравнивая с ней по глубине падения и страдания Германии только ужас и мрак эпохи нацизма. В этом смысле сонет Грифиуса - и художественное произведение, и беспощадный документ времени.

Что же касается обоих названий - и первой, и второй редакции - то они, информативные сами по себе, указующие на плачевное состояние Германии, на горячее сочувствие к своей Отчизне поэта (что значит *мои* слезы и страдания в сравнении со слезами и страданиями *Отечества*?!), все-таки раскрываются по-иному, если мы помним о библейской традиции, уходящей корнями еще в более глубокую древность: Книга Плача, или Плач Иеремии, - Плач на разрушение Иерусалима, в котором город предстает как живое существо, как вдова, скорбящая по своему супругу, как мать, оплакивающая своих детей. Сама традиция оплакивания города как живого существа восходит еще к шумерским плачам («Плач об У ре», «Плач о Лагаше»). Безусловно, последних не знали немецкие поэты, но стилистика и топика Плача Иеремии, с его соединением необычайной экспрессии, символики и натурализма, служила для них вневременным образцом, с помощью которого они оплакивали бедствия родимой земли и пытались понять истоки ее несчастий, в пророческом духе предьявляя обвинения самой Германии, самим себе [10, с. 9 - 11]. Введение библейского контекста изначально чрезвычайно важно для поэта.

Однако весь горький и страшный, апокалиптический, исполненный ужаса и надежды образ времени предстает перед нами из самого текста, без всяких или до всяких «фоновых» знаний. Поразительно, как глубоко двадцатилетний поэт постиг всю горечь, всю абсурдность эпохи, с какой невероятной силой выразил это в своем шедевре. Показательно, что в обеих редакциях поэт начинает со вступительного *Wir* - не «я», но «мы»: «*Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr als ganz verdorben*» (во второй редакции *als* заменено на *derm*, вероятно, в целях эвфонии). Это «мы», которое поэт повторит в третьей строке второго катрена, подчеркивает, что он - не сторонний наблюдатель, что он переживает вместе с родной землей ее бедствия, ее поругание (в первом терцете он скажет также о «наших реках», забытых трупами). Именно поэтому и Л. Гинзбург в своем переводе усиленно акцентирует это «мы», повторяя его прямо и в косвенных падежах в общей сложности пять раз. Это - выражение несторонности, непосторонности поэта бедствиям родной страны и одновременно необходимое условие, чтобы созданная им картина воспринималась как картина общего, тотального бедствия.

Уже первая строка несет в себе горькое и страшное ощущения края пропасти, к которой подошли «мы» - вся Германия, все ее дети, и это подчеркнута усиленным повтором: «...*doch nunmehr ganz, ja mehr als ganz...*» (переводчик постарался сохранить это, но не совсем точно: «...все ещё в беде, нам горше, чем доселе») и резкой, и страшной, как окончательный диагноз, констатацией в финале строки: «*verdorben*» («испорчены»). Под этой порчей, безусловно, понимается порча как физическая, телесная, так и духовная, моральная. Резкость и прямота первой редакции сменяется во второй более нейтральным, но также страшным по смыслу - «*verheeret*» («опустошены»), что предполагает не только физическое, но и мо-

ральное опустошение. Тем не менее, повышенная экспрессивность первой редакции очевидна. К сожалению, эти нюансы никак не выражены в переводе, где в первой строке просто констатируется более нейтрально бедственное состояние Германии. После горькой преамбулы первой строки, вступающей траурным аккордом, чья торжественность подчеркнута мерным шестистопным ямбом с четкой цезурой посередине стиха (иное впечатление, нежели от более бодрого и ликующего пятистопного ямба, к которому также обращался Грифиус в своих сонетах, равно как и к другим, самым необычным для этой твердой романской формы размерам, как, например, восьмистопный дактиль и др.), следует типичное для поэтики Грифиуса нагнетание образов-символов, точнее, типично барочных эмблем войны, дикости, безумия, своего рода асиндетон, в который организованы не слова, но описательные конструкции, образующие полустихия - стремительные мазки в общей картине бедствий: «Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun, // Das vom Blut feiste Schwert, die donnernde Kartaun...» Показательно, что эти две строки проходят почти без изменения во второй редакции, только слово *feiste* («жирный», «тучный») заменяется на синонимичное по смыслу *fette*, что, по-видимому, необходимо для достижения ассонанса: «...fette Schwert». Поэт здесь вообще играет удивительными звуковыми эффектами: скрежещущие, свистящие, рокошующие, пронзительно-резкие звуки, из которых особенно обильно представлены [r] и [d] и на фоне которых особенно выразительны дважды повторенные [s] [z] (d-î-fr-ch-n-v-lk-r-sch-r-d-r-s-n-d-p-s-n-d-v-m-bl-t-f-stschw-rt-d-d-nn-rn-d-k-r-t-n), имитируют звуки боя, грохот войны. И хотя сами по себе труба и пушка (картауна) как обобщенные эмблемы войны были совершенно не новы и до Грифиуса многократно использовались немецкими поэтами, он нашел уникальные звуковые образы-эмблемы, мастерски используя оноματοпею: резкий, пронзительный звук «безумной трубы», призывающей бесконечно к бою («die rasende Posaun»), грохот пушечной канонады, подобный грому («die donnernde Kartaun»). Заметим, что переводчик, сознавая всю важность этих звуковых эмблем, попытался их сохранить («взъяренная труба», «ревущая картечь»), однако акустика получилась несколько иная, гораздо менее эффектная чем в оригинале; особенно пострадала «пронзительность» трубы (заметим, что именно звуковой строй стиха, особенно когда поэт сознательно прибегает к звукописи, - безусловно, является самым трудным для сохранения на другом языке и часто представляет собой просто случаи непереводаемости, с чем нужно смириться). Эффектные звуковые эмблемы сразу же, с первого чтения сонета, врезаются в память читателя.

Заметим, что метафора Грифиуса всегда тяготеет к зрительноеTM, к эмблематике, и это особенно очевидно в необычной метафоре в третьей строке первого катрена: «от крови жирный меч» (абсолютно точный по смыслу перевод Л. Гинзбурга, с утраченной, однако, звуковой партитурой свистящего и разящего меча). Это один из самых необычных - при всей одновременной банальности его для той эпохи - образов сонета. Банальность в том, что меч стал общим местом в качестве визуальной эмблемы войны; однако никому в голову до Грифиуса не пришло сделать его не просто красным от крови, как диктует тривиальное сознание, но «жирным», «сытым» и тем самым превратить в отъевшееся на человеческой плоти и крови чудовище, выпущенное на волю человеком. Этот «от крови жирный меч» также навсегда запечатлевается в читательском сознании и становится одной из наиболее выразительных эмблем чудовищного, противоестественного времени. Цепь образов-эмблем завершается в обеих редакциях горьким итогом: война похитила, уничтожила все, что было создано упорным трудом людей. При этом сложно-подчиненное предложение первой редакции сменяется во второй простой конструкцией, воздействие которой усиливается полисиндетоном, столь излюбленным барочными поэтами и мастерски используемым Грифиусом (особенно в сочетании с контрастирующим с ним асиндетоном). Полисиндетон подчеркивает непрерывность, бесконечность длящихся разрушительных действий, хотя, кажется, все уже уничтожено, «пожрано» (это слово также придает большую экспрессивность второй редакции): «Hat aller Schwess und Fleiss und Vorrat aufgezehret». В переводе полисиндетон не сохранен, передан общий смысл строки (и, скорее, в первой редакции): «Похитили наш труд, вконец нас одолели».

После горькой и выразительной обобщенной картины бедствий, нарисованной в первом катрене, поэт раскрывает весь ужас положения Германии в конкретных картинах бедствий - в энергичных и кратких полустихиях: пылают башни, осквернена церковь, ратуша повержена во прах, сильные разбиты, девушки обесчещены... Заметим, что здесь даже неодушевленные предметы одухотворяются, и выражения приобретают странный двойственный смысл: башни (замки) не только пылают, но и стоят, охваченные жаром (возможно, жаром стыда от сознания своей униженности); ратуша не просто повержена во прах, но, возможно, пребывает в ужасе; и даже выражение «сильные разбиты», возможно, имеет конкретный смысл «порублены стада» (die Starke на нижненемецком - то же, что die Sterke - «телка», «корова»). Быть может (вольное допущение) поэт хочет сказать, что людей вырезают, как скот? Так или иначе, но каждое полустихие в начале второго катрена - вновь стремительный мазок в общей картине бедствий, но уже конкретизированных, выраженных в наглядных картинах разрушения, насилия, осквернения всего и вся (это совершенно не удалось переводчику, ибо важно было сохранить не только семантику, но и особый номинативный синтаксис оригинала). Вереница конкретных бедствий, обрываясь в середине третьей строки, сменяется вновь обобщением - на этот раз через впечатляющий асиндетон, «переполняющий

стих асиндетон» (*versfüllende asyndeton*), как называл свой излюбленный прием Грифиус: бессоюзное перечисление вновь собранных вместе образов войны и безумия (асиндетон в соединении с *conclusio*, с той лишь разницей, что обычно подобный прием барочные поэты использовали в финале сонета). Выразительность асиндетона подчеркивается и резким *enjambement* - разрывом синтаксической конструкции на границе стихотворных строк, резким переносом мысли из одного стиха в другой: «...und wo wir hin nur schaun // 1st Feur, Pest, Mord und Tod». Здесь совершенно очевидна функция предельно экспрессивного, утяжеляющего стих асиндетона: поэт, как он это делает чаще всего, усекает некоторые двусложные слова (*Few* вместо *Feuer*) и сознательно подбирает односложные, добывая скопления ударений (в данном случае трех - «Feur, Pest, Mord»), что и придает почти физически ощутимую тяжесть строке, заставляя нас тем самым полнее почувствовать тяготы ужасающей реальности, придавливающей человека. Показательно, что во второй редакции поэт ослабляет взрывную силу асиндетона, делает стих более гладким и правильным по звучанию. Однако при этом он добивается особого эффекта, включая во второй редакции в ряд бедствий физических «сердце» и «дух» - вернее, замыкая ими ряд физических бедствий и уже готовя нас к мысли, что состояние сердца и духа - страшнее бедствий телесных. Кроме того, во второй редакции поэт отказывается от резкого и неожиданного переноса мысли не просто из строки в строку, но из второго катрена в первый терцет. Этот прием был слишком «авангардным» и противоречил правилам классического сонета, согласно которым каждый катрен должен нести в себе законченную мысль или содержать законченную картину, а между катренами и терцетами непременно должна быть пауза, графически - точка. И поэт ставит эту точку, отказываясь от экспрессии и резкой динамики первой редакции, но достигая полноты и целостности картины: огонь, чума и смерть, пронзающие (пронизывающие) сердце и дух.

Казалось бы, подведен горький итог. Но это - еще не предел бедствий и страданий. После конкретных картин второго катрена в первом терцете (а в первой редакции - с последнего полустишия второго катрена) вновь возникает символический и одновременно предельно натуралистический образ кровавого, абсурдного, вышедшего из пазов, и идущего не поступательно, но вращающегося по кругу, словно бы остановившегося, безумного времени, символом которого становятся заваленные трупами и почти остановившиеся реки. Монотонность течения времени, его практическая остановленность подчеркнуты его раздроблением на три шестилетия: уже три раза по шесть лет, как течение наших рек, заваленных трупами, замедлено... Это прекрасный пример того, что в поэзии не действуют законы элементарной логики, что она не может быть проверена алгеброй, что она неподвластна простым законам арифметики: у Грифиуса трижды шесть явно не равняется восемнадцати, поэтому строка в переводе - «Мы восемнадцать лет ведем сей страшный счет...» - имеет иную смысловую и эмоциональную нагрузку, нежели в оригинале (заметим, что Л. Гинзбург, конечно же, понимал это и также создал вторую редакцию своего перевода, где три шестилетия были сохранены, но в целом перевод потерял в афористичности звучания). В оригинале же крайне важна мысль о времени, вращающемся по кругу, а значит, не имеющем перспективы, направленного движения. Это выразительная антитеза дурной языческой замкнутой бесконечности (циклическое восприятие времени свойственно именно языческим культурам) и времени библейского, направленного, имеющего смысл и цель, восходящего, исторического по определению. Поэт хочет сказать, что смысл и цель исчезли или практически не видны. Время остановилось, внешне кажется, что оно движется, ибо безумие не останавливается. Весь терцет и построен гениально (как и весь сонет) на парадоксальной антитезе остановившегося времени и не останавливающегося безумия. К тому же, вероятно, для поэта важно, что три раза повторенное число «шесть» в совокупности дает 666 - согласно Откровению Иоанна Богослова, апокалипсическое «число зверя». Грифиус говорит нам о предельном разрушении истории, о разгуле звериных инстинктов, о беспросветной ночи, опустившейся над родной Германией, над Европой (апокалипсический образ «ночи, полной ночи», представление о том, что мир, как писал Якоб Бёме в «Авроре», «уже стоит посреди ада», весьма свойственны Грифиусу; см., например, стихотворение «Гибель города Фрейштадта» и сонет «Ад»),

Вновь кажется, что достигнута предельная концентрация мысли и чувства, изображения безумия и бедствий войны. Однако и это еще не предел и не итог. После долгой ритмической и смысловой паузы, разделяющей терцеты, поэт во впечатляющем *conclusio* (и этот прием использован только во второй редакции), собрав воедино, вновь повторив бедствия физические (смерть, чума, пожар, голод), противопоставляет им самое страшное, что, в сущности, он даже не смеет назвать, что остается словно бы «за кадром», но тем самым приобретает еще большую выразительность, - моральное оскудение человека, утрату им духовности, человечности, того, что Грифиус обозначает как *Seelenschatz* - «сокровище души». В первой редакции эта мысль, безусловно, есть (финальная строка практически не изменилась), но из-за отсутствия *conclusio* и упоминания совершенно конкретно Страсбурга первая редакция проигрывает и в энергетике текста, и в его обобщенности. Л. Гинзбург постарался, чтобы выражение «сокровище души», как и перечисление бедствий войны, прозвучало в финальном терцете, хотя исчезла горькая интонация недоговоренности, невозможности высказать вполне столь страшную истину, а горькое утверждение в оригинале сменилось вопросом: «Но что позор и смерть, что голод и беда, // Пожары, грабежи и недород,

когда // Сокровища души разграблены навеки?!» Несмотря на, казалось бы, горчайший итог, само упоминание о «сокровище души» и его потенциальном противостоянии безумному времени - в духе стоической позиции «немецкого Сенеки», как современники недаром именовали Грифиуса, - несет в себе надежду, пусть и неявно выраженную, на возрождение, воскрешение. Ощутить силу этой надежды как раз поможет более широкий контекст творчества поэта, для которого совершенно типично - в духе барочного иллюзионизма, но с твердой убежденностью глубоко верующего человека - противопоставление в финале стихотворения лавине материальных образов тления и распада чего-то эфемерного, хрупкого, неуловимого, но на самом деле самого стойкого - души, бессмертного человеческого духа, вопреки всем падениям устремляющегося к своему Первосточнику - Богу.

Пройдет триста лет, и немецкий поэт-изгнанник И.Р. Бехер, покинувший Германию после прихода к власти нацистов, напишет двойной сонет под названием «Слезы Отечества. Anno 1937», в котором подхватит мысль Грифиуса и начнет с того, о чем его великий предшественник даже не в силах сказать, - с осужденных, обесчещенных сокровищ немецкого духа и искусства, самой души Германии. Так включается столь важный уровень диахронии - не только в ретроспективе, но и в перспективе, также крайне важный для понимания места маленького шедевра Грифиуса в истории немецкой и мировой поэзии.

Итак, сила художественного воздействия сонета Грифиуса «Слезы Отечества» кроется в соединении высокого гражданского пафоса с искренней и щемящей интонацией, аналитичности и чрезвычайной эмоциональности и экспрессивности, в теснейшем переплетении конкретно-исторического и обобщенно-символического, в виртуознейшем владении огромным арсеналом средств художественной выразительности, в умении «заковать» сложную и прихотливую мысль, почти по-экспрессионистски воссозданные картины «больших и малых бедствий войны» в отточенную кристаллическую форму, ставшую исчерпывающе-выразительной формулой катастрофического времени, а потому и вышедшую на уровень вечности. И в этом, и в других своих сонетах поэт безудержно, расточительно использовал художественные средства для постижения и выражения абсурдной, противоестественной реальности и противостоящей ей силы человеческого духа. При этом и первая, и вторая редакции сонета являются самостоятельными законченными художественными творениями - при всей общности их задач и смыслов. Сравнение двух редакций свидетельствует: поэт эволюционировал от конкретности образов и субъективности стиля в сторону общеобязательности и «правильности», смягчая экспрессивность, но оставаясь в главном верным себе и добываясь максимальной концентрации мыслей и чувств, максимальной выразительности, афористичности, философской глубины. Сам поэтический стиль Грифиуса, его метафорический язык, насыщенный символами и эмблемами, построенный на контрастах и антитезах, динамичный и одновременно монументально-громоздкий, является наглядным воплощением барочной концепции бытия - концепции вечного движения, столкновения контрастов и диссонансов, представления о бренности бытия (*vanitas mundi*) и противостояния этой бренности великого Постоянства (*Constantia*) человеческого духа.

Безусловно, проведенный анализ не может считаться законченным и исчерпавшим богатство и многомерность смыслов, заключенных в четырнадцать строках грифиусовского сонета, не может претендовать на раскрытие всех сложных механизмов воздействия этого сонета на читателя. Воистину, процесс постижения глубин и тайн художественного текста бесконечен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Сост., подготовка текста и примеч. М.Д. Эльзона. - Л.: Советский писатель, 1988. - 632 с.
2. Томашевский Б.В. О стихе. - Л., 1929; Он же. Стих и язык. - М.; Л., 1959.
3. Шенгели Г. Техника стиха. - М., 1960.
4. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // *Poetics. Poetyca. Поэтика*. - Warszawa, 1961.
5. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. - Л., 1972.
6. Эткинд Е.Г. Материя стиха. - Paris, 1978; 2-е изд. - Paris, 1985; репринт - СПб., 1998. - 507 с. (Книга была задумана и написана еще в 1973 - 1974 гг. в Советском Союзе, до изгнания автора из страны за диссидентскую деятельность).
7. Гугнин А.А. Введение в анализ поэтического текста // Проблемы истории литературы: Вып. 17. / Отв. ред. А.А. Гугнин. - М. - Новополоцк, 2003. - 380 с.
8. Gryphius A. Werke in einem Band / Ausgewählt und eingeleitet von M. Szyrocki. - Weimar: Volkverlag, 1963.
9. Европейская поэзия XVII века. - М.: Художественная литература, 1977. - 847 с.
10. Синило Г.В. Лирические книги Библии в немецкой поэзии XVII века // Проблемы истории литературы. Выпуск восемнадцатый / Отв. редактор А.А. Гугнин. - М. - Новополоцк, 2004. - 492 с.