



## ФИЛОЛОГИЯ

### ТРАНСФОРМАЦИИ НЕМЕЦКОГО СОНЕТА В ЭПОХУ МОДЕРНА

© Т. Н. Андreyushkina

*В статье на примере сонетного творчества Г. фон Гофманстала и С. Георге, А. Вильдганса, К. Вайса и др. рассматриваются трансформации поэтической формы и языка, происходящие под влиянием французского символизма.*

Андреюшкина

Татьяна Николаевна

кандидат филологических  
наук, доцент кафедры  
немецкой и французской  
филологии

Тольяттинский

государственный университет

научный сотрудник Института  
немецкой культуры СаГА

**Ключевые слова:** кризис языка, эстетика символизма, вариативность формы, антитетические и травестированные образы, метапоэтическое событие, антипатриархальная традиция, реформаторские тенденции.

На рубеже веков и в самом его начале сонетного ажиотажа не наблюдалось. Например, натуралисты не нашли применения сонету<sup>1</sup>. В начале века развитие немецкого сонета связано с именами Георге и Гофманстала. Ранние сонеты австрийского поэта Г. фон Гофманстала не были опубликованы, но многими нитями связаны с его драмами, в которых появляется то «беспокойство форм», которое в различных модификациях будет проявляться во второй половине XX в. Немецкий исследователь Е. П. Штрелка, изучая отношение поэтов к языку, отмечает у К. Крауса только «критику языка», а у Гофманстала – «скепсис по отношению к языку»<sup>2</sup>, о котором поэт написал в своем знаменитом «Письме лорда Чэндоса» (1902), а также в сонете «Музыка будущего»:

<sup>1</sup> На примере А. Хольца это убедительно показывает Т. В. Кудрявцева. См.: Кудрявцева, Т. В. Арно Хольц: «Революция в лирике». М., 2006.

<sup>2</sup> J.P. Strelka (Hrsg.). Karl Kraus. Diener der Sprache. Meister des Ethos. Tübingen, 1990. S. 344.

Трансформации немецкого сонета в эпоху модерна

Worte sind Formeln, die können nichts sagen,  
Können nicht fassen die Geister, die hellen<sup>3</sup>.

Проблема языка – одна из главных на рубеже веков<sup>4</sup>. Кризис старых форм культуры – рационалистических знаний и разума, на которых основывалась наука, кризис христианской веры, – все это не могло не повлечь за собой и кризис языка. Но «модернизм оказывался не только следствием «болезни», кризиса культуры, но и проявлением неистребимой внутренней ее потребности к самовозрождению»<sup>5</sup> и возникновению новых форм существования языка, в особенности, языка поэзии. Поэтический язык получает характер эксперимента, из которого вырастают комбинации, не порожденные смыслом, но скорее этот смысл порождающие. «Расхожий словесный материал выступает в необычном значении. Слова, происходящие из удаленных уголков языка, лирически электризуются. Синтаксис распадается или сжимается до намеренно примитивных номинальных высказываний. Древнейшие средства поэзии – сравнение и метафора – новым, ирреальным образом, совмещают предметно и логически несоединимое. Собственно содержанием стихотворения становится драматизм внешних и внутренних энергий формы»<sup>6</sup>, – таковы наблюдения за языком рубежа веков Г. Фридриха.

Все лирическое творчество Гофманстала приходится на 1890–1900 гг., а первая публикация – на 1903 г. Он писал стихи от 16 до 26 лет. Ю. Архипов связывает истоки поэзии Гофманстала с импрессионизмом, в его лирике исследователь находит «полный набор неоромантического реkvизита “конца века”, знакомый по лирике символистов»<sup>7</sup>. Основными категориями, которые характеризуют европейскую поэзию рубежа веков, становятся негативные категории: разрыв с традицией, деперсонализация и дегуманизация, эстетика ужасного, магия языка, креативная фантазия, абстракции и алогичность, деформация и нарушение границ, темный стиль, суггестивные образы<sup>8</sup>. Отход от лирики связан с внутренним кризисом поэта, о котором он свидетельствует в упомянутом выше «Письме». В нем мы находим мысль о том, что слова, «как воронки водоворота, глядя в

<sup>3</sup> Das deutsche Sonett. S. 223. (Слова лишь формулы, которые не могут ничего сказать, / Они не могут выразить дух светлый).

<sup>4</sup> Об австрийской философии языка на рубеже веков см.: Цветков, Ю. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал: монография. М.; Иваново, 2003; Жеребин, А. И. Вертикальная линия. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004.

<sup>5</sup> Колобаева, Л. А. Русский символизм. М., 2000. С. 4.

<sup>6</sup> Friedrich, H. Die Struktur der modernen Lyrik. S. 17–18.

<sup>7</sup> Архипов, Ю. Гуго фон Гофмансталь: поэзия и жизнь на рубеже двух веков // Г. фон Гофмансталь. Избранное. М., 1995. С. 22–23. В отличие от Ю. Архипова, Ю. Цветков считает, что творчество Гофманстала не могло уложиться в рамки какого-либо литературного направления рубежа веков – символизма, импрессионизма, неоромантизма, эстетизма или экспрессионизма, так как, «несмотря на обилие заимствованных идей, Гофмансталь сохранил свой собственный голос в лирике, драматургии и прозе, ярко отличаясь от других младовенцев выразительностью художественных средств, прежде всего поэтических, совершенством жанровых форм, изысканностью и музыкальностью языка». Ю. Цветков. Литература венского модерна. С. 198.

которые ощущаешь дурноту, а они все кружатся и кружатся, а за ними пустота»<sup>9</sup>. Эти размышления привели Гофмансталя к решению «расширить горизонт эстетизма, выйти из заклётого круга стилизации, из искусственного декорированного “театрального” существования современного эстета – пробиться к “внешней жизни”»<sup>10</sup>, но всякий выход к ней заканчивается трагически: смертью героя.

Ситуация в немецкой поэзии начала XX в. отдаленно напоминает ситуацию начала XVII в.: взоры немецких поэтов направлены на Францию, поэзия которой в конце XIX в. достигла поразительных вершин. Франция снова играет определяющую роль в развитии сонета, на этот раз через посредство символистов. В поэзии символистов лирика переживает уход на задний план, ее место занимает управляемая интеллектом фантазия, уравнивающая в правах поэзию и рефлексию, уничтожающая реальность и логические связи. Г. Фридрих отмечает в их поэзии такие черты, как оперирование с импульсирующей энергией языка, суггестивность вместо понятности, сознание принадлежности к культуре декаданса, разрыв с гуманистическими и христианскими догмами и ощущение аутсайдерства<sup>11</sup>.

Небольшой круг тем лирики Бодлера охватывает варианты, метаморфозы одного основного конфликта: между сатанизмом и идеализмом. И этот конфликт остается неразрешимым. Два пути будущей лирики у Бодлера еще не разведены<sup>12</sup>. Неразрешимость конфликта доходит у Рембо до абсолютного диссонанса, разрушая любой порядок и согласование. Малларме усилит это напряжение, применив его к другим темам и используя темный стиль. В поэзии Малларме язык уже не является средством сообщения. Язык его поэзии выражает самого себя. Фридрих видит цель его поэзии в том, чтобы не быть понятой<sup>13</sup>, что звучит достаточно абсурдно, если не знать, что абсурдность становится одной из категорий эстетики символизма. На самом деле лирика Малларме провоцирует читателя участвовать в незавершенном процессе творчества. Таким образом, стихотворения получают тот смысл, какой им придается читателем. Художественное произведение обретает статус дискурса – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель. Этот статус предполагает незавершенность, открытость текста, располагающего к сотворчеству, а субъект художественной деятельности направляет ее не только на объект воображения, но и на реципиента и организует коммуникацию, выполняя роль режиссера<sup>14</sup>.

Отзвуком серьезных усилий, которыми Бодлер и Малларме обосновали сущность поэзии, является «Разговор в стихах» Гофмансталя, где поэт устами героя говорит: «Разговор, подобный

этому, надо вести с детьми, с блаженными или поэтами. Для детей все символ, для блаженных в символе единственная действительность, а поэт не способен увидеть что-либо иное. У природы нет иного средства, чтобы охватить нас, привлечь к себе, кроме этого волшебства. В нем воплощаются символы, которые владеют нами. В нем сущность нашего тела, и наше тело то же, что и оно. Поэтому символ есть элемент поэзии, и поэтому поэзия никогда не подставляет одну вещь вместо другой: она высказывает слова ради самих же слов, в этом ее чары. Магическая сила, которой обладают слова, овладевает нашим телом и непрестанно нас изменяет»<sup>15</sup>.

Глубокие и утонченные мысли Гофмансталя сходны с теми, которые Бодлер выразил в первом катрене сонета «Соответствия» (1857):

Природа – древний храм. Невнятным языком  
Живые говорят колонны там от века;  
Там дебри символов смущают человека,  
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком<sup>16</sup>.

В сонетах Гофмансталя заметна значительная вариативность внешней формы, обусловленная поисками новой сонетной формы, более гибкой, более чуткой к новым идеям, новому восприятию искусства, существующего незыблемо и автономно, и времени в его текучести и изменчивости. Его сонеты состоят из октета и секстета, двух катренов и секстета («Сонет мира», «Сонет души»), из одной строфы в 14 строк («Мой сад») и даже одного катрена и двух терцетов (такова «Путевая песня» (1898)) – формы, которую Шлютер относит к укороченным сонетам либо к не-сонетам<sup>17</sup>. Но антитеза двух главных образов – гор (метафора жизни) и долины, манящей человека райскими садами (метафора искусства и природы), вполне сонетна. Если горы и водопады враждебны человеку, то сказочная долина, вечная красота которой так завораживающе гармонична, равнодушна к нему.

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,  
Rollt der Fels, uns zu erschlagen,  
Kommen schon auf starken Schwingen  
Vögel her, uns fortzutragen.

Aber unten liegt ein Land,  
Früchte spiegelnd ohne Ende  
In den alterslosen Seen.

Marmorstirn und Brunnenrand  
Steigt aus blumigem Gelände,  
Und die leichten Winde wehn<sup>18</sup>.

<sup>8</sup> См.: Friedrich, H. Die Struktur der modernen Lyrik. S. 18.

<sup>9</sup> Г. фон Гофмансталь. Избранное. С. 523.

<sup>10</sup> Там же. С. 41–42.

<sup>11</sup> См.: H. Friedrich. Die Struktur der modernen Lyrik. S. 95.

<sup>12</sup> Ebd. S. 38.

<sup>13</sup> Ebd. S. 120.

<sup>14</sup> См. об этом подробнее: Тула, В. И. Модернизм // Теория литературы в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: АCADEMIA, 2004. Т. 1. С. 101–104.

<sup>15</sup> Гофмансталь, Г. фон. Избранное. С. 536–537.

<sup>16</sup> Бодлер, Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники / сост. Г. К. Косиков. – М., 1993. С. 48.

<sup>17</sup> Schlütter, H.-J. Sonett. S. 120.

Символ становится посредником между миром явлений и миром сущностей, к которому поэт хочет пробиться по пути эстетического постижения скрытого смысла. Символ выражается при помощи звукописи (аллитерации: *liegt ein Land, Winde wehn*; ассонанса: *unten, Früchte, und Brunnenrand, aus blumigem*), смены интонационно-ритмического рисунка (4 удара в строках первого катрена сменяются многочисленными пиррихиями в терцетах, в которых реализуются 2-3 удара, – все это способствует переходу от интонации «заклятия» к интонации «ворожбы») и метафорического переноса восприятия с одних органов чувств на другие. Отсюда попытки испробовать все возможности формы сонета. Рифмы в катренах могут быть охватными и перекрестными, повторяющимися и неповторимыми, в терцетах – по три рифмы в разной последовательности, так что заключительная парная рифма делает некоторые сонеты похожими на шекспировские («Музыка будущего»). Из размеров встречаются 5-стопный ямб с женскими окончаниями в катренах и мужскими в терцетах («Мой сад»), 4-стопный дактиль с женскими рифмами («Музыка будущего»), 4-стопный трохей со смешанной каталектикой («Сонет мира», «Сонет души»). В сонете «Что есть мир?» преобладают мужские клаузулы. Это английский сонет, но с разными охватными рифмами в катренах. Если Шекспир представлял себе жизнь как театр, то для Гофмансталь мир – это «вечное стихотворение», читаемое, но до конца не понятое, как искусство, существующее само по себе.

Und wenn du gar zu lesen drin verstündest,  
Ein Buch, das du im Leben nicht ergründest<sup>19</sup>.

В балладе-сонете «Двое» (1895) Гофмансталь остается верен принципу стилизации, даже как бы возводит его в квадрат: время действия в балладе – средневековье, и с помощью аллитерации поэт ориентируется на самые изначальные традиции немецкой стихотворной культуры, с другой стороны – это сонет, и все событие в нем можно охарактеризовать как метапоэтическое: оно рассказывает о встрече в сонете двух стихий – мужской и женской, выраженной как в главных образах, так и в образах руки и бокала, а также в чередовании женских и мужских каталектик. Встреча символизирует нерасторжимую связь любви и смерти (упавший бокал), которая предстает как последняя математически лаконично выраженная формула человеческого бытия.

Sie trug den Becher in der Hand  
– Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand –,  
So leicht und sicher war ihr Gang,  
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

<sup>18</sup> Deutsche Gedichte. S. 557–558. («Смыть водой, побить камнями / Нас всечасно горы тшатся, / Плавают орлы над нами – / Унести нас прочь грозятся. // Но внизу лежит страна, / Где озера не стареют, / Отражая блеск плодов. / И, когда горит луна, / Изваяния белеют / В благовоной мгле садов»). Гофмансталь, Г. фон. Избранное / пер. Ю. Корнеева. С. 779.

<sup>19</sup> Н. von Hofmannstahl. Gesammelte Werke. Berlin, 1934. Bd. 1. S. 559. (И даже если ты научишься читать в той Книге, / То вряд ли сможешь что-то в ней познать).

So leicht und fest war seine Hand:  
Er ritt auf einem jungen Pferde,  
Und mit nachlässiger Gebärde  
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand  
Den leichten Becher nehmen sollte,  
So war es beiden allzu schwer:  
Denn beide bebten sie so sehr,  
Daß keine Hand die andre fand  
Und dunkler Wein am Boden rollte<sup>20</sup>.

В этом сонете, похожем на пантомиму, оживляющую средневековый гобелен, коммуникативную роль берет на себя поэт, описывающий через жесты состояние лирических героев: дама, легко несущая до краев наполненный вином бокал, и всадник, «небрежным жестом» руки останавливающий коня, вдруг утрачивают свою уверенность при встрече. Этот сонет показывает, как «от сомнения в способности языка передавать мысли Гофмансталь приходит к полному отрицанию функций языка в процессе человеческого общения...»<sup>21</sup>, хотя поэт делает попытку представить процесс познания мира с помощью образного слова и характерного жеста и дать читателю возможность разглядеть крошечный в действительности смысл.

С. Георге (1868–1933), как и Гофмансталь, погружается в мир бельгийских и французских символистов, вдохновляя современников переводами и внося свой вклад в освоение нового европейского поэтического опыта. Георге освободился от узости отечественной поэзии, познакомившись с европейским символизмом. Путешествуя по Европе и знакомясь с выдающимися литераторами своего времени А. Сент-Полем, С. Малларме, П. Верленом, А. Жидом, А. Вервеем, Георге чувствовал себя готовым выполнить миссию немецкого репрезентанта этого движения. В «Листках для искусства» поэты его окружения объявили об этой весте и опубликовали произведения своего кумира. Георге перевел четырех великих французских сонетистов – Бодлера, Малларме, Верлена и Рембо, кроме того, стихотворения Э. Верхарна и А. де Ренья, а также итальянцев Д'Аннунцио и голландца В. Клооса, сонетный опус Шекспира и лучшие стихотворения А. Ш. Свинборна и Э. Даузена – всего 7 томов, солидную часть европейской лирики. Деятельность Георге в этом направлении можно сравнить с популяризаторской деятельностью Опица, переводы которого способствовали развитию немецкого сонета.

<sup>20</sup> Deutsche Gedichte. S. 554. (Стопой столь легкой шла она, / Что даже капельки вина / Из чаши той не пролила, / Которую в руках несла. // Рукой столь легкой, что она / Не дрогнула от напряженья, / Он осадил в одно мгновение / Трепещущего скакуна. / Но с легкой чашей, чуть она / Руки наездника коснулась, / Они не совладали все ж: / Обои пронизала дрожь, / И не нашла рука одна / Другой, и влага расплеснулась). Гофмансталь, Г. фон. Избранное / пер. Корнеева, Ю. С. 762.

<sup>21</sup> Цветков, Ю. Литература венского модерна. С. 243.

В истории всемирной литературы Георге известен как блестящий переводчик поэзии, в том числе и сонетов. Он стремился к соблюдению авторской формы, переводя сонеты Шекспира, «Цветы зла» Бодлера, поэзию английских прерафаэлитов. «Дом жизни» Д. Г. Россетти, цикл более чем из ста сонетов, приобрел для своей эпохи символическое звучание и был переведен Георге, оказавшись чрезвычайно близким ему по духу метафорикой, объединяющей язык античной и христианской мифологии, а также образностью декаданса. 95 сонет (1869) в переводе Георге вызывает целый ряд ассоциаций, связанных с Граалем, «разбитым кувшином», «кубком» (сам Георге заменяет слово «vase» («ваза») в оригинале на слово «урна» в переводе) и другими образами, встречающимися в поэзии Платена, Гофманшталя, Рильке, Борхардта и др.:

Die urne füllte er mit wein für blut  
Mit blut für tränen duft für heiss gebet  
Mit laub das für der liebe grabmal passt  
Und wollte sie zerbrechen bei der flut  
Doch hielt in schicksals namen ein. Sie steht  
Nun leer bis einst sie seine asche fasst<sup>22</sup>.

В отличие от русского перевода сонета Россетти Т. Казаковой, Георге, за исключением названия, которое в его переводе подчеркивает синтез жизни и смерти, точно следует зачинам стихов, синтаксической конструкции предложений, делению на 2 строфы и другим особенностям сонета английского автора.

С. Георге известен как один из самобытных переводчиков Петрарки, который считал, что передача интонации и взволнованного тона, образов и формы сонетов итальянского поэта важнее, чем буквальный перевод его стихотворений. В этом можно убедиться, сравнивая его «Сонет в подражание Петрарки» с СССР сонетом самого Петрарки.

Es hob mich der gedanke in ihre kreise  
Zu ihr nach der hier vergeblich geht mein streben  
Dort sah ich sie im dritten himmel schweben..  
Schön war sie wie nie doch in minder stolzer weise.  
  
Sie fasste mich bei der hand und sagte leise:  
„So mich nicht trägt werden hier vereint wir noch leben..  
ich bins die so grosse kämpfe dir gegeben  
und dir vor abend beendete ihre reise.  
  
Mein glück begreift kein menschlicher verstand:  
Dich allein erwart ich und meine schöne hülle  
Die da unten blieb - der anfang deiner liebe“  
  
Ach warum schwieg sie und entzog sie ihre hand?  
Bei solcher liebevoller und keuscher worte fülle  
War mir als ob ich in dem himmel bliebe<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Ebd. S. 349–350. (Смешал он в чаше слезы, кровь, вино, / И прианость клятв, и скорбный дух потерь – / И, причастившись таинства сего, // Ту чашу, как Судьбой преддрешено, / Он целой сохранил, хотя теперь / Она пуста – и примет прах его). Россетти, Д. Г. Дом жизни. Сонеты. Стихотворения / пер. Т. Казаковой. СПб., 2005. С. 213.

Первое, что бросается в глаза, – соответствие перебоев в ритме и оригинала, и перевода, что отражает волнение лирического героя от встречи с возлюбленной. Рифмы и границы строф, совпадающие с предложениями, кроме первого терцета, где у Петрарки два вопросительных предложения, Георге бережно сохранены. Все петрарковские образы переданы без изменений.

Подготовив в 1909 г. переводы Шекспира, Георге продемонстрировал новый подход к переводу, который заключался в интонационно-звуковой, образной и синтаксической близости к оригиналу. Благодаря сохранению синтаксиса оригинала поэту удается воспроизвести интонационный рисунок и паузы между синтагмами, а также звуковой набор слов оригинала. В его переводах остаются основные образы и сравнения, подбираются созвучные оригинальным слова-рифмы, соблюдается строй сложноподчиненных предложений и особенно конструкция зачина каждого из стихов. При этом ему удается сохранить не только мужские рифмы, но и схему рифмовки, и размер сонетов. Приведем 130 сонет в переводе Георге:

In ihrem aug ist nichts von sonnenstrahl  
Korall ist röter als ihr lippenpaar  
Wenn schnee weiss ist so ist ihr busen fahl  
Sind locken drahtēist schwarzer draht ihr haar.

Ich schaute rosen zwiefarb-weiss und rot  
Doch solche rosen trägt nicht ihr gesicht –  
Und ich fand duft der mehr an reizen bot  
Als jener hauch der aus dem mund ihr bricht.

Ihr reden hör ich gern-doch muss gestehn:  
Musik hat einen angenehmer klang.  
Ich sah noch niemals eine göttin gehn:  
SIE schreitet auf dem grund bei ihrem gang..

Und doch ist meine liebe mir so reich  
Als jede die man fälscht mit lug-vergleich<sup>24</sup>.

Чтобы немецкие слова совпадали по длине с английскими, Георге прибегает к элизиям (*aug*) и окказиональным композитам (*lug-vergleich*). Его переводы рассчитаны в первую очередь на восприятие на слух, создается впечатление, что, если читать оригинал и текст одновременно, они будут совпадать в каждом такте. Даже графическое оформление немецкого текста приближено к английскому оригиналу (строчное написание существительных, замена запятых авторскими знаками).

С. Георге написал немного собственных сонетов, один из

<sup>23</sup> Das deutsche Sonett. S. 220. (Мысль подняла меня к ее кругам, / К ней на земле стремлюсь я понапрасну. / Там мне она явилась на третьем небе, / Не столь горда, но как никогда прекрасна. // Взяв за руку меня, она сказала тихо: / «Здесь мы, соединившись, будем жить. / Так много на земле тебе пришлось страданий пережить, / Ведь завершила я свой путь до наступления ночи. // Ум человека не в состоянии понять мое счастье: / Тебя лишь одного ждала я, и мой прекрасный облик, / Внизу оставшийся, – начало твоей любви». // Ах, почему она умолкла и руку отвела? / Полные любви, невинные слова переполняли мою душу, / Возмечтавшую остаться в небесах).

<sup>24</sup> Shakespeare, W. The Sonnets. Stuttgart, 2003. S. 133.

них – «Букварь» – содержит посвящение родителям. Это пример метрически несовершенной формы, однотипных, преимущественно отглагольных женских рифм и образов, навеянных итальянской поэзией (*himmelsbild, zu den sternern mich emporgeschoben, schmerz geblieben*).

Ich wandelte auf öden düstren bahnen  
Und planlos floss dahin mein leben.  
In meinem herzen war kein hohes streben  
Es schien mich nichts an schönheit zu gemahnen.

Da plötzlich sah ich – o wer sollt es ahnen –  
Ein himmelsbild an mir vorüberschweben...  
In meinem innern fühlte ich ein beben  
Und Liebe pflanzte ihre siegesfahnen.

Ist mir auch täuschung nur und schmerz geblieben  
Und kann ich Dich von glorienschein umwoben  
Anbetend und begeistert still nur lieben:

So muss doch das gütige schicksal loben  
Das mich durch Deine hand zur tat getrieben  
Und zu den sternern mich emporgeschoben<sup>25</sup>.

В предисловии к одноименному сборнику «Букварь. Избранные первые стихотворения» (1901) Георге писал: «Мы, поэты, узнаем себя в этих нежных первенцах и хотим взять их под нашу особую защиту, мы видим в них неуклюжих куколок, из которых позднее вылетают бабочки светлых песнопений, и с удовольствием вспоминаем о времени нашего чистейшего воодушевления и нашей полнейшей готовности к цветению»<sup>26</sup>.

Удивителен тот факт, что Георге, прошедший благодаря своим переводам школу у лучших сонетистов Англии, Франции и Голландии, знаток немецкой сонетики, не написал сонетов, которые бы достигли высокого уровня мастерства. Еще более удивительно то, что такого художника формы, каким он был, не захватили строгие законы сонета. Но в его окружении сонет процветал: А. Дерлет, Жерарди, Шмитц, Венгхедер – все писали сонеты, но никто не поднялся до уровня парнасцев или символистов. Однако толчок к созданию сонетов был сделан. Поэты из окружения Георге, публиковавшиеся в «Листках для искусства», варьировали известные темы и форму сонета, используя безрифменные и наполовину рифмованные стихи, а также внутренние и идентичные концевые рифмы (Л. Тройге, Э. Хардт, К. Вольфскель).

<sup>25</sup> St. George. Werke. Ausgabe in 2 Bd. Düsseldorf; München, 1968. Bd. 1. S. 470. (Я одиноко странствовал по сумрачным дорогам, / Покуда моя жизнь текла бездумно и бесцельно, / Не переполняло сердце гордое стремление, / Ничто, казалось, не напоминало о красоте. // Однажды мне открылся – о кто бы мог предвидеть – / Небесный образ, проплывавший мимо.. / Душа моя в ответ затрепетала, / Любовь навстречу крылья распахнула. / И пусть остались мне лишь боль и заблуждения, / И только в сердце я тебя, сияющую в ореоле света, / Могу благоговейно и восторженно любить, // Я все же должен милосердную судьбу благодарить, / Твоей рукою пробудившую меня к жизни / И вознесшую к высоким звездам).

<sup>26</sup> Ebd. S. 467.

Творчество поэтов, использовавших традиционную форму сонета, Р. Борхардта, Р. А. Шредера, А. Вильдганса и К. Вайса приходится на время до и после первой мировой войны. Р. Борхардт и Р. А. Шредер не были самыми читаемыми поэтами первой половины XX века, но их творчество является необходимым звеном в истории немецкого сонета. Они были прекрасными переводчиками с греческого, французского, итальянского и английского языков и хранителями традиций классического сонета.

Сонеты Р. Борхардта (1877–1945), как и Гофмансталя, относятся к раннему творчеству. Мотивы его сонетов – типичные для рубежа веков – одиночество («Надир», 1913), заблуждения сердца, усталость, страдания, ожидаемые сон и смерть («Сонет к танцовщице»), облаченные в форму итальянского сонета. Усиливающийся драматизм мироощущения раскрывается им в сонетах «Прощание» и «Прощание с сонетом» (1913). В последнем из них сонет предстает «трагической чашей», которую поэт возвращает богам. В мае 1928 г. появилось эссе к 100-летию со дня рождения Д. Г. Россетти. В нем Борхардт прославлял Россетти как поэта, влияние которого достигло Германии и распространилось на Георге и Гофмансталя. Наряду с Георге, Шредером и Рильке Борхардт относится к выдающимся переводчикам европейской поэзии. Он делал переводы из Пиндара, трубадуров, Данте, Свинборна, В. С. Лэндора<sup>27</sup>.

Наиболее обширным было сонетное творчество Р. А. Шредера (1878–1962), как Гофмансталя и Борхардт, являвшегося продолжателем и хранителем европейской сонетной традиции. В собрании стихотворений, изданных им в 1952 г. к собственному 75-летию юбилею, за одами, элегиями и эпиграммами следуют 7 сонетных циклов, написанных между 1901 и 1940 годами. Они начинаются пятью книгами «Воспоминаний об умершей», далее следуют «Боденские сонеты» (29 сонетов), «Часы дня» (24 сонета), «Братья-близнецы» (18 сонетов), «Сонеты к Сикстинской мадонне» (24 сонета). Все свои сонеты он заключал в циклы, их тематика достаточно традиционна: это и сонеты-жалобы по поводу потери возлюбленной, и сонеты-медитации о картинах («Сонеты к Сикстинской мадонне», 1907/1928), и религиозные сонеты. В самом большом цикле «Воспоминания об умершей» (1901/02) Шредер продолжает барочный мотив быстротечности человеческой жизни.

Самыми значительными сонетными циклами Шредера являются «Боденские сонеты» (1904) и «Братья-близнецы» (1906). «Боденские сонеты» – это обращение к другу, воспоминание о котором навеяно ландшафтами Боденского озера. Ведущими темами этого цикла являются мечта и желание, счастье и отказ от него. Сонеты написаны 5-стопными ямбами по итальянскому образцу, лишь в

<sup>27</sup> См.: Borhardt, R. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Gedichte. Stuttgart, 1957.

рифмовке чувствуется отступление от нормы. Тавтологические рифмы, переходящие порой из катренов в терцеты и напоминающие о технике повтора рифмы в газелях Рюккерта и Платена, создают впечатление тоски и навязчивых мыслей.

В цикле «Братья-близнецы» (1906, изд. в 1908 г.) Шредер берет за образец английскую модель сонета: три катрена с охватными или перекрестными рифмами и парно рифмующееся двустушие. Этот цикл, состоявший первоначально из 20 сонетов, представляет собой единое целое, которое воспринимается как монолог. Он открывается посвящением музе. Эпиграфом к циклу взято двустушие из Лукреция. Это самый «темный» цикл сонетов Шредера. В нем высказываются две противоположные позиции, которые в заключение сближаются или сглаживаются. Существуют различные толкования образов «братьев»: это животворящая природа и молчаливая пустота, «становление» и «бытие». Ф. Кемп считает, что в образах близнецов здесь представлены идея «бытия» Парменида и идея «становления» Гераклита, которые образуют главную антитезу и драматическую основу цикла<sup>28</sup>. Сам поэт признавался, как трудно ему выразить метафорически проблемы, находящиеся «по ту сторону границы абстрактного»<sup>29</sup>. Помимо собственного творчества, Шредер оставил большое переводческое наследие из Гомера, Горация, Расина, Г. Гезелле и А. Попа.

Среди сонетистов, близких по своему мироощущению к экспрессионизму, но не примыкавших к нему, следует назвать А. Вильдганса (1881–1932), австрийского поэта, драматурга, прозаика. Родился Вильдганс, как позднее Й. Вайнхебер, в Медлингене близ Вены и начал писать под влиянием Гофмансталя и Рильке. В его лирике чувственная предметность соединяется с высокой метафорикой. Книги «Осенняя весна» (1909), «Сонеты к Эад» (1913) полны сострадания к обездоленным, они создают многообразную картину европейского города с его сложной неустроенной жизнью и социальным неравенством. В своем творчестве поэт ярко передает колорит Вены и австрийской провинции. Его поэзия, как и драматургия, отличаются социально-критической окраской. «Большое место в стихах Вильдганса занимает эротика, вводимая поэтом в его городскую тематику тонко, с чувством меры, но смело, без оглядки на буржуазную мораль. Современные нетрадиционные темы сочетаются у Вильдганса со строгостью формы. Поэт считал, что сильным чувствам нужны крепкие опоры»<sup>30</sup>, – так характеризует своеобразие содержания и формы сонетов Вильдганса В. В. Вебер. Сонеты Вильдганса определили интерес к этому жанру в творчестве Вайнхебера.

«Сонеты к Эад» представляют собой лирическую, совершенную по

<sup>28</sup> См.: Кемп, F. Das europäische Sonett. Bd. 2. S. 320.

<sup>29</sup> Schröder, R. A. Gesammelte Werke. In 5 Bd. Frankfurt, 1952.

<sup>30</sup> Вебер, В. В. Справки о писателях и примечания // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. М., 1988. С. 740.

форме эротическую поэзию, которая объединяет личные переживания поэта с идеалами античности. Г.-Ю. Шлютер называет этот цикл «одним из наиболее удачных в австрийской сонетистике»<sup>31</sup>. Цикл состоит из 30 сонетов, многие из которых пунктуационными (XII–XIII), лексическими, синтаксическими – с помощью подчинительного союза *weil* (VI–VII), сочинительных союзов *denn* (II–III, XVIII–XIX, XXIII–XXIV) и *und* (III–IV, X–XI, XII–XIII), противительной частицы *doch* (I–II, X–XI, XVII–XVIII), – тематическими связями (IV–V) и одинаковыми зачинами (местоимением «я» в I, V, VI, IX, XXIII сонетах, местоимением «она» в XXVII–XXVIII сонетах) продолжают предыдущие.

По смене настроения цикл делится на 3 неравные части, соотношение которых напоминает соотношение между октетом и двумя терцетами: I–XVI сонеты рассказывают о предчувствии любви, в XVII–XXIII сонетах поэт описывает свои эротические желания, в XXIV–XXX сонетах он снова погружается в ожидание любви, которое в заключительном сонете неожиданным образом завершается встречей с блондинкой на улице, которая воспринимается как травестированный образ Лауры, напоминающий своими внешними чертами и облик Лорелеи.

Ich weiß ja nicht, was es mit mir getan,  
Dies Nymphchen, das sich gern an Faune schmiegt –  
Es war nicht Ead – doch ich bin wieder Pan<sup>32</sup>.

В сонетах много мотивов, идущих из петрарковской поэзии, – «золотые волосы», прекрасная душа любимой, мечты о возлюбленной «издалека», ощущение радости и кротости, навеваемые образом возлюбленной, благостный свет, идущий от нее. XXIX сонет цикла написан под явным влиянием LXVII сонета Петрарки:

Ein Frühlingstag. Hoch geht der Schwalben Flug.  
Das deutet schönes Wetter an. – Oh Stille!  
Ich lieg in einer braunen Ackerrille,  
Ein Werkzeug, das ein spielend Kind zerschlug<sup>33</sup>.

В сонетах Вильдганса встречаются образы из античной мифологии: Пан и Сиринга, фавн и нимфа, амур, надевающий на героя колпак с колокольчиками. Образ возлюбленной ассоциируется с праздником, вакханалией, и даже страсть описывается с помощью метафорически используемого библейского образа «горящего куста». В одном ряду возникают образы Суламифи, Марии Магдалены, Лилит, Астароф, Омфалии, лукавой женщины из Лидии, Саломеи. Поэт считает свою возлюбленную – одной крови с этими персонажами.

<sup>31</sup> Schlütter, H.-J. Sonett. S. 131.

<sup>32</sup> Wildgans, R. Die Sonette an Ead. Leipzig, 1913. S. 34. (Не знаю, что сделала она со мною, / Та нимфочка, прижавшись плотно к фавну – / То не была Эад, но я был снова Паном).

<sup>33</sup> Ebd. S. 33. (Весенний день. Высоко взлетают ласточки. / Все предвещает чудную погоду. – О тишина! / Лежу на поле в темной борозде, / Слово игрушка, сломанная играющим ребенком).

Он сам нарекает свою возлюбленную именем, и это имя дорого ему так же, как имя Лауры Петrarке.

In diesem Namen warst Du immer mein,  
Solang ich meine Sehnsucht mir erkunde,  
Und alles Wehgeschlagene und Wunde  
Heilte der Glaube an Dein Nahesein<sup>34</sup>.

Лирический герой наделяет свою любимую противоположными чертами: в ней привлекательность дьяволицы сочетается с состраданием, милосердием и аскетизмом духа, что еще раз подчеркивает то, что герои Вильдганса – носители городской культуры периода модернизма. Эротическая поэзия Вильдганса, в которой личные переживания гармонично соединялись с античной и антипетраркистской традициями, а также современной ему экспрессионистской поэзией, является замечательным примером сонетных циклов в австрийской литературе.

К. Вайс (1880–1940), неизвестный отечественному читателю немецкий сонетист<sup>35</sup>, относится к тому редкому случаю среди поэтов, у которых нет раннего творчества. Между 1917 и 1919 гг. он написал 30 сонетов, составивших цикл «Видения слуги на Голгофе» – одно из сложнейших произведений сонетной формы духовной лирики. Поводом для его создания послужило путешествие в Италию в мае-июне 1913 г. Религиозного поэта Вайса занимали проблемы формы христианской жизни и искусства. Неизгладимое впечатление произвели на него росписи Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы и изображение сивиллы, которая дала название сборнику его стихотворений. Можно предположить, что поэзия Микеланджело повлияла и на появление сонетов Вайса. Слуга в цикле «видений» – это образ воина под крестом на Голгофе, смочившего губкой рот Христа, когда того мучила жажда, и копьем пронзившего его грудь. Эпиграфом ко всему циклу выбраны слова Иоанна Крестителя из Евангелия: «Он должен возвеличиться, я же умалиться». Человек, по Вайсу, не становится грешником, слово «грех» мы у него не найдем, человек изначально несовершенен и ищет своего совершенства в Боге.

В 1921 г. Вайс включил «Видения слуги на Голгофе» во вторую книгу стихов «Куманская сивилла»<sup>36</sup>. Первая книга содержит медитации о событии на Голгофе под названием «Этапы зависти и слова» и включает 14 стихотворений о крестном ходе. «Видения

<sup>34</sup> Ebd. S.5. (И с этим именем ты навсегда моя, / Пока тоска мне глохнет душу, / Но излечимы все страдания и раны / Лишь верой в то, что ты со мною рядом).

<sup>35</sup> Биография Вайса небогата событиями, он изучал теологию и германистику, работал секретарем редакции журнала и референтом отдела искусства в «Мюнхенских новостях».

<sup>36</sup> Согласно легенде, из девяти сивиллиных книг осталось три, которые были куплены римским царем Тарквинием Приском. Сгоревшие в 83 г. до н. э. книги были возобновлены при Августе и Тиберии. Содержание сивиллиных книг представляло собой причудливое смешение греко-римских, этрусских, иудейских и христианских воззрений и верований. См.: Ботвинник, М. Н. Сивиллы // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 497.

слуги на Голгофе» занимают половину второй книги и рассказывают о видениях человека, который в воображении переживает события на Голгофе. В третьей книге – «Генезис» – воспроизводится картина утраченного рая. Ее сюжет составляет движение от греха к искуплению, когда религиозный опыт становится предметом внутренних переживаний. Главная тема двух первых циклов – распятие Христа. Но первичными являются не библейские мотивы, а показ душевной борьбы. В «Этапах» лирическим героем является человек, адресующий свои слова Богу. Иногда говорит сам Христос, обращаясь то к матери, то к отцу. Оба говорящих, таким образом, трудно различимы, и это не случайно – образы Христа и человека сближаются.

В «Видениях» кульминацией становятся слова Христа на кресте и его мученическая смерть. Главный акцент переносится на истолкование этого события, мессианские предсказания из Ветхого Завета. Герой находится на пороге Ветхого и Нового Заветов, между языческим и христианским мирами. Меняется отражение многих библейских образов по отношению к Христу – от свидетельства к состраданию. В 7 сонете герой идентифицирует себя с Христом. В первом цикле существовало напряжение между завистью и словом, грехом и сознанием искупления. В «Видениях» опыт вины превращается в страдание. Мотивы глаза, взгляда, зеркала, воды группируются вокруг центральной метафоры – образа бога. Вайс стремится к слиянию образа и слова в единой формуле (17 сонет), он видит диалектику излечения души в нахождении между этими двумя полюсами.

«Сивилла» содержит 3 сонета с итальянскими названиями, которые отдалены, но тематически связаны друг с другом. «Anima reclusa» свидетельствует о пребывании души в изначальном состоянии творения. Сонет воссоздает переживания души, когда она, «встрепенувшись», вдруг оживает.

Das in mir aufersteht, der ich begrabe, was in  
mir west, und ich bin nur sein Neid,  
in mir ersteht schon nospenglisch befreit,  
und ich bin schmacklos nur die Honigwabe,

ich auferstanden voller Kummerhabe,  
ich wachse nicht, bin Zelle nur der Zeit,  
die Honig gießt, und der Erbarmen schreit,  
o Mutter aller Dinge sieh dein Knabe,

dein Kelch ich im Genuß dem Menschensohn<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Weiss, E. Dichtungen und Schriften. Gedichte / hrsg. v. F. Kemp. München, 1961. Bd. I. S. 96. (Во мне пробуждается то, во что я заключил / мне присущее, и я его завистник, во мне / зреет нечто, освобождаясь, как набухающая / почка, но без вкуса, словно пчелиный сот, // я возродился, полный забот, / и не расту, я – лишь частица времени / льющего мед, я кричу о сострадании, / о мать вещей всех, обрати свой взор к ребенку, // я – твой сосуд в руках сына человеческого).

К. Вайс развил свою концепцию христианского учения, которую до сих пор никому не удалось адекватно истолковать. Это один из самых «темных» поэтов. «Видения слуги на Голгофе» по-прежнему не нашли контакта с читателем, и интерпретация их чрезвычайно затруднена. Р. Борхардт сравнивал Вайса с В. фон Эшенбахом: он — «поэт темный благодаря своему смирению и непроницаемый благодаря истинной скромности»<sup>38</sup>. Но Вайс оказывается необходимым звеном в традиции, идущей от барочной религиозной сонетистики и пиетистской традиции через мистические настроения романтиков к религиозной поэзии Р. Шнейдера и Й. Тоора.

Сонеты Г. Гауптмана, появившиеся в 1921 г., словно подводят итог и пророчат наступление новых времен. «Вечернее настроение» наполнено символистским звучанием, оно передает, как «бьется / в неустанном ритме пульс земли». Эта, на первый взгляд, пейзажная зарисовка характеризует новую эпоху с ее противостоянием Востока и Запада и выражает задолго до новой мировой войны предчувствие катастрофы. Война разделит не только литературу XX века, но и историю Германии на два периода — до войны и после нее.

Ein Tümpel liegt in weltvergeßnen Träumen,  
vom Frühlingsregen angefüllt, am Raine;  
es spiegeln drin sich einsam Ost und Westen.

Tiefblau der Ost steht über schwarzen Bäumen,  
die Stirn geziert mit einem Demantsteine;  
der Westen prahlt mit fahlen Sonnenresten<sup>39</sup>.

Как мы видим, для развития сонета начала XX века особое значение имело как творчество С. Георге и Г. фон Гофмансталя, так и переводческая деятельность С. Георге, Р. Борхардта, Р.А. Шредера. А. Вильдганс сыграл решающую роль в становлении Й. Вайнхебера и развитии австрийской сонетистики. Религиозно-мистическая поэзия К. Вайса найдет свое продолжение в творчестве Р. Шнейдера, Й. Тоора и многих поэтов христианского направления. Поэты начала века развивают, в основном, конвенциональную форму сонета, за исключением Георге и Гофмансталя, собственно сонетное творчество которых не имело решающего значения в начале века, но реформаторские тенденции их поэзии, оплодотворенные европейским символизмом, были углублены Рильке и экспрессионистами и определили новый облик сонета во второй половине XX века.

<sup>38</sup> Zit. nach: F. Kemp. Das europäische Sonett. Bd. 2. S. 325.

<sup>39</sup> Das deutsche Sonett. S. 213. (Пруд отшеллся от мира в снах, / наполнившись весенними дождями, у края леса; / в нем одиноко отражаются восток и запад. // Синеватый восток стоит над темным лесом, / с запечатленным на челе камнем бриллианта; / запад красуется в ленивых лучах солнца).