

**„АБСОЛЮТНЫЙ СТИХОТВОРНЫЙ АНСАМБЛЬ“
К. Г. ФОН ГОФМАНСВАЛЬДАУ КАК ОБРАЗЕЦ ВЫСОКОГО
БАРОККО В ГЕРМАНИИ XVII ВЕКА**

Вторая силезская школа – это особая система поэзирования, которая заявила о себе во второй половине XVII века как система сформировавшегося барокко со своими неординарными техниками организации стиховой ткани.

Не следует забывать, что существовало два ответвления данной школы, например И. Клай, И. Рист: нюрнбержцы и бреславльцы. Патриархами и основателями стихотворной системы предстали К. Г. фон Гофмансвальдау и Д. К. фон Лоэнштейн. В советском литературоведении (этот факт довольно известен) считалось, что художественная направленность этой школы относится к драгоценной литературе, а именно к „...литературе неадекватной, напыщенной, „кричащей“, уходящей за горизонты фантазии человека; стиль этой литературы – разложившийся” [15, 398].

Немецкие исследователи барокко конца XX-го века придерживались теоретической позиции: „...поэтические произведения Гофмансвальдау, равно как и Лоэнштейна с точки зрения просвещённых критиков – расценивались как совокупность противоестественности или поэтических изысков” (Hoffmanswaldaus Werke galt – mit dem Daniel Casper von Lohenstein – dem aufklärerischen Kritikern als Inbegriff der Unnatur) [15, 105].

Небезынтересно узнать и мнение критика эпохи Просвещения И. К. Готшеда, учёного, видевшего недавнюю для него поэзию XVII века ближем чем учёные XX-го века: он настроен более чем негативно, говоря о том, что „их (Гофмансвальдау и Лоэнштейна) беспорядочная сила воображения из-за их сладострастия и недосоленной шутки снискала позор немецкой поэзии (Ihre regellose Einbildungskraft durch ihren geilen Witz und ungesalzenen Scherz der deutschen Poesie und Schande erworben)” [15, 105].

Было бы крайне непродуктивно судить как о поэзии Гофмансвальдау, так и Лоэнштейна по словам И. Я. Бодмера: „... Гофмансвальдау, например, не достаёт ума-разума, дабы искусно управлять своим духом. Он своим заблуждением заполонил всю Германию” [15, 105]. Мы позволим себе не согласиться с чрезвычайно нелицеприятной и во многом предвзятой концепцией как советских так и немецких ученых, и постараемся представить в данной статье объективный анализ стихотворений великого мастера-новатора Второй силезской школы, К. Г. фон Гофмансвальдау, исходя из его собственной поэтической специфики, учитывая при этом, что язык поэтов немецкого барокко требует иных подходов, чем, например, поэтический язык классицизма или последующих эпох – Просвещения, романтизма...

Академик Ю. Б. Виппер справедливо отмечал, что „виртуозное формальное мастерство Гофмансвальдау, его склонность к пышной образной орнаментации и ритмическим изыскам так же обладает эмоциональным подтекстом, ибо основаны не на холодном расчёте, а на возвышенном преклонении перед прекрасным” [1, 99].

Его (Гофмансвальдау – О. Д.) творчество считается прообразом той „барочной” литературы, авторы которой подражали не античным, французским или голландским образцам, а получали импульсы из поэзии итальянского поэта Джамбаттисты Марино. Немецкие критики, относительно творчества Гофмансвальдау, предлагают следующий тезис: „... творчество Гофмансвальдау содержит в основном образцы галантной любовной поэзии; оно включает в себя стихотворения, написанные по случаю свадеб, погребений, духовне оды и эпитафии. Их автор обходит или стилизует суровую действительность и варьирует два мотива. Первый восходит к заимствованной у Горация формуле „carpe diem” и призывает читателя наслаждаться каждым днём, часом: второй мотив – известный мотив бренности” [3, 201].

Для подтверждения таких мотивов нами предлагается в качестве материала для анализа „абсолютный стихотворный ансамбль” К. Г. фон Гофмансвальдау, состоящий из стихотворений: „Die Welt” [16, 93], „Die Wollust” [16, 98 – 99], „Beschreibung vollkommener Schönheit” [17, 109]. Первым стихотворением этой „терциолирической гаммы”, для понятности мировоззрения поэта, предстанет „Die Welt” (мир), в его поэтическом отображении.

На наш взгляд – это одно из самых впечатляющих стихотворений Гофмансвальдау, как определённой эмблемы мироощущения поэта с объективной точки зрения того, что порой представляет каждый, проникаясь фантазией до конца, всё-таки неосознанного дневного света и ночного мрака...

Поэт старался в ткани стиха передать звучание своего внутреннего голоса полнозвучной лирикой, ибо „лирическая картина стремится к вездесущности” [18, 396]. Стихотворение „Die Welt” обладает „линейно-спиральной” композицией, где в конце стиха „спираль” заканчивается смысловым тупиком, то есть семантически сближены, уподоблены и взаимопараллельны (хотя в этом сонете 6 стп ямб чередуется с 5 стп ямбом: I стр 6 стп ямб, вторые 5 стп ямб) четыре строфы: две первые (начальные) и две последние (конечные) образуют строгое окончательное мнение поэта о том, что есть мир в общем понимании и что он есть в его со-видении: I, II (первые 2 строки) 1* (Was ist die Welt und Ihr berühmtes Glänzen? // Was ist die Welt und Ihre ganze Pracht?; I, II (последние 2 строки) 2* (So wirst du leicht in diesen Port gelangen, // Da Ewigkeit und Schönheit sich umfasst).

В этой замкнутой зависимости – „вопроса” (1, 2 начальные строки) и „ответа” (1, 2 последние строки) – содержится движущий элемент развязки от заданного вопроса (Was ist die Welt?) и смыслообразный аспект

понимания времени, вообще заданного поэтом. Известный учёный С. В. Ламинадзе высказывал мнение о том, что „время – область схождения и взаимопроникновения форм – и смыслообразующих моментов” [5, 344].

Итак: (Was ist die Welt?) – это логико-пространственная композиция с контекстуально-смысловой анафорой, в которой заключён первый узловый момент образного ответа на риторический вопрос первых двух строф как знаменование философско-эстетического постижения мира путём сопоставительного перечисления ключевых эмблематических моментов, держащих мир на своих уникальных основаниях – (III – VIII) стр сонета: (Ein schnöder Schein in kurzgefaßten Gränzen, // Ein schneller Blitz bei schwarzgewölchter Nacht, // Ein buntes Feld, da Kummerdistel grünen. // Ein schön Spital, so voller Krankheit steckt, // Ein Sklavenhaus, da alle Menschen dienen, // Ein faules Grab, so Alabaster deckt).

По т. н. „фактажу” данной денотативно-образной парадигмы мы видим с одной стороны, субъективную специфику восхищённого мышления поэта, с другой стороны его метафорически-экзистенциальные позитивности и негативные разграничения мира: левая часть строфы (Ein schnöder Schein; Ein schneller Blitz и т. д.) – это понятие о натурализме мира. Например, наглядное ядро, правая часть (... in kurzgefäßer Grenzen ..., bei schwarzgewölchter Nacht и т. д.) – это постоянная констатация тех фактов, которые сопровождают наглядную схему мира, поставив между ними корреляты соподчинения причины (da /так как/ и so /так/).

Внутренним выводом из этих 6-ти строк служит 6-ая строка (Ein faules Grab, so Alabaster deckt). Но мы, в свою очередь, делаем акцент на денотате Alabaster; его можно подразумевать как нечто аллегорическое, например, как экспозицию неба (вечность), взирающую на проблемную часть земли – Логику. То, что тоже символизирует основу вечности. Гофмансвальдау, если основываться на его мотивации о наслаждении днём (carpe diem), логико-эмоционален, и, к „его образности и эмоциональности следует прибавить ещё одну художественную черту – музыкальность (М. Харлап)” [11, 12]. Музыкальность во внутреннем голосе читателя или образно-звуковой интерпретации автора-творца.

Здесь уместно напомнить мнение известного немецкого стиховеда Д. Бурдорфа о том, что „высказанный стих, на первичной плоскости проявления, является звучащим (мелодичным – О. Д.) образом, в тесноте которого находятся единичные звуки, их последовательность и вариационное смешение” [14, 29].

Вероятно прав и Б. Асмус, утверждавший, что „остов лирики – песня” [13, 133]. Музыкальность в данном стихотворении, в любой из строф, наблюдается нами после второй стопы, то есть начиная с третьего слогуударения:

(Das ist der Grund, darauf wir Menschen bauen,
und was das Fleisch für einen Abgott hält.)

Пятистопный ямб „расплывается” на третьем слоге, или на нём поэт начинает смягчаться, приходя к какому-либо выводу, а музыкальность

подчёркивает мелодика четвёртого и пятого ударений, завершающих „ритмическое” рассуждение. Мы образно заключаем, что лирическая музыка души поэта соразмерна его риторической символической. Нельзя не согласиться с мнением учёного М. Харлапа о том, что „интонация (или „тон”) речи её ритм (в стихе – О. Д.) служат для выражения эмоциональных оттенков с трудом поддающихся словесному выражению” [11, 13].

Поэтому „образно-интонационный тон” визуальной мелодики мира Гофмансвальдау заводит в (Zirkel dieser Welt) с 7 по 14 стр сонета (Da Ewigkeit und Schönheit sich umfaßt). Здесь автор явно подразумевает второй мотив своего творчества... красота – вечность, человек – бренный...

Второй „микрообразный” анализ – критерий познания поэтом самого себя, чтобы приобрести гармонию как в реальном, так и поэтическом мире – отрывки стихотворения „Die Wollust”, последняя 6-ая строфа этого незаурядного стихотворения. Гофмансвальдау настоятельно хочет убедить нас в том, что: (Epicuren nicht für seinen Lehrer hält, // Der hat den Weltgeschmack und allen Witz verloren, // Es hat ihr (sich) die Natur als Stiefsohn ihn erkoren, // Er muß ein Unmensch sein und Scheusal dieser Welt; // Der meisten Lehrer Wahn erregte Zwang und Schmerzen, // Was Epicur gelehrt, das kitzelt noch die Herzen) [10, 98 – 99].

К. Г. фон Гофмансвальдау, наделённого яркой индивидуальностью поэта-философа, привлекали убеждения греческого философа Эпикура; поэт пытался оксюморонизацией, метафоризацией добиться особой гармонии стиха „высокого” (!) барокко, и это ему в некоторой степени удалось, ибо он стиховые конструкции, и не только в данном стихе, представлял как экстренный, охваченный им духовно, необычный сюжет воображения, где скрывался в неординарном закономерный смысл, понимаемый обычным заурядным человеческим рассудком, потому как с этической точки зрения нужен покой и наслаждение.

Этика Эпикура „обосновала наслаждение, в основе которого лежал индивидуалистический идеал уклонения от страданий и радостного состояния духа. Наиболее разумным для человека является не деятельность, а покой, атараксия” [10, 543]. Этот покой, по-нашему мнению, может проявиться только после огромной деятельности, психофизической, и, последующий покой – это обычные размышления, скорее умствование человека о благе, что порождает (Wollust) сладострастие...

К. Г. фон Гофмансвальдау полагает, что не прав тот, кто отошёл от учения Эпикура, следовательно тот и потерял (Weltgeschmack / конт: вкус мира) шутливость, ставши „пасынком природы” (die Natur als Stiefsohn ihr erkoren), оказавшись „неудобным” для мира, буквально деспотом, чудовищем (Unmensch, Scheusal), так как большинство „духовных учителей” породили в душах натиск и боль (Zwang und Schmerzen). Однако то, что ставит Эпикур главной задачей есть истина покоя и гармонии, завораживающая сердца многих (kitzelt noch die Herzen).

Последнее изречение наталкивает нас на возвращение к началу всего стиха: I стр 1 стр (Die Wollust bleibt doch der Zucker dieser Welt). Это

изречение есть наводящий вывод для понимания того факта, что сладострастие (Wollust) – это неземной грех, а „игра в бисер” поэтическими картинами, образными состояниями, переходящими в поэтическую иллюзорность и есть то, что и должно расцениваться как наивысший пункт состояния гармонически совершенной личности...

Последим анализом творчества Гофмансвальдау в нашей статье будет сонет „Beschreibung der vollkommener Schönheit”, который „титан” Второй силезской школы „вылепил” их конструктивно-словообразной мозаики. Для внешней эмблематической наглядности нами приводится только первый катрен сонета:

(Ein Haar so kühnlich Trotz der Berenice spricht,
Ein Mund, der Rosen führt und Perlen in sich heget,
Ein Zünglein, so ein Gift vor tausend Herzen träget,
Zwo Brüste, wo Rubin durch Alabaster bricht;)

Само название сонета говорит уже за себя. К. Г. фон Гофмансвальдау не несколько веков раньше русских мыслителей задавался вопросом о том, чем и как красота может спасти этот мир, мир воюющей Германии XVII века в частности. Описание „совершенной красоты” сокрыто в 12-сложнике с мерным ритмом, который будто бы „взмахом крыла” делает остановку на выборе прекрасного (цезура поле второй стопы); так как „художественно осознанный ритм воплощает исторически обусловленные, характерные и изменчивые черты этого языка. Особый слух и видение художника способны делать ритм эпохи слышимым и зримым, включённым в образную систему” [4, 75].

Ритмическое ударение останавливается на множестве имён собственных (существительных) в строфе, где главным ударным словом является звуковой повтор в I, II ктр и I, II трц, что выстраивается образной лестничной, строфически сквозной картиной – барочный стимул красоты. Перед нами полиморфный прообраз красоты (объёмного вида), то есть специфический тип поэтики: сонет в сонете. Заметим, что для „высокого барокко” как и прециозных взглядов высокой поэзии Гофмансвальдау это явление принципиально и художественно действенно.

В левой части сонета можно умозрительно уличить портретно вырисовывающийся монументальный эскиз красоты, в смысле, нарицательные формулы соразмерно подходящие и оговаривающие элементы (части) органов человеческого тела. Здесь, по сути, мы не только видим, но и подразумеваем прототип женского облика, олицетворяющего „красоту”: (I ктр Ein Haar, // Ein Mund, // Ein Zünglein, // Zwo Brüste; II ктр Ein Hals, // Zwei Wangen, // Ein Blick, // Zwei Arme; I трц Ein Herz, // Ein Wort, // Zwei Hände; II трц Ein Zierat).

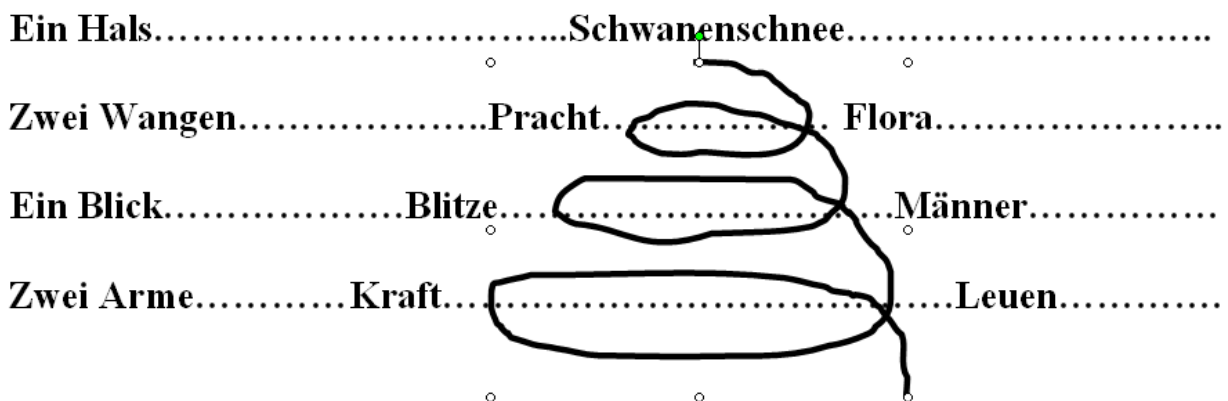
Исследователь Б. С. Михайличенко справедливо отмечал, что „поэты самозабвенно используют самый разнообразный арсенал словесно-образных средств, которыми награждается сонет. Любому поэту важно опозитизировать структурные особенности стиха” [6, 38]. Не менее

Гофмансвальдау намекает на то, что красота, если она не понята – не может быть вечной, а скорей всего она видоизменена. Мы проконстатировали идею о графически образном параллелизме, где „лексические единицы и их семантические классы в их схождениях и расхождениях приобретают самостоятельную поэтическую ценность (Р. О. Якобсон)” [12, 122].

Лексическая градуированность, созданная поэтом, заставляет задуматься о целенаправленной эмблематичности внутри стиха. Известный исследователь в области русского барокко Л. И. Сазонова относительно барочной эмблемы высказывала мнение о том, что „жанр эмблемы относится к традиции изобразительной поэзии – *pictura roesis*. Классический тип эмблемы представляет триаду. Её составляют: надпись девиз (*inscriptio motto*), душа жанра, картина (*pictura icon, imago*) и стихотворение-подпись, эпиграмма (*subscriptio*). Эмблема основана на внутренних символических связях между элементами её триады, поэтому смысл её не исчерпывается ни одной из составляющих частей, он рождается их взаимодействием” [8, 86 – 87].

Картинную комплектующую (*picture icon*) мы находим во 2-ом катрене, так как (*inscriptio motto*) есть 1-ый катрен, следовательно – (*subscriptio*) – это два последних терцета, общая **макроннешняя** графическая „эмблематическая триада”.

Отталкиваясь от внешней эмблематики мы приходим к раскрытию внутренне спиральной эмблемы, то есть центральной спиральной композиции всего сонета, где как и в 1-ом катрене левой (*imagen/imago*) части сонета соответствует философски образная динамика параллельных слов:



На первый взгляд „композиционная спираль” семантически эклектична, но если взглянуть пристальней, то очевидно, что по этой орбите смысл переваливается поэтически гармонично, то есть на белом фоне „крылатой” фантазии – *Schwanenschnee* (лебединый снег) – прототип женщины (*Ein Hals*), далее спираль движется от *Zwei Wangen* (две щеки) + *Pracht* (великолепие) = *Flora* (природа, флора); *Ein Blick* + *Blitze* (молния) + *Männer* (мужчины); *Zwei Arme* (две руки) + *Kraft* (сила) = *Leuen* (львы).

Так или иначе автор композиционно вводит изображение страсти и любви в нарицательных понятиях (Kraft, Pracht). В конечном итоге мы, по „спирали“, отделяем неживую „красоту“ и живую. „Неживая красота“ – Pracht, Blitze, Kraft (образное воображение); „живая красота“ – Flora, Männer, Leuen (живое воображение).

Мы находим здесь линейно-композиционный ряд, соразмерность зримого и воображаемого, иными словами стихотворное отношение поэта к жизни и жизненное отношение к стихотворению. И можно предположить относительно спиральной композиционности, что „внутренняя (вторая) линия авторского восприятия изображаемости высказываемого им как бы обособляется. Именно эта линия образует „спираль“ с разных её витков поразному и воспринимается предмет изображения (Ю. М. Никишов)” [7, 55].

Спиральное тождество сужается в словесно образных полях двух терцетов, где наличествует образно-завершённый вывод автора, божественные отголоски и вытекающие плоды фантазии. Поэтому мы составим окончательную эмблему образности сонета о „красоте“ и совершенстве таковой, найденной Гофмансвальдау: (1 трц Ein Herzmein Verderben..... // Ein Wort.....himmlisch (mich verdammen kann) // Zwei Hände.....Grimm (mich in den Bann getan); 2 трц(ein) süßes Gift.....Seele..... // Ein Zierat.....im Paradies.... // Hat mich um meinen Witz und meine Freiheit bracht). Такой образно логический рисунок несёт в себе идею послесловия (P. S.), так как Гофмансвальдау выносит вторую структурность красоты, её сухость – „сладкий яд“ для души (ein süßes Gift..... Seel).

Надо упомянуть, что денотат Gift (яд) уже употреблялся в 1-ом терцете. Получается, что „красота“ есть яд уничтожающий сам себя... Если следовать порядку эмблемы, то Гофмансвальдау увидев красивое, видит свою брэнность (Ein Herz.....mein Verderben), так как спускается слово (Wort) свыше (himmlisch), что может погубить, проклянуть художника (mich verderben kann). Поэт видит (Zwei Hände) и сферическую маску зла (Grimm), что готовит ему опалу „своими руками“ (mich in den Bann getan).

Эта гипербола равна поиску поэтом вечного в относительно совершенном понятии (Ein Zierat) и символе поэзии (im Paradies). Ключевым выводом сонета является последняя строка 2-ого терцета, на основе которой следует оставить P. S., – умозаключение всей фабулы сонета, добавив и поставив выше, над последней строкой, общее заглавие всего сонета: (1* Beschreibung vollkommener Schönheit; 2* hat mich um meinen Witz und meine Freiheit bracht).

Основываясь на такой сентенции можно сделать вывод о том, что совершенное становится её образной частью. Заметим, что „красивая“ эмблематика в сонете анафористична (напр.: Ein Haar, Ein Mund и. т. д.) и в добавлении к этой анафорике подчеркнем, что эмблему действительно продолжает некая эпифористически рифменная образность (spricht, heget, trägt, bricht (1 ктр)). Относительно анафоры как макрообразного зачина можно предположить, что „анафора вообще, а архитектурная тем более –

очень эффективный способ, при помощи которого концентрируется образное внимание читателя (Л. М. Тимощук)” [9, 168].

Исследованный нами „абсолютный стихотворный ансамбль” великого поэта Второй силезской школы К. Г. фон Гофмансвальдау ярко свидетельствует о конструктивности построения стиха с точки зрения структуры и вовлечённого в неё образности. Поэтому мы можем отнести поэзию данной школы на метауровне творчества Гофмансвальдау к „высшей”, и абсолютной во всех отношениях, ступени поэзии немецкого барокко XVII века.

Основным положением выдвинутого тезиса является то, что нарочитой конструктивностью и образными напластованиями, автор скрывал обоюдную динамику единства оживления образа и его ступеней действительности, чтобы образ мог досоздать или дополнить уже созданную эмблему стихового холста (напр.: *Beschreibung vollkommener Schönheit*), иными словами, дать проявить себя внутреннему смыслу образа, его центростремительной идеи совершенного или усложнённого систематически знакового образа, что роднит, в некоторой мере поэзию Второй силезской школы с маринизмом. Барокко высшей же категории сложности с точки зрения образной логичности и конструктивности более чем самобытно. Однако оно не искусственно и напыщенно, а высоко гармонично и высшей степени поэтично, хотя бы на уровне фразовых единств в стихе (например, встречающиеся анакрузы, рифмы у Гофмансвальдау), а главное, как уже упоминалось выше, придают способность выходу образа на „орбиту” его смыслодвижения в сфере рациональной эмоциональности, что свидетельствует о глубокой просвещённости, манерности, истинности **своего** подхода, и, эмпирически предопределённой подготовленности исследуемого нами поэта-титана Второй силезской школы, К. Г. фон Гофмансвальдау.

Литература

1. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). / Ю. Б. Виппер. – М.: Худож. лит., 1990. – 318 с.
2. История немецкой литературы в 5 томах [под. ред. Н. И. Балашова]. Т. 1. (IX – XVII вв. / ред. Б. И. Пуришев). Из. АН СССР. – М., 1962. – 469 с.
3. История немецкой литературы (перевод с немецкого: коллектив авторов, под руководством Курта Бётхера и Ганса Юргена Геердтса при участии Рудольфа Гойкенкампа /в трёх томах, Т. 1. (от истоков до 1789 г.). – М., „Радуга”, 1985. – 346 с.
4. Илюшкин Н. М. Проблема ритма в искусстве / Н. М. Илюшкин / Поэтика и стиховедение (межвузовский сборник научных трудов). – Рязань, 1984. – с. 94.
5. Ламинадзе С. В. На фоне гармонии (Лермонтов): В кн.: Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. / С. В. Ламинадзе. – М., Наука, 1976. – с. 343 – 385.

6. Михайличенко Б. С. Поэтика сонета о сонете (учебное пособие) / Б. С. Михайличенко. – Самарканд, 1994. – 45 с.
7. Никишов Ю. М. Лирика. Поэтика и типология композиции (учебное пособие) / Ю. М. Никишов. – Калинин, 1990. – С. 75.
8. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII вв.) / Л. И. Сазонова. – М., 1991. – 262 с.
9. Тимощук Л. М. Архітектонічні функції повтору в прозі Вольфганга Борхерта // Іноземна філологія, випуск № 30. / Тимощук Л. М. – М., 1973. – С. 167 – 171.
10. Философский словарь [под ред. И. Т. Фролова]. – М.: Изд-во „Политической литературы”, 1991. – 560 с.
11. Харлап М. О стихе. / М. Харлап. – М., 1966. – 149 с.
12. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М., 1986. – 450 с.
13. Asmuth, Bernhard. Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre. – Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1997. – 321 S.
14. Burdorf, Dieter. Einführung in die Gedichtanalyse 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. / Burdorf D. | – Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler. 1999. – 283 S.
15. Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart / Von Wolfgang Beutin. – 3., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1989. – 622 S.
16. Deutsche Gedichte: In 2 Bd. / Ausgewählt und eingeleitet von K. Krolow, Bd. 1. – Berlin; Insel, 1987. – 496 S.
17. Deutsches Gedichtbuch. Lyrik aus acht Jahrhunderten / Zusammengestellt von Uwe Bergen und Günter Deiche. Aufl. Berlin – Weimar, 1971. – 526 S.
18. Lehmann, Günter K. Phantasie und künstlerische Arbeit (Betrachtungen zur poetischen Phantasie), Aufbau – Verlag Berlin und Weimar, 1976. – 425 S.

Анотація

Дакаленко О. В. «Абсолютний віршований ансамбль» К. Г. фон Гофмансвальдау як зразок поезування високого бароко у Німеччині XVII сторіччя.

У даній статті розглянуто «абсолютній віршований ансамбль», який належав перу видатного майстра поезії високого бароко Другої сілезької школи у Німеччині XVII сторіччя, К. Г. фон Гофмансвальдау.

Даний «абсолютний віршований ансамбль» представляє собою конструктивність вірша зі структурної позиційністю по відношенню до образно-видової експресії.

К. Г. фон Гофмансвальдау розробив на рівні конструктивної та образної експресії, асоціативної динаміки комплексного «животворного» образу принцип довершеного розвитку образу у складно-систематичній прогресії внутрішнього «образу-смыслу».

Ключові слова: експресія, абсолютний віршовий ансамбль, конструктивне будування, структурна позиція, бароко, лірика, образ, систематичний аналіз.

Аннотация

Дакаленко О. В. «Абсолютный стихотворный ансамбль» К. Г. Фон Гофмансвальдау как образ поэзирования высокого барокко в Германии XVII века.

В данной статье рассматривается «абсолютный стихотворный ансамбль» принадлежавший перу выдающегося мастера поэзии высокого барокко, Второй силезской школы в Германии XVII века, К. Г. фон Гофмансвальдау.

Данный «абсолютный стихотворный ансамбль» представляет конструктивность стиха со структурной позиционностью по отношению к образно-видовой экспрессии.

К. Г. фон Гофмансвальдау разработал на уровне конструктивной и образной экспрессии, ассоциативного движения комплекса «животворящего» образа принцип совершенного развития образа в сложно-систематической прогрессии внутреннего «образа-смысла».

Ключевые слова: экспрессия, абсолютный стихотворный ансамбль, конструктивное построение, структурная позиция, барокко, лирика, образ, систематический анализ.

Summary

Dakalenko O. V. “Absolute expressed in verse ensemble“ of Ch. H. von Hoffmannswaldau as a poetry model of the greatest baroque in Germany in XVII century.

This article is devoted to „the expressed in verse ensemble” of the greatest poet of the Second Silesian school Ch. H. von Hoffmannswaldau in Germany in XVII century.

This „expressed in verse ensemble” is an evidence of the constructive building of a verse with the structural position of inside image-bearing expression.

Ch. H. von Hoffmannswaldau invented, with the help of constructive and image-bearing expressions, mutual dynamics of a unity picturesque image and its level, that the image can be developed in the perfect and difficult systematic inside „image-sense”.

Key words: expression, absolute verse ensemble, constructive building, structural position, baroque, lyric, image, systematical analysis.

Статья прорецензирована и рекомендована к печати д. филол. н., проф. Филат Т. В.