

**К ВОПРОСУ О ЗВУКОВОМ, ОБРАЗНОМ И „ВНЕШНЕ-ВНУТРЕННЕМ”
АРХИТЕКТОНИЧЕСКОМ РАЗНООБРАЗИИ ПОЭЗИИ НЕМЕЦКОГО
БАРОККО XVII ВЕКА
(АННОТАЦИОННО-ДЕМОНСТРАТИВНЫЕ МИКРОАНАЛИЗЫ
СТИХОТВОРНЫХ ПАМЯТНИКОВ)**

Дакаленко О. В.

Днепропетровский государственный институт физической культуры и спорта

Поэзия немецкого барокко самобытна и осмысленна с точки зрения построения внешних и внутренних стиховых рамок. В данной статье нельзя не отметить тот факт, что в архитектурном обрамлении (изнутри стиховой ткани) само стихотворение – глубоко продуманная художественная структура взаимодействия и зависимости не только лексических единиц, но и метрико-ритмических периодов отображения „звучащей” образности стиха, что с одной стороны можно назвать семантико-звуковой архитектурой стиха, то есть главной для восприятия всего стихового параметра как такового.

Звук есть движение с изменением, потому следует полагать, что архитектура стиха немецкого барокко XVII века была разнообразной. Для общего поэтизированного углубления в само понятие архитектуры, как таковое, представим следующую его „строительную” трактовку, которая гласит, что „архитектура (от греч. *architektonike*. строит. искусство), выражение закономерностей строения, соотношения нагрузки и опоры, присущих конструктивной системе сооружения или произведения структуры” [9, 81].

На основе первичной терминологической констатации архитектуры, нами выносятся позиция относительно „нагрузки опоры”, где „нагрузка”, напр., в поэзии I строфа, „опора” соответственно последняя; но опорой, если исходить из понятия, можно считать кромки параметра стиха – начальные слова (или слово) в левой и правой части стиха, что образует „своеобразное окно”, в которое следует заглянуть и вычислить лексические единицы именно на своём „логическом”, поэтическом месте, которые являют собой внутреннюю конструктивность архитектуры всего стиха.

Учёный А.М. Левидов отмечал, что „со стороны конструктивности нужно отталкиваться не от абстракции, а от жизни, от творческого опыта автора-творца” [6, 240]. Относительно конструктивной специфичности видный учёный-филолог А. Квятковский высказывал мнение о том, что „... архитектуру не следует смешивать с композицией, которая является внутренней формой художественного произведения и имеет целью расположение и развитие деталей в частях его.

К архитектуре относится и строфическое построение стихотворных произведений, т. н. твёрдые формы стиха – сонет, венок сонетов, триолет, рондо и др.” [3, 50]. И всё же мы „сталкиваем” друг с другом внешнее (строфическое) и внутреннее архитектурное ядро и наоборот (вне очерёдности), т. е.

противоположная идея А. Квятковского о совмещении архитектоники и композиции, что ведёт к противоречивости.

В подтверждение нашей позиции (внешнее – внутреннее), мы сошлёмся на оценку проблемы архитектоники крупным литературоведом XX-ого века, учёным-филологом М.М. Бахтиным (развёрнутая цитата), где речь идёт о том, что „...Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и прочем...: все они суть достижения, осуществлённости, они ничему не служат, а успокоённо довлеют себе, – это формы эстетического бытия в его своеобразии <...> Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной” [1, 40].

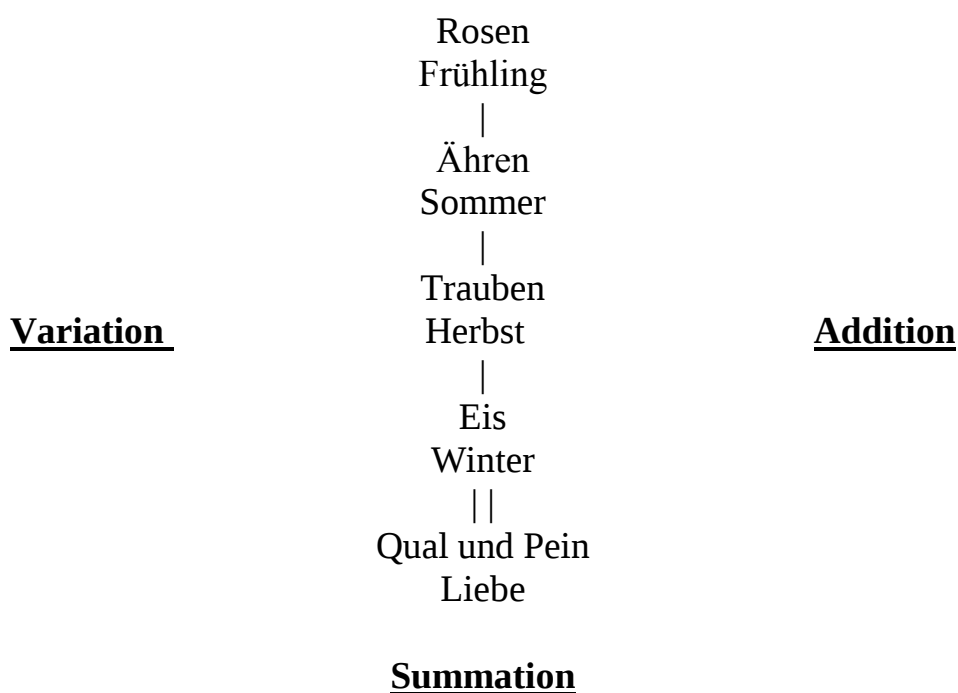
С безукоризненной тезой М. М. Бахтина нельзя не согласиться; он предопределил схождение двух неотъемлемых величин художественного произведения – формы и содержания. Мы, в свою очередь, попытаемся аналитически, схематично-наглядно представить архитектурное разнообразие форм стиха в Германии XVII века, опираясь на примеры некоторых немецких поэтов того времени, отмечая при этом зависимость внешнего от внутреннего и наоборот, как некой комплекующей архитектурно-исторической образности не только стиха, но и эпохи в целом. В качестве первого примера стойкой архитектоники и симметричного во всех отношениях стихотворения, нами будет представлен концептивный, архитектурно-образный, демонстративный анализ стихотворения Д. Чепко „Angst und Hohn der Liebe Lohn” [16, 27]. Вглядимся пристальней на внешний параметр стиха:

Angst und Hohn der Liebe Lohn

Nihm die Rose von der Dörnern,
Zeige dann den Frühling an:
Nihm die Aehren mit den Körnern,
Sage, was der Sommer kan.
Nihm der Trauben süßen Preis,
Sprich darauf, der Herbst ist kommen:
Nihm das Schmeltz Glas von dem Eys,
Auch der Winter wird genommen.
Nihm der Liebe Quall und Pein,
Liebe wird nicht Liebe seyn.

Уже наглядно (напр., анафоры в левой части стиха и слова занимающие предельно чёткое место в стиховом ряду) дают повод думать о фигурной концепции архитектоники в поэзии немецкого барокко. Анализируемое

стихотворение есть некий фрагмент идеи естественной и циклически повторной ситуации в природе (напр., времена года). Наш анализ, по выявлению образной архитектоники стиха, мы построим по концептивной схеме немецкого теоретика стиха Хартмана Мюллера [16]. Он выдвигал версию о том, что многие стихотворения немецкой литературы определены законом сложения (Addition), вариативности (Variation) и суммирования (Summation). Такая „построительная форма” проявляется в стихотворении Д. Чепко „Angst und Hohn der Liebe Lohn”, в наиболее отчётливом выражении. Схема к данному стихотворению у Х. Мюллера такова:



По концепту денотативно-архитектонической схемы, скрывающей фигурно-эмблематические модули образной „внешне-внутренней” архитектурной парадигмы, мы представляем констатацию движения мысли, в архитектурном понимании, как проявление звуковой органики образа в своеобразной семантической плоскости комплекствующих элементов стихотворения, что несут в себе (каждая и в очередном порядке) подконтекст замкнутой сферы земного бытия и её (сферы – О.Д.) выхода за грани фантазии.

Итак, на основе схемы Х. Мюллера, нами охватывается следующая версия о центральности архитектуры, как основного пункта смещения разрозненной образности в звуковое и визуалистически продуманное органическое единство. Д. Чепко, вне сомнения, избрал, выверенную схематически форму стиха (из 10 строк), состоящую из т. н. „степенных” (поочерёдных) монодистихов, то есть стих по две строфы (до 10-ти), где каждая есть и законченная и логически направленная мысль к следующим двум строкам, или внутренним образно-осознаваемым монодистихам.

Строгость форм и уже заранее продуманная архитектурная позиционность и комбинаторность денотатов в стихе наводит на мысль о том, что последующая эмоциональная направленность стиха будет бесспорной. Учёный А.В. Чичерин с лирической точки зрения отметил, что „первое свойство поэта – такое проникновение в души людей, в природы, в бытие, которое расковывает образную мысль, и она живёт не прямолинейно и последовательно, а в духе постигаемого ею мира” [11, 14].

Отчасти учёный прав, но последовательность архитектурного, художественного предопределённого мышления у Д. Чепко ярко выражена. Например, внутреннюю динамику стиха выражают глаголы в императиве, напр (Nihm (стр 1 / 2); Nihm (Sage 3 / 4); Nihm (Sprich 5 / 6); Nihm (стр 7); Nihm (стр 9), что, как нам кажется, обуславливает ход естественного природного процесса, а именно соподчиняя нарицательные существительные семантике своего глагольного значения. Примечательным нам видится то, что нечётные строфы 1,3,5,7,9 стр есть концептуальный вопрос (?); 2,4,6,8,10 стр концептуальный ответ(!).

Строфическая двуплановость может подразумеваться, как некая „объёмность” видимого и отображаемого „фигурного образа” всего стихового ряда, что с точки зрения архитектуры и есть „немая игра” графического звука при помощи грамотно продуманного, поэтически и риторически, объекта описания своей миссии поэтом. Все строфы, как чётные, так и нечётные, семантически связаны между собой и взаимно архитектурно: напр.: (I стр 1. Nihm die Rose von den Dörnern; II стр 2. Zeige dann den Frühling an).

Эту связь в нечётных с чётными строфами создаёт глагол nehmen (брать, взять), нечётная строфа, которую в чётных строфах дополняет смысловое поле, раскрывающее образное ядро. Действенность глагола способствует выбору образно-денотативного мышления любого поэта. По словам В. Л. Махлина получается, что „архитектоника исторического мышления (в данном случае Д.Чепко – О.Д.) частный реальный момент конкретной же архитектуры исторического мира” [8, 5].

На историческом фоне, Д. Чепко отобразил и показал надлежащее как вечное через естество природы, что приводит к гармонии и любви ко всему сущему; но как фрагмент внутренней архитектурной целостности всех стихотворных составляющих, своей доминантой стихотворения показывает идеальный образный перифраз, то есть построения звуко-образного „тона” стиха, некой отдалённой музыкальности, аспектом которой есть императив, подчёркивающий начальную скорость каждой строфы, соразмерной отрывку реальной быстротечности жизни (человеческой объективности), императивности страсти жизни субъективной, хотя основным в цикле строф или во внутренне составленных условных монодистихах в стихе Д.Чепко является представление о том, что „сама эта должная жизнь-страсть есть жизнь, подчинённая общим космическим „музыкальным законам” (Ю. Лотман)” [7, 651].

Такие „музыкальные законы” – разнообразные голоса 4-х времён года, имеющих и несущих глубокую словесную тонику барочной музыки стиха, напр.: шум (die Aehren mit den Körnern) летом, звук (die Rosen von den Dörnern) весной, шёпот (der Trauben) осенью, крушение (das Schmelz Glas von dem Eis) зимой... В схеме Х. Мюллера – углы плоскости (Variation = Addition) равно как и сами блоки, могущие быть считаны сверху вниз 1 / 4 (вверху: Rosen; внизу Frühling / 1 блок) схемы, так и снизу вверх 4 / 1 (вверху: Eis; внизу: Winter / 4 блок), т. е. что и подтверждает нашу версию о неизменности музыки, вечно повторяющихся (и стеснённых законами природы) реально текущих времён года! Музыка времён года, как и музыка вечности, с философской точки зрения, приводит к архитектурной „опоре стиха”, как бы вышедшей за схему концептуально-денотативной последовательности (последний блок / вверху: Quall und Pein; внизу: Liebe), что и есть Summation органики образа всего стиха и архитектурно осознанного заранее денотата (Liebe), как актанта удержания эмоциональных и смысловых противоположностей (например, времена года), и в обычном и поэтическом их усмотрении в семантической образности стиха.

В начале статьи мы упоминали о том, что в поэзии архитекtonика главенствует в т. н. твёрдых формах (сонет, венок сонетов, триолет, рондо и. т. д.) (А. Квятковский). Но ниже будут рассмотрены образцы комбинированного, „александрийского”, одического, эпиграмматического типов архитектуры, что упрочнили себя в литературно-поэтическом процессе, в связи с обстановкой в Германии XVII века, специально для самовыражения воззрений своей эпохи авторами-творцами.

Циклически с позиции общего представления об архитектонике в стихотворениях немецкого барокко XVII века, нами умышленно будут цитированы следующие образцы, по одной строфе из того или иного стихотворения, избранного нами автора.

1. I стр

Johann Klaj

Teutschland

Aus „Herodes der Kindermörder”

Ich Teutschland, nicht mehr Teutsches Land, warüm
hab ich gewetzt.

Das blanke Christenwürgerschwert mir an die Brust
gesetzt,

Wer will dir herben Nöten,
Die mir durch den Kometen,
Den schrecklichen Propheten,
Nicht ohne Quälen? [15, 86].

2. II ctp

Jesaies Rompler von Löwenhalt

Das Rasend Teutschland

Gedicht in Wintermonat

Des 1634ten Jahres Chr. Z.

Ach, wahrlich! schlechte Not im Fall man recht bedenket,
Was dich, o Vaterland! für sonst ein über kränket:
Dein Herz ist ganz erfrört, die Gottesforcht erstörbt,
Die Andacht ausgelöscht, dein Wesen ganz verdörbt.
Du liegst in harter Seuch, und findt sich kein Genesen.
Das macht, du bist dem Arzt undankbar stets gewesen. [15, 88-89].

3. I ctp

Catharina Regina von Greifenberg

Spazier – oder Schäfer – Liedlein

In dem angenehmen Auen
Komm ich, Gottes Gut zu schauen,
Wenn der Abend einherbricht.
Wenn die Schäflein bei der Tränke,
Seinen Wundern ich nachdenke,
Meine Liebes – Pflicht verricht [14, 109].

4. I ctp

Andreas Gryphius

Vanitas! Vanitatum! Vanitas.

Die Herrlichkeit der Erden
Muß Rauch und Aschen werden,
Kein Fels, kein Erz kann stehen,
Dies, was uns kann ergötzen,
Was wir für ewig schätzen,
wird als ein leichter Traum vergehn. [14, 88].

Friedrich von Logau

Aus den „Sinngedichten“

Die jetzige Welt - Kunst

Die Welt-Kunst ist ein Herr, das Christentum ihr
Knecht;

Der Nutz sitzt auf den Thron; im Kerker steckt das
Recht. [15, 86].

Принцип выбора данных строфико-архитектонических образцов заключается в том, что они (многосложники и немногосложники) содержат в себе одну идею расширения действительности в малом строфическом пространстве, и сужения действительного в большом (многосложники) для выявления некоего факта чётко выделенного бесспорного и постоянно проявляющегося при прослеживании образа. Однако с фонической точки зрения, поля звукового единства, несущие контекстуальные слова, в специально отведённой им позиции, и есть образно-коммуникативные актанты „внутренней” архитектоники. Нами приведены отрывки стихотворений поэтов: Иоганна Клая, Исаии Ромплера фон Лёвенгальта, Катарины Регины фон Грайфенберг, Андреаса Грифиуса и Фридриха фон Логау. Как видно из представленных строф, – они субъективно отображённые идеи автора-творца в рамках строфического квадрата, и, семантикой мышления автора выведены контуром определённого художественного рисунка, который наглядно представляет собой неподражаемый вид стихотворно-словесного построения.

Нетрудно заметить, что мы 5 (пять) отрывков составили, в некоторой степени, в образно-фигурном, строфическом замкнутом порядке, где (1,2,5) отрывки – многосложники, а (3,4) отрывки – немногосложные типы стиха, 5-ый, решающий отрывок – эпиграмма. Мы проведём краткий ознакомительный „внешний” анотативно-демонстративный анализ каждой архитектурной формы, не избегая задействования отдельных граней архитектоники, указав порядковый номер отрывка.

В качестве вводного тезиса в аннотационный анализ отрывков, мы, как некий афоризм по проблеме связанной с архитектурой, добавим весомое мнение немецкого теоретика стиха Д. Бурдорфа: „... формальное и содержательное членения стиха могут совершенно совпадать” [13, 128].

Мы постараемся проследить, где это будет представляться возможным, концепцию Д. Бурдорфа.

1) Иоганн Клай. Конституантом построения его стихотворения является момент сочетания многосложника (14 строк 1,2 стр) и „немногосложника” (амфибрахий) – 3,7 стр; посему этот момент видится нами, как смысловая синтагма перехода, не только из размера в размер, но и по орнаментальному внешне обрамлённому элементу граней стиха: где 1-2 строфа есть стандарт, „рамка”

времени (обширное поле воззрения на мир и его полигамность) – и 3-7 стр – движимый актант бытия, переход из горизонтальной развёрнутой „оси” мышления в вертикальную „ось” архитектурного фундамента, поддерживаемого „идеалом” стихового ряда, или синтаксическим линейным рядом, внешнюю вводно-контекстуальную парадигму стиха, что компенсируется в декламационно-речевом потоке полной симметричности многосложных и немногосложных частей стиха (строфы).

А.Б. Копелиович отмечал, что „движение (поэтической строки – О.Д.) по речевому потоку представляет собой постоянное пересечение парадигматических осей и последовательное конвертирование внешней синтагматики во внутреннюю” [4, 58].

Итак, многосложник (с комбинированным в него строфически малым размером) с позиции архитектуры – это центр универсальных рассуждений, последовательно употребляющихся прозаизму и в некоторой степени риторической возвышенности.

2) Исая Ромплер фон Лёвенгальт. Отрывок его стихотворения, тип многосложной архитектуры (12 слогов, „александрийский стих”). Основной упор в архитектонике его стиха ложится на зависимую контекстуальность логических, поддерживающих друг друга денотатов, как внутренне образной сферы (Not, Fall, Vaterland, Herz, Gottesforcht, Andacht, Wesen, Seuch, Arzt), что есть символ, – лирический символ, последовательно просмотренной им действительности, и умозаключительный циклический образный объект.

Однако и „голос” логического образа своего времени (нами подразумевается образ как совокупление законов жизни во всех временах) отображается в „звуковой” образности рифменного плана: внутренне конструктивная образность оказывается в лирике актуальным не только в коммуникативном, но и в семиотическом аспектах; она актуальна и для психологизма (внутренней архитектуры) стиха.

Но внешние рифменные грани, в архитектурном плане, есть путь к преднамеренной эмоции. По словам Ю.А. Кузнецова понятно, что „создание (восприятие) стихотворения позволяет автору (читателю) эстетически пережить сильную эмоцию и тем самым освободиться от неё” [5, 70].

Поэтому рифменная структура отчётлива и полифонична (внутренне), можно сказать – существует точность рифменного членения. Характерно выделяется „вертикаль” левой части стиха, т. н. преобладание зачина твёрдого звука [а:] – отправной элемент градации к клаузулам правой части стиха, где контуры всего шестистишья имеют в графической ткани своеобразный „вырез” для дополнительных светлых тонов фантазии.

3) Катарина Регина фон Грайфенберг. „Внешний” вид отрывка стихотворения – это эскиз идиллической перспективы, в некотором роде, или некий фактаж умиротворённости (Auen, Schäfflein, Tränke) с плавным переходом во внутреннюю условность воображения поэтессы (Wenn der Abend einherbricht // Wenn die Schäfflein bei der Tränke 3,4 стр), что даёт повод думать о заранее

гармоничном подходе к Wundern (чуду) природы, его описанию, и, к образности покоя самого мироустройства.

Денотаты в стиховом ряду расположены так, будто бы они заняли своё вечное место и последовательность в воспевании жизни. Очевидно, что после прочтения всей строфы чувствуется богатая одухотворённость и синтаксическая конструктивность поэтессы, и её (Liebes-Pflicht) ко всему земному и небесному, отображаемому в поэзии, так же, её умонастроение, что и составило обдуманый, выразительный, немногосложный размер, в котором однако звуковые переходы распространяют и расширяют мысль в полном объёме.

4) Андреас Грифиус. Исследуемый отрывок, включая заглавие, предлагает воспринимать его как некое воззвание или гимн-песню, носящую умиротворённо-отвлечённый характер, где всё же ключевым моментом служит последняя строка, скрывающая в себе психологический состав эмоционального кодекса поэта, преподносящий себя как „фразу со вздохом”, в духе совершенного барочного стиля, так как в последней строке есть отступ на одно иктовое ударение.

Этот отрывок с архитектурой внутреннего смыслового ряда – уникум сопоставления и барочной иллюзорности умонастроения поэта, ибо Грифиус имел склонность к неким лексически-наращенным, объёмным описаниям бытия; мы имеем ввиду его умышленную склонность к разностороннему приукрашиванию стиховой ткани.

5) Фридрих фон Логау. Последний, завершающий общую картину архитектурной наглядности, отрывок-эпиграмма, где остов архитектуры выстраивает enjambement, подразумевая смысловой выразительный контекст чаяний и воззрений поэта. Ф. Логау соотносит бытие с познанием, и, подвергнув анализу критическую обстановку своего времени, просто выбирает ярких свидетелей своей парадигмы мышления.

Посредством переноса контекстуального актанта, нами наблюдается явление „параметральной архитектуры”, то есть вертикальные денотаты и горизонтальные смысловые отрезки, что в данном случае представляют собой ведущий построительно-архитектонический элемент.

Отрывок из поэтического наследия Ф. Логау многосложен и может расцениваться как сложно построенный архитектурный тип, однако смысловая нагрузка в стиховом ряду конструктивно взаимно дополнима, даже проста для понимания и афористична.

Изложенные выше обобщённые микроанализы свидетельствуют о том, что многосложники (И. Клай, И.Р. фон Лёвенгальт, Ф. фон Логау) – это конститутанты более пафосно настроенных грустно-лирических взоров умонастроённости авторов, в свою очередь „немногосложники” (К.Р. фон Грайфенберг, А. Грифиус) – изошрённые грани повышенной позитивной эмоциональности автора.

Общая наглядность отрывков (см. выше) – это не только сконструированный эллипс, но и метафорические взгляды на архитектуру в целом, где многосложник является графической оболочкой – немногосложник

является „звуковым проспектом”, что может рассматриваться как внутренне композиционный остов, влияющий на этапы архитектурного построения.

Поясним конкретней нашу гипотезу о графической оболочке (многосложник) и „звуковом проспекте” (немногосложник): нам думается, что первое понятие есть выбор образного параметра, а второе понятие – та лексико-образная ось, которая держит на себе и внешний и внутренний вид архитектурной ткани стиха, как и намеренно выбранный „проспект” стихового ряда. Хотя крупный учёный М. И. Шапир в свою очередь заметил, что „наивно было бы верить, что в поэтическом тексте намеренное всегда надёжно отличается от ненамеренного: в душе писателя мы читать не умеем, но попытаемся его понять – обязаны” [12, 31].

И мы понимаем, что поэтически озадаченный **Человек**, поэт немецкого барокко XVII века, внимая своему внутреннему голосу, старался сложить **новонемецкие** слова в **новосоздающемся** времени в грануле правильного семантически и синтаксически временного контекста; однако для этого контекста требуется, веками градуируемая, но самоутверждающаяся основа, **внешне** наглядная трактовка стихотворного плана и **внутренне** предопределённый образный стиховой ряд – архитекtonика... и всё это на фоническом / морфологическом и синтаксическом уровне стихотворной формы.

Выдающемуся и весомому учёному-филологу М. Л. Гаспарову принадлежит тезис о том, что „стихотворная форма налагает чёткие ограничения на возможности построения текста, а там, где вариантов такого построения меньше, отношения между ними наладить легче” [2, 3].

Теоретик стиха прав, так как при выдержанном размещении денотатов в стихе – на уровне метрики и ритмики – базируется отношение формы и содержания.

Итак, звуковое, образное и „внешне-внутреннее” архитектурное разнообразие поэзии в Германии XVII века – это прежде всего, антиподы: многосложники и немногосложники, что становились нормой семантико-стилистического аканта, где (нумерологическая схема):

А). 2 1 1. **ядро**: многосложник (элемент прозаизма:

„негативизм”)

2. **ядро**: немногосложник (элемент звуковой

поэтичности высшей категории:

„позитивность”)

Схему такого плана можно классифицировать к обоюдному составу многосложника (см. выше – образец И. Клая), где над многосложником господствует дух хорально-воспевательного античного пафоса, а над немногосложником дух надежды и духовного поэтического возрождения, так как между ними „изнутри” происходит некое органическое понимание с точки зрения

вхождения „немногосложной” символики, как образного содержания в прозаизм „многосложной” эмблемы с эмотивно-архитектонической и смысловой позиции.

Мы приходим к выводу (если даже и опереться на немного противоположные мнения А. Квятковского и М.М. Бахтина, см. выше) о том, что архитектоника – это некий / или своеобразный мимесис / подражание звуков внутреннего голоса автора-творца, положенного на словесно-ритмическую основу, сублимирующегося посредством жанровой структуры в образно-звуко-графический материал, который имеет оболочку **внешней** основы, зависимую от своей **внутренней** „корки”, нами подразумевается горизонтальная и вертикальная долгота стихотворного произведения.

Внутренняя „композиционность мышления” поэта выстраивает графический путь её выхода в архитектоническом облачении поэтических лексических единиц, которые мысленно рождают звуковое (внутреннее и проникновенное) движение эталонов архитектуры. Образно-звуковое построение в твёрдых формах многосложников и немногосложников – это новый путь создания „очищенных” немецких слов для построения монолитных памятников поэзии XVII века. Архитектоническое зодчество в поэзии – это „образ, взятый из „медитативных” исканий поэта, переведённый на язык „строительной графики”, что казалось бы уже внешне завершён, обернувшись в твёрдую оболочку стихотворной „колонны”, но даже фабульный образ искусства как образ **Иного** не завершим никогда” [10, 69].

Наверное с этапами развития поэтической ментальности, архитектоника может градуировать или же оставаться прежней, соответственно может меняться внутренний состав, внешний же есть параметр для выдержанной семантической наполнимости.

Архитектоника, если учесть пробы анализа по выявлению таковой в данной статье, есть одновременно звуковая, образная „внешне-внутренняя” объёмная фигура, которая через жанр и тему повествования может быть расширена, или сужена, где всё-таки главным построительным, эстетическим принципом является размер, как звукообразная „нагрузка” формы и „опора” содержания.

Литература

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: „Художественная литература”, 1986. – 537 с.
2. Гаспаров М. Л. Фонетика, морфология и синтаксис в борьбе за стих / М. Л. Гаспаров // Серия литературы и языка. – Т. 63, № 5. – М.: „Наука”, 2004. – С. 3 – 10.
3. Квятковский А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М., „Советская энциклопедия”, 1966. – 376 с.
4. Копелиович А. Б. Синтагматика форм. Согласование и параллелизм / А. Б. Копелиович // Филологические науки № 5. – 2000. – С. 57 – 66.
5. Кузнецов А. Ю. Об одной синтаксической традиции в лирике / А. Ю. Кузнецов // Филологические науки № 5. – М., 2000. – С. 66 – 72.

6. Левидов А. М. Литература и действительность. / А. М. Левидов. – Ленинград.: „Советский писатель”, 1987. – 426 с.
7. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: „Искусство – СПб”, 1996. – 848 с.
8. Махлин В. Л. Архитектоника культурно-исторического мышления О. Э. Мандельштама / Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики (межвузовский сборник научных трудов). / В. Л. Махлин. – Кемерово, 1990. – С. 4 – 14.
9. Советский энциклопедический словарь / [Гл. ред. А. М. Прохоров]. – М.: „Советская энциклопедия”, 1987. – 1599 с.
10. Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. / [Под. общ. ред. В. П. Сальникова]. – Санкт-Петербург: „Алетейя”, Санкт-Петербургский университет МВД России, 2000. – 432 с.
11. Чичерин А. В. Сила поэтического слова (статьи, воспоминания) / А. В. Чичерин. – М.: „Советский писатель”, 1985. – 318 с.
12. Шапир М. И. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идиология одного идиолекта) / М. И. Шапир // Серия литературы и языка. – Т. 63, № 4.: „Наука”, 2004. – С. 31 – 54.
13. Burdorf D. Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. / Burdorf D. | – Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler. – 283 S.
14. Deutsche Gedichte: In 2 Bd. / Ausgewählt und eingeleitet von K. Krolow. – Bd. 1. – Berlin: Insel, 1987. – 496 S.
15. Deutsches Lesebuch / [hrsg. v. S. Hermlin]. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1976. – 429 S.
16. Müller H. Training Gedichtinterpretation. Sekundarstufe II. / Müller H. | – Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig: Klett, 1998. – 136 S.

Summary

The article is devoted to the exposure of idea of the german baroque verse architectonics in XVII century, like picturesque, graphic and „external-internal” side with peculiar position of „load” and „support” and melodical core of a verse.

The annotative and demonstrative analysis of baroque verse has been carried out on the material of creative works of such poets D. Czepko, J. Klaj, J. R. Löwenhalt, C. R. von Greifenberg, A. Gryphius, F. von Logau.

For analysis of such kind there were taken image combinatorial forms such as Alexandrine, ode, epigram; the types of architectonics for sophisticated **selfexpression** of the views of authors-creators of Germany in XVII century.

The hypothesis of architectonic covering of the verse (multisyllabic) and „tone prospect” (monosyllabic) is given as original figures dependent on length, brevity, poetical metre and genre...