УДК 830.015 “16”

ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА ИЛЛЮЗИОНИЗМА "ВЫСОКОГО" РОМАНА БАРОККО В ГЕРМАНИИ

Пастушенко Л.И., к. филол. н., доцент

Днепропетровский национальный университет

Историко-культурное значение "высокого" романа барокко, давно и законно признанного неотъемлемым звеном романов "первой стилистической линии" (М.Бахтин), в настоящее время не подлежит сомнению. Вместе с тем, этот объект едва ли пользуется пристальным вниманием ученых, в частности отечественных. Подобный разрыв между декларируемым теоретическим признанием и фактическим небрежением особенно нетерпим применительно к поэтике жанра, так как до сих пор в основательных специальных исследованиях, посвященных немецкой литературе XVII в., "высокий" роман барокко предстает как высокопарный, громоздкий, аффектированный [5, 253–254], изощренный и второразрядный [3, 103–107]. Цель данной статьи заключается в том, чтобы отчасти восполнить досадный пробел, существующий в отечественной германистике, обратившись к вершине романа "высокого" барокко в Германии - "Светлейшей сириянке Арамене" (1669–1673), принадлежащей перу герцога Антона Ульриха фон Брауншвейга-Вольфенбюттеля.

Мнение знатоков немецкой литературы барокко закрепляет за "Араменой" метафорическое определение "совершеннейшая теогония" (К.Хезельхаус) как наиболее подходящее к ее жанровой сути, имея в виду феноменальный микрокосм дворцовой вселенной в миниатюре, тонко стилизованный романистом. Примечательно, что "Арамену" уподобляли теогонии уже современники, полагая в то же время ее создателя *alter deus* [4, 22–23], акцентируя в этих обозначениях созидательно творческую роль сочинителя по отношению к театрализованной фикции художественного мира. Существенно, что немецкий роман барокко пытается воздействовать на читателя не только средствами другого рода искусства (живописи, музыки, драматургии), как свойственно этому направлению в целом, но и специфически философскими средствами художественной онтологии: путем создания малой космологии, эстетической стилизации мира-аналога, с помощью умозрительных идеальных построений. В этой систематизирующей парадигматической духовной традиции, столь свойственной культуре Германии, проявляется "парадоксально-трагическая" специфика немецкого художественного и философского мышления, склонного к идеальным образованиям, откровенно умствующего [1, 16–18].

Достойна удивления логическая выверенность жанровой конструкции, ибо "совершенная теогония" предстает в двойном, внешне-механическом выражении (углубленно-драматически обрисован смятенный аристократический космос романного социума) и этическом – реализуется как нравственный принцип мудрого провидения, в законе воздаяния (смерть злодеев, воскресение героев, брачное соединение влюбленных), в финальной одухотворенной гармонизации художественного мира, прежде исполненного динамических потрясений.

В "Арамене", многое почерпнувшей из постулатов логического оптимизма Лейбница, господствует представление, что земная жизнь персонажей не обладает ни окончательной ценностью, ни истинностью в последней инстанции. Автор возводит в закономерность недоразумение, неведение, заблуждение, видимость, *Einbildung*. Неведение лежит в основе взаимного любовного чувства Абимелеха и Арамены, связанных кровными узами, ибо они брат и сестра. Элиху, а затем князь Бетуэль похищают Милькариду, ложно полагая, что это Арамена. Цимбер ошибочно принимает Дизона за своего удачливого соперника в любви к Арамене, а затем столь же неверно считает его потенциальным собственным убийцей. Происходит "ложное венчание" – *falsche Trauung* [6, III, 347] – помолвка Дизона в платье Арамены с Араменой в костюме Дизона, притом ни один из них не подозревает о маскарадном обмане другого. Хемор женится на мнимой Арамене – Милькариде, будучи убежденным, что берет в супруги Арамену младшую, которую он любит. Цимбер ревнует к Тускусу Сиканусу и вызывает его на поединок, но Тускус – не кто иной, как верный Агалибаме Элисер, а Арамена в то же время считает Тускусом самого Цимбера. Главная героиня отзывается о "больном Абдастарта" как о своем личном враге, но она имеет в виду Ниниаса, а раненый Цимбер, опекаемый в это время Абдастартом, по роковой случайности относит ее слова на свой счет, что вызывает его душевную драму.

Уже данный весьма краткий каталог достаточно показывает технику иллюзионизма земного бытия, создаваемого романистом. Персонажей принимают за других или они сами невольно провоцируют

путаницу из-за маскарада. Писатель активно эксплуатирует мотивы подслушивания с неверным результатом, случайного и драматичного по следствиям совпадения времени и места действия, сходства имён, вызывающие у доверчивых к видимости героев ложное толкование событий. Нередко новое заблуждение персонажей вытесняет старое, но подобное нагромождение не смягчает, а скорее усиливает напряжение происходящего, так как разъясняющееся заблуждение не имеет окончательной силы достоверного знания. Например, слух о свадьбе Арамены и Хемора – ложный и истинный одновременно, так как свадьба действительно состоялась, но в роли невесты выступила мнимая Арамена. Брак Агалибамы с князем Эдомом оказывается фиктивным; обвал в пещере действительно имел место, но главные герои остались невредимы; тело якобы отравленного Элисера было предано земле, но герой тем не менее жив благодаря искусству врачей и подмене; голова казненного Априеса падает к ногам безумной от горя Амориты, однако сущность не совпадает с видимостью: возлюбленному удается спастись. Автор чрезвычайно широко пользуется приемом отмены сюжетного хода.

Недоразумения бесконечно умножаются, провоцируя путаницу в отношениях между персонажами и увеличивая смятенность их внутреннего мира. Романист разделяет идею христианского стоицизма Ю.Липсиуса о том, что "зло мира – это стратегия божественного промысла, непостижимого для людей" [10, 92]. В финале чудесным образом торжествует высшая справедливость, порок покаран, добродетель увенчана. Вполне логично смерть оказывается столь же мнимой, сколь до того была иллюзорна жизнь, но трудно согласиться с крупнейшим исследователем-позитивистом Л.Холевиусом в том, что "автор знает меру в использовании мотива воскресения" [8, 214]. Бытие предстает в его элиминированном от случайности, гипотетическом, гармонизованном виде, – в прикладном аспекте предопределения, как скрытая целесообразность провидения.

А.В.Михайлов тонко уловил метафизическое напряжение логико-философских построений барокко: "...сущность предустановленной гармонии, …, заключена в решительной дисгармонии" [2, 197]. В жанровой стихии классически барочной "Арамены" торжественная гармонизующая идея воздаяния объемлет нарочито усложненный, подверженный бесконечному дроблению, умножению, дифференциации положений и ситуаций лабиринт романного мира. Его замкнутая спаянность, финальная упорядоченность и оптимистическая соподчиненность частностей выступают не столько выражением поэтики "реалистической сказки либо сказочного реализма" [9, 24], сколько результатом снятого платоновского мимесиса и умозрительной художественно-философской концепции теологического оптимизма, характерного для зрелого барокко в Германии [7, 195–196].

Проблематика видимости и сущности подчеркивает барочную специфику мышления писателя, основывающего темы превратного счастья, испытаний фатума, капризной игры непредсказуемого случая на безукоризненной логике математического расчета. Мотивы заблуждений, предположений и догадок, неверного толкования случайно увиденного или услышанного, столкновения интересов и пересечения разнонаправленных устремлений персонажей отражают неполноту знания действующих лиц о мире, рождают идею примечательного драматизма, возникающего на почве внутреннего родового несовершенства персонажей, способных охватить жизнь лишь в иллюзии – неточно, неверно, неполно, ложно, а также одновременно передают судорожный порыв героев к истинному, скрытому на уровне единичного земного бытия смыслу действительности. Не всегда при этом ученые, отмечая "в высшей степени искусственное и неправдоподобное впечатление", производимое "Араменой" [9, 24], принимают во внимание, что такая концепция не результат прихотливой воли изощренно-сложного писателя-аристократа, а идет от художественно-философского замысла, ибо Антон Ульрих настойчиво внушает читателю, что сокровенное знание недоступно человеческой природе, оно составляет достояние высшего разума творца, – таково ценностное проявление иерархичности в художественном мире "высокого" барокко.

Впечатление зашифрованной сложности романной действительности усиливает техника принципиального удвоения или умножения образов главных героев. В произведении действуют четыре Арамены (старшая, она же Дельбоа, – истинная королева Сирии, младшая – служительница Дианы, мнимая Арамена – Милькарида, выступившая в детстве в роли подменного ребенка с целью спасти жизнь настоящей наследнице, и фальшивая Арамена – Дизон в женском платье, принявший имя героини с целью возродить былую славу династического дома Сеира), две Агалибамы, два Абимелеха и другие. Элисер выступает под именем Тускуса Сикануса, но существует и реальный Тускус, его брат. Марсий действует под именем Цимбера, однако в первой части романа фигурирует еще один доблестный Цимбер, который затем пал в сражении. Так как Арамена в своем заблуждении полагает, что Цимбер и Тускус – одно лицо, то возникает некая стереоскопическая галерея действующих лиц: Цимбер – он же Марсий – он же Тускус – он же "второе я" Абимелеха. Словно включая читателя в текучую игру подлинного и мнимого, писатель создает иллюзию инобытия, призматической стереоскопичности, видимость принципиальной нетождественности персонажей самим себе, их внутренней неадекватности. В этом приеме скрыто заложена глубокая религиозно-философская идея божественной аналогии, подтверждающая единство мироздания: повторяемость обнаруживает тождественность единичного и общего, объединенных законом творения. Поэтика осложненного душевного состояния создает смутное,

типологически предвосхитившее романтизм, ощущение бездонной сложности внутреннего мира человека, но наряду с этим звучит основанное на неоплатонизме убеждение в высокой созвучности душевных качеств благородных действующих лиц, их тождественной, взаимно отраженной и умноженной в творении идеальности.

Очевидно, что достоверность питающегося риторикой романа "первой эпохи" (П.Гринцер) особая: художественный мир "высокого" романа барокко опирается на театрализованные сюжетные положения и техники, допускает заведомо невозможное, ставит во главу угла иллюзию, захватывает необычностью эстетической действительности, концептуально философски усложненной и эмоционально аффектированной, ведь мы имеем дело с искусством, которое своим высшим законом признает не "правду жизни", а поэтическую достоверность *decorum*. Театрально-эстетические эффекты иллюзионизма запечатлевают и художественно корректируют систему теологических представлений XVII в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жучков В.А. Немецкая философия эпохи раннего Просвещения (конец XVII – первая четверть XVIII в.).– М.,1989.
2. Михайлов А. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века.– М., 1970. – С.195– 220.
3. Морозов А.А**.** "Симплициссимус" и его автор. – Ленинград, 1984.
4. Пастушенко Л.И. Формирование теории романа в Германии XVII века: Учеб. пособие.– Д., 1992.
5. Пуришев Б.И. Немецкая литература // История всемирной литературы: В 9 т.– М.,1987.–Т.4.–С.235–265.
6. Anton Ulrich von Braunschweig. Die Durchleuchtige Syrerin Aramena.–Th.I–V.–Nürnberg, 1678.
7. Borcherdt H.H. Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland.–Leipzig,1926.
8. Cholevius L**.** Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur.–Leipzig,1866.
9. Lugowski C**.** Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsdarstellung Heinrich von Kleists.–Frankfurt am Main,1936.
10. Merkel J. Philosophie // Deutsche Literatur. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock: 1572–1740 / Hrsg. von H.Steinhagen.–Reinbeck bei Hamburg,1985.–S.88–100.