

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*Пастушенко Людмила
(Дніпропетровськ)*

Поетика пасторального ландшафту в німецькому романі XVII століття

Естетичні зрушення в динаміці німецької романної пасторалі, що мали місце у 30-х роках і були спровоковані різкою зміною картини літературних напрямів, призвели не тільки до трансформації ідейно-естетичної сутності жанру, але й до модифікації його морфології та семантики у порівнянні з “Герцінією” М.Опіца, чия поетика є переважно класицистичною. Розроблена в цьому творі концепція національно конкретизованого буколичного локусу відбиває провідні інтелектуальні напрямки пізнання навколишнього світу та гармонійно поєднує логіку міфологічного інакомовлення з елементами соціально-історичної зображувальної модальності.

Продовжуючи за “герцогом німецької ліри”¹, як виразно називали Опіца його сучасники, у художній формі осягати внутрішній світ людини в умовно буколичних обставинах, романна пастораль “приватного змісту”²

¹ Так, натякаючи на піднесено-образну структуру його творів, назвав німецького поета П.Флемінг у вірші “На смерть пана Мартіна Опіца з Боберфельда» (1638), поштиво іменуючи його водночас і “Піндаром, Гомером, Мароном нашого часу”.

² Цей термін (Individualschäfererei) належить Г.Майєру, автору першого в германістиці системного дослідження німецької пасторалі, яке започаткувало

виявляє інтерес до суб'єктивних сторін життя особистості, робить основним предметом зображення “непідробну” реальність почуттів, концентруючи увагу на морально-психологічній домінанті проблематики. При цьому пейзаж виконує експресивну функцію “романтизації” кохання. Доброзичливість природного і суспільного середовища до закоханої пари, умисне усунення зовнішніх перешкод нерідко лише підкреслюють глибинний смисл тих протиріч, що лежать в емоційно-інтелектуальній площині, або ж, як приміром у “Лізиллі” М.Джонсона (псевдонім Й.Томаса), акцентують на завойованому душевною стійкістю персонажів праві на особисте щастя. Відповідно до цього змінюються функції деталей пейзажного фону, що відтіняють перипетії розвитку почуттів у двох основних, ідейно й емоційно протиставлених, типологічних варіаціях ландшафту: Lustgarten – öde Wüstenei (відповідно “пишний сад – дике пустище”)³.

“Передбарочний”, виданий анонімно пасторальний роман Г.А. фон Груттшрайбера “Нова повчальна пастораль...”, що названий також за ім'ям головної героїні “Амоеною”(1632)⁴, знаменує в новому ідейному й естетичному контексті зміну пасторальної тональності, що виказує збентеженість, стурбованість і розгубленість автора перед проблемами великого світу, який витісняє пасторальний аркадійський затишок. Так, попри те, що письменник-анонім вдається до географічного маскараду національної сучасності, легко впізнавані анаграми демонструють умовність шифровки: “Неподалік Аркадії в Магернії / розташована провінція / що називається Елзисією / у ній поблизу річки Ерадо розкинулося

багато стійких традицій сучасного пасторалезнавства в Німеччині. Див.: Meyer H. Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts. Diss. – Dorpat: Albert-Ludwigs-Universität, 1928.

³ Ці два різновиди є найбільш поширеними ландшафтними топосами в традиційній літературі і відповідають внутрішнім станам людини – щастя (закоханості) і смутку (меланхолії).

⁴ Jüngst-erbawete Schäfferey // Schäferromane des Barock / Hrsg. von K.Kaczerowsky. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1970. – S.8-96.

багатонаселене славнозвісне місто”⁵. З цього опису, зокрема, стає зрозумілим, і автор підкреслює це у супровідних парних топонімах, що мова йде відповідно про Германію, Сілезію та Одер. Тобто він, наслідуючи Опіца, наводить пізнаване локальне зображення знайомо-близького національного пейзажу. Разом з тим в його творі свій проблемний і внутрішньо конфліктний характер виявляє дилема реально-соціальної і умовно-буколічної модальностей, що була класицистично гармонізована Опіцем у “Герцині”.

Якщо уважніше придивитися до конкретних деталей пейзажного фону, що створюють ландшафтний контекст, своєрідні мальовничі “куліси” для розвитку почуттів закоханої пари, то стає очевидною пристрасть письменника до розповсюджених буколічних кліше: ошатні поля, пухнасті отари, прозорі річки, контрастно-декоративні ягнята – білі або чорні, в залежності від водних джерел, які їх забарвлюють. Структурно центральна частина роману побудована на співставленні контрарних версій ландшафту, мінлива тональність зображення якого є співзвучною діаметрально співвіднесеним психологічним варіантам переживань закоханих.

Наприклад, періоду зародження кохання відповідає прогулянка героїв веселим парком (Lustgarten), де “живописець світу, весна (Lentz, – автор використовує піднесено-поетичний синонім поняття Frühling. – Л.П) розсіяла найрізноманітніші чудові квіти, що однаковою мірою приваблюють і своїм ароматом, і красою”⁶, і де герой грає на скрипці в затінку мигдалевого дерева. У порівнянні з суворим північним пейзажем Опіца тут відчувається прагнення автора урізноманітнити зображення декоративними деталями, вплести у словесне полотно натуралізовані екзотичні (східні, південні) флоронімні реалії⁷. Так,

⁵ Ibid. – S.13.

⁶ Ibid. – S.44.

⁷ Подібне поєднання протилежного в північному контексті було властиве ще експресивній готичній традиції, яка химерно поєднувала “дерева германських

мигдалеве дерево, батьківщина якого – Китай, належить до найбільш чарівних і пишних весноцвітів, що використовуються парковою культурою Німеччини⁸. І хоча в романі шість канонічних ознак-принад весняного locus amoenus представлені лише частково⁹, не викликає жодних сумнівів намагання автора вплинути на читача в дусі інтегральної синестезії, одночасно пробудити в ньому почуття краси природи та відчуття цінності буття.

“Пасторальна радість життя” (des Pastoralischen Frewdenlebens¹⁰), що пронизує ці сценки, цілком очевидно включає в себе тональність піднесеного стану почуттів людини на лоні чарівного гармонійного ландшафту. За спостереженням вченого, який спеціально вивчав відбиття пейзажної лірики в мистецтві слова Німеччини, уже в XV ст. література використовувала поняття Freude для позначення емоційного впливу чудової природи на захопленого спостерігача¹¹. При цьому, звісно, власне пасторальний пейзаж в аналізованому різновиді німецького роману XVII ст. є канонічним, він насичений атрибутами буколічної стилізації і досить далекий у своїй вченій книжності, приміром, від емпіричної безпосередності Volkslied.

Подальшу нарочито різку зміну тональності ландшафтного зображення посилює мотив локальної

лісів із заморськими пальмами”. Див.: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М.: Искусство, 1973. – С.90.

⁸ Див.: Süßkow R. Bäume und Sträucher. – Berlin: Der Kinderbuchverlag; 1980. – S. 60.

⁹ Ці ознаки такі: лука, тінисті дерева, струмок, аромат квітів, подув вітерцю, спів птахів. Див.: Riedel W. Natur – Landschaft // Fischer Lexikon Literatur: In 3 Bd. / Hrsg. von U.Ricklefs. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – S.1421.

¹⁰ Jüngst-erbawete Schäfferey... – S.76.

¹¹ Це спостереження наводить автор спеціального дослідження, присвяченого вивченню еволюції почуття природи в німецькій культурі класичних епох: Див.: Flemming W. Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. – Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1931. Оминаючи увагою пастораль “приватного змісту” і згадуючи лише “Герцінію” Опіца, вчений ототожнює її з ідилією та залишає німецьку романну пастораль за межами власного дослідження.

тотожності куліс. При цьому незмінність просторових координат додатково збільшує суб'єктивну глибину перетворення locus amoenus в locus terribilis, оскільки зовнішня подібність приховує внутрішню драматичну різноманітність: “Він пішов до того місця, яке йому вчора показала кохана Амоена, однак не знайшов там нічого, крім сумної самотності”¹². У такому стані Амандус не помічає “нічого, крім великої кількості похмурих дерев”¹³, тож при світлі місяця, покинутий у лісових хащах (підсилювана тавтологія: wüste Wüsteney – занедбане, безлюдне, пустельне місце), він вирізає на корі дуба (символ вічної стабільності¹⁴) свої меланхолійні скарги, втілені у сонетній формі. У цьому автор роману реалізує традиційний петрарківський мотив любовної скарги.

Відзначимо, що цей похмурий локус позбавлений головної, на думку теоретиків топологічного ландшафту, виокремлюючої ознаки locus terribilis – просторової обмеженості й віддаленості¹⁵, перед нами постає те ж саме місце, яке ще вчора для закоханих було забарвлене у кольори, властиві locus amoenus. У такому екстремальному ландшафтному обертанні відомий германіст К.Гарбер вбачає брак “реалістичного” художнього сприйняття природи, суто алегоричну функціональність пейзажного зображення¹⁶. Багато в чому погоджуючись з авторитетним фахівцем, маємо все ж таки підкреслити інші, не менш важливі резони подібної репрезентації цього мотиву. Зокрема сумне усамітнення (trawrige Einsamkeit) підпорядковує логіку зображення пейзажу психологічній логіці розвитку почуттів, забарвлює деталі ландшафту безпосередньою суб'єктивною

¹² Jüngst-erbawete Schäferey... – S.65.

¹³ Ibid.

¹⁴ Зрозуміло, що вибір дерева не є випадковим, адже надміцні властивості дуба (steinhart – кам'яно-твердий) відомі з давніх часів. Див.: Süßkow R. Op. cit. – S.6.

¹⁵ Garber K. Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jhs. – Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1974. – S.242.

¹⁶ Ibid. – S.298.

залежністю від душевного настрою героя. Уже навіть ця, психологічно обумовлена, метаморфоза локусу спростовує надто категоричну точку зору, згідно з якою заміський ландшафт в Німеччині часів Тридцятилітньої війни “не сприймається як одухотворене середовище”¹⁷.

В анонімній “Спустошеній і обезлюдненій пасторалі” (1642), яку в германістиці прийнято називати за ім’ям головної героїні “Перелиною”¹⁸, попри відому стереотипну формалізованість вступної картини затишно-відокремленого буколичного пейзажу (річка, прилеглі до неї чарівні поля й луки, зі здоровим повітрям, родючими ґрунтами та кришталево чистими водами¹⁹) відбувається деталізація флоронімних елементів. При цьому, втілюючи обдумані підібрані “квіткові” мотиви, автор твору виявляє певну оригінальність і самобутність. Наприклад, у вінку Перелини, що прагматично поєднує естетичні й цілющі функції, “чудові духмяні нарциси, троянди, гвоздики і особливо зміцнюючий серце розмарин” ієрархічно піднесені над “соковитим недобррозичливим листям оливи, лавра, петрушки”²⁰. І хоча зазначена цілюща дія розмарину не підтверджується хрестоматійними даними ботаніки²¹, важливим є те, що автор приєднується до шанобливого культу цієї (до речі, нині у дикорослому вигляді доволі рідкісної в Німеччині²²) рослини, що йде з глибокої давнини²³.

¹⁷ *Stuhr M. Deutsche Malerei des Barock.* – Leipzig: VEB E.A.Seemann Verlag, 1981. – S.6.

¹⁸ *Die verwüstete und verödete Schäferey // Schäferromane des Barock...* – S.97-160.

¹⁹ *Ibid.* – S.100.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Авторитетна енциклопедія “Уранія” пов’язує сферу медико-косметологічного використання розмарину з виготовленням ефірних олій та одеколону. Див.: *Urania. Pflanzenreich: In 3 Bd. / Hrsg. von Prof. Dr. S.Danert.* – Leipzig, Jena, Berlin: Urania-Verlag, 1975. – Bd.2. – Höhere Pflanzen 2. – S.239-240.

²² Згідно зі спостереженням вчених натуралістів, “розмарин став у Німеччині таким же рідкісним, як і середовище його існування – верхові болота, і цвіте виключно у заповідниках”. Див.: *Schröder H. Faszination der Nähe. Pflanzen und Tiere im Farbfoto.* – Leipzig: Fotokinoverlag, 1980. – S.58.

²³ Про культ розмарину див.: *Urania. Pflanzenreich...* – Bd. 2. – S.239.

Слід зауважити, що вже назва твору містить глибоку ревізію пасторального канону, бо коли провідний принцип жанрової модальності пасторалі прийнято тлумачити як ідилічний, то даний текст, навпаки, одразу ж вносить пасторальне ядро сюжету в дисгармонійний контекст: *verwüstete und verödete*. Таким чином, аналізована пастораль реалізує самобутню концепцію національно забарвленого пейзажу, прикмети якого якщо й не руйнують традиційний буколічний локус, то, напевно, проблематизують його, різко дисонуючи з ним. Так, елементи буколічного топосу постають у переосмисленому вигляді: ліс – це аж ніяк не “веселий лісочок” (*Lustwäldlein*), як, приміром, у пізнішій “Лізиллі” Й.Томаса²⁴, – тут він слугує притулком славного народу пастухів, які змушені переховуватися від збройного розбою (“жінки шукали порятунку ... в хащах похмурих лісів”²⁵). Однак і ліс не є надійним прихистком, тому головний герой шукає захисту в “найближчій фортеці” (*Vestung*)²⁶. Увага зосереджується на “спаленому житлі”, “розграбованому краї”²⁷, а оскільки воєнний напад відбувається в період стрижки овець, то зворушливі баранчики – один із основних атрибутів канонічного, ідилічно безтурботного буколічного локусу – бігають напівостриженими або зовсім нестриженими. Усі ці ознаки дають дослідникам підстави вести мову про “реалістичне локальне зображення”²⁸ в цьому романі.

Отже, національно забарвлені прикмети створюють у “Спустошеній і обезлюдненій пасторалі” не декоративний естетизований ландшафт на кшталт *locus amoenus* і навіть не меланхолійну театралізовану атмосферу *locus terribilis*, а навмисно конкретизований, впізнано-неблагополучний, регіонально-специфічний простір, безпосередньо співвіднесений з немилосердною до ідилічного затишку соціально-

²⁴ Johnson M. *Lisilla* // *Schäferromane des Barock...* – S.168.

²⁵ *Die verwüstete und verödete Schäferey* // *Schäferromane des Barock...* – S.121.

²⁶ *Ibid.* – S.122.

²⁷ *Ibid.* – S.119.

²⁸ Garber K. *Op. cit.* – S.158.

історичною логікою великого неаркадійського світу. Подібно до автора “Герцінії” романіст відмовляється від хронологічної дистанції пасторального світу відносно сучасності. Він додержується архаїчного пасторального принципу осцилювання поетик, осмисленого Опіцем у руслі прямого суміщення зображальних модальностей, водночас обігруючи антиномічно співвіднесені локуси різних типів та різко експлікуючи реалії руйнівної воєнної повсякденності, тобто зіставляючи традиційно канонічні локальні топоси з інтегруючим їх соціально-політичним типом регіонального простору.

У найдраматичнішому романі німецького зрілого бароко трагічна дисгармонія реально-соціальної картини світу прориває фікцію пасторального ідилічного утопізму: “... у цей час у нашій країні справи вершилися скоріше порозбійницьки, ніж по-солдатськи”²⁹. Руйнівний зовнішній світ з усією жорстокістю його воєнних смут не тільки різко суперечить умовно буколічній, а насправді далекій від блаженного умиротворення дійсності, але й, втручаючись у неї, створює їй реальну загрозу: “Наша пастораль перетворюється на дику пустелю, оскільки вона зазнає то грабунків і пожеж, то нові безчинства та іншого паплюження..., тому вона заслужено іменується спустошеною пастораллю”³⁰. У пастуший локус, що втратив благословенну ізолюваність, вводяться трагічні картини спустошення і мародерства “лісових розбійників”: “... одного ранку озброєна рука скрізь спалила наше житло, майно було повністю розграбоване... не милували ні старого, ні малого... до того ж багатьох благородних жінок було жахливим чином збезчещено...”³¹. Отже, самою просторово-концептуальною моделлю свого твору автор ніби переконує, що порушення традиційної міфопоетичної атемпоральності *locus amoenus* призводить до згубних

²⁹ Ibid. – S.118.

³⁰ Ibid. – S.156.

³¹ Ibid. – S.119.

наслідків і водночас реалізує антиутопію пасторальної ізоляції.

У “Лізиллі” Й.Томаса (1663, вийшла під псевдонімом)³² герой-пастух – насамперед дбайливий і вірний чоловік, маска пасторалізму тут є прозоро умовною. Позбавляючись властивого попередникам скепсису в оцінці любовного почуття, і перш за все жінки – його найяскравішого носія, автор трактує шлюб як “найвище блаженство на землі”³³, випереджаючи в цьому сентименталістську сімейну ідилію XVIII ст. У відповідності до буколічної кодифікації пастушка виступає як “прикраса зелених лугів”³⁴. Написаний у післявоєнний період цей барочно-сентименталістський твір чутливо реагує на зміну соціально-політичного клімату та поетизує “благий мир, який провіщає пастуша сопілка”, “чесне спокійне життя кожного на своєму місці”³⁵. Зображення квітучого пасторального локусу просякнуте світлою інтонацією радості й умиротворення: “Німеччина після багато-страждальної Тридцятирічної війни знову набула спокою і почала насолоджуватись плодами благого миру”³⁶. Показовим для німецького естетичного контексту є те, що модальність буколічної безтурботності мотивується відсиланням до соціально-історичної конкретики великого світу і саме в ній знаходить своє закономірне обґрунтування.

Тема щасливого кохання і взаємного задоволення в подружньому житті Дамона і Лізилли, невинні радощі братерства “блаженного народу пастухів”³⁷ – музика, загадки, ігри, веселі непорозуміння, обмін поцілунками, букетами, поетичні змагання, прогулянки на кораблі, щире захоплення дарами природи, – передають дух інтимно-затишних насолод дрібномаєтного замиського буття, що

³² Johnson M. Lisille // Schäferromane des Barock... – S. 161-239.

³³ Ibid. – S.171.

³⁴ Ibid. – S.167.

³⁵ Ibid. – S.163.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

більше не затьмарюється загрозою війни, спогади про яку виразно відчутні в історіях життя Дамона і батьків-біженців Лізилли. Пасторально-буколічний зміст постає в контамінації з мотивами сімейної ідилії. Роман, що розгортається в чудовій атмосфері живої природи, насичений багатими оздоблювальними флоронічними елементами, насамперед парковими і садовими – яскраво екзотичними або національно забарвленими, частково емблематизованими прикметами ідеалізованого пастушого *locus amoenus*.

Прикметним є вже сам характер моделювання художнього часу, що відходить у своїй побутовій проекції від ахронного, благословенного канонічного топосу вічних аркадійських весни-літа і розвиває лінійну, навіть циклічну, з регулярним чергуванням і повторенням протягом півтора років, зміну пір року, обігруючи властиві кожній з них специфічні подієво-темпоральні прикмети-маркери. Так, прикмета пізньої осені – полювання на зайців з улюбленим гончим псом; навесні розпускається березовий горбочок, розважальну прогулянку на кораблі супроводжують закоханий вітерець, жайворонок та соловей; влітку пастухи увінчують себе гілочками мирта (відомий традиційний символ постійності³⁸), вирощена Лізиллою незабудка символізує вірність, як і інші вічнозелені холодостійкі рослини. Сам розвиток любовного почуття уподібнюється метафоричній динаміці рослинних перетворень. *Knospen, Blüten, Blätter* (“бруньки, квіти, листя”³⁹) ототожнюються зі стадіями дозрівання кохання. Автор майстерно переплітає, як це властиво буколічному ландшафту, візуальні й акустичні компоненти пейзажу⁴⁰.

Змінюється партія власне ботанічних мотивів ландшафту, з окремих фрагментарних вкраплень, що

³⁸ См.: *Urania. Pflanzenreich...* – Bd. 2. – S.137.

³⁹ *Johnson M.* Op. cit. – S.175.

⁴⁰ За спостереженнями дослідників, поєднання візуальних і акустичних прикмет пейзажу – ознака топологічного ландшафту, у позатрадиційному ж описі природи переважає акцент на візуальному сприйнятті. Див.: *Riedel W.* Op. cit. – S.1425.

супроводжують і відтінюють пейзажний фон, з компонентів флоронімної стилізації, що виникають здебільшого розрізнено і спорадично, вони перетворюються на органічний стимулятор сюжетної дії. Образно інтерпретуючи сюжетну схему, ландшафтні деталі відіграють роль системних координаторів-мікроцентрів, які в різних поетичних варіаціях конкретизують мотив “пасторальної радості життя”. Привертає увагу вже сама надцільна концентрація деревно-квіткових елементів, які деталізують сюжетну дію романної пасторалі: від грушевого і травневого деревця (берези) до традиційних для німецького ландшафту ще з XV ст. садових фіалки і незабудки, лілеї й троянди, бузку і конюшини⁴¹. Продовжуючи цю усталену традицію, романна пастораль трансформує і збагачує її. Якщо раніше “від охоплення природи в єдину цілісну картину не було й сліду”⁴², то тепер декоративні флоронімні компоненти не емпірично відокремлені, а свідчать про ретельний авторський відбір та утворюють стійкі постійні атрибути естетизованого середовища, що осмислюється як певна ідилічна цілісність, причому не лише в дусі інакомовної буколічної умовності, але і в руслі співзвучного локального обрамлення для натхненної сентименталістської поетизації подружнього життя.

Так, жартівлива віршована вставка про грайливого пустуна-Купідона реалізує іронічний мікросюжет про поцілунки, який вибудовується навколо шовковичного дерева: заходячись сміхом, пустотливий Купідон, що впав у густу крону шовковиці, пригощає закоханих стиглими ягодами, які бризкають темно-бурим соком (*die schwärzeste Beerlein, braune Haut, braunes Kleid*⁴³), і лише солодкі поцілунки здатні стерти з губ кисло-коричневі сліди. Відповідно до поставленої мети, автор, котрий дразнить

⁴¹ Саме ці квіти, що стали вже характерними для національної традиції XV ст., називає у своїй книзі В.Флеммінг: див.: *Flemming W. Op. cit.* – S.16.

⁴² *Ibid.* – S.16.

⁴³ *Johnson M. Op. cit.* – S.173.

читача грайливою колористикою, обирає шовковичне дерево з фіолетовими плодами, тоді як найбільш поширеним культивованим у Німеччині його різновидом була біла шовковиця⁴⁴. Важливо, що ця пейзажна деталь, яка провокує забавну і потішно-еротичну сценку, органічно вплітається в сюжетну лінію розвитку любовного почуття героїв. При цьому природний локус семантично поєднує і переосмислює найважливіші зображувальні плани, традиційно притаманні буколіці⁴⁵.

У душі піднесено-колористичних рішень автор відбирає і поетизує в світі рослин білий колір, який символічно ототожнюється з чистотою (*weiß vnd reinlich*⁴⁶) і є багатозначним по відношенню до героїні, якщо брати до уваги систему ідей неоплатонізму. Білому тілу і платтю Лізилли, “білої пастушки білих овечок”⁴⁷, відповідає градація метафоричного квіткового ряду: жасмин, біла троянда і травневі квіти, яких Лізилла “переважає своєю білизою”⁴⁸ (мається на увазі – чистотою), білі фіалки (символ непорочності⁴⁹), білі гвоздики, білий тюльпан, який, однак, також не витримує порівняння з тією вражаючою білизою героїні, котру можна порівняти лише з сіянням білої лілеї, “королеви квітів”⁵⁰. Перевага білої лілеї безсумнівно веде своє походження від давньої біблійної традиції, за якою троянда і лілея – атрибути Діви Марії та немовляти Христа. У літературі XVII ст. ця традиція була

⁴⁴ Цей факт відзначають спеціальні довідково-енциклопедичні праці з ботаніки: *Süßkow R.* Op. cit. – S. 57; *Urania Pflanzenreich...* – Bd. 2. – S.232.

⁴⁵ Маються на увазі три зображувальні плани, що традиційно відзначаються дослідниками як характерні для буколічної поезії: “традиційно-міфологічний, побутових реалій, образів героїв, переважно їхніх психологічних станів”. Див.: *Попова Т.В.* Буколика и некоторые жанры второй софистики в композиции греческих романов: традиционное в новом и новое в традиционном // *Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы.* – М.: Наука, 1989. – С.145.

⁴⁶ *Johnson M.* Op. cit. – S.231.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Větvicka V.* Pflanzen in Feld und Wald. – Prag: Artia, 1980. – S.128.

⁵⁰ *Johnson M.* Op. cit. – S.231.

вже клішованою. У такому ж варіанті, до речі, вони фігурували і в німецькій готичній культурі (наприклад, у живопису Ф.Груневальда⁵¹. Проте не можна повністю виключати, що ідеалізація цієї квітки могла живитися також і властивими північній міфології поетично-легендарними уявленнями, згідно з якими в кожній лілії живе ельф, котрий разом з нею народжується і вмирає. Саме він надає їй особливої одухотвореності й бездоганності⁵². Таким чином, у багатозначних ботанічних мотивах-аналогіях пасторалей простежуються наукові, міфологічні, біблійні, легендарні ремінісценції, що задають багатозначне, символічно асоціативне поле образів персонажів і визначають алюзіотивний характер поетики жанру.

Приміром, оскільки Лізилла – “квітка серед жінок” (*Blume der Frauen*⁵³), то її душевні якості та портретні риси семантично багатозначно емблематизовані в образах гіацинта, фіалки, жасмину, гвоздики, трояндочки, віоли (братків), “гордовитого гранату”⁵⁴. Звісно, що екзотичний гранат, який культивувався в оранжереях Німеччини, не стільки репрезентує реальний ландшафт, скільки демонструє значною мірою книжний характер мислення письменника, яке має на увазі здавна пов’язаний з цією рослиною символічний смисл багатства, родючості й достатку⁵⁵.

Відповідно, південний лимон, умовно розділений каталогізуючим мисленням поета на складові компоненти, ілюструє метафоричний контраст: попри те, що внутрішність лимонних плодів – золотиста, їхній сік на смак – різкий і кислий, а шкірка – гірка. Це слугує для автора символічною алегорією: “Таким є й людське життя”⁵⁶. У пристрасному зверненні до коханого Лізилла проводить буквальну аналогію, ототожнюючи вірне кохання Дамона з

⁵¹ Див.: *Fraenger W. Matthias Grünewald.* – Dresden: Verlag der Kunst, 1988. – S.85.

⁵² *Větvicka V.* Op. cit. – S.182.

⁵³ *Johnson M.* Op. cit. – S.204.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Urania. Pflanzenreich...* – Bd. 2. – S.139.

⁵⁶ *Johnson M.* Op. cit. – S.207.

прекрасною субстанцією лимонного соку: “O du mein Citronen Safft!”⁵⁷. Таким чином, у цьому романі провоковані буколичним оазисом багаті ботанічні аналогії не тільки констатують пейзажний фон сюжетної дії, але й здатні стимулювати напрямок розвитку сюжетних ліній твору. Беручи безпосередню участь у синтезі семантичного поля образів персонажів, декоративні флоронімні елементи-ремінісценції створюють досить цілісну атмосферу надзвичайно деталізованої ландшафтної ідилії, – середовища, яке обрамлює дію та підживлює її своїми образними імпульсами.

Слід відзначити, що досвід жанру німецької пасторалі з його запізнілим історико-літературним ритмом багато в чому суттєво реформує європейські художні набутки. Якщо разом з відомим російським вченим трактувати пасторальність як “дотримання кодексу поведінки закоханого”⁵⁸, то стиль поведінки героя-пастуха в пасторалі “приватного змісту” укладається в цю схему лише частково. Річ у тім, що в Німеччині цей жанр естетично підпорядковувався нормам патріархальної моралі, яка відчутно дистанціювалася від етики куртуазної світськості, а наука досконалого кохання (*parfait amour*) взагалі не входила до програми німецьких пасторалістів. Звідси й інші іпостасі героїв: розчарованого закоханого (Амандус), обманутого пастуха-воїна (Леоріандер), ніжно люблячого чоловіка (Дамон). У Німеччині динаміка пасторально-романного жанрового ряду з кульмінацією в антиідилічній “Перелині” спрямована від пастушого маскараду, витонченої світсько-умовної гри-натяку Опіца до невігядливої оповіді про “дійсні події” та “реальні” (*historisch*) життєві обставини в пасторалях “приватного змісту”, сюжетну основу яких складає життєво достовірна любовна історія з елементами морального дидактизму та побутового прозаїзму.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С.163.

Специфічна концепція буколичного локусу в романній пасторалі Німеччини відображала особливості міфопоетичного за своєю суттю жанру, і в той же час відзначалася послабленою аркадійською знаковістю, що було пов'язано з чутливою реакцією роману на невтішні прикмети тогочасної воєнно-політичної реальності, безпосередньо співвіднесеної з благословенним атемпоральним пасторальним локусом. Так, досить виразну атмосферу приреченості рідного краю передає трагічна динаміка бароко “Спустошеної і обезлюдненої пасторалі”: “... винищувальні промені бога війни Марса / ... за кілька днів проникли до лона нашої матері – дорогої вітчизни / і спочатку захопили її члени / а потім почали їх пожирати, аж поки не залишилося ні крові, ні вен, ні, навіть, кісткового мозку / бо все було спустошено й зруйновано”⁵⁹. Міфологічно-інакомовну логіку пасторального локусу, що чреватий жахливим, руйнівним перетворенням, модифікує втручання в художню тканину актуальних національно-історичних реалій гіркої воєнної повсякденності, хаосу та лихоліття. Виникає враження, що спадковий по відношенню до “Герцинії” Опіца барочний різновид романної пасторалі Німеччини, який позначений драматичною тональністю або елегійним настроєм, суттєво зменшує рівень літературно-метафоричної штучності аркадійського усамітнення⁶⁰ та відступає від центральної для жанру утопічної ідеї блаженно-нерухомого буколичного універсуму (пригадаймо, приміром, Золотий вік царства Астреї у французькому романі⁶¹).

Саме тому, як думається, і є такими своєрідними художні функції пейзажу, який чітко підпорядковується

⁵⁹ Die verwüstete und verödete Schäferey... – S.112.

⁶⁰ Л.М.Баткін розглядає “Аркадію” Саннадзаро як “вторинну (по відношенню до Аркадії Вергілія. – Л.П.) семіотизацію простого, природного життя, включення його до готового знакового ряду”, з чим дослідник пов'язує “багаторазове посилення окультуреності, штучності аркадійського світу”. Див.: Баткін Л.М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С.169.

⁶¹ Див.: Чекалов К.А. Цит. вид. – С.180,187.

логіці національно забарвленої концепції пасторальної дійсності. Осягнення природи та осмислення елементів ландшафту німецькими письменниками, що відбивають провідні для епохи напрямки пізнання навколишнього світу, є досить деталізованими і містять як буколічно театралізовані, так і сповнені місцевого, німецького колориту пейзажні компоненти. Німецькі романісти вписують “усталений, вічний духовний пейзаж”⁶² пасторалі в комплекс соціокультурних уявлень про національно характерний, специфічно регіональний простір. Семіотичне поле образів персонажів насичене багатими і багатозначними (міфопоетичними, легендарно-символічними) зображувальними імпульсами-ремінісценціями флоронімної метафорики. Ландшафтний локус класицистично виважено (М.Опіц) або підкреслено проблемно (барочна пастораль “приватного змісту”) поєднує поетику міфологічного і утопічного іносказання з соціально-історичною, національно-конкретизованою зображувальною модальністю.

⁶² Баткин Л.М. Указ. соч. – С.170.

Пастушенко Людмила. Поетика пасторального ландшафту в німецькому романі...