

*Пастушенко Людмила
(Дніпропетровськ)*

**Осмислення пейзажного локусу
німецькими письменниками-пасторалістами
XVII століття: Мартін Опіц**

Важливість вивчення художнього простору, який, на думку вчених, складає «концепційний і почуттєвий інвентар культури»¹, не викликає жодного сумніву. Звернення до буколічного локусу в літературі XVII століття, коли пейзаж, що поєднує топологічні, стереотипно-клішовані ландшафтні елементи з неповторними національними прикметами, вочевидь, перебував у вирішальній стадії естетичного формування², є надзвичайно суттєвим для осягнення художньої картини світу доби класицизму і бароко. При цьому ключовою для поезики пасторалі є, згідно із загальноприйнятою думкою теоретиків жанру, «одвічно закладена в буколіці можливість вираження смислу, який перевищує її безпосередній зміст»³. Кардинальний, з погляду буколічної кодифікації, принцип осцилювання, мерехтіння поетик, що корінням своїм сягає визнаної, що йде від Вергілія, традиції інтегрувати у фікційний світ елементи реального світу, дозволяв авторам усіяко актуалізувати пасторальну фікцію. Естетичний принцип, який пов'язує в алюзіотивній системі взаємних відсилань природу, мистецтво, Античність, що будучи взяті всі разом, «натякали

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – С.27.

² См.: Кормилов С.И. Пейзаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С.732-733.

³ Юрченко Т.Г. Пастораль // Литературная энциклопедия терминов и понятий... Цит. вид. – С.725.

на сучасність»⁴, знаходив специфічне художньо-філософське втілення у кожному із національних регіонів Європи.

Німецька романна пастораль, що, на жаль, обійдена увагою вітчизняних дослідників⁵, відрізняється яскравою художньою своєрідністю і має вартий уваги поетичний характер, багато в чому несхожий із відомими європейськими зразками жанру. Спрямована на вирішення гострих інтелектуальних проблем сучасності та конфронтаційно налаштована по відношенню до кризової дійсності пастораль у Німеччині XVII ст. досить нетрадиційно використовує декоративно-буколічне іносказання. Пасторальний роман на німецькому ґрунті яскраво втілює скептичні умонастрої та філолофсько-етичні шукання сучасників, їхні пошуки притулку в ідеалізованій самоті – на лоні природи, в умовно «сільському», замиському житті. Письменники-пасторалісти зосереджують сюжетну дію в рамках традиційно-стереотипного, буколічно стилізованого, і в той же час значною мірою національно конкретизованого пейзажного локусу, що є досить далеким від театралізованої герметичної ізоляції від великого світу⁶. Таким чином, можливо, вперше в історії німецького роману Нового часу барочно-класицистична пастораль справді цілеспрямовано освоює пейзажне тло.

Звернення до ландшафтної теми в німецькій літературі Нового часу є важливим вже хоча б у силу принципової маловивченості даного кола проблем, внаслідок чого в науці стосовно німецького мистецтва XVII ст. виникла тенденція

⁴ Баткин Л.М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С.169-170.

⁵ Відзначимо, що новітні літературно-енциклопедичні видання Росії уже містять перелік німецьких пасторалей. Див.: Юрченко Т.Г. Цит. вид. – С.727.

⁶ Про поетику романної пасторалі див.: Пастушенко Л.И. Идейно-художественное своеобразие немецкой романной пасторали XVII в. // Филологические науки. – М.: Высшая школа, 1990. – № 5. – С.39-50; Пастушенко Л.И. Жанрова своєрідність німецької романної пасторалі XVII ст. // Іноземна філологія. – Львів: Світ, 1992. – № 103. – С.143-149.

II. Історико-літературний процес

недооцінювання ролі пейзажної естетичної традиції, у тому числі – буколічної. І теза деяких учених-культурологів про те, що замиський ландшафт у Німеччині доби Тридцятирічної війни «рідко викликає довірче почуття рідного»⁷, і рішучі сумніви мистецтвознавців щодо самостійності німецьких художників-пейзажистів⁸, не кажучи вже про цілковите нехтування літературознавства новаторськими образотворчими ландшафтними тенденціями німецької романної пасторалі⁹, усе це – виразні прояви тієї негативістської концепції, що збіднює наші теоретичні уявлення про культуру Німеччини XVII ст. та потребує рішучого перегляду в сучасній науці.

1630-ті роки склали епоху народження німецької романної прози Нового часу. Першовідкривачем пасторалі в Німеччині стала прозометрична, синтетична в жанровому відношенні¹⁰ «Пастораль про німфу Герцинію» (1630)

⁷ *Stuhr M.* Deutsche Malerei des Barock. – Leipzig: VEB E.A.Seemann Verlag, 1981. – S.6. Цьому твердженню суперечить думка знавця естетики німецького пейзажу, який узагальнив досвід Даха, Ріста, Веделя, Харсдерфера, Циглера, Ширмера та інших німецьких авторів XVII ст.: «Городяни жадають насолодитися природою і свідомо до цього прагнуть». См.: *Flemming W.* Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. – Halle an der Saale: Max Niemeyer Verlag, 1931. – S. 39.

⁸ Російська дослідниця практично прирівнює німецьких художників-пейзажистів епохи бароко до копіїстів західноєвропейського пейзажного живопису. Див.: *Изергина А.Н.* Немецкая живопись XVII в. Очерки. – Л.-М.: Искусство, 1960. – С.24, 33, 40-41.

⁹ Парадоксальним чином німецька романна пастораль опиняється поза увагою навіть авторів робіт, спеціально зосереджених на темі природи. Наприклад, дослідження, присвячене становленню й еволюції «відчуття природи» у німецькій літературі, згадуючи про «Герцинію» М.Опіца, ототожнює її з ідилією і залишає за бортом аналізу. Див.: *Flemming W.* Op. cit. – S.35. Замовчує досвід ландшафтних характеристик письменників-пасторалістів Німеччини також і новітнє енциклопедичне видання. Див.: *Riedel W.* Natur – Landschaft // Fischer Lexikon Literatur / Hrsg. von U. Ricklefs: In 3 Bd. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – Bd. 3. – S.1417-1433.

¹⁰ Автор спирається поряд з пасторальною на іншу національну традицію – «світських творів», у корисності яких він переконаний і основні жанри яких перелічує в передмові. Це церковні гімни, книги про війну і мир, оказіональна поезія, описи природи, котрі містять екземпліфікуючі повчання і настанови,

М.Опіца, що позначена безсумнівними романними рисами. Автор класицистичної «Герцинії», незаперечний авторитет у царині поетики і віршування Німеччини, трактує центральну ситуацію втечі героя від любовних негараздів та воєнного хаосу на лоно природи, розробляє сюжет переконання: долучаючись до красот рідного краю, герой осягає таємниці природи, пізнання і творчості, переймається скепсисом стосовно ідеї рятівної подорожі до далеких країн. У процесі пошуків персонажем відгуків славних «давніх часів»¹¹, – ознайомлення з героїчним національним минулим, спілкування з однодумцями, поетами-пастухами, «чи то дітьми муз, чи то самими музами»¹², – жага юного вразливого героя втекти до «міста на Сені»¹³ поступово згасає. Персонаж, який пізнав усю фальш світського життя та відчув зрадливість кохання, переосмислює пасторальний ідеал та пов'язані з ним можливості особистого усамітнення, що здавалося йому благодотворним. Він відмовляється від тимчасового ескейпізму, в ньому визріває рішення повернутися у великий світ, до «люб'язної, але виснаженої батьківщини»¹⁴. Таким чином, поетизація природи рідного краю в громадянській «Герцинії» є органічним компонентом концепції пасторалізму, провідним мотивом образотворчої модальності ідилії.

Співзвучний Сіднієвій «Аркадії» осуд пасторального способу життя у вустах занепокоєного долею німецької нації письменника набуває актуального громадянського загострення: марними і навіть злочинними є пошуки

що свідчить про складний жанровий сплав, який лежить у фундаменті новаторського цілого.

¹¹ *Opitz M. Schäfferey von der Nimfen Herzinie.* – Bresslau: Verlegung David Müllers, 1630. – S.31.

¹² *Ibid.* – S.10.

¹³ Письменник розгортає перифрастичний опис Парижа: «Прикраса міст, школа світськості, мати добрих звичаїв» (*Ibid.* – S.9), розширюючи тим самим просторові перспективи локусу пасторалі уявленнями про реальний європейський простір. Панегірик покровителю включає перелік усіх політично значимих європейських країн.

¹⁴ *Ibid.* – S.25.

II. Историко-літературний процес

особистого щастя, поза межами знедоленого і знекровленого за роки воєнної розрухи отчого краю. Під пером гуманіста-мандрівника народжується романна пастораль, в ідейному світі якої від руйнівних потрясінь повсякденності не захищають ані гармонія високих душевних якостей персонажів, ані умиротворений спокій ідилічного пейзажу, стилізованого за високим зразком окультуреної природи Саннадзаро: «По цей бік Судетських полів... розташована долина, просторе півколо якої нагадує півкулю чаші, вона сповнена численними сторожовими вежами, прекрасними струмками, селами, маєтками і кошарами. Ти можеш назвати її притулком усіх чужоземців, веселим відлюддям, оселею насолод німф або польових божеств, шедевром природи»¹⁵. Відзначимо, що відкрита панорама-кругозір, яка змальовується як чітко відмежований земний рай, багато в чому є канонічною і в перспективі може сягати локального ідеалу місцеположення гуманістичної вілли¹⁶.

Пасторальний локус, що традиційно відтворює семіотичний код природної єдності натурального і рукотворного, сприймається крізь призму актуальної сучасності, безпосередньо відбиває тему воєнних нещасть отчого краю, тому що Ich-Erzähler відразу ж уточнює: лише гори відокремлюють благословенний притулок його споглядального усамітнення від рідної йому місцевості, «яка зазнала нещастя плачевної війни»¹⁷. Духовна прихильність близького авторові героя до рідної Сілезії виступає тим засобом, що допомагає привернути увагу сучасників до пекучих національних проблем, виховати відданість батьківщині. Таким чином, принцип осцилювання поетик реалізується як пряме поєднання модальностей, вплавлення острівців і елементів соціально-історичного зображення у традиційний буколічний код.

¹⁵ Ibid. – S.7.

¹⁶ Див. про це: Riedel W. Op. cit. – S. 1426.

¹⁷ Opitz M. Op. cit. – S.7.

Пасторальний контекст буття героя, що безпосередньо співвідноситься з непасторальною дійсністю, дозволяє виявити загрозливі ознаки соціально-політичної ситуації Тридцятирічної війни. Непасторальний світ, із якого тікає герой, пронизаний рисами національно-історичної конкретності, автор згадує, приміром, убивства, пожежі, зрошені кров'ю поля: ...mordt vndt brandt / ... das feldt mitt blute wirdt begoeben¹⁸. За цим вбачається складний світоглядний філософський план, який визначає особливий принцип співвідносності в естетичному рішенні художнього простору, де навмисно дисонуюче зближення гармонічно проясненого і гостро дисгармонійного непасторального світу послаблює позачасовий смисл ідилії, коректуючи її призмою регіонально специфічних історико-політичних реалій актуальної сучасності Німеччини.

Відомий знавець європейської пасторалі¹⁹ М.Опіц спирається на національну традицію ренесансно-гуманістичної буколіки та пасторальної поезії Першої сілезької школи, Плодоносного товариства. Пасторалістика, що має більш ніж тисячолітню історію, при всьому формалізованому характері її поетологічної традиції, є для письменника живою школою літературної практики сучасності. Кодифікована в плані насиченості поетики стійкими елементами, ця жанрова стихія переживає знаменне відродження в оригінальному, просякнутому патріотичним ентузіазмом варіанті прозометричної пасторалі з відчутними романними рисами.

Позначений емблематичним стилем мислення твір сплавляє «вічні» пасторальні топоси з національно характерними, регіонально забарвленими прикметами: образи німфи місцевого джерела і гроту німф, зображення водної

¹⁸ Ibid. – S. 10.

¹⁹ Усього в передмові і тексті названо 15 імен авторитетних європейських пасторалістів, чий досвід увійшов у фундамент жанру «Герцинії». Детальний порівняльний аналіз пропонує робота: Huebner A. Das erste deutsche Schäferidyll und seine Quellen. Diss. – Königsberg i. Pr.: Albert-Ludwigs-Universität, 1910.

II. Историко-літературний процес

стихії, традиційний мотив галереї з живописними полотнами, теми сходження персонажів у земні надра та гірських мандрівок, сцени чаклунства, колорит прозоро зашифрованого театралізованого пастухування з його звичними іменами-масками і філософськими бесідами героїв. Мотиви спогадів про нещасливе кохання є елегійно співзвучними з часом дії, до речі, у трактуванні М.Опіца часу досить далекого від традиційно прийнятих для пасторалі й особливо благословенних з точки зору поетики жанру весни й літа. Тут це кінець жовтня (Weinmonat) з його скорботним передчуттям скорих холодів і неминучого зимового завмирання природи. Якщо традиційне уявлення про безтурботний буколічний локус принципово виключало із образу простору ворожу життю й усьому живому зиму, то пейзаж «Герцинії», навпаки, насичений передвістями зимових холодів, – письменник проблематизує типовий буколічний топос.

Отже, вже на початку оповідання календарно й астрологічно чітко (знак терезів змінює знак скорпіона) позначається темпоральна датованість дії, письменник створює сумний осінній пейзаж: «Лоза стояла без грон, плоди попадали з дерев, різкий північний вітер вкрав убрання кущів»²⁰. При цьому автором обирається семантично знакова в контексті воєнної реальності флоронімна ремінісценція: виноградна лоза (разом зі смоківницею) вже у Пісні пісень, а також і в північній, готичній культурній традиції²¹, виступала символом надії на мирні часи. Підкреслено патетичним, нетрадиційним трактуванням цього пейзажного атрибуту («гола виноградна лоза») М.Опіц підкреслює гостре неблагополуччя тогочасної реальності Німеччини. Новація письменника, який релятивізує пасторальний топос ідеального

²⁰ *Opitz M.* Op. cit. – S.7. Пошлемося на текст оригіналу: Der stock stund ohne wein // das obst war von den bäumen // Der strenge Nortwind nahm // den püschen ihre zier... Ibid. – S.7.

²¹ *Fraenger W.* Matthias Grünewald. – Dresden: Verlag der Kunst, 1988. – S.84.

природного середовища, стає особливо очевидною у світлі тези сучасного російського дослідника К.А.Чекалова, висловленої ним стосовно «Астреї» д'Юрфе: «Стабільність погоди виглядає як символ стабільності пасторального універсуму».²²

Мандрівка товариства поетів-пастухів, що відбувається у мальовничій гірській місцевості й створює подієво-оповідальну раму твору, просякнута пафосом відкриття чудодійних таємниць природи. Поетизація духовних зв'язків людини з вітчизною відбиває регіональну настроєність автора, який любовно ідеалізує рідний край. Топонімічні та гідрографічні реалії надзвичайно багаті й детально конкретизовані, наприклад: «шляхетні ріки»²³ і водні потоки – Одер, Ізер, Ельба, а також Катцбах, Пархвітц, Квієс, з-поміж дерев згадуються споконвічні для північних лісів ялина, сосна, ялиця й липа²⁴. Створюється уявлення про топографію: прозорі джерела, стрімчаки, зелені луки й родючі поля, Богемський ліс, замок і гірський будиночок Кінаст, гірські пасовища. Прикметно, що чимало з цих ландшафтних реалій дотепер збереглися в Німеччині, і це викликає особливе захоплення у сучасних учених. Образ простору в «Герцінії» моделюється з урахуванням реальних компонентів сілезького пейзажу і водночас згідно з архаїчними уявленнями про ідилічне ядро буколічного локусу. Цей образ вимальовується і деталізується на перетині провідних сюжетних тем твору: теми прославлення батьківщини і теми природи як мудрої наставниці людського роду, наділеної енергією творення.

²² Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 165.

²³ Opitz M. Op. cit. – S.24.

²⁴ Фахівці-ботаніки фіксують просування саме цих деревних порід з півдня на північ у процесі їхньої природної акліматизації після сходу глетчерів льодовикового періоду і підвищення середньоевропейських температур, саме тому дані різновиди є споконвічними, найбільш властивими німецькому пейзажеві. Див.: Süßkow R. Bäume und Sträucher. – Berlin: Der Kinderbuchverlag, 1980. – S.4ff.

II. Історико-літературний процес

Надання переваги німецькій батьківщині не містить ані войовничого, ані патріархального нюансів, але воно не позбавлене атмосфери підкресленої регіональності, певного милування «своїм». Так, короткий екскурс в історію маркоманів створює художній міф, що героїзує національне минуле і «великі справи»²⁵ давніх германців. Можна припустити, що підкреслено експресивне трактування національних пріоритетів, акцентована патріотична домінанта художньої свідомості характеризують М.Опіца як спадкоємця гуманізму Північного Відродження²⁶. Часом поетизація рідної природи – щедрої дарувальниці чудес – виливається в неприхований культ вітчизняного: «Ці перлини, срібло, золото шарами і зливками, породами і зернами залягають у місцевих багатих полях»²⁷, – Німеччина явно постає багатшою «обох Індій». Цей старанно створюваний і акцентований автором історико-ландшафтний міф демонструє, що М.Опіц, як і художники-першовідкривачі пейзажу в живопису Німеччини²⁸, синтезує у своєму уявленні про рідний край ідеалізовану реальність і поетичну мрію.

Таким чином, ядро концепції пейзажного локусу М.Опіца в дусі естетики класицизму культивує ореол підвищеної поетичності в осмисленні природи рідного краю, зображеного в піднесено благородному ключі. До речі, О.Бенеш стосовно основних принципів творчості пейзажистів Північного Відродження зауважував:

²⁵ *Opitz M.* – S.31.

²⁶ Про національну своєрідність німецького гуманістичного руху детальніше див.: *Немилов А.Н.* Специфика гуманизма Северного Возрождения (типология и периодизация) // Типология и периодизация культуры Возрождения. – М.: Наука, 1978. – С.49.

²⁷ *Opitz M.* Op. cit. – S.30.

²⁸ Цим проблемам присвячений спеціальний розділ «Відкривачі пейзажу в живопису і науці» відомої книги О.Бенеша. Див.: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М.: Искусство, 1973. – С.90-101. Дослідник досить красномовно озаглавив також і відповідний підрозділ: «Нове ставлення до природи».

«...чарівна казковість..., поетичність, піднесеність і мрійливість»²⁹, і далі: «Це сновидіння, це вираження природи, а не зорове утвердження реальності»³⁰, – у важливих опорних концептуальних пунктах простежується не тільки зовнішній переклик, але й глибока типологічна подібність головних, легендарно і казково-міфологічно забарвлених тенденцій підходу до осмислення конкретної пейзажної реальності. Очевидними й безсумнівними є паралелі в характері оволодіння місцевими ландшафтними реаліями літераторами і живописцями даної культурної спільноти. Зазначимо, що важливий історико-культурний міф, який фіксує вирішальні точки зіткнення літератури й живопису, багато в чому спирається на антично-міфологічні ремінісценції, але при цьому він цілком раціоналістично, в дусі художньо-філософського мислення Нового часу поєднує риси легенди і сучасного, ідеологічно забарвленого національного імперативу.

Подібні порівняння з живописом не лише провокують, але й роблять цілком правомірними майстерно вплавлені в тканину словесного зображення іконографічні фрагменти ландшафту, які насичують пастораль поетичним відчуттям живої природи і формують жанрову специфіку творів цього роду. Нагадаємо, що ідеї зближення-співставлення поезії й живопису, спроби обґрунтувати їхню подібність та досягнути внутрішню спорідненість буквально пронизували ту епоху. Такими, наприклад, були уявлення про поезію як аналог живопису, що говорить (М.Опіц), співвідносний підхід до малюнка як натурального знаку природи і до віршованого твору, як до умовного знаку мистецтва (Г.Ф.Харсдерфер), теза про зорову природу живописного образу і акустичну – внутрішнього світу почуттів (Я.Бальде). При цьому автор «Герцінії» розробляє не лише візуальні, але й акустичні компоненти пейзажу: пастухів ледь не оглушує шум спадаючих вод, дзюркотіння

²⁹ Там само. – С.93.

³⁰ Там само. – С.94.

II. Історико-літературний процес

ж струмка тішить їхній слух; лютні та скрипки – атрибут польових і гірських німф нарівні з луком і стрілами.

Образ німфи, картинно представленої з біло-мармуровою чашею – джерелом водного потоку – в руці, пов'язує географічно достовірний колорит Гарца як із міфопоетичним началом (*genius loci*), так і з язичницьким, адже ще з часів Античності німф як малих божеств, доброзичливих або лиховісних покровительок місцевості³¹, відносили до водної субстанції. Ім'я німфи національно конкретизоване і співвідноситься з німецькими топонімами: *der Hartz oder Hercynische waldt*³². І хоча енциклопедично освіченому письменникові добре відомо, що дана ономастична реалія веде походження від трактату Тацита «Про Німеччину»³³, він усе ж таки воліє пояснити походження антропоніма, відсилаючи до слововживання «споконвічних уроджених німців» – маркоманів і марсінгів³⁴, активізуючи тим самим національну легенду, як це було властиве північному гуманізму.

М.Опіц відходить від архетипічного значення образу, який споконвічно несе символіку смерті³⁵ і активізує семантичний ореол образу німфи – втаємниченого знавця, коментатора і тлумача природних явищ. У повній відповідності до ренесансної традиції єдності та

³¹ Мотив загрозованої німфи в німецькому живопису Відродження (на матеріалі картини Л.Кранаха «Німфа джерела») інтерпретує робота: *Дмитриева М.Э. Некоторые проблемы художественной жизни Германии эпохи Реформации // Культура эпохи Возрождения и Реформация / Под ред. Л.М.Брагиной. – Л.: Наука, 1981. – С.139-145.*

³² *Opitz M. Op. cit. – S.31.*

³³ *Hercynia silva* або *saltus Hercynium*, – так римляни позначали, за Тацитом, Середньовисокі гори. Примітно, що це пояснення належить самому М.Опіцу.

³⁴ *Opitz M. Op. cit. – S.31.*

³⁵ О.Ф.Лосев відзначає, що споконвіку грецьке міфологічне і поетичне мислення пов'язувало німф із гротами, печерами, ірраціональними силами, стихією води; народна традиція розуміла водних німф як символ вічного становлення, народження, прилучення до мудрості або божевілля, до життя або смерті. Див.: *Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн.1. – М.: Искусство, 1988. – С.101-102.* Додамо, що М.Опіц розрізняє три різновиди німф – наяд, оріад, дріад, «які освячують ріки, гори і ліс». *Opitz M. Op. cit. – S. 42.*

взаємопроникнення природи й мистецтва, підземний грот – природне житло німф – водночас несе відбиток вищою мірою штучно створеного: це ідеально кругла споруда в стилі древніх храмів, із кришталевиими колонами, у нішах якого на зелених килимах розташувалися юні німфи, зайняті вишиванням³⁶. Деякі вчені вважають навіть, що у цьому, позначеному явною умовністю, декоративному фрагменті «Герцінія», про класицистичний характер якої вже приходилося писати³⁷, зраджує ідеї помірності, міри (*maße, maßig*), «золотої середини» і переймається барочною пишністю³⁸.

На відміну від німецького германіста, який наполягає на чисто прикладному, узуальному значенні сюжету про німф³⁹, ми вважаємо, що ця сюжетна ланка у функціональному відношенні реалізує характерний сплав регіонально забарвлених образних асоціацій із позачасовими і міфологічними проекціями буколичного коду зображення і складає органічний компонент багат шарової пасторальної алегорички художнього тексту. Так, німфа – це і берегиня джерела в місцевому, національному розумінні⁴⁰, і «найпрекрасніше творіння, або скоріше богиня»⁴¹, «цілителька»⁴², а також проводир мандрівних пастухів – носителька мудрості в найдревнішому смислі, і одночасно

³⁶ *Opitz M.* Op. cit. – S.26. Подібно до цього, у покоях «безсмертної матері німф» Фетида героїв вводить в оману мистецька імітація у камені змії, риби, морських чудовиськ, птахів, лазурового склепіння.

³⁷ *Пастушенко Л.И.* Барочно-классицистические тенденции в системе поэтики немецкой пасторали XVII века // Барокко и классицизм в истории мировой культуры. Материалы Международной конференции «Седьмые Лафонтеновские чтения». – СПб, 2001. – С.110-112.

³⁸ Див.: *Huebner A.* Op. cit. – S. 25.

³⁹ Так вважав А.Хюбнер: «Казка про німфу розроблена лише для того, щоб підлестити родові Шафготша». Див.: *Huebner A.* Op. cit. – S. 23.

⁴⁰ Дослідники звертають увагу на те, що в розумінні гуманістів і натурфілософів простір полів та лісів населений поряд з античними істотами, на кшталт сильванів, німф, нереїд, сатирів, також німецькими гномами, лісовиками, русалками. Див.: *Дмитриева М.Э.* Цит. вид. – С. 146.

⁴¹ *Opitz M.* Op. cit. – S. 24.

⁴² *Ibid.* – S. 61.

II. Историко-літературний процес

зв'язуюча нитка з європейською пасторалістикою (згадаймо про мотив палацу німф на ріці Ліньон, розроблений в романі д'Юрфе «Астрея»), пов'язана з давньогрецькою (печера німфи Каліпсо в Гомеровій «Одіссей») і римською літературою (епізод Печери сну в «Метаморфозах» Овідія).

При цьому ідеї вічного відновлення й становлення світу, життєдайної сили води, головного першоелементу матеріальних стихій, багатства і досконалості навколишнього середовища позначають у творі образ природи, яка творить, з її пафосом чудес і експресією вічного творення. Ця багатозначна, під знаком *natura naturans* проєктована на сучасність концепція гуманістично протиставляється у творі, написаному в розпал Тридцятирічної війни, катастрофі воєнної розрухи, атмосфері нещадного знищення живого. Зосереджуючи мотив природи, яка творить, у рамках національно конкретного пейзажного локусу і обігруючи це художнє рішення в дусі місцевого патріотизму (...ми любимо ту країну, чиїм повітрям дихаємо)⁴³, М.Опіц, як думається, при всій його прихильності до пасторальної міфотворчості, водночас чутливо сприймає і враховує перспективний зміст натурфілософських спекуляцій. Отже, він перебуває в руслі генерального, інтегруючого конкретні дослідні реалії, напрямку розвитку сучасних йому природничонаукових ідей.

Відчувається, що в пафосній розробці мотивів рідного краю автором, прихильником модного енциклопедизму⁴⁴, багато в чому керує прагнення до достовірного, науково обґрунтованого знання, звідси й чітко локалізований маршрут героїв – Гарц, долини і гроти, сходження на Велетенські гори, – перед читачем розгортається детально

⁴³ Ibid. – S.20. Наведемо цей фрагмент буквально: «Від природи ми звичай любимо ту країну, чиє повітря ми уперше вдихнули, на чию землю вперше ступили, якій ми зобов'язані нашим дитинством і вихованням...»...

⁴⁴ Див.: *Maché U. Opitz' „Schäfferey von der Nimfen Hercinie“ in Seventeenth-Century Literature // Essays on German Literature in honour of G. Joyce Hallamore / Ed. by M.S.Batts and M.G.Stankiewicz. – Toronto: University of Toronto Press, 1968. – P.36.*

поетизована емпірія описовості в зображенні місцевості, майже картографічно точному і гідрографічно докладному. При цьому М.Опіц художньо втілює сучасні йому наукові гіпотези, теорії, відкриття. Але разом з тим його герої ведуть диспут про гірський дух Рюбецале, здавна овіяного містичними народними повір'ями, захоплюються авантюрою зі страшною чортівнею в горах. У свідомості митця природничонаукова і міфологічна версії навколишнього середовища, що передбачають одна одну, існують у взаємному багатозначному взаємодоповненні.

Так, мандрівні пастухи активно раціонально пізнають навколишній світ, розмірковують про різноманітні властивості природного й атмосферного середовища, висловлюють думки про ритмічну космологію – теорію припливів і відпливів. Ці мотиви свідчать про непідробний інтерес письменника до таємного смислу рушійних сил природи, про загострену увагу до глибоко прихованих закономірностей її одухотвореного організму. Звертаючись до творчості першовідкривачів пейзажу в живопису Північного Відродження, вчені зауважують: «Макрокосм порівнювали з одухотвореною істотою, що має власний життєвий ритм, чергування неспання й сну»⁴⁵, – типологічні паралелі і спільність культурної свідомості в цьому процесі осягнення природи є безсумнівними.

Відповідно до міфопоетичного компоненту концепції письменника значна частина оповідання присвячується уявній казковій мандрівці героїв, що спускаються в підземний світ і відвідують царство богині Фетиди. Однак барвіста чарівна сфера земних надр є не тільки міфопоетично фантазійною, як це може здаватися на перший погляд. Насправді таке художнє рішення спирається на сучасну авторові наукову гіпотезу про підземний водний басейн, який нібито пов'язує воедино всі джерела земної поверхні. Увагу письменника привертають дослідні дані,

⁴⁵ Бенеш О. Цит. вид. – С.92.

II. Історико-літературний процес

тому він пропонує природні пояснення багатьом таємничим явищам навколишнього світу, серед яких, приміром, загадка блукаючих вогнів. При цьому автор розвиває ідею переваги інтелектуальних сторін людської природи. Вустами одного із героїв М.Опіц прямо говорить про достоїнства дослідного знання: «Серце може повірити в те, що підтверджує довгий досвід і сприймає зір»⁴⁶. До речі, у синкретичних образно-раціоналістичних побудовах «Герцинії» вчена ерудиція автора, що поєднував інтерес до новітніх природничо-наукових теорій із описом раритетів і чудес, випереджала й підготовляла ерудитський енциклопедизм пізнього бароко Лоенштейна. Чутливість письменника до раціоналістичних віянь, вплавлення в художню тканину природничонаукових фрагментів і пояснень (спостереження щодо загадки блукаючих вогнів, біологічних змін трупа, природи пристрастей жінки) свідчать про живучість традицій неоаристотелізму, які підживлювали європейську пастораль загалом, і німецьку зокрема⁴⁷.

Утім, письменник-раціоналіст не позбавлений гуманістичного, магічно-алхімічно витлумаченого, натур-філософського уявлення про людину і природу, що є осереддями основних матеріальних субстанцій: водної, повітряної, вогняної, земляної. Однак навіть допитливі зарубіжні дослідники-германісти не помітили, що глибинна емблематична логіка організації простору твору будується на сакральній-символічній, активізуючій ідею посвяченості⁴⁸, принципі зіткнення або взаємодії

⁴⁶ *Opitz M.* Op. cit. – S.46.

⁴⁷ Про інтелектуальну наукову традицію неоаристотелізму у французькій пасторалі див.: *Чекалов К.А.* Цит. вид. – С.166. Звертаючись до живопису, відзначимо, наприклад, що на полотні 1609р. «Нічна втеча св. сімейства в Єгипет» (атрибуція незрозуміла) художник франкентальської школи активно втілює знання тодішньої астрономії: на нічному небосхилі, немов на карті зоряного неба, зображені сузір'я, зокрема Чумацький Шлях, нерівності місячного рельєфу. Див.: *Stuhr M.* Op. cit. – S.12.

⁴⁸ Див., наприклад, у тексті: «Німфа ж мовила: Пастухи! Лише стільки дозволено бачити оку людини». *Opitz M.* Op. cit. – S.44. Нагадаємо, що статус німф у пасторальній традиції вищий, аніж статус пастухів.

персонажів з кожною із цих стихій. Так, маршрут мандрівних героїв, «одержимих жагою знань»⁴⁹, пролягає крізь підземний грот німфи (земля), океанічні володіння Фетиди (вода), вогнедишне місце загибелі античних титанів (вогонь), піднебесні гірські височини (повітря).

Красномовна конкретика хімічних атрибутів такої архітектоніки, наприклад, згадування в зв'язку з вогнем про сірку (сірчаний дим, чад, сморід, «запах сірки – це запах грому і блискавки»⁵⁰) – елемент, що служив алхімічним символом вогню, і водночас у магії – знаком присутності диявола (у сцені бісівського гадання, вирішеній, однак, без ренесансного милування чудодійним⁵¹). У такому ж дусі витримане і згадування про сніжну, імлісту сутність повітряного середовища в горах, із властивою їй особливою ефірною субстанцією, – простір живої природи у творі структуровано в руслі алхімічних уявлень – ярусно, ієрархічно. У зв'язку з цим цікаво відзначити, що дослідники виявляють типологічне явище живописної алхімії (трактування стихій як першооснови різних вторинних субстанцій, ідея органічного взаємопородження матеріальних форм) у пейзажах головного майстра дунайської школи А.Альтдорфера, одного з яскравих представників Північного Відродження⁵².

Художня філософія і антропологія «Герцинії», що просякнута непідробним жвавим інтересом до природного середовища життя людини та пропонує детальне пейзажне тло, конструє в пасторальній картині світу особливий тип зв'язку ландшафтного зображення з натурфілософськими поглядами доби. Спираючись на антропоморфічну тезу про внутрішню спорідненість і подібність основних матеріаль-

⁴⁹ Ibid. – S.29.

⁵⁰ Ibid. – S.45.

⁵¹ Див. про високу оцінку магії: Гарэн Э. Магия и астрология в культуре Возрождения // Э.Гарен. Проблемы итальянского Возрождения. – М.: Прогресс, 1986. – С. 331-349.

⁵² Бенеш О. Цит. вид. – С.93.

II. Историко-літературний процес

них стихій та природи людини, письменник разом із тим малює образ героя, який активно проникає в таємниці природи, пізнає і раціонально пояснює їх. Тим самим художник слова чітко натякає на провідну з інтелектуальної точки зору ланку в ряді «людина – природа», акцентує на пріоритетності дослідних даних. Так, письменник-пастораліст конкретизує своєю художньою антропологією космологічні основи двочлена «людина – світобудова». Він підхоплює й розробляє притаманну вже Північному Відродженню тенденцію осмислення малого космосу – людини як прямого відображення космології великого світу, всесвіту, у той же час рухаючись, що характерно для XVII ст., від універсального знання до спеціалізованого.

Подібні й паралельні інтелектуальні тенденції поєднання досвіду і здогаду можна простежити в німецькому ландшафтному живопису бароко, що спирався як на результати точного природничонаукового осягнення природи, так і на інтуїтивну метафізичну ідею одухотвореної єдності космічного цілого, в якому людина і її навколишнє середовище постають у взаємній залежності й обумовленості (наприклад, у полотнах А.Ельсхаймера⁵³). Ці два провідні шляхи розвитку пейзажного живопису вже відзначалися мистецтвознавцями, які зафіксували стосовно північного гуманізму «почуття зорової загальності, не обмежене ізольованими точними студіями»⁵⁴. Дані течії пов'язувалися в уяві дослідників з філолофсько-теологічним та науково-емпіричним напрямками пізнання як двома генеральними тенденціями осмислення й вивчення природи в епоху Відродження, що були підхоплені й розвинуті далі

⁵³ Пошлемося на спеціальну роботу з німецького живопису бароко: «Виникав новий, осмислений як космічна цілісність світ ландшафту, в якому людина і природа були явно пов'язані одне з одним». *Stuhr M.* Op. cit. – S.12.

⁵⁴ *Бенеш О.* Цит. вид. – С.91. Спеціальна підпорядкованість локальних і атмосферних подробиць цілісному враженню «в дусі справжнього ландшафтного живопису» була властива вже мистецтву А.Дюрера. Див.: *Ullmann E.* Albrecht Dürer. – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1975. – S. 29.

діячами мистецтва бароко, однак уже з позицій Нового часу, в дусі філософії телеологічного динамізму.

Таким чином, аналіз засвідчує, що німецька пастораль XVII ст. не тільки виробляла власну оригінальну художню концепцію природи як натурального контексту буття людини, але і всіляко прагнула проникнути в неповторно специфічні, регіонально особливі деталі пейзажу, осмислюючи й експресивно втілюючи тим самим конкретний національний локус. Думається, що вирішальне новаторство «Герцинії» пов'язане із ретельно виваженою, осмисленою в дусі часу і переважно класицистично відрефлектованою концепцією ландшафту не меншою, а навіть більшою мірою, ніж з оригінальною рекомбінацією активно використовуваних автором зарубіжних пасторальних зразків⁵⁵.

Зауважимо, що ця концепція в романній пасторалі Німеччини була досить специфічною. Крім літературної моди і національного почуття, прагнення не відстати від закордонних сусідів реальним соціокультурним ґрунтом даного жанру в Німеччині були духовні пошуки гуманізованої дійсності в ідейно-емоційній конфронтації зі стихією війни і руйнувань: «І це місце, що нині прикрашає дорогоцінний світ, приречено на війну без будь-якої провини»⁵⁶, – тональність патріотично налаштованого автора «Герцинії» просякнута безвихідною гіркотою. Звідси стає очевидним, що своєрідність буколічного утопізму німецької романної пасторалі, як М.Опіца, так і його продовжувачів і послідовників⁵⁷, визначає не стільки елегантна туга за золотим віком, скільки безпосередньо

⁵⁵ Вочевидь, маючи на увазі саме цю якість, німецький знавець літератури бароко при трактуванні проблеми новаторства письменника в «Герцинії» бере поняття *erfindet* – «винаходить, відкриває, створює» (жанр) – у лапки. Див.: *Meid V. Opitz, Martin // Metzler Autoren Lexikon / Hrsg. von B.Lutz. – Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986. – S.492.*

⁵⁶ *Opitz M. Op. cit. – S.43.*

⁵⁷ Цим авторам-пасторалістам буде присвячено нашу окрему статтю.

II. Історико-літературний процес

пов'язана з актуальною історичною повсякденністю мрія про стабільність і міцний мир.

Зберігаючи пам'ять про переказ, про легендарне героїчне минуле країни, автор разом із тим не дистанціює сюжетну дію від реальної сучасності Німеччини, не відносить її до минулого. Регіональний сілезький пейзаж, місце усамітнення і мандрівок героїв, постає як мікроострівець тимчасового благополуччя, вплавлений у руйнівний хаотичний воєнний космос тогочасної Німеччини, підпорядкований законам війни, як це ілюструє хіазм: *jetzt mein landt / nicht jetzt mein landt*⁵⁸. Усе це демонструє, наскільки далеко культурна свідомість німецького письменника стоїть від добре відомого йому досвіду європейської пасторалі, наприклад, від маньєристичного роману д'Юрфе «Астрея», прагматичну спрямованість локального міфу якого французькі дослідники вбачають у трактуванні провінції Форє V ст. як богообраної місцевості⁵⁹.

Підкреслена експлікація соціально-історичної логіки в основному сюжеті «Герцинії» призводить до того, що лиха батьківщини сприймаються товариством героїв-пастухів як органічна частина особистої долі. Показовий у цьому плані емблематично забарвлений вислів «тягар вітчизни» (*des Vaterlandes last*)⁶⁰ містить прихований натяк на низку проблем, пов'язаних із тогочасною суспільно-історичною ситуацією Німеччини. Подібна інтенційна спрямованість естетичної фікції послабляла аркадійську знаковість міфопоетичного за своєю природою жанру і накладала відбиток на специфіку художнього простору-часу – малоідилічного, часто досить далекого від умиротвореної споглядальності, зосередженого у світі нерідко доволі прозаїчної сучасності, який увібрав елементи конкретної національної історії, відкритого зовні.

⁵⁸ *Opitz M.* Op. cit. – S.54.

⁵⁹ Див.: Чекалов А.К. Цит. вид. – С.192.

⁶⁰ *Opitz M.* – S.43.

Тож не випадково жанровий простір художнього тексту «Герцінії» допускає включення не тільки звично ідилічних, але й героїчних компонентів, як, приміром, великий панегірик знатному німецькому родові покровителя, що розмикає затишну відособленість аркадійського усамітнення героя уявленням про безкрайні простори тогочасної політико-географічної мапи Європи. Отже, буколічна кодифікація виявляється нестрогою, допускає в пасторальну картину світу зовнішньо іншосмислові та іншостильові складові, які посилюють усередині буколічної кодифікації зображувальну домінанту сучасності і коригують у характерному, патріотично-пафосному німецькому контексті традиційну пасторальну фікцію «стійкого, вічного духовного пейзажу»⁶¹.

⁶¹ Баткин Л.М. Цит. вид. – С.170.