

ЧЕРТЫ БАРОККО В АНГЛИЙСКОМ ГАЛАНТНО-ГЕРОИЧЕСКОМ РОМАНЕ

© 2012 г. А. А. Кузнецова

В статье рассмотрены три английских галантно-героических романа: анонимная “Теофания” (1655), “Аретина” (1660) сэра Дж. Макензи и “Партенисса” сэра Р. Бойла (1655–1669). Основными чертами барокко в них представляются непостоянство и иллюзорность окружающего мира, “растерянность” стремящегося сохранить постоянство героя, ситуации неразрешимого морального выбора между долгом и добродетелью.

The article considers three English heroic romances – the anonymous “Theophania” (1655), “Aretina” (1660) by Sir G. Mackenzie, and “Parthenissa” (1655–1669) by Sir R. Boyle. The main baroque features discussed here are inconstancy and illusiveness of the surrounding world; the “perplexity” of the hero, who is trying hard to maintain constancy of purpose; insoluble moral-choice situations, when one has to pick between duty and virtue.

Ключевые слова: барокко, постоянство/непостоянство, иллюзорность, долг, добродетель.

Key words: baroque, constancy/inconstancy, illusiveness, duty, virtue.

XVII век – не самый яркий период в истории английской литературы. В это время Англия уступает пальму литературного первенства Испании, которую своими барочными пьесами прославили Педро Кальдерон и Тирсо де Молина, и Франции, где на сцене Бургундского отеля ставились классицистические шедевры Пьера Корнеля и Жана Расина. Английская литература XVII столетия не может похвастаться такими выдающимися представителями классицизма или барокко, хотя и барокко (в большей), и классицизм (в меньшей степени) представлены в творчестве английских писателей этого периода. Можно сказать все же, что ведущим стилем в Англии XVII века был стиль барокко, к которому традиционно относят и метафизическую поэзию (Джон Донн), и аллегорические произведения Джона Бэньяна, и большинство произведений Джона Мильтона, хотя вопрос о сочетании барочных и классицистических черт в “Потерянном рае” следует признать открытым (равно как и проблему “классицизма” героических пьес Джона Драйдена). Практически не исследованным на сегодняшний день остается жанр английского галантно-героического романа, который, как мы полагаем, также подлежит рассмотрению в связи со стилем барокко. Выявить и описать черты стиля барокко в трех галантно-героических романах – анонимной “Теофании” (1655), “Аретине” (1660) сэра Джорджа Макензи и “Партениссе” (1655–1669) сэра Роджера Бойла – такова задача настоящей статьи.

В середине XVII в., когда создавались “Теофания”, “Аретина” и “Партенисса”, английская

литература испытывала сильнейшее влияние со стороны французских писателей, что, по всей видимости, связано с пребыванием английской аристократии на континенте из-за событий гражданской войны. Под влиянием французских образцов в Англии появился галантно-героический роман и его разновидность – политико-аллегорический. Создатели английской политической аллегии (“Теофания”, “Аретина”) видели пример в “Аргениде” (1621) Джона Баркляя, а автор “Партениссы” ориентировался на романы Мадлены де Скюдери и Ла Кальпренеда. Действие галантно-героического романа “Партенисса” помещено в античность, главные герои – галантные рыцари – участвуют в войнах Древнего Рима, Карфагена, Парфии и Армении, решают судьбы этих государств и выстраивают любовные взаимоотношения с достойнейшими дамами. Подобные герои населяют и политико-аллегорический роман, где время и место действия то же – античность (Древняя Греция, Египет), однако, под условными странами древнего мира просвещенный читатель должен увидеть события современной ему истории, а именно – гражданской войны 1640–1660 гг. Несмотря на жанровое различие этих двух видов английского галантно-героического романа, наша цель – не охарактеризовать их по отдельности, а наоборот, определить их общность с точки зрения стиля. Но сначала воссоздадим вкратце ход событий в каждом из них.

В “Теофании” можно выделить две основные сюжетные линии. Первая связана с Деметрием – сыном генерала, который захватил власть в так

называемых Объединенных провинциях¹ и хочет из политических соображений женить сына на армянской королеве. Однако Деметрий влюблен в сицилийскую принцессу Марианну, поэтому он решает покинуть Объединенные провинции и искать встречи с ней, путешествуя по городам Древней Греции. Главный герой второй сюжетной линии – Кенодокс – жертва несправедливости сицилийских королей, а впоследствии – главный заговорщик и организатор восстания против монархии. Из истории Кенодока следует, что он раскался в совершенном предательстве и собирается служить только во славу законных королей. Надо отметить, что за Объединенными провинциями скрываются Нидерланды, за Сицилией – Англия, Деметрий окажется Вильгельмом II Оранским, а Кенодокс – третьим графом Эссекс.

Основная сюжетная линия “Аретины” представляет собой повествование о прибывших в Древний Египет Мегисте и Филарите (принцах Эфиопии и Фракии соответственно), которые избавляют короля Египта от завоевателей. Однажды Мегист рассказывает отставному советнику Монантропу об их с Филаритом путешествии в Лакедемон, который ведет многолетнюю вражду с Афинами (за ней легко узнается история противостояний Англии и Шотландии).

Магистральный сюжет “Партениссы” связан с судьбой племянника короля Парфии – Артабана, который влюблен в дочь покойного парфянского генерала – Партениссу. Однажды влиятельный и хитрый соперник заставляет Артабана поверить в неверность Партениссы, в результате чего убитый горем Артабан покидает Парфию, попадает в рабство к пиратам и становится Спартаксом, возглавившим восстание рабов в Риме. Вторая сюжетная линия “Партениссы” включает рассказ о любви Пероллы и Изадоры, препятствия которым на пути к соединению чинит карфагенский полководец Ганнибал. Третья сюжетная линия – история армянской принцессы Алтезиры и Артавазда.

Генрих Вельфлин сначала в книге “Ренессанс и барокко” (1888), а потом в труде “Основные понятия истории искусств” (1915) назвал “неустанно струящееся, никогда не кончающееся движение” [1, с. 23] или “изменчивость” [1, с. 77] одной из главных характеристик стиля барокко. Вслед за Вельфлином о “непостоянстве” [2, р. 182], движении, “динамичности” [2, с. 19] говорит боль-

шинство исследователей барокко. В английском галантно-героическом романе “движение” выражается в “непостоянстве” художественного мира произведения и населяющих этот мир героев, в “непостоянстве” действия и “непостоянстве” героя.

Место действия романа барокко переносится из страны в страну, из города в город, из столицы в деревню, из военного лагеря в частный дом, не задерживаясь надолго в одном месте. Время романа барокко не течет плавно, прошлое и настоящее переплетаются, чтобы непрерывно создавать “впечатление изменчивости” [1, с. 77]. Усложненность формы также способствует созданию иллюзии движения: “Барокко умножил богатство формы... мотивы переплетаются друг с другом, порядок частей схватить труднее” [1, с. 76], “форма сама по себе усложняется, а план запутывается... над всей совокупностью форм загорается... движение” [1, с. 77]. Роман барокко соединяет, по меньшей мере, две основные сюжетные линии, связанные с судьбами главных героев, которые не только прерываются многочисленными второстепенными эпизодами, но и перебивают друг друга, затрудняя восприятие читателя. Сюжетные линии накладываются одна на другую, и мотив “пересечения” создает “впечатление всюду проникающего движения” [1, с. 29–30].

Действие основной сюжетной линии “Аретины” начинается в Египте, куда главные герои – странствующие рыцари Мегист и Филарит – прибыли один из Фракии, а другой из Эфиопии. Но, не успев начаться, основная сюжетная линия прерывается второстепенной. На сцене появляются две убегающие от похитителей женщины – Агапета и Аретина. После счастливого избавления они рассказывают Мегисту и Филариту историю своей жизни, и здесь действие романа хронологически переносится в прошлое, а географически – во Фракию.

После этого главные герои продолжают свой путь и оказываются в удаленном от столицы Египта (Александрии) поместье бывшего министра. Развитие событий основной сюжетной линии вроде бы начинает набирать силу (оба героя влюбляются), но тут ее снова перебивает второстепенный эпизод, время и место действия которого – историческое прошлое египетской монархии. Затем основное действие ненадолго возобновляется: первая из двух главных любовных линий (Филарит и Аретина) разворачивается, а вторая (Мегист и Агапета) завязывается, когда ее прерывает новый сюжет – война Персии и Египта. Самый большой вставной эпизод занимает всю

¹ На карте древнего мира вряд ли можно найти государство с таким названием, автор “Теофании” создает вымышленное государство по аналогии с Республикой Соединенных провинций, как с 1581 г. назывались Нидерланды.

третью часть романа и представляет собой рассказ одного из героев, время действия которого уводит читателя на сто лет назад, а место действия перемещается из Египта в Афины и Лакедемон.

Как мы видим, географический диапазон “Аретины” весьма широк: Египет, Фракия, Афины, Лакедемон... Не менее разнообразна топография “Теофании”: Сицилия, Спарта, Константинополь, Сардиния, Кипр... Помимо этого в тексте “Партениссы” мы встречаем выражения “вся Азия” [3. Part I, p. 29], “все королевства Востока” [3. Part I, p. 29], “все дворы Азии” [3. Part I, p. 31]. Это говорит о том, что английский галантно-героический роман не ограничивается каким-то одним топосом или даже несколькими, он стремится объять необъятное, охватить как можно большее пространство.

Непостоянство представляется героям “Партениссы” наиболее яркой характеристикой окружающего их мира, и вместе с тем они считают постоянство одной из высших добродетелей². Герои романа барокко непрерывно говорят об изменчивости мира, которая проявляется во всем: в отношении подданных к своему государю, в отношении детей к родителям, самих героев друг к другу и т.д. Для слуги Артабана мысль об изменчивости мира – аргумент, чтобы поднять дух своего хозяина, страдающего от неразделенной любви: ведь всё может измениться: “Ваши достоинства и заслуги заслужат ее любовь, или рассудок и возмущение выльчат Вас” [3. Part I, p. 50]. Обстоятельства мира барокко изменяются с поразительной быстротой, низвергая героя с высоты успеха в бездну отчаяния, и наоборот, предлагая неожиданно счастливое разрешение безвыходной ситуации.

Герой романа барокко проходит сложный путь: от успеха к поражению, потом снова к успеху и снова к поражению – и так без конца. Еще вчера Артабан был счастливым любовником и победителем на поле боя, а сегодня он от отчаяния пускается в странствие и по стечению обстоятельств становится рабом, но и это ненадолго: Артабан превращается в Спартака, слава о военных подвигах которого распространяется по всему Риму.

² “Пусть несчастья... обрушатся на меня, если когда-либо была любовь более чистая, чем моя, и более постоянная” [3. Part I, p. 73]; “...и то, что ты даже сейчас называешь моей справедливостью, станет непостоянством и вероломством...” [3. Part I, p. 77]; “...кто может выразить... те святые клятвы в постоянстве” [3. Part I, p. 96]; “...но, чтобы спасти себя и, временно подчинившись завоевателю, спасти тех, кто продемонстрировал такое постоянство” [3. Part I, p. 367]; “...постоянство – природа Изадоры” [3. Part I, p. 102] и т.д.

Характерным для романа барокко является не то, что судьба его героя зависит от прихотей фортуны, и не то, что героя, который еще не успел справиться с одной бедой, уже поджидает другая (все это мы видим и в греческом, и в рыцарском романе), а то, что часто перемены, происходящие с героем и обстоятельствами его жизни, воспринимаются им как “странные”. “Странным” находит Артавазд изменившееся “обращение” Алтезиры с ним, когда она неожиданно меняет свое решение и соглашается на брак с парфянским принцем Пакором [3. Part II, p. 221]; “странная перемена” происходит с Пакором, когда он видит портрет Алтезиры, влюбляется в нее и отказывается от войны с Арменией [3. Part II, p. 132]; брат Пакора Фраат считает “примирение” с Арменией “таким же странным, каким оно было неожиданным и нежелательным” [3. Part II, p. 187].

Своего апогея “странные” перемены достигают в ситуациях, когда запланированное действие (можно сказать, любой поступок, каким бы он ни был – благородным или низким) приводит к совершенно противоположному, неожиданному и поэтому “странному” результату. Вопреки ожиданиям, вектор действия резко меняет свое направление. В результате герой испытывает немалое удивление, а читатель приходит к выводу, что “странность”³ художественного мира барокко способна превратить добродетель в порок (и наоборот), злейшего врага – в друга и что предугадать последствия происходящего абсолютно невозможно. О “странностях” такого рода размышляет Изадора после того, как она решила отправиться на смерть и тем самым спасти своего отца. Но неожиданно для всех Ганнибал помиловал не только отца, но и ее, да еще и Пероллу: “Там, где я думала найти смерть, нашла спасение... красота Изадоры... помогла нам вернуться с триумфом туда, куда, мы думали, не вернемся никогда” [3. Part I, p. 62–63].

Не менее “странным” представляется другу Артавазда – Фалинту итог римско-парфянского противостояния. Армянский король Артабаз уже готов сдаться на милость парфян-победителей, но разъяренный Арзас не желает идти на примирение ни при каких условиях и решает во что бы то ни стало разгромить Армению. Артабаз, Алтезира и

³ Здесь можно вспомнить “странную” любовь Пероллы к Амазоре, которая возникла уже после того, как героиня умерла; болезнь “странной природы”, которая сразила армянскую армию в Тиграносерте и не позволила им оказать достойное сопротивление парфянам [3. Part II, p. 124]; “случай, такой же странный, как сама битва”, который определил исход сражения между братом заговорщика Селинда Зеназием и Артаваздом [3. Part II, p. 55].

остальные понимают безысходность положения и готовятся мужественно встретить последний час. Однако парфянский принц Пакор, увидев портрет Алтезиры, вдруг влюбляется в нее, принимает сторону врага, и противникам ничего другого не остается, как заключить мир. Таким образом, каждый участник конфликта получает нечто прямо противоположное своим ожиданиям: Арзас и Пакор, отец и сын, “пришли захватить столицу Армении, однако, первый вместо того, чтобы завоевать город, теряет их обоих – и город и сына. Пакор, чтобы остановить парфянское войско, бросается на свой меч с желанием умереть, но оказывается, что “смерть – это путь к жизни, а опасность – к спасению”, армяне, “которые боялись увидеть Орода [короля Парфии] в стенах своего города”, теперь смотрят на него без всякого страха [3. Part II, p. 167–168]. Пользуясь названием одного из придворных балетов той эпохи, хочется назвать художественный мир английского барочного романа – “перевернутый мир”.

Постоянство как добродетель было одной из важных моральных тем в распространенной в XVII в. философии христианского стоицизма. Европейской популярностью пользовался, в частности, трактат Юста Липсия “De Constantia” (1584). Но если в классицистическом произведении постоянство часто являлось одной из главных характеристик положительного героя, то взаимоотношения стоической философии с мироощущением барокко значительно сложнее. В непрерывно меняющемся мире барокко положительным героям гораздо труднее сохранить добродетель постоянства.

Общим в рассматриваемых нами романах английского барокко можно считать мотив наставника, предостерегающего своего ученика от изменчивости мира. В “Теофании” это старый Вевей, взявший на себя обязанности по воспитанию сына своего погибшего друга; в “Партениссе” – воспитатель главного героя Артабана. Наставники осознают опасность этой изменчивости, которая может заставить человека совершать поступки, противоречащие его природе. Носители стоической философии, они наставляют своих учеников, рассказывают им истории измен и предательства, внушают страх перед чувством любви, в качестве одного из основных аргументов приводя “врожденное непостоянство женщин” [3. Part I, p. 25]. Однако ни героям “Теофании”, ни героям “Партениссы” на своем пути не удается избежать того, от чего их предостерегают учителя. Кенодокс (“Теофания”) становится изменником сам, Артабан (“Партенисса”) страдает от мнимой измены возлюбленной.

Стоики считают условием добродетельной и счастливой жизни отстранение человека от внешнего мира, особенно от участия в политической деятельности. Носителями философии стоицизма в английском романе барокко становятся представители старшего, уходящего поколения, проводящие свой досуг в сельском уединении. Однако молодые герои романа, видя свой идеал в постоянстве, не желают, тем не менее, устраняться от активной жизни, они стремятся к самореализации при дворе, в салоне, на политическом поприще – в любом доступном им виде социально-политической деятельности. Жажда жизни и активной деятельности бросает героя в мир непостоянства и иллюзии, заставляет проходить через многочисленные испытания и страдания.

Как Артабан ни усердствует, он не может противостоять красоте Партениссы, несмотря на все уроки своего наставника: “Пленить сердце, которое открыто для любви настолько просто, насколько сложно покорить того, кто убежден против любви, и это под силу только красоте Партениссы” [3. Part I, p. 28]. Не получается примириться с роком, стойко переносить удары судьбы и Кенодоксу, он забывает о том, чему его учил Вевей, и решает отомстить судьбе: “То, что я сделал, я сделал на зло богам, и я признаюсь, я хотел им отомстить” [4, p. 58].

Герой галантно-героического романа осознает актуальность стоической философии на фоне изменчивости мира барокко, он стремится к постоянству как главной добродетели и считает его основополагающим для гармоничного существования. Перолла полагает, что жители разрушенного города понесли наказание за непостоянство по отношению к Риму, а Артабан пустился в опасное путешествие из-за мнимого непостоянства Партениссы. Чтобы герой достиг счастья в романе барокко, он должен пройти своеобразную проверку своего постоянства, которое почти всегда с успехом противостоит превратностям судьбы. Интересно, что сами герои вполне осознают, что судьба подвергает их постоянство проверке: “И если я получала удовлетворение от его слов и поклонения, то только потому, что видела, что в таком сложном испытании мое постоянство не пошатнулось” [3. Part I, p. 65].

Однако случается, что герой не выдерживает этой проверки и оказывается неспособным противостоять хаосу изменчивого мира. Но и тогда “изменчивость” не порицается автором как безусловно заслуживающая осуждения, а наоборот, выставляется им как неизбежное следствие об-

стоятельств. Сам мир нестабилен и постоянно меняется, Поэтому “самые справедливые действия не всегда заслуживают похвалы, а самый злой умысел – порицания”, и изменники предстают перед нами не как сугубо отрицательные герои, а как жертвы переменчивых обстоятельств. Переменчивый и нестабильный мир барокко ввергает героев во “тьму” [3. Part I, p. 121] заблуждений, и только настоящая “правда” может “осветить им путь к добродетели” [3. Part I, p. 122].

В “Партениссе” это происходит преимущественно с второстепенными героями (Эваксом, Паркувием, Менасом, Софонисбой), однако и главным героям не удастся избежать этой участи. Постоянство Алтезиры не выдерживает испытания (когда к ней в руки попадает якобы написанное Артаваздом письмо, в котором он отказывается от любви к ней, принцесса уверяется в его неверности и выходит замуж за парфянского принца Пакора), что обрекает на несчастье ее саму, верного ей бывшего возлюбленного Артавазда и ее нынешнего галантного мужа Пакора. Хотя на протяжении всей первой части романа (состоящей из восьми книг) непостоянство Партениссы повергает Артабана в глубокую меланхолию (и все же не осуждается им), в последней книге первой части автор реабилитирует главную героиню и провозглашает ее непостоянство мнимым. Единственной парой, сохранившей добродетель постоянства во всех испытаниях, является пара Изадоры и Пероллы, любовная история которых заканчивается свадьбой.

В “Теофании” изменник становится не только одним из главных героев, но и заслуживает сочувствие автора, т.е. из отрицательного становится персонажем почти положительным. “Я почти начинаю желать, чтобы ты не был так виноват” [4, p. 128], – озвучивает один из героев “Теофании” отношение автора к изменнику. А в конце того же романа советник убеждает принца простить своего раскаявшегося подданного – изменника. Человек может совершить ошибку и полностью реабилитироваться, “смыть преступные намерения галантным поведением” [3. Part I, p. 131].

О художественном мире барокко можно справедливо сказать словами французского исследователя: “Все в этом мире переменчиво, непостоянно и иллюзорно, а мир лишь театр со своими декорациями” [2, p. 229]. В тексте “Партениссы” Бойл нередко называет своих героев актерами, интерьеры – сценой, а эпизоды – спектаклем. На протяжении всего романа автор реализует одну из главных метафор барокко: “мир – театр”, широко используемую и религиозной, и светской

культурой XVII в. Для религиозного мышления XVII в. характерно представление о том, что “вся природа” – это “театр, в котором мы сидим, чтобы лицезреть Бога” (Дж. Донн) [5, p. 157]. Сходно понимание человеческого существования и светской культурой: “В театре... играют совершенно так же, как в жизни”, – говорит Эразм Роттердамский [6, с. 73], предвосхищая эстетику барокко XVII века.

Когда автор “Партениссы” называет своих героев актерами, он имеет в виду, что в своей жизни они призваны сыграть различные роли: воина (“Позволь мне сыграть роль на этой сцене” [3. Part I, p. 77], – просит Артабан, уговаривая Партениссу отпустить его на войну); сына; верного подданного и т.д. Таков удел человека в этой жизни, а роли назначены ему самим Провидением, ставящим его в те или иные жизненные обстоятельства. Если человек играет свою (а не чужую) роль, то он поступает добродетельно, и метафора “мир – театр” в данном случае лишь напоминает о краткости его земного существования.

Часто сама жизнь (т.е. сам сюжет романа) заставляет героя сменить свою роль, как, например, в случае с принцем Табиены – Силласом. Отправившись на поиски внезапно покинувшего Парфию Артабана, он попадает в плен к пиратам и становится рабом. Но Силлас воспринимает свое “двойное рабство” [3. Part I, p. 428] как временную роль, прекрасно понимая, что скоро она закончится, и он восстановится в своем прежнем статусе. Но бывает, что обстоятельства вынуждают одного и того же героя играть сразу несколько ролей. Так, Артабан, бывший некогда парфянским принцем, попав в плен, временно вынужден принять на себя роль Спартака – предводителя восстания. Как Спартак Артабан руководит армией рабов, а как Артабан продолжает сначала страдать от мнимой неверности Партениссы, а затем от своей несправедливости по отношению к ней. Как Спартак герой возглавляет решающую битву против Красса, а как Артабан ищет в этой битве наказания за свое недоверие Партениссе. В одном герое одновременно соединяются две различные роли (“Если ты друг римлян, убей меня как Спартака, а если ты друг мне, то убей меня как Артабана” [3. Part I, p. 458], – призывает Спартак/Артабан своего противника в поединке), но этим “перевоплощением” в Спартака Артабан не изменяет себе, просто резко меняются его обстоятельства: “Я родился высокородным принцем, но несчастье в любви не только заставило меня покинуть мою страну...” [3. Part I, p. 362], – говорит о себе Спартак.

Гораздо чаще метафора “мир – театр” подразумевает иллюзорность и обман, намеренный или бессознательный. Иллюзорность барочного мира тесно связана с понятием “барочного видения” (*baroque vision*) [5, p. 158], которое, прежде всего, ориентировано на создание зрительного образа, формирование “визуального восприятия” [3. Part I, p. 70], “иллюзии” [3. Part I, p. 273].

Нередко зрительный образ оказывается обманчивым. Гонец отца Изадоры принимает за своего хозяина карфагенского командующего и раскрывает ему заговор римлян. Посыльного ввел в заблуждение внешний вид карфагенянина, и это один из самых типичных случаев в романе. “Этот гонец, возвращавшийся в сумерках, к несчастью, встретил командующего карфагенян, чьи походка и одежда были так похожи на Блакия, что ослепленный своим заблуждением, он отвел его в сторону и рассказал, что консул не подведет его в полночь” [3. Part I, p. 7].

Однако часто герои романа сознательно вводят в обман окружающих. При этом создание иллюзии в романе достигается двумя способами: “притворством” и “переодеванием”. К “притворству” прибегают чаще всего отрицательные персонажи: Теодора, Амбиксул, Ганнибал, его пособник Орист. Притворщик играет не свойственную ему, противоречащую его “природе” роль, что неизменно порицается автором, и герой несет заслуженное наказание. Но не только отрицательные персонажи, герои “с сотнями масок” [2, p. 20], главные действующие лица романа также прибегают к “притворству” для достижения своих, пусть и благих целей. Артабан “примерил на себя роль” [2, p. 20] возлюбленного Зефалинды, так как это был единственный способ усыпить бдительность его отца, и весь двор Парфии был уверен в искренности его ухаживаний. Обманщик в романе барокко преследует цель – создать видимость, “обмануть мир” [3. Part I, p. 246], но в результате оказывается обманутым сам. Собственное притворство заставляет Артабана подозревать в аналогичном “преступлении” [3. Part I, p. 388] Партениссу и на протяжении всей первой части романа считать себя обманутым, страдать от этого.

Второй способ создания иллюзии морально не столь предосудителен – это простое “переодевание”. К нему герои прибегают, когда возникает необходимость совершить какую-нибудь “галантность” или для участия в сражении (Артабан переодевается в доспехи друга, так как боится, что друзья будут отговаривать его от участия в опасном сражении). В отличие от “притворства”,

“переодевание” не предполагает отступление человека от своей природы. Переодевшись в одежду слуг карфагенянина, Перолла спасает себя от смерти, но его жизненная роль осталась все той же – защитника Рима и возлюбленного Изадоры. Ганнибал же “примеряет на себя роль” друга, таковым на самом деле не являясь, он пытается сыграть сразу несколько ролей (одновременно друга и врага Пероллы), но это у него не получается.

“Иллюзорность” в сочетании с “непостоянством” обстоятельств мира вводит человека в заблуждение, создает у него “настроение поставленной в тупик неуверенности” [5, p. 155–156], заставляет приходить к ложным выводам и делать ошибочные умозаключения. Практически каждый герой “Партениссы” пребывает в неведении относительно мотивов окружающих его людей и обстоятельств, и сам он в то же время оказывается связанным некоей нерушимой тайной, что погружает его сознание в состояние “неясности”, “тьмы”, “растерянности”.

В сюжете политико-аллегорического романа, в отличие от “Партениссы”, тайна не так очевидна для читателя, чаще всего она подразумевает заговор злоумышленников или нечто подобное. Более существенным проявлением “тайной поэтики барокко” [7, с. 336] в политико-аллегорическом романе можно считать то, что в его тексте нередко зашифрованы современные политические события. Как писал об этом А.В. Михайлов, сознание человека в XVII в. допускало мысль о том, что в мире всегда содержится какая-то тайна, в которую невозможно проникнуть, “некая *утаенность, неясность*” [7, с. 333], “непознаваемое вообще” [7, с. 332]. Конечно, это очень условная “*неясность*”, так как в предисловиях к своим романам авторы обычно замечают, что события, описанные ими, будут легко узнаны читателем.

Герой чувствует себя потерянным в “лабиринте мира” [5, p. 145], выход из которого часто проходит через ситуацию сложного морального выбора. Слова одного из героев романа (Артавазда): “Я в большем конфликте с собой, чем я могу быть с моим врагом” [3. Part I, p. 131–132], – в полной мере иллюстрируют напряженное психологическое состояние героев романа. Моральный выбор, стоящий перед героем романа барокко, более трагичен и неоднозначен, чем выбор героя в произведениях классицизма, для которого долг и добродетель равны друг другу (или добродетель всегда на стороне долга). Напротив, в английском романе барокко добродетель часто противостоит долгу, принуждая героя к мучительному выбо-

ру между ними. Конфликт долга и добродетели ставит на чаши весов равнозначные для героя романа барокко понятия, предрешая тем самым невозможность выбора как такового.

Изадора, как многие героини классицизма (например, Химена в “Сиде”), стоит перед выбором между “чувством и долгом”. Она находится в полном неведении относительно местонахождения и намерений Пероллы, когда ее отца обвиняют в измене и решают казнить. Пока ее отец пребывает в тюрьме, Перолла спасает его оттуда, но ненадолго: через некоторое время он снова оказывается узником карфагенянина. Наступает день казни отца Изадоры, и она со своей стороны, а Перолла – со своей, независимо друг от друга и в тайне от окружающих, решают его спасти, каждый – ценой собственной жизни. Ганнибал обнародовал указ, согласно которому он исполнит любую просьбу того, кто откроет ему имя пособника отца Изадоры. Изадора решает обвинить себя в пособничестве своему отцу и потребовать от Ганнибала, чтобы он был освобожден, как гласит указ. Для Изадоры пожертвовать своей жизнью ради жизни отца не составляет проблемы: “Я не могу потерять мою жизнь более славно, чем пожертвовать ею ради того, кто дал мне ее” [3. Part I, p. 37]; Перолла ради любви к Изадоре тоже решает выдать себя как соучастника ее отца. В итоге оба героя заявляют о своей причастности к преступлению, и все трое оказываются виновными в измене Ганнибалу.

Ситуация “растерянности” возникает, когда Изадоре приходится выбирать, чью жизнь она спасет: отца или Пероллы. Изадора говорит о своем конфликте как о корнелевском “конфликте чувства и долга”: “долг” велит ей спасти отца, “чувство” – возлюбленного. Однако, несмотря на то, что Химена тоже выбирает между любовью к Сиду и честью своей семьи (т.е. это тоже конфликт чувства и долга), моральный выбор Химены и Изадоры принципиально отличаются друг от друга. Выбор Химены труден для нее эмоционально, но по справедливости он вполне понятен и ей, и читателю: убийца отца должен понести наказание, а долг – восторгествовать над чувством. Что касается Изадоры, то она выбирает не столько между долгом по отношению к отцу и чувством к Перолле, сколько между отцом и человеком, готовым пожертвовать собственной жизнью ради его спасения. То есть, долг вступает в конфликт с добродетелью. Если Изадора спасет жизнь Пероллы, пострадает чувство долга в отношении семьи, а если жизнь отца – чувство справедливости в отношении добродетели. В отличие от Химены, Изадоре предстоит обречь на

смерть не убийцу отца, а его спасителя, человека, единственным “несчастьем” которого оказалось его великодушие. В итоге Изадора решает воздать должное добродетели и спасти Пероллу, а потом “умереть с отцом в подтверждение... долга” [3. Part I, p. 63].

С аналогичным конфликтом долга (только теперь по отношению к жениху) и добродетели Изадора сталкивается еще раз. “Великодушный” Фламиний, пользуясь расположением ее отца, может заставить Изадору выйти за него замуж против ее воли. Но, узнав, что Изадора уже связана обязательством с Пероллой, он готов скорее умереть, чем принудить ее к замужеству. Когда Изадора понимает, что Фламиний, действительно, умирает, она оказывается перед выбором: добродетель велит ей вознаградить “великодушие” Фламиния и спасти его от смерти, долг – хранить верность Перолле и позволить Фламинию умереть.

Как следует из текста произведений, герои английского романа барокко не могут пойти против добродетели и, совершая свой моральный выбор, отдают предпочтение ей. Так, Изадора жертвует жизнью своего отца в пользу Пероллы. Между тем, разрешение безвыходной ситуации, в которой оказывается герой, совершающий моральный выбор, чаще всего зависит не от его решения, как в классицизме, а от неожиданного изменения обстоятельств, снимающих с него бремя выбора. Изадора делает выбор в пользу Пероллы, но неожиданно Ганнибал дарит жизнь всем.

Проблема морального выбора также показывает двойственное отношение автора к добродетели в романе, которая не только заставляет героя нарушить свой долг, но и приводит к трагическим последствиям: из-за добродетели Пероллы отец Изадоры должен лишиться жизни (“жестокость галантность Пероллы” [3. Part I, p. 54]). Можно привести еще множество примеров из романа, когда, выражаясь словами главного героя Артабана, “добродетель теряет свою природу” [3. Part I, p. 246], т.е. достигает противоположного результата.

Проблематика морального выбора сближает мир барокко с миром классицизма, однако в классицистическом произведении моральный выбор героя становится кульминационным моментом, определяющим дальнейшие судьбы действующих лиц. Напротив, в романе барокко ситуация морального выбора лишь подчеркивает эмоциональную напряженность психологической атмосферы и сложность запутанных обстоятельств: на самом деле моральный выбор героя не имеет почти никаких реальных последствий.

Герой барокко не может нести бремя ответственности за такой же тяжелый моральный выбор, как и классицистический герой. Возможно, это объясняется несколько иной природой барочного героя. Авторы английского романа барокко также наделили своих героев всевозможными достоинствами: они мужественны, постоянны, остроумны, глубоко осознают свой гражданский долг и т.д. Однако, это не гармоничное сочетание классицистических добродетелей. Герой эпохи барокко – уже не носитель “максимально совершенного” [8, с. 56–57], не абсолютный идеал, а человек сомневающийся, принимающий слабости человеческой природы, ошибающийся сам и прощающий проступки окружающих. Не приходится сомневаться в “слабости” второстепенного героя галантно-героического романа: это отрицательный персонаж, который потакает своим желанием и чинит препятствия на пути главного героя к славе или любви. Таковы влюбленный в Аретину и похитивший ее из родительского дома герцог Офни или оклеветавший Артабана перед царем Парфии Сурена. Важнее другое: не полностью соответствующим идеалу становится образ самого главного героя и героини.

“Теофания” начинается с торжественного описания прибывших на Сицилию Деметрия и Александра, из которого понятно, что перед читателем – идеалы красоты и мужества. Однако по ходу повествования выясняется, что храбрый Деметрий сбежал от своего отца, чтобы против его воли искать любви более могущественной (чем невеста, которую навязывает ему отец) Марианны и путем брака с ней приобрести титул короля. Марианна, в свою очередь, попадает под чары галантного завоевателя Константинополя, но, очевидно, сомневается в собственных силах. Поэтому, узнав, что Деметрий взял на себя заботы о ее беглой служанке, испытывает муки ревности и дает ему резкий отказ. Корысть и ревность отдаляют этих главных героев от идеала влюбленной пары и обнаруживают их общность с реальными людьми XVII века, что ни в коем случае не умаляет общей картины достоинств Марианны и Деметрия. Александр, появившийся в романе одновременно с Деметрием, очевидно, по замыслу автора, должен был вместе с Теофанией образовать вторую пару главных героев. Однако на первый план выходит история изменника Кенодокса, уступившего непостоянству мира, история “реального, но беспомощного человека”.

Мы уже говорили о том, что изменчивость в культуре барокко воспринимается как норма и не порицается. Непостоянство Кенодокса вызвано несправедливым отношением к его семье

со стороны королей Сицилии, в результате чего сначала его отец, а потом и он сам были отлучены от двора и жили в изгнании. Это случай, говоря словами Л.Е. Пинского, “эстетизации дисгармонии общественного развития”, когда “страдания, унижения человека оправданы как предпосылки подвига, искупления и величия” [8, с. 59–60]. Кенодокс перешел на сторону предателей и стал одним из главных участников заговора, но по масштабу деяний и героизму, а также мужеству, проявленному в боях, он стоит на одной ступени с героями-принцами, не отступающими от идеалов рыцарской чести. Личная доблесть возвеличила Кенодокса в глазах его противников, в частности Александра, и помогла снискать их расположение и дружбу. Конечно, в неоконченном романе должна была бы последовать часть, в которой социальная справедливость будет восстановлена и Кенодокс совершит подвиги уже в честь сицилийской монархии.

Проблема реабилитации за совершенный проступок волнует и героя “Партениссы” Артабана. Поверивший козням Сурены, он усомнился в постоянстве возлюбленной и пустился в странствия, но когда заблуждение раскрылось, Артабан впал в отчаяние, так как не Партенисса, а он оказался непостоянным, сомневающимся, легковверным, в общем далеким от идеала, за что был наказан долгими странствиями и презрением всей женской части двора Парфии. Как и Кенодоксу, Артабану требуется подвиг, чтобы вернуть себе прежние величие и достоинство в глазах своих друзей. Поэтому он решает завоевать Рим, а потом в качестве победителя вернуться в Парфию.

Женские образы “Партениссы”, можно сказать, безупречны, что объясняется знакомством и связью ее автора с женской салонной культурой во Франции и в Англии, а вот в “Аретине” идеал предстает как нравственная проблема. Аретина полностью оправдывает свое имя “добродетельная”. Что же касается Агапеты, то она кажется больше обеспокоенной наличием королевского статуса у ее жениха Мегиста. Сам Мегист сомневается, ехать ли ему в Эфиопию на помощь страдающему под натиском восставших отцу или остаться в Египте возле своей возлюбленной. Видимо, он понимает, что без королевства потеряет Агапету, и отправляется в путь. Стремление Агапеты любой ценой взойти на престол и безразличие Мегиста к судьбе собственного государства служат доказательством того, что абсолют человека в XVII веке недостижим. В конце романа Макензи приводит пространное рассуждение о том, что универсальный идеал не существует, поэтому искать его бессмысленно.

Особенность барочного понимания прекрасного заключается в том, что часто положительные качества героев доходят до крайности. “Наиболее характерной чертой для искусства барокко является... понимание прекрасного как нереального, иллюзорного... прекрасное выступает как начало необычайное, чудесное, незакономерное, неправильное, странное” [8, с. 59], – пишет Л.Е. Пинский. Чувства героев подчас экзальтированы, добродетельность нарочито вычурна, галантность не знает границ. Артабан еще не знает, любит ли его Партенисса, но уже собирается умирать от одного только предположения, что его чувства безответны; Перолла возмущен, что Изадора не хочет отблагодарить галантного Фламиния, и из собственной галантности готов уступить ему свою невесту; отчаяние рабыни, которая по ошибке взяла из Константинополя драгоценности Марианны вместо своих, настолько велико, что Деметрий начинает сомневаться, не хочет ли она своей добродетельностью превзойти самих богов; Юлий Цезарь читает биографию Александра Македонского и печалится, что в его жизни меньше славных подвигов.

На взгляд современного читателя, авторы английского галантно-героического романа прибегают к гиперболизации в изображении героев, преувеличивая практически все возможные их добродетели, однако ни одно из качеств (остроумие, галантность и т.д.) не может сравниться с героизмом героев, причем как мужского, так и женского пола. В “Теофании”, “Аретине” и “Партениссе” храбростью один герой превосходит другого, в битвах мужество одного из героев способно победить целую армию, а исход сражений нередко решается в единоличном поединке (в котором главный герой обычно побеждает своего врага). Мало того, женщины соперничают с мужчинами в героизме, когда выходят из осажденного города навстречу врагу (в “Теофании” дочь короля Сардинии пришла к Гераклию с просьбой прекратить боевые действия, в “Партениссе” женщины города Петтели во главе с Амазорой вышли к Ганнибалу и были убиты); даже такие полуотрицательные герои, как Сурена, Ганнибал, Кенодокс, демонстрируют высшую степень героизма, чем вызывают восхищение своих врагов. Подчеркнутый, нарочитый героизм переходит в крайности, кажется фантастичным, нереальным и в какой-то степени не соответствующим другим, негероическим проявлениям персонажей романа: слабости Кенодокса (который легко поддался уговорам изменников), подлости Ганнибала (к каким только методам он ни прибегал, чтобы разлучить Пероллу и Изадору), эгоизму Сурены.

Очевидно, герой английского галантно-героического романа представляет собой барочную антиномию как таковую, т.е. совмещает в себе и крайнюю близость к реальному человеку своего столетия, и максимальную отдаленность от него. Читателю должны быть вполне понятны как стремление героев увидеть мир и участвовать в его событиях вопреки заветам своих наставников, так и их страдания из-за непостоянства этого мира (все это коснулось англичан в годы гражданской войны). Вместе с тем читатель упорно хочет видеть в литературе героическую личность, мужество которой выходит за рамки разумного, и, чем более неправдоподобным будет героизм героев, тем больше его это удовлетворит. Мы уже упоминали эпизод в “Партениссе”, когда героиня романа – Амазора вместе с женщинами города вышла навстречу врагу, и все они были убиты. Этот поступок одна высокопоставленная читательница, Дороти Осборн, в письме своему жениху Уильяму Темплу называет недостаточно героическим, так как он продиктован любовью Амазоры к командиру гарнизона этого города, а не чувством долга: “Я встретила только один эпизод, в котором дама делает что-то подобное [героическое]... Но как я разозлилась, когда увидела, что он [Бойл] снова все испортил...” [9, р. 182]. Любовь Амазоры тоже, по мнению Осборн, заслуживает осуждения, ведь сама она не смогла бы полюбить первой.

В заключение отметим такие черты стиля барокко, как выделенные А.В. Михайловым “погруженность в сферу знания” и построение в форме “свода”. «Важность для произведений той эпохи “знания”... – полагает исследователь, – решительно отличает создания XVII столетия от позднейшей литературы» [7, с. 336]. В XVII в. знание было сопряжено, в первую очередь, с античностью, если не приравнивалось к ней, поэтому произведения барокко, как и классицизма, были не просто связаны с историей античного мира, а погружены в нее.

Три основные сюжетные линии “Партениссы” воспроизводят наиболее важные, с точки зрения ее автора, периоды римской античной истории, а именно: римско-парфянская война (I в. до н.э.), восстание Спартака (тогда же) и Вторая пуническая война (III в. до н.э.). Причем Бойл в предисловии к своему произведению настаивает на особой точности в изложении исторических фактов: “В изложении чего [войн] я точно следовал за теми прославленными авторами, которые донесли историю тех времен до потомков” [3, р. 9]. “Партенисса” представляет собой своего рода целый “учебник” по античной истории.

В “Аретине” и “Теофании”, как и в “Партениссе”, место и время действия – античность. В “Аретине” герои прибывают в Древний Египет, а в “Теофании” рассказывается о событиях Древней Греции. Авторы романов – это, конечно, “ученые” авторы, о чем говорит хотя бы подробное перечисление древнегреческих городов и стран, по которым путешествуют герои “Теофании”, и, разумеется, они хорошо знакомы с античной историей. Отличие “Аретины” и “Теофании” от “Партениссы” заключается в том, что в первых двух романах изображена условная античность: “знание”, которое их авторы хотят сообщить читателю, это “знание”, далекое от античной истории. В “Теофании” рассказывается о событиях политической истории Нидерландов с момента образования Республики Соединенных Провинций (1581) и Англии с начала правления Елизаветы I (1558). В “Аретине” сэр Дж. Макензи освещает политические события Франции времен Ришелье, Мазарини и несовершеннолетнего Людовика XIII и подробно описывает историческое противостояние Англии и Шотландии, начиная с воцарения Якова I на английском престоле (1603).

Как мы видим, “Аретина” и “Теофания” по охвату “знания” (исторического материала) не уступают “Партениссе”. “Репрезентируя мир в его полноте, произведение эпохи барокко тяготеет к энциклопедической обширности, – энциклопедии как жанру научному соответствует барочный энциклопедический роман, стремящийся вобрать в себя как можно больше из области знаний”, – говорит А.В. Михайлов [7, с. 335]. Обо всех трех рассматриваемых нами романах можно с уверенностью сказать, что они воспроизводят “энциклопедически обширные” знания о мире: “Партенисса” предлагает читателю “свод знаний” о древнем мире III–I вв. до н.э., “Аретина” и “Теофания” не ограничиваются только Шотландией и Англией, но вбирают в себя “знания” о ряде других европейских стран. Идет ли речь о древнем мире или о современном, читатель должен видеть максимально полную картину.

Теперь обратимся к вопросу, как такие обширные “знания” укоренены в романе и каким образом построено все произведение. «Будучи “сводами”, такие произведения не отличаются ничем непременным от таких “сводов”, какие представляют собою энциклопедии» [7, с. 335]. Мы уже говорили об энциклопедической обширности произведений барокко, каковым является английский галантно-героический роман, однако энциклопедия – это не только большой объем знаний, но и особый способ их устройства как “полный свод всего отдельного”, “расклад разного”, “совокуп-

ность всего по отдельности” (А.В. Михайлов). Если устранить из энциклопедии одну из научных статей или поменять местами какие-нибудь статьи, общий смысл целого, т.е. энциклопедии, не изменится.

Попробуем продемонстрировать это на примере “Аретины”. Герои приезжают в Древний Египет, но прежде чем принять участие в основном действии романа, они выслушивают историю этого государства, под которым угадывается Франция. А дальше один из героев рассказывает о положении дел в Афинах и Лакедемоне, под которыми читатель узнает Англию и Шотландию. Оба этих раздела не связаны с любовно-авантюрным сюжетом, хотя он (история Англии и Шотландии) и занимает всю третью книгу романа. “Аретина” представляет собой “свод всего отдельного”, т.е. часть посвящена французской политической истории, часть – английской и шотландской, а все остальное – любовно-авантюрный сюжет.

Кстати говоря, “Аретина” в жанровом отношении – это еще и свод отдельных жанров. Повествование начинается в жанре галантно-героического романа, который в двух местах перебивается вставными новеллами, далее следует “роман с ключом”, а завершается все “низовым” плутовским романом. Иначе дело обстоит с “Теофанией” и “Партениссой”. В этих романах “знания” не встраиваются в любовно-авантюрный сюжет, как в “Аретине”. Наоборот, сам сюжет вписан в “знание”, ведь события и некоторые действующие лица произведений – реальные. “Теофания” и “Партенисса” от начала и до конца представляют собой “знание”, но это не просто “знание”, а “свод знаний”. “Теофания” распадается на две части: историю Нидерландов и историю Англии (сюжетные линии Деметрия и Кенодокса соответственно), а “Партенисса” – на три части – три войны Древнего Рима (сюжетные линии Артабана, Пероллы, Артавазда). Каждая из частей обоих романов как бы живет самостоятельной жизнью и могла бы стать отдельным полноценным произведением, конечно же, другой эпохи.

Обращение авторов галантно-героического романа к античной истории (“Партенисса”) и использование ее знаков (“Теофания”, “Аретина”) обусловлено несколькими причинами. Во-первых, проявившийся в эпоху Ренессанса интерес к истории древнего мира не только не угас к середине XVII в., но стал еще более заметным в аристократических кругах. Р. Бойл во время заграничного путешествия, куда он отправился со своим воспитателем и братом, писал отцу:

“Мы так усердно занимаемся, что в течение дня у нас едва найдется свободный час... мы проводим время за чтением книг по географии, *истории* (курсив наш. – А.К.) или итальянскому языку” [10, р. 21]. Исследователь французского галантно-героического романа (непосредственного источника английских авторов) М. Бэннистер так говорит об этом явлении: “Прошлое представляло нескончаемый интерес для образованных людей в течение семнадцатого века. Спрос на исторические сочинения должен был быть значительным, если судить по количеству выпускаемых изданий...” [11, р. 91].

Во-вторых, как заявляли авторы в предисловиях к своим произведениям, “история”, встроенная в роман таким образом, позволяла им снимать с романа обвинения во лжи, начавшиеся опять же в эпоху Возрождения. “Историки и моралисты, особенно духовные лица, осуждали роман, поскольку в его основе лежали воображение и фантазия, а не правда, и поэтому он не только был лишен моральной ценности, но и мог нанести существенный вред, отвлекая разум от реалий человеческой жизни” [11, р. 92–93]. Вводя “историческую” составляющую, романисты, как Р. Бойл, как будто говорили, что они отказываются от фантазий и выдумок средневекового рыцарского романа и теперь будут сообщать читателю исключительно “правду”, которую в “Партениссе” “они [читатели] обнаружат в войне Спартака, в войне между Римом и Карфагеном, называемой Второй пунической войной, в войне между римлянами и парфянами и в войне, называемой Митридатовой” [3, р. 9]. Конечно, роман не мог быть сочинением, насыщенным только исторической правдой, иначе он ничем не отличался бы от самой истории. Поэтому, защитив правомерность существования романа, его авторы соединяли правду с вымыслом, где правда – военная история античных государств, а вымысел – любовный сюжет. В любовный вымышленный сюжет входит и характеристика главных героев, которые могут быть как реальными историческими личностями (Ганнибал), так и вымышленными (Артавазд), а иногда совмещать в себе и первое и второе (Артабан – вымышленный герой, но когда он становится Спартаком, то превращается в реальную историческую личность). Такое относительно вольное обращение с исторической правдой автор “Партениссы” оправдывает жанром своего произведения, который изначально подразумевает изображение вымышленного, нереального: “Я пишу роман, а не историю, и поэтому если среди всей неправды, которую я излагаю, Вы найдете часть правды, я уже делаю больше, чем

обязывает меня название моего труда [роман]” [3, р. 9]. Руководствуясь этим же соображением, Р. Бойл сопоставляет в сюжете и действии разделенные более чем столетием исторические события: войны Рима с Карфагеном и восстание Спартака. Элемент вымысла позволил автору сблизить в художественном времени романа исторически далекие события, расположить их в форме “энциклопедии” или “свода” (А.В. Михайлов) и выбрать из истории Древнего Рима только наиболее интересные ему: “Я также жду снисхождения за мою ошибку [хронологическую неточность], так как благодаря ей я представляю на суд читателя две выдающихся и правдивых истории, историю Ганнибала и историю Спартака, обе они достойны внимания, особенно последняя, и, я полагаю, ни события прошлого, ни будущего не смогут сравниться с ними” [3, р. 10]. При этом автор “Партениссы” не ставит перед собой задачу охарактеризовать историческое прошлое Древнего Рима, его политических сторонников и противников.

Исторический компонент призван создавать эффект правдоподобия, чтобы донести до читателя моральное послание автора, которого волнует, в первую очередь, личность героя, его любовные переживания и “героическое” поведение. Для характеристики героев романа не важна национальная принадлежность (главный герой – не римлянин, хотя именно вокруг Рима сконцентрированы все основные сюжетные линии), они действуют в независимости от гражданского долга или долга перед своей семьей, руководствуясь правилами, которые диктует им “героическая” добродетель.

Наконец, обращение к истории некоторые исследователи (Л.Е. Пинский) объясняют восходящей к античности традицией понимания «“человеческой природы” как константы» [12, с. 343], господствовавшей вплоть до эпохи романтизма. Само тяготение классицизма, как и барокко, “к сюжетам далеких лет и стран, правомочность художественного освещения современной жизни в условных – античных или восточных – сюжетах как бы вытекали из этой, само собой разумеющейся, константы человеческой природы” [12, с. 343].

Рассмотренные нами романы показывают, что для художественного сознания их авторов характерно восприятие реальности под знаком изменчивости, иллюзорности, лабиринта жизни. Обстоятельства мира часто ставят героя английского романа барокко в ситуации, когда ему приходится осуществлять сложный моральный выбор между

долгом, с одной стороны, и добродетелью, с другой, причем невозможность такого выбора ясна и авторам романа, и его читателям. На протяжении всего повествования герои размышляют о своей “странной” судьбе, имея в виду не столько непостоянство фортуны, сколько “странную” природу окружающей их действительности, где добродетель ведет к несчастью, дружба способна причинить непоправимый вред, а верность возлюбленного обрекает героиню на страдание; и наоборот, готовность к смерти оказывается единственным путем к жизни, а опасность – к спасению. Неоднозначность художественного мира заставляет героев сомневаться друг в друге, в собственных поступках и, как результат, в самой возможности обрести счастье.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009.
2. Rousset J. La Litterature de l'age baroque en France: Circe et le Paon. Paris, 1954.
3. Boyle R. Parthenissa, a Romance. In Four Parts. London, 1655–1669.
4. Theophaia: or severall modern histories represented by way of ROMANCE: and politickly Discours'd upon; BY An English Person of Quality. London, 1655.
5. Skrine P.N. The Baroque. Cambridge, 1978.
6. Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М., 2007.
7. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326–391.
8. Пинский Л.Е. Ренессанс и барокко // Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002. С. 27–62.
9. Dorothy Osborn: Letters to Sir William Temple, 1652–1654. Edited by Kenneth Parker. Ashgate, 1987.
10. Lynch K.M. Roger Boyle, first Earl of Orrery. University of Tennessee Press, 1965.
11. Bannister M. Privileged Mortals. The French Heroic Novel, 1630–1660. Oxford, 1983.
12. Пинский Л.Е. Жизнь и творчество Бальтасара Грасиана // Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002. С. 307–418.