

*Владимир Гильманов
(Калининград)*

**АНАГРАММА В ДИСКУРСЕ
«СКРЫТОЙ ТЕОЛОГИИ» БАРОККО
(на примере поэтического кружка
Кёнигсберга XVII века)**

Проблема анаграммы связывается с парадигмальной тайной поэзии барокко. Показывается, что суть этой поэзии – особый вид поэтического мимезиса, отражающего сущностно-онтологический разлом бытия, который открывается прежде всего в самом лирическом «Я» поэтического субъекта. Анаграммы имен кёнигсбергских поэтов XVII века составляют иронично-барочное отражение новой «скрытой теологии» поэзии, открывающей в своем мимезисе усиливающуюся неадекватность человека своей истинной сути и вызванное этим усиление динамики поворота мира к эсхатологическим пределам.

Ключевые слова: поэзия барокко, анаграмма, теология, Кёнигсберг, магия, семиотика, философия, эсхатология.



1. Кёнигсбергский поэтический кружок

*С*лены Кёнигсбергского поэтического кружка, известного в истории как «Ревнителы брэнности», или «Тыквенная хижина», 9 февраля 1638 года праздновали бракосочетание Генриха Альберта и Элизабет Штарк. Именно Генриха Альберта многие исследователи считают одним из главных инициаторов процесса творческой интеграции поэтов и музыкантов в Кёнигсберге XVII века, объединившихся в дружеское сообщество, оставившего заметный след в истории европейской литературы. Будучи органистом в Кафедраль-



ном соборе и талантливым композитором, Генрих Альберт сочинил мелодии для многих стихов членов кружка, прежде всего для произведений его самого известного представителя — Симона Даха. Одно из эмблематических названий кружка — «Тыквенная хижина» — также связано с Генрихом Альбертом, а именно с его садиком на берегу Прегеля, в котором нередко собирались поэты-друзья. Среди них Роберт Робертин, каковой благодаря своей фундаментальной гуманистической учености и связям со многими видными гуманистами-просветителями Европы был основным авторитетом в этом поэтическом сообществе. Именно Роберт Робертин поручает Симону Даху написать свадебную песню в честь бракосочетания Генриха Альберта и Элизабет Штарк. До этого Симон Дах, пожалуй, самый талантливый представитель «поэзии на случай», уже создал несколько свадебных песен, среди каковых ставшая всемирно известной «Анхен из Тарау», написанная в 1636 году по случаю бракосочетания Анны Неандер и Иоганнеса Портатиуса. В отличие от «Анхен из Тарау», произведения, основанного на сложном синтезе библейской образности и барочной риторики, свадебная песня по случаю свадьбы Генриха Альберта отличается подчеркнутой интимностью и поэтической легкостью. Это — радостное свидетельство пусть краткого, но счастливого мгновения победы любви, дружбы и молодости над брэнностью мира, в котором, однако, есть нечто, что имеет отношение к парадигмальной тайне барокко, выраженной в анаграмме. Песня начинается следующими строками¹:

Damon, wo hinfort dich Preussen
Und voraus des Pregels Randt
Weg lesst in dein Vaterlandt,
Will ich nicht Chasmino heissen,
Was dich hie gefangen helt
Ist dir mehr den alle Welt.

Дамон, вот настало время
Отпустить тебя домой,
Ты любим своей страной,
Но она — сегодня бремя.
Знает твой Хасминдо — где?
Ты нашел приют себе.

Seit daß du in Philoseten
So verliebt gewesen bist,
Seit daß sie dir günstig ist,
Liegт dein Herz gleich an den Ketten,
An der Ketten liegt dein Herz,
Die auch weich macht Staal und Ertz.

С той поры, как Филосетту
Сердце выбрало твое,
Мир ее — твое жильё:
И оттуда хода нету.
Не порвать любви силков,
Крепче брачных нет оков.

¹ Отрывки из произведений Симона Даха в переводе автора цитируются по изданию [6]. Указание на том и страницу дается в тексте после цитаты и имени издателя *Ziesemer*.



Leute, die in Eisen liegen
Auß verdampfter Tyranney,
Werden offt noch loß vnd frey,
Vögel hoffen zu entfliegen:
Die in LiebesBanden stehn
Wünschen nicht eins zu entgehn.

Люди, что в оковах рабства,
Из проклятья тираний —
Голубь в небо, в щелку змий —
Всяк мечтают вырваться.
Но любовный плен — отрада:
На свободу нам не надо.

Stimm nur deine Seiten wieder,
Du bist hier vnd bleibst auch schon,
Vnd verschaffe, das dein Thon
Mag beseelen vnsre Lieder,
Die ohn dich, O Phebus Kind,
Warlich sonder Seele sind.
(Ziesemer I, S. 50)

Что ж, наладь скорее струны!
Наш теперь ты навсегда!
Дивных песен голоса
Подари нам, сын Фортуны!
В тебе Феба дар живет,
Песням душу он дает.

О поэтологическом характере свадебного послания, воздающего должное таланту «любимца Феба», свидетельствует обращение поэта к Генриху Альберта — Дамон. Согласно традиции поэтических орденов XVII века их члены нередко именовали себя пастушьими именами. Так, Генрих Альберт выбрал имя Дамона — советника Перикла, видного теоретика музыки в Афинах V века до Р.Х. Себя самого, однако, Симон Дах обозначает анаграммой «Хасминдо», которая имеет лишь отдаленное фонетическое сходство с пастушьими именами античной эпохи. В свадебной песне поэт упоминает еще двух членов кружка — Христофа Кальденбаха и Роберта Робертина. Оба — в анаграммах:

Celadon, vor welches Singen
Meine Geige sich entfärbt,
Der sein Spiel von dem ererbt,
So den Acheron kan zwingen,
Geht mit seiner Kunst voran,
Dann sing' ich so gut ich kan.

Келадон, чей дивный голос
моей скрипки не чета:
в нем — бессмертья красота,
не увянет жизни колос.
Ахерона приручив,
пой для нас свой дивный стих.

Mein Berrintho wird mir sagen,
W mir etwa Fleiß gebricht,
Und durch gutten Unerricht
Eine gute Röht' abjagen,
Mein Berrintho, der mich trieb,
Daß ich dieses Lied auch schrieb.
(Ziesemer I, S. 50)

Мой Берринто мне подскажет,
Чтоб я больше не краснел,
В чем поэт не преуспел,
И на промахи укажет.
Мой Берринто — Мусaget:
Ему следует поэт.



Анаграмма «Келадон» фонетически обыгрывает ряд романских лексем, значение которых участвует в ассоциативной игре, характеризующей Христофа Кальденбаха, который был необычайно плодовит и искусен в использовании различных форм лирической метрики: это и латинское *caldius* – «теплый», «мягкий»; и итальянское *celeste* – «небесный». Что же касается анаграмм других членов Кёнигсбергского кружка – «Берренто» Роберта Робертина, «Бархедас» Андреаса Адерсбахера и другие, то они, приближаясь по своей форме к обратным анаграммам, лишь создают фонетическое подобие романской окрашенности пастушьих имен. Не исключено, что «ревнители брэнности» использовали не одну, а несколько анаграмм, о чем свидетельствует, например, то, что у самого прославленного из них Симона Даха было, по меньшей мере, три анаграммы – «Хасминдо», «Сихамонд» и «Исхмандо».

Анаграмма является одним из распространенных стилистических приемов в поэтике Ренессанса и барокко, но имела ли анаграмма какую-то особую функцию в приемологии немецкой барочной поэзии в целом и в творчестве Кёнигсбергского поэтического кружка в частности? Почему, например, Симон Дах использует анаграмму в названии своей пьесы, написанной в честь 100-летнего юбилея Кёнигсбергского университета, – «Sorbuisa»? «Сорбуиса» – это анаграмма латинского имени Пруссии = «Bozussia». В пьесе представлено аллегорическое изображение того, как герцог Альбрехт, основавший в 1544 году Кёнигсбергский университет, приносит свет учености и веры во мрак языческого мира, в котором вожди варваров-язычников – Вустлиб, Домдейке и Вуршкайтес – держат в плену «нежную, прелестную Сорбуису» [= Боруссию]. «Пруссиархус» – «Отец Пруссии» – Альберт зовет на помощь Аполлона, который в сопровождении девяти Муз прибывает в Пруссию. И здесь на «Королевской горе Оттокара» он решает остаться навсегда, сооружая новый Геликон и отдавая предпочтение «не касталийским ключам, а благородному Прегелю».

В аллегорическом облачении в представлении принимают участие другие важные лица ранней истории Альбертины: первый ректор Георг Сабинус, епископ Земландский Георг фон Поленц, знаменитый теолог Андреас Осиандер и др. В драматичном сражении за Сорбуису решается судьба края, но сама Сорбуиса требует того, «что уж давно известно миру – / Афинам, Палестине, Риму», то есть христианской веры. Тем самым, уступая ее требованию, мрак язычества освобождает место для света новой эпохи. Всеобщее ликование венчает хор муз:



Sey, O Sorwiese, hoch erfrewt,
Die Barbarey, dein Hertzeleid,
Hat aus dem Lande sich verlohren,
Wir nehmen seine Stell hier ein,
Und wollen immer umb dich seyn,
Dich machen gleichsam new gebohren.
Dies grosse Glück und alle Rhue
Schreib deinem Prussiarchen zu,
Er bringt den Segen dir von oben,
Durch seine Gaben und Verstandt
Wirst künftig du, O Preussenland,
Biß an die Sterne seyn erhoben.
(Ziesemer II, S. 317 – 318)

О Сорбуиса, новый свет! —
священный дар на много лет!
Терзавший сердце дикий мрак
уходит в прошлое навеки,
Сюда струятся света реки,
Здесь новый строится очаг!
Великий зодчий — Пруссиарх!
Его восславим мы в стихах!
Он знает Божью благодать:
Своим священным ремеслом
он Прусский край, наш славный дом,
сумеет до небес поднять!

Уже выбор действующих лиц из ранней истории Альбертины — Осиандер, фон Поленц и других, но особенно акцент на личности Альбрехта, — все свидетельствует о том, что пьеса Симона Даха содержит множество значимых для его времени сокрытых аллюзий, связанных с духовной проблематикой религиозно-политической атмосферы Европы XVII века. В Кёнигсберге эта проблематика касалась прежде всего религиозной распри, известной под названием «синкретичный спор». Он разгорелся на теологическом факультете и имел отношение к проблеме воли, решающей не только для всего христианского вероучения, но и для вопроса об истинной онтологии бытия в целом. В какой-то степени «синкретичный спор» стал продолжением и развитием религиозной распри, вспыхнувшей в Кёнигсберге во времена герцога Альбрехта. Приняв идеи Реформации, Альбрехт и его сподвижники устремились к тому, что можно назвать попыткой сакрализации повседневности в «новой свободе» во Христе, что было воспринято со стороны протестантской ортодоксии как нарушение «Кодекса прусской доктрины» от 1567 года. Религиозная распря стала причиной глубокой личной трагедии герцога Альбрехта в конце его жизни. Примечательно то, что в тексте Симона Даха, не скрывающего своей идейной симпатии к Альбрехту, есть поэтические знаки религиозно-политической программы герцога по развитию «истинного благочестия». Поражение Альбрехта и, соответственно, его программы по развитию благочестивой субъектности в Пруссии вполне могли стать для поэта поводом выбора анаграммы для названия страны, что хотя бы косвенно маркирует идею несоответствия ее истинной внутренней сути и внешних форм жизни. Но именно эта истинная суть христиан-



ского благочестия была главной целью поэтических и политических усилий как кёнигсбергских поэтов, так и тех, кто был с ними тесно связан в примечательном сродстве душ европейского интернационала литераторов, известных под именем *respublica literaria*. Среди его представителей для Кёнигсбергского кружка особую значимость имел Мартин Опиц.

2. Мартин Опиц

Мартин Опиц (1597–1639) – выдающийся поэт, великий реформатор и миротворец. В 1619 году Опиц поступил в университет Гейдельберга. Гейдельберг был тогда одним из центров религиозно-политического протестантизма, поддержанного курфюрстом Фридрихом V, избранного королем Богемии и выступившего против католического дома Габсбургов. Опиц, для которого свобода совести до конца его жизни была основным идеалом его творчества и общественной деятельности, поддержал Фридриха. Однако после сокрушительного поражения протестантских войск от армии католической Лиги во главе с Тилли в битве при Белой горе в 1621 году Опиц был вынужден бежать из Гейдельберга в Нидерланды. Уже в это время он работает над созданием своей ставшей знаменитой поэмы «Слово утешения средь бедствий войны», в которой выражены идеалы религиозной терпимости и примирения во имя гуманности и установления мира. Опица хорошо знал и находился с ним в постоянной переписке один из лидеров Кёнигсбергского поэтического кружка Роберт Робертин. Именно благодаря ему Опиц посетил Кёнигсберг в июле 1638 года за год до своей трагической смерти в августе 1639 году во время эпидемии чумы в Данциге, где он жил в конце своей жизни, работая на посту секретаря польского короля Владислава IV.

Самым известным произведением Опица является его теоретический трактат «Книга о немецком стихотворстве»², вышедшая в 1624 году. Значительное место в книге уделено вопросам о значении поэзии и о месте поэта в обществе. Опиц ставит вопрос: «Зачем поэзия и когда она была изобретена?» Его ответ, опирающийся в том числе на доводы из арсенала ренессансных поэтик, главным образом – Скалигера и Ронсара³, таков: «Стихотворство было вначале ничем иным как *скры-*

² См.: [11, S. 331–416]. Далее страницы цитируемого текста из «Книги о немецком стихотворстве» указываются по этому изданию. Перевод с немецкого – автора.

³ См. комментарии к критическому изданию сочинений Опица: [11, S. 344 и дальше] Главные источники Опица – это сочинение Скалигера: [13] и сочинение Ронсара: [12].

той теологией (курсив наш. — В. Г.) и обучением божественным делам» (с. 344). «Скрытая», то есть оккультная, теология — учение о скрытности истины в «тайных искусствах» — в умах многих ведущих гуманистов Ренессанса после возрождения и распространения герметико-неоплатонических идей в ученой среде европейских гуманистов. Этому способствовали многие факторы: деятельность различных ренессансных гуманистических объединений, например Флорентийской академии в Италии, или влияние творчества «новых герметистов», например Агриппы фон Неттестеймского и его трактата «*De occulta philosophia*». Ряд работ последних десятилетий доказывает близость поэтологических представлений Опица и идей «магического герметизма», в частности Агриппы и розенкрейцеров⁴.

Опиц толкует происхождение поэзии в духе «*magia naturalis*» = «естественной магии». В этом он близок к идеям Агриппы. Агриппа, подобно флорентийскому неоплатонику Пико делла Мирандоле, считал магию древнейшей наукой, превосходящей все остальные и интегрирующей их в себе, включая и христианскую теологию. Включение теологии обусловлено тем, что «магия» призвана к тому, чтобы делать возможным восхождение к Творцу всех вещей и первопричин, приобщая восходящего к истоку божественных сил. Согласно Агриппе, древние мудрецы, стремясь скрыть от профанов тайны богов и природы, зашифровывали их в различных «тайных искусствах» и загадках. Это положение «герметической магии» Опиц переносит на поэзию: «И потому как явный, грубый мир был в своей неотесанности не способен к тому, чтобы постичь и правильно понять учения о мудрости и небесных вещах, мудрецы должны были спрятать и сокрыть в стихах и баснях, которые склонны в особенности слушать обычные люди, то, что нужно для ухода за божественными плодами добрых нравов и благих изменений» (с. 344). Опиц явно пытается интегрировать поэзию в традицию «магических арканов», придавая поэзии статус «тайного искусства», инициирующего восхождение к истине.

Первичный тезис о том, что «стихотворство вначале было не чем иным, кроме как скрытой теологией и обучением божественным делам», сменяется подчеркнутым указанием на воспитательное значение

⁴ То, что Опиц мог познакомиться с «движением розенкрейцеров» вскоре после появления в 1615–1616 годах первых розенкрейцеровских сочинений Иоганна Валентина Андреаса, прежде всего через посредство своего друга в Бойтене Каспара Дорнау, доказывает Хайнц Энтнер [7, S. 11–144]. См. также доклад Гарольда Янца «о литературных загадках, в особенности — в области пансофийской литературы» [10, S. 10].



поэзии. Примечательно, что в своей системе аргументации о божественном происхождении и воспитательной роли поэзии Опиц оперирует только именами из языческо-античной традиции, пренебрегая библейско-христианским дискурсом. Тем самым он фактически отказывает христианской религии в праве легитимации гуманистической поэзии, сохраняя ее ренессансный статус «божественной науки» самой по себе. На этом пути он проповедует мысль о том, что поэзия всегда пребывала вне догматических границ отдельных верований, оказываясь в состоянии воздействовать на «простых людей» совершенно особым образом. Под этим поэтическим воздействием «простые люди» начинали понимать, что «в них есть что-то божественное и поэтому следовало под влиянием прекрасной поэзии ко всякой добродетели и благому воспитанию» (с. 348 – 349).

Важным аспектом апологии поэзии у Опица является включение «дискурсивного кода» античной классической философии в ее трактовке понятия «Эрос», начиная от платоновской «калокагатии», включая неоплатонический комментарий платоновского «Пира» в трактате «De Amore» Марсилио Фичино (1433 – 1499), и вплоть до философии розенкрейцеров. Так, в своем комментарии Платона итальянский гуманист Фичино пытается «восстановить» неоплатонический «круговорот любви» в христианском контексте, соединяя христианскую веру в «конденсценденцию» = нисхождение Бога к человеку из-за любви к нему и платоновское восхождение души к божественной истине под влиянием божественного Эроса. Именно эту «метафизику Эроса», составляющую основу неоплатонической инспирации ренессансного гуманизма, Опиц ставит в сердце своей поэтики, поясняя ее на примере свадебного стихотворного поздравления своему другу Бернгарду Вильгельму Нюслеру, в котором поэзия предстает как «магический круговорот» бессмертия, основанный на любви Бога. Этот «круговорот» движим красотой и пронизывает весь космос, все элементы мира – растения, животных, человека. В отношении «круговорота» уместна ссылка на Марсилио Фичино: «Божественная красота создала во всех вещах любовь, то есть стремление к самой себе. От того, что Бог притягивает мир к себе и мир тянется к Нему, между Богом и миром существует все время делящееся притяжение, которое исходит от Бога, передается миру и в Боге приходит к завершению и тем самым, так сказать, возвращается в круговороте к своей исходной точке» (цит. по: [8, S. 39]). Магическая система Агриппы Неттесгеймского также основывается на этом неоплатоническом учении о «sym-patheia» = «синэр-

гийном влечении», уточняя при этом природу Эроса как «магического элемента», «поскольку вся сила волшебства основывается на любви. Действие магии состоит в притяжении, которое один предмет оказывает на другой на основе определенного сродства сущностей... Из этого общего сродства происходит любовь, из нее — взаимное притяжение: и это и есть истинная магия» (цит. по: [9, S. 242]). Именно в этом магическом ключе следует толковать самое известное произведение Симона Даха «Анхен из Тарау», в котором явно сказывается философско-поэтическое влияние Мартина Опица.

В своем трактате Опиц пытается защитить поэзию от упреков тех, кто считает, что «стихотворство состоит только в себе самом»: он стремится доказать, что поэтическое искусство на самом деле соединяет все другие науки, и поэтому поэт, пребывая в «магическом круговороте» божественной инспирации, облечен особым высшим достоинством, поскольку именно он отвечает за восхождение к божественному. «Он призван быть *“euphantasiotos”* глубокомысленных озарений и идей, он должен иметь великий бесстрашный дух, он должен обладать умением мыслить о высоких вещах, он должен превращать свою речь в искусство и подниматься от земли к небу» (с. 349). В этом ключе Опиц толкует знаменитый постулат Аристотеля о «мимесисе», определяя его следующим образом: «Поэтическое искусство должно описывать вещи не такими, какие они есть, но такими, какими они могли или должны бы быть» (с. 349 – 350).

На этом фоне защиты достоинства поэзии Опиц очерчивает ее особую интегрирующую и примиряющую значимость в условиях жесткой непримиримости враждующих конфессий, поскольку, исходя из колыбели собственной, более древней теологии, поэзия могла бы послужить для восстановления *«sympatheia»* между разрозненными религиями и странами. Именно этот потенциал поэтического искусства Опиц последовательно пытался реализовать не только в своем творчестве, но и в политических усилиях как дипломат между враждующими сторонами во время Тридцатилетней войны.

Не вызывает сомнения тот факт, что поэтика Опица оказала огромное влияние на кёнигсбергских поэтов XVII века. Однако мощная динамика новой Турбы мира сказывается в их серьезном отходе от ренессансной концепции Опица: их духовное чувство осязает онтологическое переключение бытия от Эроса к Танатосу. Они становятся «ревнителями бренности», отражая в поэзии новую «скрытую теологию», отличающуюся от Опица. Анаграмма занимает в ней важное место, отражая существенные изменения онтологии, гносеологии и ан-



тропологии барочной поэтики как «скрытой теологии» парадигмального поворота мира к эсхатологическим пределам, очерченным в «Откровении от Иоанна Богослова».

3. Тайна анаграммы

Анаграмма становится одним из знаков «скрытой теологии» барокко, выступая как «семиотический ключ», открывающий суть барочного диагноза о нарастающей «умственной и сердечной недостаточности» бытия, его усиливающейся брэнности и неспособности человека сохранить целостность космоса, названного Николаем Кузанским «изумительной машиной мира» [2, с. 150]. Главным дифференциалом этой «изумительной машины» является именно человек, однако он не способен решить основное «дифференциальное уравнение» ее сохранения, хотя знает, что главным интегралом этого уравнения выступает Христос. Человек барокко ясно осознает то, что было главной антропологической проблемой Ренессанса: в трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира это выражено в диагнозе брата Лоренцо: «Так надвое нам душу раскололи / Дух доброты и злого своеволья. / Однако в тех, где побеждает зло, / Зияет смерти черное душло» [5, с. 74]. Этот внутренний разлад — уже в словах апостола Павла, назидаящего, что, «если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу, уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7: 13–20). И если «скрытая теология» поэтического проекта Опица посвящена надежде на разрешение этого внутреннего неравенства, то барочная поэзия отражает его нарастание. В анаграмме распознается горько-ироническое выражение барочной экзистенции, в каковой переживается это внутреннее неравенство, это антропологическое несовпадение, то есть острое чувство неадекватности моего «Я — здесь» моему «истинному Я». Одновременно, однако, в анаграмме имплицитно выражена задача возвыситься над «Я — здесь», подняться к «Я во Христе», что находится в согласии с апостолом Павлом: «...если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4: 16). Для «ревнителей брэнности» в Кёнигсберге этот евангелический акцент был особенно важен, как, например, в «Предсмертной песенке» Симона Даха:



Du, Jesu, bist mein Leben,
Du wollest mich entheben
Der grossen Angst vnd Noht,
Komm, hilff mir sieghaft ringen
Vnd in den Himmel dringen
Durch einen sanfftten Tod.

Ich flieh in deine Wunden,
Hie wil ich seyn befunden
In meines Todes Streit,
Wer dieß Heil kan erwerben
Vnd müst er zehnmahl sterben,
Er lebt in Ewigheit.
(Ziesemer IV, S. 168)

Господь Христос, Свет жизни!
Ты заберешь меня
без гнева, укоризны
из адского огня.
Прости мне душу грешну!
Я каюсь безутешно.

Ищу спасенье в ранах
Твоих безмерных мук!
С рожденья я – подранок
изгнаний и разлук.
В конце крестовой муки
придет конец разлуки.

Спасение во Христе есть главная антропологическая задача для «ревнителей брэнности», что составляет телеологическую основу «скрытой теологии» их поэтического праксиса. Его цель в необходимости выхода лирического «Я» за пределы «здесь-бытия» в христоцентрическую иноструктурность, что одновременно по закону мимезиса знаменует выход прекрасной души мира в метрику «нового неба» и «новой земли» (Откр. 21:1).

В анаграмме отражено, однако, еще нечто, что соответствует общей направленности барочной приемологии, суть которой в отражении «тавтологического раздвоения понятия на сущность и репрезентирующий ее знак» [4, с. 54]. Эта приемология касается всего идейно-эстетического комплекса барокко, в анаграмме же он представлен в максимальной открытости его антропологической сути, а именно: сущностно-онтологический разлом бытия происходит в его основном дифференциале — человеке. В этой связи сам человек переживает себя как знак, как загадку, как «вещь в себе», как живое знание о собственном незнании.

В пастушьих анаграммах явлена барочная семиотика внутренней экзистенции этого знания о собственном незнании. В теологическом смысле это ближе всего к антропологии Лютера, согласно которой оправдание верой не дает человеку окончательного ответа о степени его удаленности от Бога и посмертной участи. Но будучи знаком-загадкой, человек осознает зависимость этой участи от Христа. В этом смысле важно отметить отличие лютеранско-барочной специфики «знающего незнания» кёнигсбергских «ревнителей брэнности» от «знающего незнания» Николая Кузанского, который пишет в гностическом



ключе о возможности человека «подняться до соединения с максимумом» [2, с. 151] своей истинной богоравности: «Сделай же так, — говорит наше знающее незнание, — чтобы найти себя в Нем [Боге], и, поскольку все в Нем есть Он Сам, ты ни в чем уже не сможешь нуждаться» [2, с. 142]. Идеи Николая Кузанского развиты у многих его последователей, в том числе среди немецких гностических мистиков — Майстер Экхарт, Ангелиус Силезиус, Агриппа Неттестеймский, Яков Бёме. Зная о срединном положении человека как «высшей ступени низших и низшей ступени высших порядков» и о том, что природа человека «свернуто заключает в себе все природы» [2, с. 150], они развивали мистико-герметический проект достижения «максимума» человека. Этот проект и в «скрытой теологии» поэтики Опица.

В отличие от этого кёнигсбергские поэты склонялись к убеждению о недостижимости этого «максимума» по причине того, что человек становится обратно пропорционален своей истинной сути. Сохраняя *imago Dei* = образ Божий и зачатки свободы, человек все больше становится неподобием Того, подобием Кого он призван быть в своем «максимуме». Причем это рассогласование «ревнители бренности» открывают в самих себе: раскол единства мира — в самом поэте, и анаграмма, отражая несоответствие «внутреннего» и «внешнего» человека, указывает на этот раскол.

Герои Шекспира уже остро осознают свою раскальваемость. Так, в трагедии «Гамлет» в сцене 1 акта 1 ответ Горация на вопрос Бернарда о том, здесь ли Гораций или нет, отвечает: «*A pease of him*», что вызвало заметные трудности при переводе. Пастернак переводит: «Да, в некотором роде». В переводе А. Кронеберга: «Отчасти». В переводах великого князя К. К. Романова и А. Радловой с небольшой разницей акцентируется «виттенбергское» видение героем самого себя: «*Только часть его*». В ответе Горацию, недавно вернувшегося из Виттенберга, легко узнается ирония, каковая свойственна и поэтической теологии «ревнителей бренности», именовавших свой кружок еще одним именем — «Тыквенная хижина». В этом названии обыгрывалась известная эмблема «тыквы» как символа бренности и краткости бытия. Самих себя жители «тыквенной хижины» сравнивали с тыквами, что проявлялось в их известном тыквенном состязании в садике Генриха Альберта. Их пастушьи анаграммы — иронично-барочны: мир и самих себя они переживают и поэтически означивают в модусе нарастающей динамики парадоксального раздвоения, в их усиливающейся неадекватности своей истинной сути. Поэтому они не просто смиряются с бренностью, но и ревнуют о смерти, проявляя известное в барокко убеждение о «смерти как лекарстве». Оно выражено, например, в знаменитой



«Анатомии мира» Джона Донна, где безвременная смерть юной прекрасной девушки олицетворяет выбор души мира в пользу лечащего не-бытия, поскольку мирское «здесь-бытие» есть «биотанатос», «диктатура смерти»: «Мирского дабы избежать коварства, / Она вкусила смерти, как лекарства; / Нет, рук не наложила на себя, — / Лишь приняла восторг небытия» [1, с. 76]. Ренессансное тождество души и жизни развито в барокко до апокалиптического уравнения «Плоть — склеп души моей» [3, с. 220]. Мир стал «телом смерти» (Рим. 7: 25), но с открытой раной, через которую из него вырывается душа. В петраркианской поэзии эту рану для лирического героя «пробивают» возлюбленные, оставляя для него на земле тоску по небу, как, например, у Камозанса: «Душа моей души, ты на крылах / Отторглась преждевременно от тела! / Покойся там, куда ты отлетела, / А мой удел — грустить о небесах». Душа мира, персонифицированная в возлюбленной деве, покидая мир, оставляет для любящего путь, как, например, в Петрарки: «Но стынет кровь, как только вы уйдете, / Когда, покинут вашими лучами, / Улыбки роковой не вижу я. / И, грудь открыв любовными ключами, / Душа освобождается от плоти, / Чтоб следовать за вами, жизнь моя».

Барочная поэзия — пост-петраркианская — доводит лирико-философский подтекст «раны» до последней границы жизни и смерти в сущностной глубине самого лирического «Я». Это парадоксальное раздвоение в одновременности присутствия в себе и отсутствия себя истинного, как, у Пауля Флеминга: «И смерть моя, и жизнь со смертью наравне, / Смысл и бессмыслица содержатся во мне!» [3, с. 220]. Так и у Симона Даха: «Я — нищий и слепой на паперти жизни — / Обязан здесь стоять, мечтая лишь о тризне: / Жить не хотеть и умереть не сметь» (Ziesemer I, S. 204).

Тайна барочной анаграммы в этой одновременности Меня и Не-меня во Мне, однако в подчеркнутой надежде, что в Мое истинное Я уже снизошел в благодати Христос: «Итак, мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни» (Рим. 6: 4–5).

Список литературы

1. Донн Д. *Анатомия мира* // Европейская поэзия XVII века. М., 1977.
2. Кузанский Н. *Соч.* : в 2 т. М., 1979. Т. 1.
3. Флеминг П. *Озарение* // Европейская поэзия XVII века. М., 1977.
4. Шаулов С.М. *Поэтика барокко в немецкой лирике XVII–XX вв.* : материалы исследования. Уфа, 2002.
5. Шекспир У. *Собр. соч.* : в 8 т. М., 1997. Т. 1.



6. *Dach S.* Gedichte. Hrsg. von W. Ziesemer. 4 Bde. Halle, 1936–1938 (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Sonderreihe, 1–4).
7. *Entner H.* Der Weg zum „Buch von der Deutschen Poeterey“. Humanistische Tradition und poetologische Voraussetzungen deutscher Dichtung im 17. Jahrhundert // Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert. Berlin, 1984.
8. *Ficino M.* Über die Liebe oder Platons Gastmahl. Lat.- Dt. Übers. von K. P. Hasse. Hrsg. u. eingel. von P. R. Blum. Hamburg, 1984.
9. *Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheim.* De occulta philosophia. Faks. Nachdr. d. Ausg. v. 1531. Hrsg. von K. A. Nowotny. Graz, 1967. Dt. Übersetzung: Die magischen Werke. Wiesbaden, 1982.
10. *Jantz H.* Die Erforschung des Barock. Beobachtungen und Erfahrungen // Erstes Jahrestreffen in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 27–31. August 1973. Vorträge und Berichte. Wolfenbüttel, 1973.
11. *Opitz M.* Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. von G. Schulz-Behrend. Bd. II. Die Werke von 1621 bis 1626. Teil. 1. Stuttgart, 1978.
12. *Ronsard P. de:* Abrege de l'art poetique franquois. Paris, 1565.
13. *Scaliger J. C.* Poetices libri septem. Faks. Nachdr. d. Ausg. Lyon, 1561 mit einer Einl. von A. Buck. Stuttgart/Bad Cannstatt, 1964.

Vladimir Gilmanov

**ANAGRAMS IN THE DISCOURSE OF BAROQUE ‘TACIT THEOLOGY’:
THE CASE OF THE KONGISBERG POETIC CIRCLE
OF THE 17TH CENTURY**

The problem of anagrams is linked to the paradigm secret of baroque poetry. It is shown that the essence of this poetry is a special type of poetic mimesis reflecting the existential and ontological fracture of being, which manifests itself in the lyrical persona of the poetic subject. Anagrams of the names of 17th century Königsberg poets – Simon Dach, Robert Roberthin, and Andreas Adersbach – comprise an ironical baroque reflection of the new “tacit theology” of poetry, whose mimesis reveals the growing inadequacy of a human being to their true essence and the transition of the word to reaching its eschatological limits set in the Book of Revelation.

Key words: *baroque poetry, anagram, theology, Königsberg, magic, semiotics, philosophy, eschatology.*