

Диалог культур в культеранистской поэзии Гонгоры

И. А. Шалудько
(Россия)

Resumen

El artículo está dedicado al problema de la interacción de las culturas en la obra poética de Luis de Góngora. El análisis lingüoestilístico de uno de los sonetos del poeta (*La dulce boca que a gustar convida*) muestra algunos rasgos típicos de la poesía culterana que están basados en el diálogo de las tradiciones grecolatina y cristiana y consisten en el empleo multifuncional de los cultismos. Estos aluden al amplio contexto literario y mitológico y a la vez generan el contenido simbólico-didáctico de la poesía gongorina.

Луис де Гонгора-и-Арготе (1561–1627) – одна из ключевых фигур испанской барочной поэзии. Господство стиля барокко в испанской литературе приходится на период ее высшего расцвета: последующие века не оставят в испанской словесности ничего сопоставимого с наследием ее Золотого века. Барочную эстетику традиционно рассматривают в сопоставлении, точнее противопоставлении эстетике и идеологии Возрождения. Причем, что касается идеологии барокко как таковой, то ее существование ставится под сомнение: «Барокко вообще не создало крупных идеологических деклараций, какие были созданы гуманистами. Барокко ограничилось стилистическими теориями» (Лихачев, 1987, с. 465). Действительно, идеологические основы барокко (в частности, связь с идеями Контрреформации, с доктриной иезуитов и др.) в том виде, в котором они представлены в критической литературе по истории искусства, – результат позднейших исследований к. XIX – н. XX вв. (см. (Hatzfeld, 1973, p. 12-51)), тогда как моральные проблемы в их слиянии с эстетико-стилистическими чертами рельефно выступают в любом произведении, относящемся к данному течению.

Для описания стилистических тенденций барочной литературы едва ли нужен глубокий культурологический экскурс. На наш взгляд, можно ограничиться указанием двух важнейших характеристик барочного стиля в словесном искусстве, тесно связанных с языком. Во-первых, для эпохи барокко, по мнению исследователей, характерно заметное усиление в литературном процессе индивидуального авторского начала. Во-вторых, важнейшая типическая черта барочного стиля состоит в его исторической глубине: по словам А. В. Михайлова, «он заостряет именно стилистические тенденции прошлых веков» (Михайлов 1997, с. 477). Этому ученому принадлежит весьма удачное определение данного явления:

«Барокко – это совокупность стилевых систем, каждая из которых дифференцирует традиционное риторическое слово и подводит его к определенному пределу. Один из пределов [эстетико-риторический] – энциклопедизация традиционного языка риторической образности, заостряемая в эмблематике. Другой предел [гносеологический] – это ... обретение правдивости жизни – жизни, которая, как и во всем барокко, разворачивается посередине между миром верха и низа, спасения и проклятия. Третий предел [образно-изобразительный] – это открытие стихийности ... в изображении низкой, телесной, вещественной действительности» (там же, с. 480).

Очевидно, что указанные стилистические черты создаются благодаря особому использованию языка, который в литературе барокко из средства изображения становится одним из его основных объектов. На то, что использование языка может стать практически самоцелью, указывал К. Фосслер в работе «Философия языка», связывая эту особенность с таким состоянием культуры, когда у людей нет необходимости сообщать друг другу важные и непримиримые между собой факты или – добавляет от себя цитирующий эту мысль немецкого филолога Ф. Ласаро Карретер – когда у них нет возможности говорить о важном и проблемном. Подобная ситуация, по мысли испанского автора, характерна для Испании времен Контрреформации (Lázaro Carreter, 1982, p. 10-11).

«В этих обстоятельствах разум выдающихся людей, который, несмотря ни на что, жив, выделяет в качестве секрета иронию, юмор, сарказм; или находит прибежище в эстетизации; или замыкается в своей горечи, находя спасение в моральной рефлексии, которая не продвигается, не завоевывает неизвестные разуму территории, а лишь всматривается в уже известное... Подобные характеристики свойственны нашей культуре барокко. И именно в такую эпоху язык утверждается в своей значимости в качестве объекта ценой утраченной способности сообщать важное и крамольное» (ibid, p. 11).

Не удивительно, что величие выдающихся авторов испанского барокко, таких как Луис де Гонгора-и-Арготе, Педро Кальдерон де ла Барка, Франсиско де Кеведо-и-Вильегас, Бальтасар Грасиан-и-Моралес – именно в том, что им удалось выявить в полной мере внутренние возможности языка.

Поэтический язык Гонгоры весьма рельефно обнаруживает достижение риторическим словом первого из указанных выше пределов. Как отмечает Д. Алонсо, «стиль Гонгоры – это фиксация и интенсификация, доведенная поэтом до предела, некоторых стилистических приемов, традиционных для поэзии Ренессанса», «это синтез и конденсация греко-латинской традиции на испанской почве» (Alonso, 1961, p. 218, 220). По мысли испанского филолога, Гонгора в противоположность поэтам-романтикам, с которыми его принято сравнивать ввиду общности некоторых формальных приемов, не был ни новатором, ни тем более революционером поэтического слова. Напротив, он был консерватором, который довел до предела *культеранизм (или культизм)*, т.е. увлечение латинизмами, грецизмами и прочими заимствованиями подчеркнуто ученого характера, зародившееся в Испании еще в эпоху средневековья, характерное для Ренессанса и достигшее апогея в литературе барокко благодаря творчеству Гонгоры и его последователей (ibid, p. 215).

Лингвистические черты культеранизма заключаются в систематическом, почти навязчивом повторе ученой лексики, в увлечении ученым (латинизированным) синтаксисом: длинным периодом, обилием придаточных и приложений, двойным аккумулятивом, абсолютным аблативом и т. д., а также в чрезмерном использовании стилистических фигур (параллелизма, гипербатона, перифразы и др.) и тропов, что и стало поводом для острой критики этого явления современниками, в частности, представителями *концептизма*, течения отчасти антагонистичного, отчасти аналогичного, к которому принадлежали Кеведо и Грасиан.

Схематизируя черты отличия в стилистике культистов и концептистов, исследователи обычно отмечают амплификацию как на уровне синтаксиса, так и в

использовании тропеизмов в качестве ведущего приема в творчестве первых, противопоставляя ее лаконизму, компрессии, характеризующим стиль последних (Alonso, 1993, p. 42-46). Причем корни «маньеристской» метафоры (нагромождения образного ряда, аллюзий и загадок) и усложненного синтаксиса Гонгоры немецкий исследователь Х. Хатцфельд склонен видеть во влиянии восточной (арабской) стилистики, что вполне объяснимо для уроженца Кордобы (Hatzfeld, 1973, p. 97-98).

Для более детального исследования черт культуранистской стилистики обратимся к анализу одного из любовных сонетов испанского поэта, используя метод, предложенный в работе (Шалудько, 2017) и состоящий в изучении взаимодействия эксплицитных и имплицитных параметров содержательной структуры литературного текста.

La dulce boca que a gustar convida	1
un humor entre perlas distilado,	
y no a invidiar aquel licor sagrado	
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,	
amantes, no toquéis, ni queréis vida;	5
porque entre un labio y otro colorado	
Amor está, de su veneno armado,	
cual entre flor y flor sierpe escondida.	
No os engañen las rosas, que a la Aurora	9
diréis que, aljofaradas y olorosas,	
se le cayeron del purpúreo seno;	
manzanas son de Tántalo, y no rosas	12
que después huyen del que incitan ahora,	
y sólo del Amor queda el veneno. (Góngora, 1975, p. 135)	

Обращает на себя внимание тот факт, что данный сонет, датированный 1584 г., т.е. относящийся к раннему этапу творчества Гонгоры, наглядно демонстрирует те особенности его поэтической манеры, которые впоследствии стали визитной карточкой «гонгоризма». Можно предположить, что творчество испанского поэта явилось практической реализацией некоей программной установки, сложившейся еще в начале его творческого пути.

Хронотоп данного текста, в котором абстрактное содержание передано образными средствами, имеет пространственную доминанту. Это проявляется в том, что представленная картина действительности рассчитана на комплексное зрительно-тактильно-обонятельно-вкусовое восприятие, иными словами, она воздействует на все пространственно ориентированные органы чувств, причем каждый из них получает вполне конкретную информацию, композиционно синтезируемую в образ: красный цвет, предостережение от непосредственного контакта (прикосновения), цветочное благоухание (роз) и сладкий вкус божественного напитка. Отметим, что полнота чувственного восприятия картины сообразна принципам античной эстетики.

В *субъектно-объектные отношения* вступает несколько пар актантов, причем в текстообразующих синтаксических структурах можно выделить две субъектные группы: субъекты-агенты и субъекты-каузаторы. При этом последние (к ним, в свою очередь, принадлежат две подгруппы активных существей) проявляют свою каузативную функцию имплицитно. Первую подгруппу

каузаторов образуют «соблазнительные» предметы, которые всем своим видом воздействуют на влюбленных, зовя (*convidar a gustar*), маня (*engañar*), побуждая (*incitar*): *la dulce boca* «сладкий рот», *rosas* «розы», *manzanas* «яблоки». Предметный характер всех этих соблазнов заставляет искать истинного обольстителя. Это лишенная формальных признаков каузатора змея Амур (особо отметим, что «*sierpe Amor*» здесь – античное божество, а не абстрактное многозначное, как показал еще архиепископ Итский, понятие Любовь). При этом роль жертвы объединяет потенциальных любовников с мифологическими фигурами, пострадавшими от коварства высших сил, – Авророй и Танталом. Что касается формальных показателей синтаксических построений, то обращает на себя внимание эмфатико-инверсионный характер структур, обнаруживающий, с одной стороны, тенденцию к расширению и затруднению поиска смысла, но, с другой, гибкость испанского поэтического синтаксиса.

Пространственным соположением частей общей картины создается пластический образ, обуславливающий *дескриптивный* по преимуществу характер текста. Отсутствие временной координаты в сущности позволяет оперировать фактами и готовыми постулатами, что не означает, впрочем, отсутствия событийного, фабульного материала. Последний представлен имплицитно, в аллюзиях, таким образом, что восстановленная с помощью мифологического тезауруса событийная канва содержит основное идеологическое содержание текста, которое будет выявлено ниже при анализе имплицитного уровня.

В основе *модальной структуры* сонета лежит контраст видимого и реального, иными словами ложного и истинного, реализуемый в бинарной структуре: утверждение vs. отрицание. Синтактико-стилистическим выражением данной оппозиции выступает формула А у по В «А а не В» (см. стихи 1-4, 12), являющаяся визитной карточкой синтаксиса испанского поэта; об этой и подобных формулах в поэзии Гонгоры см. (Alonso, 1961, p. 152-156). К модальной специфике сонета относится наличие эксплицитного обращения-предостережения к потенциальным жертвам, субъект которого обезличен: им мог бы быть сам автор (на манер Овидия в «Науке любви» или «Лекарстве от любви»), если бы имплицитная сюжетно-композиционно-образная структура, т.е. структура стиля не заставляла думать о присутствии высшего авторитета.

Сюжетная структура данного сонета, сообразно его дидактической направленности, базируется на деонтической составляющей нарушения запрета. При этом ключевой момент сюжета обрамлен мотивами чувственного обольщения и неотвратимой расплаты. Форма этой расплаты – разочарование – один из популярнейших мотивов барочного искусства, основанный на трагическом разладе кажимости и сущности, синкретичным выражением которого здесь выступает источаемая Амуром «сладость яда» (*lo dulce del veneno*), композиционно обрамляющая текст (подробнее о композиции см. ниже), причем сам источник скрыт. Эта прячущаяся опасность – не ходульный образ легкокрылого златокудрого юнца Амура или младенца Купидона, вооруженного луком и стрелами, а более изысканная фигура скрывающегося в густой траве ядовитого змея – прозрачная реминисценция из Вергилия, ср.: *Qui legitis flores et humi nascentia fraga, / Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba* (Publius Virgilius Maro, 1812, p. 11) – «Дети, вы рвете цветы, собираете вы землянику, / прочь убегайте: в траве змея холодная скрыта». Примечательно, что речь идет о

одном из сквозных мотивов творчества Гонгоры, характерном как для раннего, так и для позднего его этапов. Ср. строки из сонета, датированного тем же 1584 г.: *bella ninfa la planta mal segura / no tan alborotada ni afligida / hurtó de verde prado, que escondida/ víbora regalaba en su verdura* (Góngora, 1975, p. 136) – «прекрасная нимфа легкую стопу бесшумно и бесстрастно унесла с зеленого луга, скрывавшего гадюку в зелени густой», а также строфу XXXVI из поэмы «Миф о Полифеме и Галатее» (1612 г.), в которой данный мотив получает яркое пластическое воплощение: *En la rústica greña yace oculto / el áspid, del intonso prado ameno, / antes que del peinado jardín culto/ en el lascivo, regalado seno; / en lo viril desata de su vulto / lo más dulce el Amor, de su veneno; / bébelo Galatea, y da otro paso/ por apurarle la ponzoña al vaso* (Góngora, 1999) – «В диких зарослях непричесанного уюта луга прячется аспид, скорее чем в соблазнительном, приятном лоне ухоженного сада; в мужскую плоть вливает Амур всю сладость из бурдюка своей отравы; испей его, Галатее, и будь готова осушить всю чашу яда».

Сюжет анализируемого сонета лишен конкретики и представлен в рудиментарном виде. Существенным для его восприятия, является отношение к нему введенных в текст античных мифологем. Очевидно, что Юпитер, Тантал, Аврора, юноша из Иды Ганимед – отнюдь не герои одной фабулы, но вместе с тем и не случайный набор персонажей. Юпитер похищает юношу из Иды, любовника Авроры, прельстившись его красотой, и делает его олимпийским виночерпием: Ганимед разливает «священный напиток» (*licor sagrado*), похищенный Танталом, которого по совокупности грехов Юпитер обрекает на вечные муки; мукой для Авроры, источником ее слез, проливающих утренняя росой (*aljófares*), стало бессмертие, дарованное Юпитером ее возлюбленному Титону, который, несмотря на вкушение пищи бессмертных – нектара, состарившись, превращается в сверчка. Таким образом, связи между названными персонажами образуют геометрический узор, в узлах которого расположены объекты соблазна: напиток бессмертных, увлажненные росой розы, налитые соком яблоки. Легко заметить, что все эти образы являются метонимико-метафорическим воплощением сочных, влажных, ярких губ – искушения героев основного сюжета и образуют ту самую образную арабеску, мастером которой неслучайно называют Гонгору.

Композиция сонета, как отмечалось выше, имеет рамочную организацию, благодаря чему явленное в чувственном восприятии (эйдос) обнаруживает свою скрытую, противоположную видимому явлению сущность. Фабульные линии, отсылающие к античной мифологии, образуют контрапункт к основному сюжету. Так, второе двустишие первого катрена – аллюзия на неблагоприятные поступки Тантала и Юпитера, движимых соблазном. Модус запрета, выраженный во второй строфе, напоминает скорее религиозную дидактику в ее ветхозаветной категоричности, нежели рекомендательный тон античной классики, ср.: *Pero del fruto del árbol que está en medio del huerto dijo Dios: No comeréis de él, ni le tocaréis, para que no muráis* (Gn. 3. 3) – «Только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть» (Быт. 3, 3). Композиционная роль терцетов состоит в полном воплощении сюжетно-модального цикла, т. е. в превращении исходного мотива в свою противоположность.

О том, что *образная структура* сонета представляет собой арабеску, было сказано выше. К этому можно добавить, что принцип повтора, лежащий в основе построения орнамента, реализуется во множестве вариантов. Это полный и

частичный повтор лексем, синтаксем, стилистем, ср.: *la dulce boca – un labio y otro; perlas – aljófares (alfojaradas); humor destilado (saliva) – licor sagrado (néctar); entre un labio y otro – entre flor y flor; rosas – no rosas; Júpiter-garzón de Ida-Amor – Aurora-Tántalo-Amor, etc.* Но наиболее значимым в построении образной системы является принцип обмана чувств, т. е. полный контраст данного в ощущении и истинного смысла.

Таким образом, эксплицитные параметры содержательной структуры анализируемого сонета (хронотоп, субъектно-объектная структура, диспозиция и модальность) соответствуют принципам античной эстетики и образованы персонажами и мотивами греко-латинской словесности (пространственная доминанта, антитеза истинного и ложного, мифологические соблазнитель и соблазненные и т. д.), в то время как его имплицитные параметры (сюжет, композиция и образ) указывают на наличие высшего авторитета, христианского Бога, как источника запрета и неотвратимости его нарушения, а также на полную противоположность видимого и сущего.

При этом непротиворечивое объединение эксплицитных языческих и имплицитных христианских мотивов в «универсальном» языке поэзии становится возможным, с одной стороны, на почве их общего ученого характера. Причем стилистическая новизна этого языка состоит прежде всего в его насыщении мифологемами-аллюзиями, образующими сложный узор благодаря принципу повтора; этот же принцип на уровне синтаксиса создает затрудненную форму. Другим важным условием этого синтеза является стилистическая зрелость испанского поэтического языка: максимальная гибкость его синтаксиса и словаря.

Итак, использование культизмов в аллюзивной (мифологической) и суггестивной (символично-дидактической) функциях, столь характерное для поэзии Гонгоры, а потому известное в истории испанской литературы как «гонгоризм», – это один из способов придания языку стилеобразующего статуса.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. ALONSO, D., 1961: *La lengua poética de Góngora*, Madrid, CSIC.
2. ALONSO, S., 1993: «Introducción». *Gracián, Baltasar*. El Criticón, Madrid, Cátedra, pp. 11-51.
3. GÓNGORA Y ARGOTE, L. DE, 1999: *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabula-de-polifemo-y-galatea--0/html>, consultado junio 2017.
4. GÓNGORA, L. DE, 1975: *Sonetos completos*, Madrid, Clásicos Castalia.
5. HATZFELD, H., 1973: *Estudios sobre el Barroco*, 3ª ed. aum., Madrid, Gredos.
6. LÁZARO CARRETER, F., 1982: «Quevedo: la invención por la palabra». *Homenaje a Quevedo*, ed. de V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 9-24.
7. PUBLIUS VIRGILIUS MARO, 1812: *Vuocolica, Georgica et Aeneis*, Paris.
8. ЛИХАЧЕВ, Д.С., 1987: «Развитие русской литературы X-XVII веков». *Лихачев Д.С. Избранные работы*, т. 1. Л., Худ. лит., сс. 24-260.
9. МИХАЙЛОВ, А.В., 1997: *Языки культуры*. М., Языки русской культуры.
10. ШАЛУДЬКО, И.А., 2017: *Имплицитность как принцип текстообразования и анализа литературного текста (на материале испанских литературных памятников XII–XVII вв.)*. Автореф. дисс. СПб.