

Луис де Гонгора и русский символизм

В «Эмблематике смысла» (1910) [1] Андрей Белый прослеживал «невольный» переход теории знания в теорию ценностей, при котором обосновывается необходимость описать и систематизировать проявленные ценности, что, в свою очередь, приводит к возникновению литературоведения как науки, которая бы занималась изучением творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи: «...Самая метафизика переходит в теорию ценностей; ценность символизуется живой, индивидуальной деятельностью; и эмблемами ценности в искусстве окажутся образы сверхчеловеков и богов. Такова Беатриче у Данте, таковы образы Христа, Будды; искусство переходит здесь в мифологию и религию; в центре искусства должен стать живой образ Логоса, т.е. Лик /.../ Желая опереться на образ воплощенного космоса как на Лик, мы видим, что красота этого Лица есть пена на гребне религиозного творчества...» ([1]; 43).

Рассуждения Белого о трансцендентном Лике как норме творчества, опирающейся на религиозно-эстетическую основу, возвращают нас к средневековому миросозерцанию и средневековой поэтике, столь зりмо присутствующих в испанском барокко и являющихся объединяющим качеством двух его сторон — культеранизма и концептизма.

Интуитивные прозрения Андрея Белого служат опорным пунктом для разъяснения тематики и содержания «арте майор» Луиса де Гонгоры-и-Арготе (1561—1627) — выдающегося поэта-культераниста. «Арте майор» — большие поэмы Гонгоры последнего периода его творчества: «Фабула о Полифеме и Галатее» (1612—1613), незаконченная поэма «Уединения» (1613—1614) и «Панегирик герцогу Лермы» (1617).

Пилигрим и старец, персонажи «арте майор», — два alter ego самого поэта. Один находится в начале жизненного пути, другой его завершает. Но пилигрим неотступно следует за старцем, внимая его беседам; пилигрим блуждает по свету, старец же всегда у себя дома. Старец символизирует первочеловека, усматривающего в деятельности своих детей мистерию жизни, где, говоря словами Андрея Белого, «странствование за исканием смысла уподобляется искусствам неофита, подвергаемого опасностям смерти в земле, в воде и в огне...» ([1]; 39). Земля у Гонгоры есть «уединение равнин» (первая поэма «Уединения»),

вода — «удединение рек» (вторая, неоконченная поэма), огонь — «удединение пустынь» (третья, ненаписанная поэма).

Мысль Андрея Белого о познании в поэзии нового через старую культуру словно дает ответ на вопрос, почему в больших поэмах Гонгоры история, география, естественная история и т.д. не имеют никакого отношения к состоянию науки в XVII веке, почему дон Луис, следя общему обычаю почти во всей ренессансной литературе, возвращается к миру идей и представлений латинских писателей, создавая то, что Ролан Барт будет называть «небольшим, диковинно скроенным сводом энциклопедических знаний, некой нелепицей /.../ как раз и образующей расхожую “реальность”, к которой приспосабливается и в которой живет индивид» ([2]; 172—173).

Важным оказывается акцент Андрея Белого на том, что мир искусств есть продукт энергетического процесса, где творчество есть «столкновение потенциальных энергий (художника и грубого вещества), переходящих в энергию кинетические» ([1]; 42). Тот же энергетический всплеск, сопровождаемый переходом потенциальных энергий в кинетические, характерен для эпохи барокко, когда мир, возрожденчески обездвиженный (кровь — коралл, вода — кристалл), пускается в движение. Сам поэт переполняется страстью, внутренним движением, и потому движутся вместе с ним все синтаксические элементы в порыве порой бредовом, и в этой подвижности они останавливаются, обузданные только неоклассицизмом XVIII века.

Необходимость привлечь публику заставляет барочного поэта и живописца превращать художественное пространство и время в нечто непрерывное. Апеллируя к читателю и зрителю, искусство барокко стремится поставить их в позицию соучастника. Например, задний план полотна или фон поэмы призван создавать впечатление непрерывного перехода от пространства реального к пространству изображеному — воображаемому. Тем самым окружающая реальность словно интегрируется в произведение искусства. Эта непрерывность пространства и времени, почерпнутая из самого созерцания природы, придает барочному произведению динамизм, ощущение бесконечного движения, по сути единственной мерой протекания которого является течение времени. «Мы узнаем, что образы искусств стремятся к гармонии, а гармония есть музыкальный принцип, подчиненный мелодии; далее узнаем мы, что музыка, искусство чистого движения, подчинена времени, а время — форма внутренних интуиций» ([1]; 42). Процесс протекания и время свидетельствуют о смертности всех вещей и о близости смерти. Поэтому часы, помимо других символов неизбежной тленности, та-

ких как руины, розы и т.д., являются непременным объектом изображения для художников барокко.

Композиция «Уединения» строится по четырем возрастам человека. Это весьма распространенный литературный приемом. Так, в «Критиконе» Бальтасара Грасиана, восторженно относящегося к автору «Уединений», принят именно этот принцип разделения на главы. Следует предположить, что в первой поэме дона Луиса изображена юность с ее любовью, играми, женитьбами и радостями; во второй — взросление, с рыбной ловлей, соколиной охотой, навигацией; в третьей — зрелость и возмужание, в четвертой — старость.

Традиционно считалось, что слово «барокко» восходит к испанскому слову *berrueco*, обозначающему жемчужину неправильной формы. Кроме того, это слово соответствует юридическому термину из тосканского диалекта, который указывал на разновидность контракта, имеющего ограниченную силу, что на практике всегда означало возможность обманывать. Однако есть и другая — так сказать, «философская», или «ученая», гипотеза. Она связана с наименованием определенного типа силлогизма, называемого *бароко*. Известно, что еще в 1519 году испанский гуманист Луис Вивес смеялся над парижскими профессорами, увлекающимися *бароко* и схоластической софистикой.

Этот ученый силлогизм звучит примерно следующим образом: «Каждое X является Y, некоторое Z не является Y, следовательно, некоторое Z не является X». Например: «Каждый заяц быстро бегает; некоторые животные не бегают быстро, следовательно, они не зайцы». В силлогизмах этого разряда первый термин, оканчивающийся на «а», — общий утвердительный тезис, в то время как другие два, на «о», являются частичными утверждениями. Такие псевдологические умозаключения были в большом ходу в эпоху Возрождения, тогда же они и обросли сложными формальными украшениями.

Таким образом, уже само слово «ба-рок-ко» по своему звучанию является указанием на силлогизм и настраивает на поиски скрытого смысла во всем, где присутствует намек на саму идею барочности. Этот силлогизм можно счесть и стилистическим приемом, весьма характерным, в частности, для поэзии Луиса де Гонгоры-и-Арготе, так как его многочисленные метафоры сводятся к формулам А, но В; А есть В, а не В есть А; не В, А; не В, но А и т.д.

Примечателен феномен популярности Гонгоры у испанских символистов, которые сочли, что их поэтическое кредо совпадает в общих чертах с культеранизмом, и его поэтические приемы были востребованы в начале XX века. Символисты увидели в кордовце поэта, воспева-

ющего их собственные чувства, притом современным им поэтическим языком, языком, исполненным богатства, смелости и совершенства. Оценили также его качество «чистого поэта», обращенного исключительно к собственному творчеству.

Для русских символистов, с их представлением об истине как символе ценности, «истина, понятая как долженствование суждений, превращает течение мира в течение силлогизмов» ([1]; 76), — писал Андрей Белый, для которого весь мир мыслился как огромный силлогизм. Белый делает вывод: «все группы понятий суть понятия эмблематические /.../ Эмблему эмблем, как абсолютный предел для всяческого построения понятия, мы и назовем со стороны познания Символом» ([1]; 51). То есть, сформулировав понятие ценности, определяющей бытие познания, Андрей Белый утверждает, что образом ценности может быть лишь эмблема ([1]; 74). «...Теория символизма есть теория, выводящая ряды методических дисциплин как ряд эмблем Символа» ([1]; 79).

Примечательно, что именно средневековый интерес к символу и аллегории способствовал появлению «эмблем» — символьских гравюр, которые вошли в моду в европейский придворный обиход в конце XV века. Откуда в Испании в барочную эпоху эта тяга к эмблематике? Некогда Максим Тирский оправдывал культ образов и объяснял его слабостью человеческой натуры, нуждающейся в том, чтобы прикрепить мысль к материальному знаку. «Те, у кого сильная память и кому нужно только поднять глаза к небу, чтобы почувствовать присутствие богов, те, возможно, не нуждаются в изваяниях; но таковые очень редки, и в огромной толпе с трудом отыщешь человека, который воссоздал бы в памяти божественную идею, не нуждаясь в подобных пособиях» ([3]; 425—426).

Непонимание Возрождением истинной природы египетских иероглифов, принимавшихся за идеографическое письмо, при помощи которого египетские жрецы преподавали свою мудрость, повлекло появление этих аллегорических изображений с пояснительными стихами, призванными преподать моральную истину. Эти надписи, как предполагалось, приводились с назидательной целью и внушали непосвященным морально-этические догмы.

Многие поэтические образы в испанской литературе XVII века восходят к известным эмблемам, и в целом свидетельствуют об общепринятом стиле мышления, выработанном в постоянном обращении к книгам эмблем. В течение XVI—XVII веков Европа была наводнена подобными сочинениями. Считалось, что эмблема способна сообщать истины рассудку более непосредственно, чем при помощи слов, и что выс-

шее знание запечатлевается в уме в адекватной форме именно в том время, пока взгляд блуждает по символическим деталям гравюры. Эмблема разумелась как визуальный концепт и как мощный инструмент обучения и потому использовалась иезуитами при надлежащем случае, и не только ими. Сама же манера прибегать к наглядной иллюстрации проистекает из техники проповеди средневековых священнослужителей, особенно францисканцев.

На наш взгляд, в смысл эмблемы вкладывалось некое условие культурного контекста, «вся совокупность смыслов, не выраженных эксплицитно», по выражению Г.К. Косикова, «неявная культура»: это «не столько те знания и взгляды, которые рационально усвоены личностью в процессе воспитания /.../ сколько те, которые бессознательно ассилируются человеком уже в процессе самой его погруженности в определенный культурный мир, выступая в произведении как невысказанный контекст этой культуры. Наличие такого контекста, как бы впитанного произведением, а затем незаметно, но действительно излучаемого на читателя, как раз и создает впечатление той глубины и многозначительности художественно-литературного текста /.../ которую имеет в виду Барт, говоря о "символичности" литературы» ([2]; 36—37).

Связь между видением поэта и практической деятельностью Андрей Белый назвал «символическим, т.е., познанием не раскрываемым единством»: «От объективного данного нам бытия мы взлетаем на кряжи познания, где бытие лишь познанию сится, и оттуда опять взлетаем мы к символическому единству; тогда мы начинаем понимать, что и познание — сон этого единства; во сне просыпаемся мы ко сну; /.../ смысл сменяется смыслом; /.../ и мы не знаем бодрствующих, пока не сознаем, что самый процесс пробуждения от сна ко сну есть деятельность, но деятельность творческая; что-то в нас творит свои сны; и потом их преодолевает; то, что творит наши сны, называем мы ценностью; но эта ценность — символ; то, что творится в снах, называем мы действительностями...» ([1]; 38).

При изучении творчества Гонгоры невольно напрашивается предположение, что незаконченная поэма «Уединения» рисует мир искусственного рая, описанного по-возрожденчески, как будто душа, попавшая в рай, радуется посредством всех пяти чувств, всей полноты человеческой природы. Ее ожидают сильные ощущения, на земле невозможные и неизвестные, притом именно телесного свойства, хотя и крайне сублимированные. Для обозначения невозможного, но легко доступного для нашего мышления мира, о котором нам, тем не менее, трудно составить отдельное, ясное и четкое представление, поэт прибегает к метафоре.

Особенностям поэтического зрения обязан Гонгора необычности своего искусства. Между видимым и мыслимым образом у него встает воспоминание. Гонгора смотрит сквозь всю греко-латинскую традицию. Этот порыв «создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых миросозерцаний» особенно ценил и Андрей Белый, поскольку из него проистекает неослабевающее стремление сочетать художественные приемы разнообразных культур. В нем, по мнению Белого, — «вся сила, вся будущность нового искусства» ([1]; 26).

В процессе метафоризации, по мысли Поля Рикера, основная роль принадлежит понятию «видеть как» Витгенштейна ([4]; 242—272). Именно категория «видеть как» является, по Рикеру, определяющей для сходства, и ее первичность по отношению к сходству наиболее ярко проявляется в языковой игре, в которой смысл выполняет иконическую функцию. Рикер сделал вывод о выращивании смысла как такового в толще образов, высвобождаемых поэтическим текстом ([4]; 242—272). Однако в «Эмблематике смысла» Андрей Белый уже писал об этом: «...Останавливаясь на искусстве, мы видим, что все в нем — одна форма; смысл искусства точно так же выдавливается из собственной сферы; он оказывается смыслом религиозным» (подробно этот вопрос разработан Белым в статье «Смысл искусства», 1910).

«Понимая “форму” как субъект суждения, мы превращаем суждение “содержание есть форма” в суждение обратное: “форма есть содержание”» ([1]; 51, 78). Это заявление Белого наиболее метко отражает суть поэтики «арте майор» Гонгоры, где дерзкая установка на ломку существующих эстетических норм происходит более от разума, чем от чувства. По Ролану Барту, произведение подобно форме, которую «поочередно наполняют более или менее возможные исторические смыслы: произведение “вечно” не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому что внушает различные смыслы единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает» ([5]; 350—351).

Сопоставление примитивности сюжетных ходов поэмы «Уединения» с красочностью описаний наводит на мысль о том, что такая диспропорция нарочита, что именно в ней коренится суть этого своеобразного манифеста культеранистской поэзии Гонгоры, каким является поэма «Уединения». Искусство явно одерживает верх над существующей реальностью, а силой воображения создается реальность новая, не имеющая ограничений в пространстве и времени — открытая, незамкнутая реальность искусства. Речь здесь может идти о поэтическом влия-

ния на действительность, которая сама по себе, сырья, аморфная, — скуча и не может стать категорией, лежащей в основе поэтики.

Гонгора ведет двойную игру «избежания и приближения»: избегает элементов повседневной действительности, чтобы заменять их идеальными, которые только посредством чудесного моста интуиции поэта могут быть соотнесены с тем, что заменяют. В поэтике Гонгоры возникают странные ряды, очень несхожие составляющие которых оказываются объединенными только наименованием: «золото», «кристалл», «лилии» и др. Когда Гонгора повествует о море, образы относятся к воздушным стихиям; когда говорит о воздухе, образы соотносятся с морем (а птицы — с «мимолетными скифами ветра»); когда пишет о земле, образы соотнесены с огненной стихией и т.д.

Представляется, что подобный словарь складывается у Гонгоры в результате метафоризации по двум причинам.

Во-первых, перечисления Гонгоры представляют собой в большой мере комбинации единого объекта изображения, которым для кордовского поэта всегда была красота. Чем этих комбинаций больше, тем труднее выделить и постигнуть сам объект. То, что дано как очевидное, не подлежит сомнению, хотя перевести подобный опыт на язык понятий порой бывает нелегко. Перечисления, то есть «творческий ряд», отражают умножение аксиоматического опыта. В человеческой жизни существует немало разновидностей аксиоматического опыта, например, любовь, которая вообще не поддается пониманию и умозрению. И все же человеком владеет жгучее желание понять, что такое любовь, о чем свидетельствует литература, одержимая непрерывным воспроизведением этого аксиоматического опыта, и поэма «Уединения» — пример тому. Гонгоровский пилигрим оплакивает на протяжении всего произведения свою отвергнутую любовь, в то время как возлюбленная его не названа. Нет ни ее портрета, ни имени; не известно, какой была история этой несчастной любви. Налицо пережитый героем аксиоматический опыт при полном отсутствии его психического анализа. Перечисления Гонгоры призваны либо отразить ускользающий психический опыт, либо передать представление поэта о прекрасном.

Во-вторых, подобные ряды представляют собой описание механизма символизации и выбора символа. По Белому, символ раскрывается в эмблематических рядах познаний и творчеств. «И потому-то близки нам древние слова мудрости, — пишет Белый. — Ищи путь, отступая все более внутрь; ищи путь, выступая смело наружу. Не ищи его на одной определенной дороге /.../ Ищи путь, пробуя всякие испытания, чтобы понять рост и значение индивидуальности» ([1]; 39).

Коль скоро творческий образ не всегда поддается обрисовке, остается, по мысли Белого, «преодолевать его творческим рядом» до тех пор, пока этот ряд не достигнет своей вершины в теургическом творчестве. Белый в «Эмблематике смысла», говоря о точном знании, которое рождается из приблизительного знания «путем сужения в точку, доведения понятия до его предела», рассматривает именно познавательную сторону символизма. Процесс создания точных наук, по Белому, сродни творческому процессу символизации. «Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам» ([1]; 63), — писал он, предвосхищая когнитивную теорию метафоры. Восхождение в творчестве мыслится Белым как преодоление творческого образа творческим рядом.

Белый стремился вывести принципы символизма, которые составили бы настоящую философскую систему, и показать важность моделирующей роли образа ([1]; 38). Она является главной не только в процессе формирования представления об объекте, но и предопределяет способ и стиль мышления о нем.

Творчество, стремясь к совершенству, пытается охватить все значительные сферы человеческой деятельности, причем проделывает над ними «процедуру символизации» ([1]; 79). В процессе метафоризации, в замене одного понятия другим, решающую роль играют вполне определенные мотивы. Метафора есть суть гонгоризма. Оценка разными эпохами наследия Гонгоры совпадает с оценкой ими функции метафоры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Здесь и далее работа Андрея Белого цит. по изд.: Белый Андрей. Символизм как миропонимание / Под ред. Л.А. Сугай. М., 1994.
2. Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998.
3. Гермес Трисмегист и герметическая традиция востока и запада / Пер. К. Богуцкого. Киев - М., 1998.
4. Ricoeur Paul. La métaphore vive. Paris: Editions du Seuil, 1975: Ch. VI 'Le travail de la ressemblance'.
5. Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Luis de Gongora and Russian Symbolism

In the article the bases of Luis de Gongora's poetics are considered in comparison with the aesthetic principles of Russian symbolism. The author points out that Andrey Bely's reasoning about the 'transcendental Face' as a norm of creativity is based on religion. It returns us to the medieval outlook, which is present in the art and literature of Spanish baroque. Bely's intuition serves a kind of explanation for Gongora's 'art major'. The author believes metaphor is the essence of Gongora's poetry and confirms that the estimation of Gongora's heritage by different epochs coincides with their estimation of metaphor.