СЕКЦИЯ 3 (А)

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Natalia Álvarez Méndez
Universidad de León
León, España

ENCUENTRO CULTURAL HISPANOAFRICANO: EL SENTIMIENTO DE HISPANIDAD EN LA LITERATURA NEGROAFRICANA EN LENGUA ESPAÑOLA

Los estudios literarios postcoloniales han tratado de reflejar cómo los fenómenos de colonización y descolonización inciden en la cultura, en la producción creativa y en la conformación de la subjetividad. Pero han desatendido un corpus importante de la literatura escrita en lengua española: el generado por la producción literaria negroafricana, existente desde mediados del siglo XX y focalizado en Guinea Ecuatorial salvo algunas excepciones[1]. La confluencia de africanismo e hispanismo es un factor esencial en el desarrollo de dicha literatura derivado de los procesos de colonización y descolonización experimentados. La República de Guinea Ecuatorial es la única comunidad política y nacional negra del África subsahariana con herencia cultural hispana y, por ende, con una literatura escrita en la lengua española cuyo carácter es oficial. Dicha producción creativa nace del encuentro de dos tradiciones culturales que, lógicamente, afectan al modo de percibir y de representar la realidad. La primera, negroafricana y oral,

[1] En esta investigación se habla de literatura hispano-negroafricana y no de literatura africana hispanófona, porque se atiende a la literatura propia de un ámbito cultural y geofráfico muy específico – el área subsahariana de África, – y no a la literatura situada dentro del área de producción cultural latinoamericana, ni a la del grupo de escritores africanos asentados en España y que escriben en español pero que no son originarios de Guinea Ecuatorial.

con sus raíces en la tradición bantú. La segunda, europea, importada e impuesta, que se desarrolla por escrito.

A las vicisitudes sufridas en el territorio de la actual Guinea Ecuatorial desde la llegada al mismo de los primeros navegantes europeos hasta la imposición del modelo colonial español de asimilación, opresor y elitista – que impide el mestizaje racial, la criollización social y la creolización cultural, – le siguen las consecuencias de la descolonización, marcada por el inicio de una dictadura y el exilio forzoso de muchos intelectuales. A pesar de ello, como peculiaridad respecto al resto de ocupaciones coloniales del continente, destaca en la producción guineoecuatoriana surgida en la colonia española la casi total ausencia de literatura anticolonialista beligerante. Por el contrario, resalta la creencia de los ecuatoguineanos en el sentimiento de Hispanidad, tal como se refleja en las siguientes palabras de Donato Ndongo-Bidyogo: "La Hispanidad es un sentimiento; diría más es una filosofía, una vía de futuro, un quehacer común a todos los hispanohablantes. Es una herencia inagotable a la que siempre habremos de recurrir cuando nos falta el aliento espiritual para seguir hacia delante, a pesar de los avatares de esta vida. Y si consideramos que el mundo en que vivimos hoy, tiene una necesidad vital de integrarse en grandes unidades políticas, económicas y culturales, porque la unión hace la fuerza, nosotros, los guineanos y el resto del mundo de la Hispanidad, comprenderemos por qué hemos de recurrir a la Hispanidad en busca de valores que nos lleven a una acción común, a fin de conseguir realizaciones prácticas y esperanzadoras para un mundo futuro mejor planificado y organizado […] La Hispanidad de ahora mismo es un engranaje a través del cual los países y pueblos de esta estirpe común potenciaremos nuestros valores específicos en el mundo, nos ayudaremos mutuamente a salir de las dificultades particulares y nos sabremos siempre unidos a través de la lengua, de la cultura y de ciertos valores humanísticos, sin que ninguno pueda sentirse desamparado por orfandad […] En Guinea Ecuatorial conviven fundamentalmente dos culturas: una de entronque bantu y otra enraizada en la hispanidad. El

humanismo guineano se nutre del ensamblamiento de estas dos culturas; en ellas su fuerza y su futuro esperanzador. Los valores hispánicos y africanos confluyen para formar el nuevo hombre guineano" [1].

Pero para llegar a esa confluencia de valores culturales aceptados en la actualidad tiene lugar un proceso complejo que pone de relieve el choque del paradigma cultural africano con el europeo, pues difieren en cuanto a construcción cultural, a pensamiento, a concepciones político-religiosas, a códigos sociales y a manifestaciones artísticas. En una primera instancia, la presencia de estudiosos y autores españoles asentados en la colonia afecta notablemente al desarrollo inicial de la literatura guineoecuatoriana que hasta entonces contaba exclusivamente con una tradición oral. Es lógico pensar que, dejando a un lado la imposición del discurso de autoridad colonial, los primeros escritores nativos se hayan visto influenciados por los escritores metropolitanos. En este mismo sentido resulta muy interesante revisar hasta qué punto la tradición literaria hispánica y occidental es conocida por las emergentes plumas guineoecuatorianas, y en qué grado esas lecturas extranjeras se traslucen en sus creaciones. La enseñanza en las escuelas de la historia y la cultura españolas en detrimento de la ecuatoguineana antes de la independencia, provoca que los autores nativos conozcan destacadas obras metropolitanas[1]. Interesa el modo en que éstos se apropian de la cultura española y occidental, generando elementos novedosos y específicos propios de la colonia.

---

[1] En la entrevista concedida a Mbaré Ngom los escritores guineoecuatorianos citan las lecturas de los autores occidentales que han dejado huella en sus creaciones, p. ej.: Juan Balboa Boneke a León Felipe, Machado, Juan Ramón Jiménez; Bokesa Napo a Azorín, Ortega y Gasset, Adolfo Muñoz Alonso, Jorge Guillén; María Nsué Angüe a Rosalía de Castro, Carmen Laforet, Ana María Matute, Santa Teresa de Jesús, las hermanas Brönte; Antimo Esono Ndongo a Antonio Machado, Gustavo Adolfo Bécquer y Pablo Neruda; Maximiliano Nkogo Esono a Galdós, Larra, Albert Camus, Saint-Exupéry; Juan Tomás Ávila Laurel a Juan Ramón Jiménez, Francisco Quevedo y Jorge Manrique.

Asimismo, el proceso designado como *colonización de la mente* pone de relieve que el colonialismo no se conforma con el control territorial, político y social, sino que pretende, además, el cultural, dominando la propia definición de cada individuo. En esa línea, a través de los textos literarios, se comprueba cómo en la imagen del negro – creada tanto por los africanistas españoles como por los primeros escritores guineoecuatorianos, – se mantienen gran parte de los prejuicios propios de la visión occidental, aunque se puede reconocer en ciertos casos el atisbo de una incipiente resistencia a la cultura europea. Sin embargo, en su conjunto, la labor de los citados africanistas españoles resulta positiva para la emergente literatura guineoecuatoriana que ve en ellos modelos a imitar, despertándose así importantes vocaciones literarias.

Dejando a un lado a los africanistas españoles y analizando ya los propios textos de los colonizados, se advierte una doble casuística: existen obras que contribuyen a sostener premeditadamente la ideología colonial – como *Una lanza por el boabí* (1962) de Daniel Jones Mathama – mientras que en otras se atisba un cierto alejamiento en determinados momentos de la misma, a pesar de haberse sometido a ella por un procedimiento de imposición y subyugación – como *Cuando los combes luchaban (Novela de Costumbres de la Guinea Española)* (1953) de Leoncio Evita. En cualquier caso, el hecho de lograr que una novela guineocuatoriana se publique en la capital de la metrópoli es ya por sí mismo un acto de reafirmación de la potencialidad intelectual y creativa de los nativos de la colonia hasta entonces negada.

Posteriormente, con los escritores postcoloniales se evoluciona hacia una literatura dirigida no ya al colonizador sino al propio pueblo guineoecuatoriano, pues se incide en la denuncia y en la resistencia textual. De este modo el deseo de expresar la propia identidad nacional parece convertirse en una responsabilidad intelectual de los autores nativos mediante la revalorización de la cultura ancestral. La tradición vernácula se muestra en este contexto como la solución para la definición identitaria y como alternativa de sustitución de la cultura colonial. De tal

modo, en el ámbito de la religión se rechaza la cosmogonía cristiana regresando a las creencias religiosas y mitológicas autóctonas que constituían el sistema de poder en la etapa precolonial. Así, en las obras postcoloniales ecuatoguineanas se denuncia la occidentalización del africano y se recrea la nostalgia por el mundo milenario tras la decepcionante vivencia europea, incidiendo en el complejo sincretismo de creencias y costumbres[1]. A pesar de ese regreso a lo autóctono, en Guinea Ecuatorial la mayor parte de las obras publicadas están redactadas en la lengua del colonizador, el español. En general los autores ecuatoguineanos no consideran la lengua española como ajena, prestada o robada. Por lo tanto, no temen que ésta no sea capaz de mantener y transmitir su africanidad e identidad. Y, por supuesto, consideran que no afecta a su capacidad de creación estética. Tampoco se puede pasar por alto que una parte muy destacada de la producción literaria guineoecuatoriana se desarrolla en el exilio a causa de la dictadura nguemista. Los intelectuales de Guinea Ecuatorial han sufrido los avatares de una diáspora causada por el negativo neocolonialismo ejercido desde la represión. Las voces de los escritores ecuatoguineanos insisten en la necesidad de mantener un contacto cotidiano con la temática socio-cultural tribal, guineana y africana, en busca de su verdadera identidad. Convierten su obra en una manifestación opuesta al discurso hegemónico-étnico instaurado por Macías Nguema, ofreciendo una alternativa textual específica. En ella se incide en la orfandad de la tierra, el desarraigo geográfico y cultural, la angustiosa crisis personal, la ausencia de comunicación en un mundo hostil e indiferente causada por la experiencia traumática y alienante del exilio, etc.

---

[1] Así se refleja en obras narrativas y poéticas tan relevantes como *El reencuentro. El retorno del exiliado* (Balboa Boneke, 1985), *Ekomo* (María Nsue Angüe, 1985), *Las tinieblas de tu memoria negra* y *De los poderes de la tempestad* (Ndongo-Bidyogo, 1987, 1997), *El párroco de Niefang* (1996), *Löbëla* (Bolekia Boleka, 1999).

En cuanto a los géneros cultivados se ha constatado el predominio actual de la creación poética ecuatoguineana sobre la narrativa y la teatral. No obstante, a pesar de que los autores guineoecuatorianos consideran más difícil el género narrativo, éste tiene también un importante desarrollo concretado en la confesión, el relato testimonial o la historia de una vida, en suma, autobiografías simbólicas y colectivas, destacando su cultivo en relación con la transmisión de temas sociales e ideológicos. En esta línea se evoluciona desde la temática tradicional y local hacia motivos vinculados al neonacionalismo – el exilio, la dictadura, la reivindicación del pasado ancestral, etc., pero nunca un anticolonialismo beligerante, – y, posteriormente, a los relacionados con el neocolonialismo, – la autocracia política, la corrupción burocrática, las luchas tribales, la denuncia centrada en la reivindicación de la libertad y de una vida digna.

En suma, la literatura guineana no es una simple imitación de la española ni una extensión de la misma. Su producción, marcada por la ausencia de un anticolonialismo beligerante, refleja una identidad propia afectada por las consecuencias del impacto producido tras el encuentro impuesto con la práctica discursiva y cultural española. La oralidad africana con su inmensa y rica tradición ancestral se conserva a pesar de las circunstancias históricas experimentadas en el territorio guineano. Pero no se mantiene en estado puro sino reformulada a consecuencia de la existencia de un prolongado intercambio entre el saber africano y los valores hispánicos. No en vano la diversidad étnica de Guinea Ecuatorial – fang, bubi, ndowe, annobonés – se concentra en una unidad guineana tras el entronque entre la cultura africana y la hispánica.

BIBLIOGRAFIA

1. *Ndongo-Bidyogo D.* Hispanidad // África 2000. – Año III. – Núm. 6. – 1983. – P. 1–2.

Астахова Е. В.
Московский государственный
институт международных отношений
(университет) МИД РФ
Москва, Россия

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В АРГЕНТИНСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ – НОВЫЙ ОПЫТ ПЕРЕВОДА

«Мой Пушкин» есть у каждого творческого человека. Величие нашего поэта превосходит границы. В Аргентине, где удивительным образом присутствует заметный русский след и растет интерес к русской культуре, произошли мои встречи, связанные с Пушкиным и русской поэзией.

Переводчик и литератор Ирина Богдашевская происходит из семьи старых русских эмигрантов. Она родилась в Белграде и проживает в Буэнос-Айресе с 1949 г. Среди переводов И. Богдашевской следует особо выделить переводы поэтов Серебряного века на испанский язык. В 2003 г. вышел ее перевод прозы Марины Цветаевой «Мой Пушкин», а также 36 ее самых известных стихотворений [11].

Марина Цветаева сама переводила с испанского языка. Так, в 1941 г. она переводила стихи Федерико Гарсии Лорки – поэта близкого ей и по форме, и по звучанию, и по мысли. Занявшись переводами профессионально, Марина Цветаева разработала свои принципы, а лучше сказать ощущение, перевода. Для Цветаевой важнее всего передача «физики» стиха: «Я перевожу по слуху – и по духу (вещи). Это больше, чем смысл» [9. С. 502]. По словам Цветаевой, поэт получает строки от Бога и добавляет, ищет и находит свои строки, направляемый роковой необходимостью рифм. А у переводчика ситуация иная: он получает от поэта «Божьи» строки, которые должен воплотить в строй и дух другого языка [9. С. 502]. Как видим,

переводчик поэзии несет груз двойного творчества и двойной ответственности, и, тем не менее, идет навстречу этому вызову.

История появления на испанском языке перевода «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, выполненного аргентинским художником и поэтом из Мендосы Альберто Муссо (2005 г.), отвечает этому вызову. Переводчик поставил перед собой максималистскую задачу – передать оптимально точно лексику великого поэта в рамках метрической и тонической системы русского стихосложения. Перевод на испанский язык сделан не белым стихом, а знаменитой «онегинской» строкой, четырехстопным ямбом, не характерным для испанской поэзии. Эта работа стала для Альберто Муссо больше, чем переводом, а делом жизни. Он начал читать Пушкина – и это оказалось «ключом к тайне, которая терпеливо, упорно и преданно поддается расшифровке в стихах, бесконечно неподдающихся, которые без устали произносит Поэт» [12. P. 27].

Его открытие Пушкина произошло случайно, если можно считать случайностью совпадение целого ряда обстоятельств. На севере Аргентины, в провинции Мисьонес проживают тысячи русских переселенцев, которые устремились в эти далекие края еще в начале XX в. в надежде на лучшую жизнь. В настоящее время они практически утратили русский язык, хотя сохраняют православную веру, русские имена и фамилии и бытовые традиции. Именно в этих местах начинал свою преподавательскую работу художник Муссо при университете города Обера. Обнаружив в красной дорожной пыли томик Пушкина, утерянный неизвестным русским эмигрантом, он почувствовал свое призвание и, как сам признает, миссию.

Как известно, метрические системы испанской и русской поэзии во многом различны. Если для русского стихосложения традиционным является силлабо-тонический принцип, основанный на учете количества слогов в строке и симметричности ударений, то в испанской поэзии главным

признаком соизмеримости стиха служит одинаковое количество слогов в строке, а симметричность ударений в расчет не принимается. Равное количество слогов в строке (принцип изосиллабизма) уже создает ритмику, хотя она может показаться «непоэтичной» русскому читателю, воспитанному на строгой рифме. Ассонансная рифма (когда совпадают только гласные звуки, а согласные – различны), ранее широко употребительная в испанской и латиноамериканской поэзии, особенно для всех разновидностей романса, в настоящее время исчерпала себя. Испаноязычные авторы предпочитают писать без рифмы, передавая ритмику белым стихом – versos sueltos, или же верлибром – verso libre, без учета одинакового количества слогов.

Приступая к своей работе, А. Муссо сначала знакомился с Пушкиным через английские переводы Набокова. Он провел титаническую работу над текстом, обложился грамматиками, словарями, архивными документами, дневниками и рабочими тетрадями Пушкина, полностью погрузился в пушкинскую эпоху, в мир старых русских усадеб, дворянский быт Москвы и Петербурга. Одновременно изучал русский язык и русскую историю, читал мемуары современников Поэта, через Интернет получил доступ к редким литературным источникам, хранящимся в главных библиотеках мира. Достаточно увидеть его рабочие записи, относящиеся к поискам эквивалентов, синонимов, языковым особенностям, сравнениям русских, английских, испанских, итальянских и французских лексем, чтобы осознать объем работы, этот литературный подвиг, проделанный автором, причем не по заказу, а по велению души.

Работая над переводом, А. Муссо писал портреты Пушкина, Натальи Гончаровой, создавал образы пушкинских героев, делал иллюстрации к «Евгению Онегину», причем не классические, а в особом видении, с «аргентино-индейским» колоритом. Эти иллюстрации оформляют каждую главу, и сами по себе чрезвычайно интересны. Художественный образ

Пушкина меняется под кистью художника на протяжении поэмы – от беззаботного до трагического.

В прологе к переводу автор объясняет свое кредо. «Евгений Онегин» был создан Пушкиным как роман в стихах, а не как просто роман, вот в чем «диавольская разница» – об этом писал сам Пушкин. В прозе эта поэма звучала бы банально, как набор случайных лирических сцен, носящих дидактический или философский характер, и, что самое главное – потерялось бы очарование свойственное оригиналу [12. P. 8]. Каждая строфа, каждая строка «Евгения Онегина» невозможны в прозе [12. P. 9]. Этот текст, продолжает А. Муссо, «создавался от стиха к стиху. Так растет стена, кирпичик за кирпичиком. Так ткется ковер, стежок за стежком. Так пишется картина, мазок за мазком. Это – незабываемые стихи, свободные в своей музыке, в воображении, нежности, в красках, которые, раз прочитанные, остаются в памяти навсегда. И, конечно, эти стихи не могут существовать на другом языке иначе как в этом вечном движении ритма» [12. P. 9].

«Онегин» написан черырехстопным ямбом, эквивалентом ему в испанском языке служит девятисложный стих eneasílabo, нехарактерный для классической испанской поэзии. И только в XX в. так стали пробовать писать Рубен Дарио, Габриэла Мистраль, Леопольдо Лугонес и некоторые другие авторы [3].

Онегинская строфа, созданная Пушкиным для своего романа в стихах, – одна из самых длинных в русской поэтической практике: 14 стихов с рифмовкой АбАб+ВВгг+ДееД+жж (прописные буквы – женские рифмы, строчные – мужские). Здесь следуют друг за другом четверостишия всех трех возможных рифмовок – перекрестной, парной и охватной, а затем заключительное двустишие. Перекрестная рифмовка ощущается как умеренно сложная, парная – как более простая, охватная – как наиболее

сложная, двустишие – как самая простая: получается чередование то большего, то меньшего напряжения. Часто первое четверостишие задает тему строфы, второе ее развивает, третье образует тематический поворот, а двустишие дает четко сформулированное разрешение темы. Это сложное строение делает «онегинскую» строфу как бы стихотворением в стихотворении [1. С. 171].

Каждая строфа существует уже сама по себе, объясняет А. Муссо аргентинскому читателю, она «содержит свою музыку, риторику, климат, аргумент, настроение, она выглядит и звучит как освещенная миниатюра» [12. P. 9].

Альберто Муссо так рассуждает о роли переводчика поэзии (что близко по смыслу уже приводимым выше мыслям Цветаевой о переводе): «оперативные функции оригинального поэта и поэта-переводчика – различны. Поэтический перевод с любовной страстью и завистью к оригиналу ставит целью слиться с ним, аннулировать его в этом слиянии, и выразить оригинал в новом возрождении. Идеальный результат перевода заставляет исчезнуть оригинальный текст и окунает читателя в это иллюзорное слияние» [12.P. 11].

Переводчик допускает, что метрика стиха покажется современному «испанскому уху» несколько архаичной. Однако практика прослушивания этих стихов в испаноязычной аудитории, в присутствии носителей языка подтвердила правоту Альберто Муссо. Читатели и слушатели положительно восприняли этот перевод. Послушаем и сравним:

Хранили многие страницы	Muchas páginas conservaban
Отметку резкую ногтей;	Señales de uñas a presión;
Глаза внимательной девицы	Vivas en ellas demoraban
Устремлены на них живей.	Sus miradas con atención.

Татьяна видит с трепетаньем,	Tania atisbaba sin aliento
Какою мыслью, замечаньем	Qué observación, qué pensamiento
Бывал Онегин поражен,	De Oneguin interés captó,
В чем молча соглашался он.	Con que el tácito concordo.
На их полях она встречает	En los márgenes encontraba
Черты его карандаша.	De su lápiz rayas al leer.
Везде Онегина душа	De Oneguin el alma doquier,
Себя невольно выражает	Pese a sí mismo, se mostraba
То кратким словом, то крестом,	En una cruz, o abreviación,
То вопросительным крючком.	O signo de iterrogación.
[6. С.495]	[12. P. 142]

Интересно проследить поиск переводчиком эквивалентов и, конечно, поиск рифмы:

Но вот уж близко. Перед ними	Cerca están ya. Ante sus miradas
Уж белокаменной Москвы,	Moscú, la blancopétria está;
Как жар, крестами золотыми	El sol en las cruces doradas
Горят старинные главы.	De altas cúpolas arde ya.
Ах, братцы! Как я был доволен,	Qué gozo, oh hermano!, extraordinario,
Когда церквей и колоколен	Cuando iglesias, un campanario,
Садов, чертогов полукруг	Jardines y el curvo anular,
Открылся предо мною вдруг!	Ante mí vuelvo a contemplar!

Как часто в горестной разлуке,	Qué a menudo, errante en el mundo
В моей блуждающей судьбе,	En mi fatal peregrinar,
Москва, я думал о тебе!	Moscú, hacia ti iba mi pensar!
Москва…как много в этом звуке	Moscvá...cuán suena en lo profundo
Для сердца русского слилось!	Tu nombre en ruso corazón,
Как много в нем отозвалось!	Y cuánto en él vibra a ese son!
[6. С. 497]	[12. P. 146]

Переводчик широко использует синалефы, фальшивые дифтонги: «Как! из глуши степных селений…» [6. С.503] – “Que! de aldea en la honda estepa inmensa…” [12. P.160]. А. Муссо ставит задачей фонетическую имитацию оригинала: “Tenemos hoy caminos flojos…” [12. P. 145] – «Теперь у нас дороги плохи…» [6. С. 497]. Переводчик также прибегает к выделению звуков (аллитераций), находя их в испанском языке: “A un ulano con el alma ama…” [12. P. 14].

Книга Альберто Муссо снабжена подробными литературоведческими комментариями к каждой главе поэмы, хронологией, подробной библиографией изданий и переводов «Евгения Онегина» на русском и других языках, критических и исследовательских изданий, а также приводится список грамматик и словарей, использованных в работе.

Прошло два века, но гений поэта продолжает вызывать интерес не только у русского читателя. Заслуживает уважения стремление аргентинского исследователя к познанию творчества Пушкина и страстное желание или, как он сам пишет, « жажда узнать *другую жизнь и берег дальний*…» [12. P. 27].

Художественный перевод является одной из вершин творчества. А поэтический перевод превращается в самостоятельное произведение

искусства, когда сохраняется талант оригинала, когда в строках перевода узнается личность поэта и присутствует «физика» стиха. Это – огромный труд и зачастую рискованное творчество, творчество, лишенное благодарности и премий. Как писала Марина Цветаева, переводчик должен «идя по следу поэта, заново прокладывать всю дорогу, которую прокладывал он…заново прокладывать дорогу по мгновенно зарастающим следам» [8. С. 502].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х 1925-х годов в комментариях: Учеб. пособ. для вузов. – М.: Высш. шк., 1993. – 272 с.

2. *Иовенко В. А.* Теоретический курс перевода. Испанский язык. – М.: ЧеРо, 2005. – 132 с.

3. *Испанская поэзия в русских переводах 1792–1976* / Poesías españolas en versiones rusas 1792–1976 / сост., автор предисл. и коммент. С. Ф. Гончаренко. – М.: Прогресс, 1978. – 1024 с.

4. *Комиссаров В. Н.* Лингвистика перевода. – М.: Международ. отнош., 1980. – 167 с.

5. *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. Переводы / сост., вступ. ст., примеч. Л. Озерова. – М.: Правда, 1990. – 558 с.

6. *Пушкин А. С.* ПСС в одном томе. – М.: Красная площадь, 1999.

7. *Рецкер Я. И.* Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международ. отнош., 1974. – 216 с.

8. *Цветаева М. И.* Сочинения в двух томах. – Том 1. – М.: Худож. литер., 1984.

9. *Цветаева М. И.* Сочинения в двух томах. – Том 2. – М.: Худож. литер., 1984.

10. *Швейцер А. Д.* Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 216 с.

11. *Marina Tsvietaieva.* Mi Pushkin. Traducción Irina Bogdaschevski. – Buenos Aires, 2003.

12. *Alejandro Sergueievitch Pushkin.* Eugenio Oneguin / Traducción en verso. Alberto Nicolás Musso. – Mendoza, Argentina: Zeta Editores, 2005.

Viktorya N. Gevorgyan

Universidad Estatal Lingüística de Ereván "Valery Brusov"

Ereván, Armenia

EL PODER DE LA PALABRA EN *CORAZÓN TAN BLANCO* DE JAVIER MARÍAS

"Corazón tan blanco" es la novela considerada por los críticos como la "consagración" del madrileño Javier Marías en la literatura española contemporánea – o incluso universal, según muchos críticos. Publicada en 1992, la novela cuyo título es extraído de Macbeth de Shakespeare, es una narrativa de memoria que trabaja con distintos tiempos, espacios y secuencias, en un relato muy bien construido aunque a veces inestable, al igual que el alma humana.

El narrador Juan mezcla los hechos de los que se ha enterado, con sus pensamientos, opiniones, interpretaciones y recuerdos, siempre instigado a comprenderlo todo. Tal como el autor de la novela, el protagonista es un traductor profesional, y la temática central recorre sobre todo el poder de la palabra, el poder de todo lo que es contado, todo lo que es traducido, interpretado. Irónicamente, "*Corazón tan blanco"* ha sido la obra de Javier Marías más traducida del mundo.

La traducción es un tema cada vez más debatido en la actualidad. La manera de pensar la traducción que prevaleció durante muchos años fue la tradición logocéntrica, que defiende la superioridad del "original" sobre la traducción. Esa tradición condena la traducción a ser siempre infiel, de menor importancia y

siempre insatisfactoria en relación al original idealizado y por eso inalcanzable. Los traductores eran vistos como meros responsables por hacer un transporte neutral del “original” para otra lengua. A ellos no les correspondía emitir ningún tipo de opinión sobre el “original”, ya que éste posibilitaba apenas una única interpretación. Los factores extralingüísticos no eran considerados relevantes en ese tipo de traducción. La tradición logocéntrica había impuesto como estables, conceptos como por ejemplo, el significado y el significante; el sensible y el inteligible; el origen del ser; la presencia del centro, etc.

En 1984 H. Vermeer desarrolló la Teoría del Escopo. El objetivo era crear una teoría general de traducción. Esa teoría relaciona directamente la traducción con la función de su escopo. El original pasa a ser visto como una oferta informativa para un determinado receptor. Quien determina la finalidad de la traducción es el traductor, visualizando las necesidades del receptor. El original, en esa teoría, pierde la posición de destaque. Por supuesto que se retira de él la información que se quiere transmitir, pero ya no es él quien determina cómo será la traducción. La visión logocéntrica que tenía como foco la centralidad de la palabra, de las ideas, de los sistemas de pensamiento, de manera que son comprendidos como materia inalterable, fijadas en el tiempo por cualquier autoridad exterior, pierde su prestigio. Las verdades que el logocentrismo agrega son siempre tomadas como definitivas e irrefutables y en la Teoría del Escopo no existe una interpretación cerrada del texto. En dicha teoría pasa a existir una preocupación constante de los factores extralingüísticos. Aquí no existen más las verdades absolutas. Todo pasa a variar de acuerdo con cada situación.

El principio dominante de toda traducción es su finalidad. O sea, la traducción depende de lo que se quiere causar en el receptor. La traducción está directamente relacionada con la función de su escopo (objetivo). Para definir el escopo hay que conocer muy bien al receptor para el cual la traducción será destinada.

El tema de la traducción está muy estudiado y sin embargo no deja de ser actual. Es un tema constante en la obra "*Corazón tan Blanco"* de Javier Marías. Ya en la primera página hay una traducción de una cita de Shakespeare, de Macbeth. La cita es: "My hands are of your colour; but I shame to wear a heart so white" y es traducido por "Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de tener un corazón tan blanco". En la medida que avanzamos en la lectura de la novela, el narrador propone otras posibilidades para la traducción de 'white' de la cita de Shakespeare, como por ejemplo, 'pálido', 'temeroso' y 'acobardado' [1. P. 81]: una palabra puede ser traducida por muchas otras palabras. Para saber cuál es la mejor posibilidad hay que conocer muy bien el contexto en el que aparece y tener definido cuál es la finalidad de la traducción.

El intérprete sirve muchas veces de mediador. Si está traduciendo un diálogo y sabe que una determinada palabra puede ser el estopín de una guerra, seguramente la omitirá o la amenizará de forma que no tenga consecuencias graves. Aunque en el texto de Javier Marías eso se evidencia de una manera extremamente exagerada, el traductor puede y debe incluir lo que le parezca relevante y dejar de traducir lo que no considere interesante o que pueda tener repercusiones desagradables. Incluso muchas veces se hace necesario interpretar una frase de acuerdo con el tono de voz utilizado o dependiendo de los gestos utilizados, pues si alguien dice una frase irónica, no la puede traducir como si no lo fuera. Por este motivo, Juan, el narrador de "*Corazón tan Blanco",* es creado a través de detalles como los gestos, el timbre de voz, todo el entorno en que se realiza la acción. Pues una traducción depende de una buena interpretación y para que esto ocurra el traductor depende de una variedad de elementos extralingüísticos. Esta selección que hace constantemente el traductor, juzgando lo que es relevante y lo que no lo es, que termina interiorizándose en él, reflejándose así en la propia vida de Juan. Omite muchas cosas que, según su criterio, su mujer no debe saber.

Se puede decir que el lenguaje es el protagonista de la novela, pues cada palabra tiene un peso para formar toda la trama. Pensando en ese poder atribuido a la palabra, al lenguaje, se puede resaltar la profesión del narrador y de su mujer Luisa. Ambos son traductores. El ansia por comprenderlo todo y por traducir todo lo que está dicho para otras lenguas o para su propia lengua.

El protagonista de "*Corazón tan Blanco"* es el narrador de la historia, la cual sucede en múltiples tiempos que en todo instante se interrelacionan según los recuerdos que se le ocurren, los comentarios añadidos, y el flujo de conciencia de la voz narrativa. Sin embargo el narrador en "*Corazón tan Blanco"* tiene una importante particularidad: "tengo [...] la tendencia a querer comprenderlo todo, cuanto se dice y llega a mis oídos, tanto en el trabajo como fuera de él, aunque sea a distancia [...], aunque sea mejor que no lo comprenda" [1. P. 38].

La necesidad que el personaje presenta por la traducción, a menudo inconsciente e incontrolable, puede ser también comprendida como necesidad de interpretación hacia el dominio de todo lo que escucha, ve y siente. "*Corazón tan Blanco"* está muy marcado por las digresiones de este narrador que todo lo interpreta, o más bien traduce. A menudo en la obra, los hechos y los personajes presentados al lector son enseguida explicados, interpretados, traducidos. Juan cree que su afición por traducir es referente sólo a los idiomas, pero enseguida concluye que suele traducir también los gestos, y sigue traduciendo incluso lo que no quiere. "No he querido saber, pero he sabido…" [1. P. 11]. En realidad el narrador traduce mucho más de lo que se da cuenta, al interpretar desde lo ocurrido mucho antes de su nacimiento hasta los pensamientos de los demás personajes. El hecho de sólo tener acceso a lo que ve y escucha no es una limitación para él, al revés, lo demás es deducido, o incluso imaginado.

Además de los hechos, el narrador Juan también traduce a las personas, aun cuando no las conoce. En la segunda escena describe la relación de la pareja en la habitación del hotel habanero, y en varios otros momentos del libro sigue

deduciendo cosas sobre el pasado y el futuro de estos personajes, además de detalles psicológicos de cada uno. Cuando en cambio, se trata de alguien conocido, interpreta tanto los juegos de palabras como lo que no está dicho claramente.

Juan logra traducirlo todo y a todos, a excepción de cuando está trabajando de traductor. Esta relación suya con la traducción, por lo tanto, se vuelve una paradoja, pero él mismo la explica más adelante: "Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas fueran o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten, en cuanto se relatan o se manifiestan o muestran, aunque sea en lo que más real parece, en la televisión o el periódico, en lo que se llama la realidad o la vida o la vida real incluso, pasan a formar parte de la analogía y el símbolo, y ya no son hechos, sino que se convierten en reconocimiento. La verdad nunca resplandece, como dice la fórmula, porque la única verdad es la que no se conoce ni se transmite, la que no se traduce a palabras ni a imágenes, la encubierta y no averiguada, y quizá por eso se cuenta tanto o se cuenta todo, para que nunca haya ocurrido nada, una vez que se cuenta" [1. P. 201].

En este desahogo Juan parece negar todo lo que ha contado en el libro, o por lo menos pone en duda la veracidad de los hechos, o aún confiesa que no todo lo descrito por él corresponde a la realidad, puesto que la única verdad no se conoce, no se transmite, no se traduce. La verdad no se cuenta, porque contarla la deforma. Si todo lo que se cuenta es una interpretación, o una traducción, la profesión de Juan es en realidad una metáfora de toda la novela. Juan hace con el lector de "*Corazón tan Blanco"* exactamente lo mismo que con el alto cargo español y el adalid británico: a todo lo distorsiona, lo reconstruye, lo reinterpreta, se da el derecho de intervenir, de inventar, de manipular, de agregar o sacar. Pero es muy probable que el lector no se dé cuenta de eso, tal como el alto cargo español no reconoció a Juan cuando lo volvió a encontrar. En las ocasiones en que

equivocadamente no se nota el traductor por considerarle sólamente un intermedio o un camino, su poder – el poder de la palabra – se hace aún más fuerte.

El personaje Juan nombra las dificultades que encuentra al elegir entre distintos términos posibles en una traducción, con amplio rol de ejemplos. En estos aspectos, más formales, es posible reconocer al propio Javier Marías, puesto que hace falta mucha experiencia en traducción para explanar el tema de modo tan profundizado. Por otra parte, en Juan se le nota la posibilidad de que la historia que narra quizás no haya ocurrido tal como la cuenta puesto que se trata de una interpretación, una traducción. Esta manipulación sutil y eventualmente imperceptible es del personaje hacia su lector, es la voz literaria.

El elemento de la traducción en "*Corazón tan Blanco"* "traduce" el poder de la palabra, "traduce" lo inconstante e inexacta que son todas las interpretaciones, "traduce" "la fugacidad de lo que sucede, la posibilidad de engañarse y contarse después las cosas de manera distinta de cómo ocurrieron" [1. P. 171].

Javier Marías ha trabajado mucho tiempo de traductor e intérprete, al igual que Juan, su personaje protagonista de "*Corazón tan Blanco"*. No han sido pocos, por lo tanto, los críticos que se han fijado en este aspecto para tratar de comprender en qué medida la voz en primera persona de Juan corresponde a la voz del mismo escritor, aunque éste ha rechazado dichas aproximaciones. De todos modos, en este trabajo se ha reconocido que Javier Marías (plan real) al igual que su personaje Juan (plan literario, ficcional) tienen total conciencia del poder arbitrario de manipulación que tiene el traductor.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Marías J.* Corazón tan blanco. – Madrid: Anagrama, 1992.

Григорьев В. П.

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена Санкт-Петербург, Россия

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО ПОВЕДЕНИЯ РАННИХ ИСПАНСКИХ ТЕКСТОВ

В связи с тем, что наши интересы ограничены лишь установлением связи между текстом, как идеальной коммуникативной единицей высшего порядка, и жанром, как коммуникативной единицей более низкого порядка, понятно стремление уточнить смысл понятия о тексте как об «идеальной, высшей коммуникативной единице», «коммуникативной единице самого высокого уровня» и даже «основной коммуникативной единице» (см. работы К. Кожевниковой, О. Н. Москальской, И. Г. Торсуевой и др.). Такое понимание появилось сравнительно давно и исходит из того, что текст представляет собой продукт определенного вида человеческой деятельности – процесса порождения текста. При этом относительно необходимости, природы и предпосылок такого процесса возникает некоторая теоретическая неясность, позволяющая допустить, что ответственным за будущее появление текста, и как процесса, и как результата развития в языковом сознании может быть признан логико-понятийный уровень языка. Термин «понятие» включает в себя содержание той формы отражения действительности, которая передает общие и существенные ее свойства и отношения, что в логике называется содержанием понятия. Эта, уже логическая, ступень познания, тем не менее, тесно связана, особенно исторически, с чувственной ступенью познания. Если последняя принципиально не требует языкового выражения или участия именно языкового сознания, то на логико-понятийном уровне появление языкового сознания обязательно.

Анализ различных подходов к проблеме языкового сознания неизбежно возвращает ученого к решениям, если не содержательно, то формально близким к проблеме сознания вообще. Установленная структура последнего (сверхсознание, сознание, пред- и подсознание) помогает найти аналоги и в языковом сознании. При этом наибольшую сложность представляет выделение низшего уровня – языкового подсознания, которое, будучи выраженным в слове, автоматически теряет статус неосознанного, а невыраженное не может стать объектом лингвистического исследования. Разрешить это противоречие можно введением понятия «ситуация», принимая во внимание, что язык животных ситуативен и только ситуативен. У высших животных владение ситуативной, еще нечеловеческой, речью, уже допускает, как известно, эвристичность решений, а в эволюции человека – обусловливает возникновение явления наиболее важного для развития человеческого языка – метафоры. Эвристика и метафора близки по своей основе – они возникают из наложения в мозгу одной ситуации на другую (другие), что и создает необходимость комплексного их решения, которое понимается как образное. Вспомним определение художественного образа у А. А. Потебни, его утверждение, что образ дает возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами. Таким образом, уже в самых ранних ступенях развития языка были реализованы и принцип экономии мышления, и барьер против языковых шумов, имеющий прямое отношение к ситуации и ее производным – жанру и тексту.

Набор важнейших признаков ситуации, будучи лишь частью ее, тем не менее, создает обобщающую силу для узнавания ситуации в целом, узнавания не рационального, а метафорического, образного. Подобным образом, приняв определение жанра как языкового отражения общественно необходимой ситуации, имеющей достаточно длительную традицию бытования, нужно принять и тот факт, что различия в жанрах закрепляются

обычно за одним из его ограничителей (определяющих признаков), вне зависимости от степени синкретичности жанра, ибо различия эти носят образный и стилистический, а не логико-понятийный характер. Лишь в позднейшие эпохи разрушения жанров, когда их первоначальная образность уже не воспринимается, различия в жанрах наступают и как понятийные. В жанровое единство высказывания стиль входил как один из элементов, дополнительно ограничивая это единство. Только в литературе нового времени стиль – характеристика целого.

Стало уже аксиомой то, что большая часть устных высказываний реализуется в условиях определенной ситуации и обязана ей особенностями своей формы. Хотя, как справедливо считают исследователи, этот факт еще не дает оснований для деления устной речи на ситуационно обусловленную и ситуационно необусловленную, ибо выбор средств для организации сообщения зависит во многом от тематического фактора. Тематика сообщения в формативный, дописьменный период становления национального литературного языка и ответственна в общем виде за закрепление той или иной части инвентаря языковых средств устного сообщения, из которых клишированные средства надолго остаются релевантными для ситуационно обусловленной речи (текста) начального жанра. В качестве примера можно привести клише «зачина»: «В некотором царстве, в некотором государстве жил да был…» или просто: «Жил да был», в испанском языке – “erase una vez…”. В указанном смысле основную тенденцию развития литературного языка можно определить как возрастание в общей массе литературных текстов удельного веса текстов, представляющих речь более отвлеченную и свободную, с большим количеством иностилевых и общелитературных средств, что не говорит об отсутствии в ней средств клишированности.

Если принять за данное, что тема всегда будет обусловливать возможность обращения к определенному инвентарю средств, то ситуация

всегда позволит реализовать эти средства как речевую данность и, одновременно, как дань определенной традиции. Мы пока не касаемся вопроса о стилистике такого использования, вводящей в область различий в использовании клишированных средств в ситуационно обусловленной и ситуационно необусловленной речи и зависящей от тематики сообщения. Главное, подчеркнуть, что жанр, хотя бы первоначально, – это типизированное и клишированное высказывание и что клише (языковая формула), лежащее в основе жанра, – средство, принципиально выработанное языком для передачи такого устного высказывания во времени. Повтор ситуации включает в себя и повтор средств, закрепленных для ее передачи. Отсюда жанр для лингвистики может служить примером ситуационно обусловленного текста. Особенность его состоит в том, что в пределах литературного языка в целом это – его устно-разговорная разновидность, отличающаяся лишь степенью и традиционностью используемых языковых средств.

Ассоциативное мышление, лежащее в основе если не построения, то понимания и оценки принципиально любой коммуникации, вносит свой вклад в эволюцию (усложнение) языка жанра. Так, при его относительной близости на ранних этапах испанского средневековья, пример начальной ассоциации можно видеть в использовании механизма вариативности языковых средств. Информационную ценность такой ассоциации в речевом отражении жанровой ситуации можно измерить по шкале информационной ценности (степень компрессии и избыточности), чтобы в дальнейшем перенести этот прием на исследование письменных жанров. Ассоциация активно работает в распространении (пространственном и временном) жанра в рождающейся национальной литературе до частичной замены его другим явлением – синонимией этих средств в письменном сообщении, более приспособленной для борьбы с языковыми шумами.

Еще одна из семиологических категорий текста – связность. Она зависит от величины текста и является, по крайней мере, в устном тексте, количественно иной, чем в письменном. В спонтанных устных текстах наблюдается высокая степень нарушения единой линии связанности (о ее нарушениях в устных художественных текстах существует большая специальная литература), повышение роли имплицитного способа выражения содержательной спаянности элементов текста и др. Кажется, что главным различительным признаком в процессе порождения письменного и устного текстов будет различие в «ориентирующих вехах» будущего текста (иными словами, различная степень их связанности с жанром): в одном случае – традиционных, в другом – индивидуальных.

Выделим и такую функцию жанра, как его способность выполнять роль нормы в донациональном периоде развития литературного языка. Она базируется на том, что текст, по замечанию П. Риффатера, может конституировать свою собственную норму. Художественный текст – это интегрирование в структуре текста гетерогенных элементов различных пластов литературного языка и его нелитературных разновидностей. В этом смысле он шире, чем литературный язык. Если рассматривать процесс интегрирования как усложнение жанрового текста за счет включения в него других жанровых текстов (как реально и обстояло дело в истории письменного литературного языка), то возникает проблема совмещения жанровых норм в новой системе текста. Здесь выступают сразу два аспекта нормы: внутриязыковой, присущий языку любого ранга, в том числе диалекту (и тексту!) и нормализующий, кодифицирующий, появляющийся в процессе осознания, уяснения внутри- и внеязыковых особенностей своего языка. Это касается в полной мере только литературного языка.

Учитывая историческую подвижность нормы и ее появление только в национальном литературном языке, необходимы поиски такого регулятора, который выполнял бы функцию нормы и в донациональном, донормативном

периоде. На роль такого регулятора можно предложить категорию стилистики жанра, которая, как и норма, обеспечивает авторитетность текста, созданного по ее канонам, относительную устойчивость и стабильность в его речевой реализации на достаточно продолжительное время. Как и норма, она изменяется в связи с изменениями в обществе. Эти изменения, как правило, ориентированы на сосуществующие параллельно речевые варианты различных жанров, что позволяет ей быть регулятором (хотя бы неосознанным) отбора языковых средств в стилистическом плане. Стилистика жанра, как представляется, сыграла для литературного языка уникальную роль в обеспечении перехода от устных литературных форм к письменным, особенно в начальный период, когда механизм письменного сообщения еще только вырабатывал свои собственные, отличные от устных текстов (жанров), речевые характеристики.

Действительно, механизм устного литературного сообщения, характеризующийся вариативностью, обилием разного рода клише, слабой композиционной структурой со строго маркированным началом и концом сообщения, сравнительно небольшой протяженностью и другими особенностями, регулировался именно стилистикой жанра, позволившей выработать традиционные формы исторически известных жанров. Это преодоление шло параллельно с развитием национального языка и падением социальной роли диалектов. Такой процесс в целом является общим для становления языка художественной литературы. Его наполнение в каждую конкретную эпоху, равно как и формы реализации художественного сообщения, различны и уникальны для каждого народа.

Начиная с эпохи Возрождения, письменная форма художественного сообщения становится характерной и наиболее распространенной для большинства стран Европы. В конце периода она знаменует собой относительный упадок влияния стилистики жанра в том ее виде, в каком она обслуживала только устные или смешанные устно-письменные жанры. Хотя,

конечно, ее воздействие, количественно и качественно изменившись, продолжается и сегодня. Стилистика жанра, будучи исторической категорией языка художественной литературы и, соответственно, литературного языка, возникла как нормализующая тенденция в рамках устных (фольклорных) форм и сделала возможным развитие этих форм и самого литературного языка на новом этапе, когда в рамках исторических национальных жанров (текстов, памятников языка и т. д.) появился письменный текст на народном языке. Последнее обстоятельство делает стилистику жанра доступной исследованию и определяет ее роль в изучении истории литературных языков. Именно в этом смысле можно говорить о «жанровом этапе» развития литературы и ее языка (В. Ф. Шишмарев, А. А. Смирнов), или об «особом жанровом содержании», ощутимом лишь в период генезиса жанров (В. В. Кожинов, Г. Д. Гачев).

Подведем итоги. Ситуация, отражаемая синтетическим начальным языковым понятием, близким по сути художественному образу, первоначально была выделена только тематически. Отсюда – определенное безразличие ее к языковым средствам выражения, когда выделяется только ключевое слово ситуации, практически целиком покрывающее понятие о ситуации. По мере количественного и качественного усложнения отражаемых ситуаций, куда включаются первичный аналитизм, оценочный элемент и другие факторы, возникает ограничение (отбор) языковых средств, обусловленное борьбой с языковыми шумами и необходимостью выделения и закрепления языковых параметров данной ситуации по отношению к другой (другим), смежной с ней.

Anna A. Evdokimova
Universidad Estatal Linguística de Moscú
Moscú, Rusia

DE LA MOAXAJA AL VILLANCICO: EL LEGADO POÉTICO DE AL-ANDALUS

En las fechas en las que se respira un aire navideño por doquier resurge como cada año un tipo de música que recibe el nombre de "villancico". Estas canciones que, año tras año, se tararean y cantan durante la Navidad. Es tal su éxito, que incluso se usan como tonos para los teléfonos móviles.

El villancico es una de las manifestaciones más antiguas de la lírica popular castellana que en sus orígenes consistía en una breve canción estrófica con estribillo. Su melodía principal se hallaba en la voz superior y normalmente estaba destinada a ser ejecutada por un solista al que le acompañaban dos o tres instrumentos.

Según una hipótesis en una parte importante de **los villancicos** se ven reflejadas las estructuras de las formas estróficas como la moaxaja y el zéjel, géneros creados en Al-Andalus en los siglos IX y XI respectivamente.

Existe un importante patrimonio de origen islámico en España, un patrimonio de carácter histórico cuya más genuina expresión está contenida en el habla y reflejada en la lengua. Concebimos el mundo y la realidad tal y como hablamos. Las cadencias, acentos y modulaciones del habla expresan no sólo la sensibilidad sino las ideas e incluso las creencias.

La visión del mundo que el Islam, a través de la lengua arabe del Corán, estableció en Al-Andalus, afectó no sólo a los musulmanes sino a todos los habitantes de la Península.

La huella de esa forma de vivir, que fue la norma durante casi un milenio, no pudo borrarse tan fácilmente como pretendieron algunos. Teniendo en cuenta la

diferencia de nivel cultural entre cristianos y musulmanes durante la Edad Media, resulta lógico pensar que las palabras que expresaban determinadas técnicas, objetos y situaciones que no existían entre los cristianos, fuesen asimiladas por éstos directamente, ya que no podían ser traducidas. Esa pervivencia de las palabras árabes en el castellano puede darnos además una idea precisa de la situación cultural de ambos pueblos.

Los musulmanes enseñaron mucho a los cristianos de Al Andalus. Como reconoce el mismo Menéndez Pidal[1]: "nos enseñaron a proteger bien la *hueste* con *atalayas,* a enviar delante de ella *algaradas,* a guiarla con buenos *adalides,* a vigilar el campamento con *robdas o rondas,* a dar *rebato* en el enemigo descuidado".

La lírica arábico-andaluza: las jarchas, moaxajas y zéjeles

Los árabes que entraron en España trajeron consigo la poesía árabe tradicional oriental (la qasida). Esta poesía tenía una métrica rígida, con tres características esenciales: era una poesía monorrima, uniforme, es decir los poemas no estaban divididos en estrofas (es el tipo de verso en que está escrito el Corán); constaba de un número de versos entre treinta y ciento cincuenta; las composiciones el poeta no las escribía, sino que las dictaba a sus discípulos para que las memorizaran. Se trata de aquella poesía que no estaba destinada a ser leída, sino a ser recitada ante el público por un individuo o por un coro, acompañado de algún instrumento de música.

Al llegar a Al-Andalus, hubo dos hechos importantes que hicieron que la poesía árabe tradicional oriental derivara en un nuevo tipo de poesía: la existencia de una sociedad multirracial y bilingüe. Multirracial porque en Al-Andalus convivían tres culturas diferentes: judía, árabe y cristiana, pero estaban unidas en

[1] Ramón Menéndez Pidal – director de la Real Academia Española (1925–1939; 1947–1968), autor del “Manual de gramática histórica española” (1918) y de “Orígenes del español” (1926).

su concepción religiosa (la existencia de un solo dios – Yahvé, Alah, Dios cristiano). Bilingüe, ya que se hablaba el dialecto romance junto al árabe. Tres formas de vida, tres libros sagrados (La Tanaj, El Corán, La Biblia), tres formas de expresión escrita que provocan, a lo largo de los siglos de convivencia, la separación paulatina de la lírica tradicional árabe y la aparición de un nuevo tipo de poesía: **la moaxaja, la jarcha y el zéjel.**

La moaxaja *(muwaassahs)* aparece en Al-Andalus durante los siglos XI–XIII. Su invención se le atribuye al poeta cordobés Muqqadam ibn al Mu¨afa nacido en la localidad de Cabra (Córdoba) y por ello apodado al Qabri, fue más conocido como Moccadan de Cabra o *El Ciego de Cabra.* Se trata de poesías estróficas de varios tipos de *versos cortos,* en estrofas de *ritmo cambiante,* e *insertando refranes y expresiones populares* en árabe vulgar, entre los versos en árabe literario. Los propios árabes se referían a las moaxajas como "cancioncillas al estilo de los cristianos". *El final* de cada poema está *rematado con una coplilla romance* (el último verso): **la jarcha** (en árabe significa "final").

La jarcha. Ya que el pueblo era, en gran parte, mozárabe que hablaba romance, es decir español primitivo, las cancioncillas populares o poemillas eran tomadas del acervo popular por los poetas cultos. Estos poemitas, en su forma original (aunque en grafía árabe) han llegado hasta nosotros bajo el nombre de jarchas y constituyen *la más antigua manifestacíon literaria del castellano. Las jarchas estaban compuestas en dialecto hispanoárabe coloquial, o en la lengua romance.* La mayoría de estos textos han sido escritos por hombres, aunque están redactados en primera persona y en voz femenina. Sus rasgos más importantes son: la abundancia de exclamaciones, interrogaciones y repeticiones, el uso de un léxico sencillo y de muchos diminutivos, la construcción en versos de arte menor. Fueron descubiertas y traducidas por primera vez en el año 1948 por el hebraísta Samuel Miklos Stern. La importancia de las jarchas radica en que ayudan a aclarar los orígenes de la literatura española, ya que demuestran que en la península Ibérica

también existía poesía lírica antigua. Hasta el descubrimiento de Stern, la épica era considerada la raíz de la literatura española.

El zéjel. En el caso del zéjel, su estructura es en esencia la misma que la de las moaxajas (estribillo – copla), sólo está escrito en gran parte en dialecto popular andalusí o en lengua romance. El auge musical comenzó durante el Califato de Córdoba, uno de los períodos más brillantes de la civilización musulmana en España, en el que tuvieron lugar grandes avances en las ciencias como la medicina, la agricultura, la arquitectura y la astronomía y en el que se difundieron obras filosóficas y poéticas que causaron asombro en Europa. La música era considerada por las leyes religiosas islámicas como un arte indigno que sólo estaba permitido ejercer a esclavos y esclavas. Sin embargo los gobernantes del Califato cordobés no tenían reparo en rodearse de numerosos músicos.

En la época de los Reinos de Taifas la música alcanzó su máximo esplendor. Las escuelas de música acogían a mujeres, tanto musulmanas como cristianas que, tras una dura etapa de formación en filosofía, geometría, astrología, geografía y música, entre otras disciplinas, pasarían a formar parte de orquestas. Reinos como el de Al-Mutamid (Sevilla) eran conocidos por contar con importantes orquestas compuestas de músicos y cantoras musulmanas andalusíes, además de rodearse de reconocidos poetas y poetisas del mismo origen.

Toda esta producción literaria, y sobre todo los zéjel tienen reflejo y traslado a las culturas vecinas como la castellana, italiana o franca, siendo la base de los cantos trovadores. Como apunta Cortés García: “Las huellas andalusíes aparecen también esparcidas en el contenido del Romancero español y en algunos cancioneros medievales. Así las estructuras de las formas estróficas como la muwassaha y el zéjel, géneros creados en Al-Andalus en los siglos IX y XI respectivamente, se ven reflejadas en una parte importante de **los villancicos** recogidos en los cancioneros hispanos y en las formas poéticas y musicales de los trovadores franceses”.

Los villancicos. La palabra "villancico" deriva de "villano" (en latín "villanus"), término con el que originalmente se designaba a los labriegos. Al comienzo fue una forma poética española, que significaba "canción de villa" o "canción campesina", ya que según parece fue un canto rústico de villanos o aldeanos, quienes los utilizaban en sus fiestas como registro de los principales hechos de una comarca; de la vida cotidiana de los pueblos. Esta denominación apareció en el siglo XV refiriéndose a una canción en lengua vulgar que se apoyaba en las formas estróficas responsoriales como el virelai, el zéjel, la ballata o las cantigas paralelísticas.

Los villancicos, son construcciones poéticas y musicales de carácter popular y de estructura sencilla, cuya existencia data del siglo XV (o hasta XIII según algunos historiadores), que aún mantienen toda su pureza y sensibilidad. El villancico comprendía un estribillo y varias estrofas para la voz solista, acompañado por lo general de uno o dos instrumentos. Forman parte de la cultura literaria y musical de pueblos cristianos. Sin embargo no será hasta el siglo XVII cuando el villancico adquiera el típico carácter religioso con el que hoy se lo relaciona: se refieren al nacimiento de Jesucristo, a la vida de la Virgen María y a cualquier tema relacionado con la venida del hijo de Dios a este mundo. Pero a lo largo de la historia, el villancico sufrió muchísimas transformaciones, hasta que, a partir del siglo XIX, su nombre quedó exclusivamente para denominar a los cantos que aluden al misterio de la Navidad.

Hoy día el villancico sigue su vida y su evolución. Hace poco un grupo irlandés lanzó un nuevo álbum "All That You Can't Leave Behind" ("Todo lo que no puedes dejar atrás"). El álbum tiene también un villancico, titulado *"Peace on Earth"* ("Paz en la tierra"), que interpretaron en el festival a favor de las víctimas por los atentados de Nueva York del 11 de septiembre. La letra dice algo así:

Jesús, ¿puedes tomarte un tiempo

para echar un cable

a un hombre que se ahoga?

"Paz en la tierra".

Diles a los que no oyen ningún sonido,

cuyos hijos están viviendo en el suelo,

"Paz en la tierra".

No hay "quiénes" ni "porqués",

nadie grita como una madre grita:

pidiendo "Paz en la tierra".

Están leyendo nombres por la radio,

y la gente, todos nosotros,

nunca conseguiremos saber

quiénes son Sean, y Julia, y Ann y Breda,

Sus vidas valen más que cualquier gran idea.

Jesús, tú escribiste esta canción;

sus palabras me golpean mi garganta:

"Paz en la tierra".

Óyela cada Navidad.

Pero "Esperanza" e "Historia" no riman:

Por tanto, ¿de qué sirve esta "Paz en la tierra"?

Los árabes dejaron las tierras españolas ya hace cinco siglos, pero la huella de su estancia en este país sigue presente. Puede ser que ya no sean más de 500 o mil palabras las que se encuentran en uso diario, lo importante es que siguen ahí.

Олег В. Журавлев

Санкт-Петербургский государственный университет

Санкт-Петербург, Россия

ИСПАНСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

1. Исторически Испания и Португалия открыты лицом к Востоку: Восток пришел на территорию Пиренейского полуострова вместе с иудеями и нашествием арабов. Вдали от надзора родовой аравийской аристократии на краю земли утверждается Кордовский халифат, занимавший на карте средневековой Европы исторически выдающееся место. «Восток завидует Западу» (Империя Омейядов завидует Кордове). С окончанием реконкисты следы этого «места» во многом стерлись, остались крохи маврского этноса и великолепной арабской культуры, а уж об исламе и иудаизме не приходится и говорить. Каковы, собственно, корни востоковедения?

2. Современная мода на все восточное имеет политические корни, в отличие от романтики XVII–XVIII вв., хотя и она имела все те же политические корни. Восточный мир, а особенно исламский мир – *El mar agitado*. Романтизм, где бы он ни был, пребывал в священном трепете от таинственного, символического Востока. В кипении страстей, эмоций рождалось востоковедение, не лишенное прагматической скуки, поскольку означало грядущий передел мира. Но задолго до египетского наполеоновского похода, в эпоху великих географических открытий, испанское любопытство простиралось до дальневосточных границ евразийского континента, за 200 и даже за 300 лет до странствий Кука и Дюмон-Дюрвиля.

3. Экуменическая тема связана со спадом Крестовых походов и началом эпохи христианского миссионерства, подтвержденного Вьенским собором 1311 г. Более чем за 100 лет до этого возникают монашеские ордена проповедников-доминиканцев и францисканцев. Обращение неверных

разрабатывается доктринально как всеобщее обращение. Раймунд де Пеньяфорт (3-й генерал ордена доминиканцев) предлагает двучленную классификацию «неверных», преобразованную в трехчленную итальянцем Каэтано. Рамон Льюль, по примеру своего патрона Жауме II Майоркского, принял францисканский постриг, однако доктрину заимствует у Пеньяфорта. Конкретный адрес миссионерских усилий давала сама действительность. Она направляла эти усилия на мавров. Эти усилия, по существу, предпринимались впервые. Подспорьем для них было внимание к этой деятельности Парижского университета с конца 80-гг. XIII в. и со стороны римских пап Николая IV, Целестина V, Бонифация VIII и Климента V, но доктринальная разработка осуществлялась Льюлем впервые. Он был убежден в религиозной истине христианства и в его полной разумности и стремился к объединению человечества на основе христианства. Истоки учения Льюля о достоинствах бога и об их познании исследователи усматривают в арабской *хадрас* и в еврейской *зефирот*, т. е. его учение представляет обоснованный базис для диалога с мусульманской и иудаистской культурой. Льюль считал, что ислам, идущий по пути монотеистической веры (жесткий монотеизм) и веры в атрибуты божества, должен преобразоваться в христианство посредством исправления заблуждений мусульман в догматах троицы, воплощения и творения. Являясь средневековым реалистом, он отстаивает тезис о самостоятельном, объективном бытии общих понятий, становясь на точку зрения объективного идеализма и разработав доктрину Великого искусства (Ars Magna) обращения в католическую веру.

4. Путешествия напрямую относятся к «землеведению». Первым испанским путешественником был раввин Бенхамин де Тудела, предпринявший вояж по присредиземноморью в 1165–1173 гг. Знаток Торы и раввинского права, он интересовался обстоятельствами жизни в основном еврейских общин в станах посещения, детально характеризуя их с точки зрения экономической жизни, управления, талмудического образования.

Другой землепроходец – Ибн-Йюбайр совершил три путешествия с 1184 по 1217 гг. в основном на Ближний Восток. Оставил рассказ о путешествии (рихла), нечто среднее между дескриптивной географией и приключенческим романом.

В осень средневековья плодотворны путешествия в отдаленные от Европы страны – Монголию, Яву и Суматру. Среди этих путешественников первенствовали итальянцы – М. Поло, Н. деи Конти, но были и испанцы. Энрике III отрядил к Тамерлану посла. Руй Гонсалес де Клавихо скрупулезно заносил в дневник на протяжении трех лет (с 1403 г.) обстоятельства жизни при дворе Тамерлана, а также сведения о подвластных Тамерлану землях. Дневник озаглавлен «Жизнь и подвиги великого Тамерлана»[1]. Следует упомянуть также Педро Тафура, предпринявшего путешествие на Святую землю. Он объехал восточное средиземноморье, южное побережье Черного моря. В 1556 г. выходит в Мадриде «История турок» Висенте Рока. Испания во главе объединенного флота одолела турок при Лепанто (7 октября 1571 г.). Европейцам была открыта дорога на Ближний Восток. Через Ближний Восток испанцы добирались до Дальнего Востока. Осуществил, по существу, кругосветное путешествие Педро Ордоньес де Севальос, описавший 35-летнее странствование по свету в книге, изданной в 1614 г. в Мадриде. Многочисленны подвиги испанских и португальских путешественников [1].

5. Испанское востоковедение предваряет публикация в 1780 г. «Арабских древностей Испании», книги, заказанной Флоридабланкой, а также исследования по испанской исламской архитектуре Хуана Вильянуэвы и Педро Арналя. Однако современное востоковедение следует начинать с Хосе Антонио Конде (1765–1820), хранителя библиотеки Эскориала, автора

---

[1] впервые издан в Севилье в 1582 г., русский перевод издан в СПб в 1881 г.

«Истории владычества арабов в Испании». Конде не создал исследовательской школы. Паскуаль Гайангос Арсе (1809–1897), путешествуя между Парижем, Лондоном и Мадридом изучал «Историю магометанских династий в Испании» (1840–1843). Эти труды – прецедент и образец для последующих исследований.

Своеобразный исследовательский тандем образовался на почве издания арабо-испанской библиотеки у Франсиско Кодеры-и-Заидин (1836–1917) и Хулиана Риберы-и-Тарраго (1858–1934). Это издание в 11 томах выходило в 80-е годы XIX в. В трудах Ф. Кодеры и Х. Риберы укореняется исследовательская идеологема «арабо-испанская» культура. Ф. Кодера был профессором Центрального университета в Мадриде, а Х. Рибера – заведующим кафедрой арабского языка в универсиете Сарагосы. Ф. Кодера и Х. Рибера опубликовали многочисленные труды по истории и литературе арабов (арабо-испанцев), в особенности в Арагоне (основные фигуранты раннего востоковедения – выходцы из Арагона), о правосознании, о библиотечном деле, об образовании, научной деятельности, эпиграфии, нумизматике и песенной музыке арабов. Значительное место занял труд Х. Риберы «Цивилизация мавров и евреев». По существу, каждый из востоковедов следующих поколений считал себя обязанным Ф. Кодере и Х. Рибере.

Выдающееся место в испанском востоковедении занимает фигура Мигеля Асина Паласиоса (1871–1944). В качестве доктора теологии, священника он преподавал в семинарии Сарагосы. С 1903 г. по конкурсу занял должность заведующего кафедрой арабского языка и литературы Центрального университета Мадрида. Академик трех королевских академий, член-корреспондент многих зарубежных академий, он завершил свой земной путь на посту директора Испанской Королевской академии. М. Асин Паласиос вывел из забвения арабо-мусульманских мыслителей высокого средневековья, показал христианские истоки мусульманской мистики,

определил направления и тематику исследовательского интереса к Востоку. Наконец, создал школу исламистских исследований.

Школа М. Асина собрала более 15 учеников. Коллективный труд принес значительные результаты. Первой «*Исламологией*» на испанском языке наука обязана Ф. М. Парехе, выпустившему в 1952–1954 гг. двухтомник, в котором обобщались не только доктринальные, но и географические, исторические, литературные, социальные и другие аспекты. Позиция Ф. М. Парехи следует в русле установок М. Асина и в том, что касается генетической парадигмы научного исследования и филохристианской позиции. Сочинение Мануэля Алонсо «Теология Аверроэса» ориентировано на изучение *фальсафа*, особенно философии Аверроэса в передаче исламской мысли (вобравшей в себя греческую мысль) посредством толедских переводчиков. В исследовании о толедских переводчиках (Ибн-Дауде и Доминго Гендисальво) Мануэль Алонсо использует националистическую гипотезу для внутреннего анализа и позицию христианского тезиса по поводу его происхождения.

По классификации Мигеля Крус Эрнандеса «вторая школа» М. Асина Паласиоса включает не непосредственных учеников, хотя и согласных с правилами, установленными для анализа. В университетах Барселоны, Гранады и Мадрида работали три секции «семитской (семитической) филологии». Секцию в Гранаде возглавил Э. Гарсия Гомес, который был не только крупным арабистом и семитологом, членом «Поколения 1927 г.», но также любимым учеником М. Асина и его душеприказчиком по завещанию. Впоследствии Э. Гарсия Гомес возглавил мадридскую секцию. Барселона становится центром исследований по исламу под руководством Мильяса. Вторая школа ориентирована на три темы: *Коран*, исламская наука, *фальсафа* и *фикх*. Поначалу Коран переводится с французского. Значительным событием был перевод Корана на испанский, предпринятый Х. Вернетом (издавался в 1963, 1967 и в 1973 гг.), подспорьем для которого

послужило издание мейсенца Л. Флюгеля 1934 г. (первое издание вышло еще в 1834 г.). Предисловие к переводу Корана повторяет идеологему Мануэля Алонсо.

Х. Вернет является бесспорным авторитетом среди испанских исследователей по теме науки в исламском мире. Х. Вернет является автором труда «Происхождение ислама», он также перевел на испанский сказки «Тысячи и одной ночи».

Продолжались исследования о *фальсафа* и *каламе*. Гомес Ногалес явился основателем Испанской ассоциации исследования средневековой философии (учредительный конгресс состоялся в 1974 г.). Продолжали переводить Аверроэса. Для третьего поколения школы М. Асина характерна связь с М. Асином через его ближайших учеников и участников второй школы. В университетах, начиная с 60-х гг. и далее, профильные кафедры носят название кафедр арабского языка и литературы, но никогда не называются исламологическими или иудаистскими. Несмотря на это, вышло значительное количество арабистских и исламологических исследований в духе Ф. Кодеры и Х. Риберы.

При оценке будущего востоковедческих исследований следует констатировать, что определенный сектор востоковедения достиг международного уровня по качеству и объему исследований, преимущественно по исламологии и арабистике (*Коран*, *калам*, *тасаввуф*, эзотеризм, *фальсафа* и история исламской науки), но отнюдь не по охвату восточной проблематики. На уровне исследовательского материала проводится большая переводческая работа, по существу, аналогичная востоковедению западных стран (а также России). Переводятся Аверроэс, Аль-Газали, Ибн-Туфайл и др. Но во Франции и англоязычных странах – «море» востоковедческой литературы. В Испании только начинаются исследования буддизма, религии древних персов, ассиро-вавилонской

египетско-фараоновской культур, культур Ирана, Турции, стран Средней Азии и Ближнего Востока, столь важных для «коренных» востоковедческих исследований. Для того чтобы приблизиться к достигнутому на Западе, необходимо проведение образовательной политики, направленной на подготовку специалистов-востоковедов, изучение арабского, персидского, турецкого, греческого, латыни, иврита, археологии искусства, философии, географии, истории, литературы, социологии на студенческой скамье в качестве фундамента для изысканий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *García-Romeral Pérez C.* Diccionario de viajeros españolas: desde la Edad Media a 1970. – Madrid: Ollero y Ramos, 2004.

Зернова Е. С.

Санкт-Петербургский государственный университет

Санкт-Петербург, Россия

О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЦЕНТРА ГАЛИСИЙСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

В 1993 г. был подписан договор о сотрудничестве между Автономным правительством Галисии и Санкт-Петербургским государственным университетом, главным результатом чего явилось создание в том же году Центра галисийских исследований СПбГУ.

Основными направлениями деятельности Центра, определенными в его Уставе, являются следующие: координация и поддержка научных исследований, относящихся к галисийской культуре; организация лекций специалистов по истории и культуре Галисии, практическое преподавание галисийского языка; перевод галисийской художественной литературы на русский язык, публикация литературных сборников и антологий; издание

справочников, словарей и учебных пособий для изучающих галисийский язык и культуру; организация научных и языковых стажировок, обучения и исследовательской работы в академических учреждениях Галисии.

Более 15 лет работы Центра оказались весьма плодотворными. Введено преподавание галисийского языка, первоначально для студентов испанского отделения, а затем и других отделений и кафедр филологического факультета. Так, в разные годы галисийскому языку обучались студенты португальского и славянских отделений, русисты и историки, а также сотрудники Российского Этнографического и Русского музеев, Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамеры) и Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Огромная заслуга в постановке преподавания, разработке методических программ, а также поддержании интереса к изучению галисийского языка принадлежала Б. П. Нарумову, который на протяжении десяти лет принимал самое активное участие в работе Центра.

Ежегодно несколько изучающих галисийский язык получают стипендии правительства Галисии и могут усовершенствовать свои знания на летних курсах галисийского языка в Сантьяго де Компостела. Центр также имеет договор с Институтом гуманитарных исследований Рамона Пинейро, в соответствии с которым аспиранты университета получают возможность проходить научные стажировки в этом учреждении.

Конференции, лекции и симпозиумы с участием галисийских ученых и представителей Автономного правительства Галисии, творческие встречи с известными галисийскими писателями и деятелями культуры – вот лишь некоторые из мероприятий, проведенных Центром за эти годы. В 1996 г. в праздновании Дней галисийской культуры в Санкт-Петербурге принял участие Президент Шунты Галисии Мануэль Фрага Ирибарне.

Важнейшим направлением работы Центра является переводческая и издательская деятельность. В 1995 г. Центр приступил к реализации масштабного проекта исторической Антологии галисийской литературы (составители Елена Голубева и Елена Зернова), которая на настоящий момент насчитывает двенадцать томов.

Для поэтических сборников, которыми открывается серия, были установлены следующие критерии, основывающиеся на принципах отечественной переводческой школы: издание должно быть двуязычным; русский перевод должен воспроизводить, по мере возможности, не только содержание, но и форму оригинала – комбинацию размеров, рифму и т. п., а также обладать тем же эмоциональным и эстетическим воздействием, что и исходный текст.

Работа осуществлялась в несколько этапов. Первоначально лингвисты, специалисты в области галисийской филологии, выполняли подстрочные переводы. Затем эти переводы, снабженные соответствующими комментариями относительно построения стихотворной строфы в оригинале, передавались профессиональным поэтам, которые предлагали свой поэтический вариант произведения. В заключение этот вариант подвергался лингвистической экспертизе, дабы исключить возможность смысловых отклонений в интерпретации текста оригинала. В тех счастливых случаях, когда поэт-переводчик владел галисийским языком, рабочая цепочка сокращалась на одно звено.

Первым результатом этой кропотливой работы стал выпущенный в 1995 г. том «Поэзия трубадуров» [11], включающий 78 песен 42 галисийских трубадуров. Второй том Антологии – «Между двумя безмолвиями» [6] – вышел в 1996 г. и посвящен поэзии галисийского Возрождения (XIX – первая треть XX вв.). Его открывают произведения Росалии де Кастро, а завершают – *Шесть галисийских стихотворений* Федерико Гарсии Лорки, для

создания которых поэт специально выучил галисийский язык. В сборнике представлено творчество 17 поэтов. В 1997 г. издается третий том Антологии – «Новые голоса» [8], охватывающий поэзию середины XX в. и включающий произведения 26 поэтов нового времени. Следующий сборник, вышедший в 1999 г., – «На пороге нового тысячелетия» [7] – представляет творчество 26 поэтов Галисии, творящих на рубеже веков, а пятый том, озаглавленный «Песни гайты» [9] и опубликованный в 2000 г., посвящен народной поэзии. Завершает общую панораму галисийской поэзии в русских переводах сборник «Подруга печаль» [10], выпущенный в 2004 г. и представляющий самобытную женскую поэзию Галисии. Начиная с 2005 г. коллекция дополняется персональными сборниками наиболее выдающихся галисийских поэтов, первый из которых посвящен великой музе Галисии, родоначальнице галисийской литературы нового времени Росалии де Кастро. За ним следуют персональные сборники Альфонсо Кастелао, Рамона Кабаниньяса. В настоящее время готовится к печати тринадцатый том – «Поэзия Мануэля Курроса Энрикеса». Все тома Антологии предваряются предисловиями, написанными известными галисийскими литературоведами, крупнейшими специалистами в поэзии того или иного периода: достаточно назвать такие имена, как Шесус Алонсо Монтеро, Басилио Лосада, Дарио Вильянуэва, Аншо Таррио, Алонсо Хиргадо, Рамон Вильярес и др.

Переводы для сборников осуществляют как опытные, широко известные переводчики (А. Косс, М. Квятковская, Е. Голубева, А. Миролюбова, М. Яснов, М. Цывьян, В. Андреев, А. Родосский и многие другие), так и юные, только начинающие. Для последних в рамках Центра организован семинар по литературному переводу, который на протяжении многих лет вела доцент кафедры романской филологии Е. Г. Голубева. Многие студенты, бывшие и настоящие, получившие первые навыки литературного перевода в этом семинаре, теперь являются полноправными членами команды профессионалов, работающей над антологией.

Центр занимается также переводом и популяризацией трудов российских ученых. Так, усилиями его сотрудников были переведены на галисийский язык ряд трудов отечественных славистов по проблемам фразеологии, впоследствии опубликованные Институтом Рамона Пинейро и получившие широкое распространение в университетских кругах Испании.

Работа Центра широко освещается в галисийской прессе, о нем создано несколько телевизионных программ. Доклады по различным аспектам его исследовательской и просветительской работы были представлены на ряде международных университетских конференций и европейских форумов, посвященных проблемам миноритарных языков.

Следует отметить, что в последнее время деятельность Центра вышла за рамки сугубо галисийских исследований, распространившись и на другие миноритарные культуры Испании. Так, Центр сотрудничает с Институтом каталонской литературы и Институтом Рамона Льюля при Женералитате Каталонии. Результатом этого сотрудничества явился выпуск двуязычных сборников каталонской поэзии [Тень другого моря 2000; Время верных зеркал 2001; Марсал 2002; Ширинакс 2003; Маргарит 2003; Леверони 2004; Жоу 2004]. Выпущена также Антология баскского рассказа.

В ближайших планах Центра – продолжение работы над антологиями, публикация учебно-методических пособий, а также работа над трудоемким и долговременным проектом по изданию галисийско-русского словаря.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Время верных зеркал*. Двадцать каталонских поэтесс XX столетия / сост. Е. Зернова. Предисл. О. Ширинакс, Т. Вольтской. – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2001.

2. *Жоу Д.* Слова из огня и пепла // Двуязычное издание под общ. ред. Е. Зерновой. Переводы с каталонского. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2004.

3. *Леверони Р.* Недосказанная мечта // Двуязычное издание под общ. ред. Е. Зерновой. Переводы с каталонского. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2004.

4. *Маргарит Ж.* Огни мгновений / пер. Е. Зерновой. – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2003.

5. *Марсал М.-М.* Моя бездомная любовь / пер. с каталон. – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2002.

6. *Между двумя безмолвиями*: Галисийская поэзия XIX – первой трети XX века (кн. 2 Серии «Антология галисийской литературы»). – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1996. – 240 с.

7. *На пороге нового тысячелетия*: Галисийская поэзия конца XX века (кн. 4 Серии «Антология галисийской литературы»). – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1999. – 312 с.

8. *Новые голоса:* Галисийская поэзия середины XX века (кн. 3 Серии «Антология галисийской литературы»). – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1997. – 240 с.

9. *Песни гайты:* Галисийская народная поэзия (кн. 5 Серии «Антология галисийской литературы»). – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2000. – 240 с.

10. *Подруга печаль.* Галисийские поэтессы XX столетия. – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. – 188 с.

11. *Поэзия трубадуров* (кн. 1 Серии «Антология галисийской литературы»). – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 1995. – 240 с.

12. *Тень другого моря*. Современная каталонская поэзия / сост. Е. Зернова. – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2000.

13. *Ширинакс О.* Сады над морем. – СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. ун-та, 2003.

Золян С. Т.

Ереванский государственный лингвистический университет им. Б. Я. Брюсова

Ереван, Армения

С. Ф. ГОНЧАРЕНКО – ТЕОРЕТИК ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

С. Ф. Гончаренко совмещал опыт теоретика поэтического языка с практикой оригинального и переводного поэтического творчества. Его исследования поэтической речи основаны на материале испанской поэзии, но методология анализа – это, в основном, развитие идей Опоязовской поэтики и Московского лингвистического кружка. Подобная многоплановость интересов находит отражение в особенностях как исследовательского метода, так и в получаемых результатах. Даже тематически трудно определить, какой аспект поэтической речи особенно интересовал С. Ф. Гончаренко: так, в работах по фонетической организации стиха (испанской рифме) куда больше внимания уделено семантическим и функционально-коммуникативным характеристикам рифмы, нежели структурно-ритмическим и фонетическим. В то же время в монографии «Основы теории испанской поэтической речи» значительное место уделено собственно фонетическим аспектам поэтической речи, хотя сама поэтическая речь определяется С. Ф. Гончаренко скорее как явление, обусловленное в первую очередь коммуникативно-функциональными и информационно-семантическими факторами.

Как видим, для исследовательского стиля С. Ф. Гончаренко характерно стремление охарактеризовать объект исследования полностью, во всей его

сложности и многоаспектности. При всей привлекательности подобного подхода вместе с тем, хорошо известно, что при таком описании многое оказывается недосказанным, не все аспекты получают достаточно детальное описание. Поэтому предложенное С. Ф. Гончаренко название монографии – «Основы теории испанской поэтической речи» – отражает характер исследования, и дальнейшее развитие подобной теории потребует уникальных по образованию лингвистов, совмещающих испанистику с верностью российской лингвистической традиции. Такое скрещение традиций, а не только переводы, также должно быть оценено как вклад С. Ф. Гончаренко в развитие русско-испанских литературных и научных связей. Для русистов это была апробация знакомой им традиции на испанском материале, для испанистов – имплементация новой для них теории, благодаря чему в обоих случаях возникает эффект нового стереоскопического видения знакомого объекта.

Из многочисленных интересных и заслуживающих дальнейшего развития наблюдений и выводов С. Ф. Гончаренко остановимся (возможно, другими исследователями было бы выделено другое) на двух.

1. «Поэтическая речь осуществляет коммуникацию не словами и звукоповторами, а «звукосмыслами», вырастающими из этих слов и этих звукоповторов» [1.С. 117]. Эту мысль уместно сопоставить с идеей Бенвениста о том, что произвольность и немотивированность языкового знака отражает восприятие билингва, тогда как для не владеющего иным языком носителя языка звучание и значение не существуют друг без друга. Подобное напоминание при всей его кажущейся простоте приобретает особую актуальность на фоне экспансии когнитивной лингвистики, игнорирующей то, казалось бы, очевидное положение о неотделимости лингвистических концептов от выражающих их звукообразов (звукокомплексов).

2. *Стиховая* речь (т. е. речь, расчлененная на условно приравниваемые между собой отрезки-строки; такое членение не обязательно опирается на логико-синтаксическую основу) развивается в речь *поэтическую*, (т. е. способную осуществлять поэтическую коммуникацию) – передачу лаконичными средствами сложного информационного комплекса, включающего в себя, помимо фактуальной смысловой информации, концептуальную смысловую и гетерогенную эстетическую информацию. Такое преобразование возможно лишь по достижении такого уровня семантической и формальной упорядоченности, при котором обеспечивается трансформация линейных языковых знаков «практической» речи в «партитурно-спациальные» поэтические микрознаки, образующие в своей системной совокупности единый и по сути дела недискретный коммуникативный макрознак – лирический текст» [2.С. 227]. Если оставить в стороне характерное для 70-х гг. стремление разделить различные типы информации, эта мысль – своего рода «макрознак» целой исследовательской программы, в силу столь комплексного характера вряд ли реализуемой в рамках отдельного исследования или отдельного автора. Но именно поэтому как исследовательская сверхзадача она не теряет своей актуальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гончаренко С. Ф.* Основы теории испанской поэтической речи // Собрание избранных сочинений в трех томах. – Т. 3. – М.: Рема, 1995.

2. *Гончаренко С. Ф.* Испанская рифма // Собрание избранных сочинений в трех томах. – Т. 3. – М.: Рема, 1995.

Камалян А. В.

Ереванский государственный лингвистический университет им. В. Я. Брюсова

Ереван, Армения

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ И СИМВОЛЫ В СБОРНИКЕ СТИХОВ «НЕУГАСАЮЩИЙ ЛУЧ» МИГЕЛЯ ЭРНАНДЕСА

«Неугасающий луч» (1936) предваряет в поэзии Мигеля Эрнандеса (1910–1942) крупного испанского поэта первой половины XX в., новый этап творчества, для которого будет характерно отождествление поэтического содержания с личным опытом поэта. Исследование этого сборника может приблизить к пониманию мифопоэтического мира Эрнандеса. Магистральный путь Эрнандеса – это путь к новой поэзии, связанной с борьбой за демократическое будущее Испании. Эрнандес отдал дань подражания поэтическому стилю Гонгоры («Знаток Луны», 1933). Миновав поветрие гонгоризма, поэт приблизился к реалистическому осмыслению испанской действительности, что уже заметно в сборнике «Неугасающий луч» (1936). Еще больший резонанс эта тенденция получила в поэтическом цикле «Ветер народа» (1937). Чувством утраты овеяны последние поэтические циклы, особенно «Кансьонеро и романсеро разлук» (1938). В отличие от его предшествующей поэзии, в частности сборника «Знатока луны», Эрнандес раскрывает в сборнике стихотворений «Неугасающий луч» реальную панораму любви, действительно пережитой самим писателем. То, что в начале его творческого пути было отражением интуитивного восприятия мира в юношеском сознании, здесь становится переживанием жизненного опыта, эмпирической печалью и болью человека, столкнувшегося с реальным конфликтом любовного чувства с окружающим его миром. Столкновение антагонистических полюсов – *«желание» и «реальность»* – ляжет в основу его поэтического мира, его мифопоэтики. Как

отмечает Эрнст Кассирер, «мир мифа – это драматический мир – мир действий и противоборствующих сил. В каждом явлении природы проявляется столкновение этих сил. Мифическое восприятие всегда пропитано этими эмоциональными качествами. Где бы и как бы оно ни проявлялось, оно окружено особой атмосферой – атмосферой радости и горя, печали и возбуждения, экзальтации или уныния» [2.P.76].

Противостояние двух полюсов *«желание» – «реальность»,* несомненно, является мифическим стержнем, вокруг которого развивается этот сборник. Это противостояние выражается в силе плотской любви, которая в испанской жизни начала 30-х гг. подавлялась в силу социальных условий и католической морали.

Можно утверждать, что источником конфликта не является пробуждение естественного сексуального желания мужчины вопреки религиозным убеждениям, как было в его предшествующей поэзии, он исходит из любви по отношению к реально существующей женщине. Чувство, превалирующее в этой книге, – это нечто более чем идеализированная любовь, простой и первичный стимул, порыв плотской любви, возвеличенный и восхваленный поэзией. Свое бессилие в преодолении социальных и моральных сил, свое беспокойство и тревогу, воодушевление, неудовлетворенные желания или суровую самокритику поэт выражает посредством поэтического образа и символа, используя природу в качестве арсенала символических форм для выражения субъективности любовных переживаний и волнений.

Таким образом, начинается процесс отбора, очищения и закрепления символов, поскольку «Неугасающий луч» «составляет истинно критический момент перехода человеческого опыта в стадию идеологической зрелости нашего поэта» [6.P. 43].

В этом сборнике Эрнандес создает свой необыкновенный мифопоэтический мир, в котором возводит реальность в космическую плоскость, воспроизводит присущие человеческому духу образы и объединяет свой индивидуальный и человеческий опыт с творящим духом универсального мифического мира. То, что изначально представляло собой плотскую любовь, превратится в символ, поскольку любовь в поэзии Мигеля Эрнандеса «плотская на первый взгляд, находит удовлетворение не только в этом, постепенно достигая совершенства, она раскрывает в женщине символ плодородия и жизни» [8.P. 95]. Женщине, как порождающей силе любви и жизни, будут сопутствовать такие символы, как бык, луч, глина и нож для воплощения любовных переживаний поэта.

Во всех сонетах, за исключением последнего, озаглавленного «Элегия», поэт развивает аналогичные темы о начальной стадии своей большой любви; следовательно «источник, откуда вытекает лирическая поэзия, – это конкретная и страстная любовь, пережитый опыт все еще трепещущий в поэзии» [1.P. 232].

Эрнандес создает систему символов в контексте своей мифопоэтики и наиболее интересные сочетания символов и мотивов, которые становятся постоянными единствами, это, на наш взгляд, *«нож–птица–луч»*.

Первый мифопоэтический образ книги “carnívoro cuchillo de ala dulce y homicida” – *жадный нож, изголодавшись по сладкой тризне*, витает над поэтом как угрожающий Дамоклов меч.

жадный нож, несытое лезвие,

изголодавшись по сладкой тризне

с высоты птичьего во всем своем блеске

внимательно следит за моею жизнью

сияющий луч металла, выучив назубок

все от **а** до **я**, все мои от и до

упадет серым ястребом, клюнет мне в бок

и совьет себе там пасмурное гнездо

Нож символизирует трагическую силу *любви, жизни и смерти,* которая станет определяющим стержнем в жизненном опыте и поэзии Мигеля Эрнандеса. Это мифическое воплощение его человеческого чувства и предчувствия, что основа его жизни и поэзии находится во взаимной близости и единстве *любви, жизни и смерти.*

«Ни в мифе, ни в поэзии никто не может объяснить и признать существование этого постоянно повторяющегося процесса отображения мысли и чувств, проявляющегося в действиях людей. Так, по буквальной психологической интерпретации символа, враг – это лишь сила, угрожающая герою извне, борьба становится подлинным воплощением состояния конфликта» [4.P. 20; 3.P. 348].

Создавая поливалентное единство элементов *«нож–птица–луч»,* Эрнандес повторяет мифическое восприятие, которое находит отклик в видении первобытного человека, считающего, что оружие подобно низвергающимся с небес камням – “thunder stones”, – которые, в свою очередь, имеют глубокий священный смысл. Эти камни представляют собой духовную реальность или инструмент божественной силы, которую они единолично несут.

Луч для первобытного человека – это сила, олицетворяющая первый зодиакальный знак, предвестник весны и начало нового цикла. В анализируемом нами стихотворении луч символизирует муки и страдания

мужчины, переживающего безответную любовь, порождающую страстные, но отвергнутые желания.

Символический образ луча и ножа повторяется в сонетах “No cesará este rayo que me habita”– *Не угаснет этот луч, что во мне живет* и “Yo sé que ver y oir a un triste enfada” – *И слух, и зренье – мука для печали*. В первом сонете можно заметить, что луч – это повторяющийся и одновременно губительный процесс, происходящий в душе поэта. Именно этот сонет, первое стихотворение книги порождает единство трех элементов *«нож–птица–луч»*. Этот образ, как антитетический элемент, представляет собой мифо-эмоциональное объяснение цикличной, противоречивой и загадочной силы любви. Конфликт, выраженный в противостоянии двух полюсов *«желание» – «реальность»,* будет иметь противоречивые последствия, которые послужат основой для мифической структуры этих стихотворений и для всего сборника в целом. Эрнандес снова дает волю своему мифопоэтическому воображению.

Вышеупомянутая антитеза мифического характера выражается в словосочетаниях “carnívoro cuchillo” – *кровожадный нож* – “de ala dulce y homicida” – *со сладким и убийственным крылом* – и “cauterio suave“ – *очарованный в плену* – выражает одновременно удовольствие и боль в чувствах поэта. «Сладкое крыло» символизирует идиллию и нежность любви, а убийственное крыло – трагедию и состояние безнадежности. В этой первой редондилье обобщается любовная философия книги [7.P. 181].

Единство трех элементов *«нож–птица–луч»,* вращающихся вокруг поэта, представляет цикличное проявление чувств и порыв влюбленного человека, находящегося между любовью и печалью, нежностью и трагедией. Почти во всех строфах сонета “Yo sé que ver y oir a un triste enfada”– *И слух, и зренье – мука для печали* – появляются образы, представляющие круговые движения и циклы:

И слух, и зренье – мука для печали,

что ищет забытья, а не просвета,

и морем в полдень с отмели прогретой

спешит в глухие, сумрачные дали.

Но все, чем год за годом ни пытали, –

ничто перед последней пыткой этой:

тесниной между шпагой и мулетой

шагать, чтобы обвиснуть на кинжале.

Сейчас затихну я, – еще минута! –

уйду, чтоб ты не видела отныне,

чтоб мне дозваться не хватило силы.

Иду, иду, иду, все туже путы –

но я иду, стою, тону в пустыне.

Прощай, любовь. Прощай же. До могилы.

В стихотворении “Umbrío por la pena, casi bruno” – *Терзаюсь и мучаюсь, пребывая в тени, почти черной*, – мучение заключает поэта в замкнутый круговорот, отделяя его от всех остальных, у которых иные судьбы. Поэт описывает круговорот, в который он попадает на своем жизненном пути, не находя точки опоры – “el norte que pretendo” в сопровождении бесконечной боли.

Подавление желаний, которые возникают, находясь в этом сумасшедшем круговороте событий, заставит поэта снова замкнуться в себе, проявляя всю сущность своих переживаний и эмоций в сонете «Я не могу смириться, нет: я в отчаянии»:

No me conformo, no: ya es tanto y tanto

Я не могу смириться, нет: я в отчаянии

Idolatrar la imagen de tu beso

Я столько, столько раз боготворил твой образ, поцелуи

Y perseguir el curso de tu aroma

И следовал за твоим благоуханием

Y encerrado vivo por el llanto,

Я захороненный живой, в слезах

Una revolución dentro de un hueso,

Революция внутри кости

Un rayo soy sujeto a una redoma

Я луч, закрепленный к колбе

Символика в виде круглой колбы в этом последнем стихе содержит в себе повторяющиеся и духовно значимые мифические ценности, для человека находящегося в душевных переживаниях и терзаниях, доводящих его до духовной гибели.

«Заключение людей, объектов и фигур в круг имеет двойное значение: изнутри выражает ограничение и определение; извне выражает защиту физического и психического содержания против опасности душе, угрожающей ей извне, в некотором отношении эти угрозы равносильны хаосу, но более свойственны неограниченности и дезинтеграции (разложению)» [З.Р. 46].

Цикличные структуры повторяются в центральной поэме *«Я прах, я глина, хоть зовусь Мигелем»* посредством религиозно-мифического понятия

homo-humus, которое является исходной точкой для новой разработки любовной тематики и финальной угрозы, вращающейся вокруг поэта; катаклизм, одолевающий и мешающий ему в достижении своей любовной цели, цели страстно влюбленного человека.

Понятие *homo-humus,* на котором строятся образы этой поэмы, повторяется в «Элегии», посвященной Рамону Сихе, и в других произведениях Мигеля Эрнандеса. Глина – «материал бытия», исходная точка и назначение всего того, что призвано к жизни. «Все, что приходит на эту землю, наделяется жизнью и всему уходящему из этой жизни дается новая жизнь. Связь между *homo* и *humus* должна быть сведена не только к тому, что, человек смертен, но и к тому факту, что человек может жить, благодаря своей сущности, рождаться и возвращаться в лоно «Матери Земли» [5.P. 253].

Глина является естественным элементом, которая в данном случае символизирует внутренний конфликт, возникший по причине зарождающейся любви поэта. Моральный облик любимой женщины не позволяет ему до конца раскрыть душу перед ней, высказать все, что в нем зародилось, что заставляет его чувствовать себя отвергнутым и нежеланным. В сонете “Sin poder, como llevan las hormigas”– *Немощно, как несут на себе муравьи* и в “El silbo vulnerado” – первой версии сборника «Неугасающий луч», поэт намекает на это чувство немощности: “llevo sobre las venas un deseo sujeto como pájaro con ligas”– *в крови моей течет желание, подобно птице со связанными крыльями* (P. 255). Это чувство поэт сравнивает с растоптанной глиной:

Я прах, я глина, хоть зовусь Мигелем.

Грязь – ремесло мое, и нет судьбы печальней.

Она чернить меня своей считает целью.

Я не ходок, а инструмент дороги дальней,

язык, что нежно оскорбляет ноги

и рабски лижет след их на дороге.

Данное отождествление поэта с землей станет фундаментальным для значительной части поэзии Мигеля Эрнандеса и ляжет в основу постоянного единства *любви, жизни и смерти*.

– Я земной поэт! – говорил и писал о себе Мигель Эрнандес. Он вышел из недр земли – и очень скоро вернулся туда же, в возрасте, о котором Высоцкий говорил «при словах 37...». После его смерти Рафаэль Альберти писал: «В родных долинах плачет о нем тростниковая свирель, горько плачет. Слышит ли он ее голос?». Его голос мы слышим – «глаза мои без тебя пустынны».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Cano Ballesta J.* La poesía española entre pureza y revolución (1930–1936). – Madrid: Gredos, 1972.

2. *Cassirer E.* An Essay on Man. – New Haven: Yale University Press, 1977.

3. *Cirlot J. E.* A Dictionary of Symbols. – New York: Philosofical Library, 1962.

4. *Clark Prescott F.* Poetry and Myth. – New York: Macmillan, 1927.

5. *Eliade M.* Patterns in Comparative Religion. – New York: Sheed & Ward, 1958.

6. *Puccini D.* Miguel Hernández. Vida y Poesía. – Buenos Aires: Losada, 1970.

7. *Vivanco L. F.* Miguel Hernández bañando su palabra en corazón. Introducción a la poesía española contemporánea, II. – Madrid: Guadarrama, 1974.

8. *Zuleta Alvarez E. P. de.* La poesía de Miguel Hernández. – Revista de Literaturas Modernas. – No. 2. – 1960.

Литвиненко Т. Е.

Иркутский государственный лингвистический университет

Иркутск, Россия

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЫ

Современный взгляд на интертекст как на текст, находящийся в постоянном диалоге с другими текстами; мозаику осознанных и бессознательных цитат, отсылающих читателя к безграничному универсуму национальной и полиэтнической традиции, обусловливает значительное расширение пределов понимания каждого из интертекстов, возможность их исследования как продуктов социокультурной и языковой эволюции.

В ходе анализа, предпринимаемого с таких позиций, интертекст предстает как место репрезентации культурных концептов (Ю. С. Степанов), фиксирующий не только константные смыслы единиц знания, но и все изменения в их содержании и наименовании, которые стали результатом их развития. При этом сам факт наличия и характер подобных изменений становятся особо очевидными в интертексте, позволяющем сопоставить разные признаки и средства реализации включенных концептов.

Все сказанное в полной мере относится и к тем концептам, которые представляют национальную и / или социально-региональную, социально-государственную принадлежность человека, к таким, например, как концепт *русский*, допускающий вербализацию антропонимами фольклорного генезиса – *Иван* (*Иван-дурак, Иванушка-дурачок* и пр.). Еще одним такого рода

концептом является концепт *латиноамериканец*, с которым в свое время активно связывалось другое имя интертекстуально-сказочного происхождения. Им был теоним *Ariel*, известный в Новом Свете со времен прочтения «Бури» У. Шекспира, но приобретший специфическое значение и максимальное распространение в период формирования указанного понятия (последние десятилетия XIX в.). Произошло это, главным образом, благодаря философско-эстетической и литературной деятельности представителей испаноамериканского модернизма – культурно-просветительского и художественного движения, возникшего на континенте в ту же эпоху. В творчестве его лучших представителей – никарагуанского поэта и прозаика Рубена Дарио, откликнувшегося на проблемы своего времени эссе "*El truinfo de Calibán"*, и уругвайского культуролога Хосе Энрике Родо, чей программный труд *"Ariel"*(1900) оказал огромное влияние на духовную жизнь континента, – это имя стало синонимом нового латиноамериканского человека.

Следует сказать, что последнее произведение, породившее целое общественно-эстетическое движение – arielismo и получившее большое число последователей и подражателей, постепенно, однако, утратило свое значение и стало подвергаться как скрытой, так и явной критике. Скрытая полемика с концепцией ариэлизма играет, на наш взгляд, весьма заметную роль и в рассказе Х. Кортасара "*Final del juego"*, интертекстуальные смыслы которого отразили ставшую очевидной пятьдесят лет спустя несбыточность социальных ожиданий предшественников. Произошедшая переоценка ценностей, отказ от антропологических утопий, продемонстрированные Кортасаром в тексте, чрезвычайно насыщенном модернистскими цитатами и аллюзиями, включая и имя главного героя Ariel, убеждают в том, что автор рассказа весьма трезво относился к перспективам социально-эстетических революций. Вместе с тем (и этому есть множество подтверждений), наличие серьезных философских расхождений никогда не мешало Кортасару

рассматривать само искусство и образный язык модернизма как культурное достояние Латинской Америки и образец для индивидуального творчества. Оба эти обстоятельства дают нам основание утверждать, что анализ референтной связи рассказа с философско-культурологическим претекстом испаноамериканских модернистов позволяет гораздо более верно интерпретировать содержание «Конца игры» и понять метафорический смысл, заложенный в его ключевых словах и заглавии.

Известно, что появление модернистского течения, выведшего латиноамериканскую литературу из узких рамок регионализма и вторичности, было предопределено наличием фундаментальной социокультурной задачи, поставленной впервые еще во времена конкисты, но приобретшей особую остроту уже после распада Испанской Америки. Именно в этот период конца XIX в. и *fin du siècle* колониализма возникшие на месте прежней империи страны осознали как самую насущную задачу собственной идентификации поиск собственной модели бытия, своего пути в независимое и самостоятельное будущее. Произошла смена эпохи насаждения чужих правил и стереотипов, чуждого мировосприятия и ценностей эпохой определения и развития своих, латиноамериканских, ориентиров, в том числе и в сфере широко понимаемого творчества. Речь зашла о всестороннем раскрытии потенциала нового латиноамериканского Человека, наделенного миссией создания новой жизни и несущего в мир новое Слово о грядущем веке свободы и мечты.

Таким Словом, собственно говоря, и стала сама литература модернизма, выразившая своим «необычайным» (“raro”, в терминах Дарио) языком, мифосценарий *судьбы* жителей континента. На ее страницах в полной мере отразились их профетическое сознание и призвание устроителей нового светлого царства – царства радости и избранной участи, самоотверженности и любви. Это царство, заселенное писателями-пророками полуидеальными героями и героинями, близкими к типу Художника-творца,

сделалось еще одной эстетической реализацией интертекстуального концепта *рая Америки*, поданного в столь востребованном эсхатологией «заката Европы» футуристическом ключе.

Представляется, что именно этому аспекту культуростроительной линии модернизма, его планам и перспективам в отношении последующих поколений в первую очередь и оппонирует текст Кортасара; именно с ним как с моделью будущего полемизирует «Конец игры». Дело в том, что на его страницах носителями прекрасной мечты как жизни становятся совсем не те личности, на которых рассчитывал Родо. Вместо передовой университетской молодежи, перед которой произносит свою пламенную речь пророк и мудрец Просперо, к идеалам добра и красоты у Кортасара стремятся три бедные девочки – обитательницы захолустного предместья.

Наделенная такими неустранимыми чертами, как нужда или отсталость реальная, неигровая жизнь персонажей вполне способна ассоциироваться с проблематикой, нашедшей отражение в печально знаменитой на континенте концепции несовместимости «варварства» и «цивилизации». В рамках данной концепции, получившей широкое распространение в позитивистско-натуралистической литературе XIX–XX вв., ценностным ориентиром признавался только «цивилизованный» (западноевропейский, североамериканский) человек – носитель социального и материально-технического прогресса. Что же касается латиноамериканцев, то их сущностная характеристика детерминировалась в основном «отсталыми», непродуктивными чертами. В свою очередь, испаноамериканский модернизм, решительно оспоривший утверждения об ущербности, неполноценности и дикости представителей континента, опровергнувший обвинения в их адрес в нетворческом характере их личностей, по-своему расставил акценты в вопросе выявления сущности латиноамериканского человека. В заклейменном позитивизмом «варваре» модернисты, как уже

говорилось, сумели разглядеть прообраз нового человека – «того, кто грядет», как сформулировал свои социальные ожидания Родо.

Что же касается рассказа, то в нем наряду с героем, сочетающем в себе ряд позитивистски значимых качеств, которому автор дал имя Ariel, показан другой, гораздо более «ариэлистский» персонаж. Это Leticia – девочка, воплощающая потребность в творческом полете и радости на подмостках из железнодорожной насыпи, по которой уходит в «индустриальную даль» поезд. Отметим, что описание именно этого персонажа, позволяющее отождествить его с ключевой фигурой модернизма, обнаруживает максимум интертекстуальных связей с произведениями Дарио и Родо. Однако в этой связи следует обратить внимание на сам факт раздвоения образа Ариэля у Кортасара. Уже сам по себе он свидетельствует о том, что как Ариэль, так и Летисия соответствуют идеям Родо не полностью. А значит, перефразируя самого философа, можно еще раз повторить, что прогноз его оправдался лишь отчасти, и вместо прокламируемого “el que vendrá” в социокультурной и художественной реальности оказался востребованным совсем иной герой.

Вместе с тем, образ Летисии как никакой другой в рассказе связан с эстетикой модернистского течения. Он воскрешает его представления о прекрасном, реализуемом сочетанием таких концептов, как *juventud, renovación, idealidad, espiritualidad, alegría, sueño.* Он напоминает о специфической картине мира модернистов, главной ценностью которой было искусство, причем искусство театральное, соотнесенное с такими базовыми категориями, как *reencarnación* и *juego*. И действительно, в том, что делает Летисия и две другие ее сестры, «превращающиеся» в статуи и фигуры перед публикой из проходящего мимо поезда, угадываются «вариации на тему» творческого принципа модернистов: стремление воплотить себя в произведении искусства, в роли, становящейся организующим началом самой жизни, ее основными содержанием и формой.

Очевидно, что именно такие роли – роли, стирающие грань между реальностью и сказкой, преодолевающие с помощью вечного искусства *vitam brevem*, разыгрывает кортасаровская Летисия, что вполне логично мотивирует трагический финал ее необычной пьесы-жизни. Однако на практике воплощение лучших ариэлистских качеств превращается в жертвоприношение «слишком человеческого» на алтарь прекрасного и вечного, а воспарение к трансцендентальным сферам оборачивается социальной изоляцией и смертью. Неразрывность того и другого в рамках модернистской игры как жизни демонстрируют как герои Родо, так и Летисия, напоминающая об этой скрытой амбивалентности даже своим личным именем.

И действительно, имя Leticia со вполне ариэлистским значением ‘радость, ликование’ способно вызвать у читателя двойственные ассоциации, обусловленные наличием в испанском языке слов, близких по звучанию и написанию, но по значению практически антонимичных, ср.: letífico – ‘веселящий, радующий’ и letífero – ‘смертельный, смертоносный’. Эти лексемы, кажущиеся сейчас однокоренными, на самом деле не имеют общей внутренней формы и происходят от разных латинских основ. Однако, их явное анаграмматическое сходство, а также факт повышенного интереса Кортасара к всевозможным языковым играм наводит на мысль о том, что потеря буквы в антропониме Leticia позволяет прочесть в нем знаки совсем другой основы и совсем другой судьбы, актуализированной в тексте автором. Такая судьба, не устраняющая одиночества и смерти ни путем игры с присвоением чужих имен, ни попыткой прожить по прекрасным, но слишком совершенным эстетическим законам, имеет неизбежный и печальный финал. Об этом, собственно, и повествует рассказ. «Конец игры» – текст, вобравший в себя культурно-исторический и языковой опыт нескольких поколений авторов, повлиявших на развитие концепта личности на латиноамериканском континенте; текст, освоивший сложную религиозную и философско-

эстетическую символику, отстаивавшуюся в лексике со времен постренессанса; текст, оценивший прекрасные социальные утопии эпохи обретения независимости и по-своему заявивший о конце игры в модернизм.

Miriam López Santos
Universidad de León, España

MIJAIL BAJTIN, LA TEORÍA DEL CRONOTOPO Y LA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA

La novela gótica fue relegada al cajón de la subliteratura ya desde el momento de su nacimiento, en la antesala misma del siglo XVIII y a la sombra de la purificadora y triunfante Ilustración. Junto a ella surgieron la novela histórica y la novela sentimental, que contribuyeron a asentar el género, gracias a un más que aceptable engranaje, hasta la fecha impensable, de componentes narratológicos. La novela gótica, precisamente para distanciarse de esas otras dos modalidades, resaltó e incidió sobremanera en el componente espacial y temporal, entendido como un todo inteligible y concreto, destinado a convertirse en emblema indiscutible de esta nueva literatura.

El formalista ruso Mijail Bajtin sería el primero en teorizar esta cuestión, si bien es cierto que contemporáneos como Coleridge o Kant ya habían apreciado con anterioridad, en el caso de las novelas de El Siglo de las Luces, una relación aún más estrecha que en sus predecesoras entre la coordenada espacial y la temporal. Sin embargo, no sería hasta la publicación de la obra *Teoría y estética de la novela* (1975), del propio Bajtin, cuando esta intuición queda definitivamente sistematizada. Su término cronotopo supuso un acercamiento del todo novedoso a la interpretación y consideración de ambos elementos narratológicos. Desde esta perspectiva, las coordenadas espacio-temporales de una novela no podrían ser estudiadas de manera autónoma, como departamentos estancos entre los que no existen relaciones, pues el espacio en estado puro no existe, precisa del tiempo para

desarrollarse y materializarse en la obra literaria. Al demostrar una afinidad, una fuerte dependencia entre las mismas, este autor pretende explicar las fronteras entre géneros y el nacimiento de los nuevos subgéneros literarios, pues "el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo" (Bajtin, 1989: 238). Su reflexión abriría el camino a la consideración de un subgénero: la novela gótica, nacida de la especial conexión entre ambas coordenadas, es decir, de la conjunción de un tiempo histórico pasado y del castillo como el nuevo espacio en el que transcurren los acontecimientos de la narración.

No debemos olvidar, más allá de esta unión indisoluble, que el tiempo y el espacio que nos presentan estas novelas son radicalmente opuestos a los que podemos hallar en los textos considerados canónicos. Las coordenadas espacio-temporales en las narraciones góticas tienden al fragmento y a la deformación, encontrándonos con las repeticiones obsesivas de un tiempo circular, las interferencias de tiempos paralelos o las distorsiones de un tiempo que se acelera o se detiene; de la misma manera, el espacio tampoco es constante, identificándose lugares diferentes o abstrayéndose estos en un espacio intangible, casi psicológico. Se pierde esta novela en caminos laterales y acababa, así, para teóricos de este siglo XVIII, por infringir la ley de la claridad, relacionada directamente con el hasta entonces irrefutable principio aristotélico de verosimilitud. Sin embargo, nosotros entendemos que la verosimilitud de los hechos narrados está dentro de la categoría de la lógica y coherencia interna del relato (Barella, 1994: 14), sea cual sea el género literario que se trate, y depende en mayor medida de esta categoría más que de la relación que se establezca con el mundo referido. Es decir, que dentro de la categoría de la literatura gótica serán verosímiles las reacciones y acontecimientos que se desarrollen en el marco de estas distorsionadas coordenadas espacio-temporales.

Modificado el planteamiento de este principio, las leyes de la percepción sufren continuas perturbaciones que acaban por quebrar las expectativas racionales de los lectores, empujando a estos hacia laberintos inusuales, territorios lejanos e

inhóspitos, donde el exotismo, no solo generaba estremecimiento hacia lo desconocido, sino que se convertía en fuente continua de provocación. Este sometimiento de la novela a un espacio y a un tiempo del todo ilógico, fuera del control de la propia estructura del relato y de la comprensión de los lectores, trata de constatar el desconcierto, el desamparo de los protagonistas, quienes no perciben más que el desacuerdo de los hechos con relación a un patrón teórico, la norma considerada como aceptable, como real.

El espacio es un elemento estructural cuya finalidad no se reduce a ser el ámbito en el que se desarrolla la acción, sino que en la novela gótica asumió funciones hasta entonces impensables. Sería el filósofo E. Burke el encargado de determinar y fijar, desde el punto de vista estético, las propiedades del mismo, estableciendo una distancia más que considerable con la tradición anterior. Habla de un espacio determinado por la intersección de una serie de elementos imprescindibles. Inmensidad, infinidad, oscuridad, soledad o brusquedad como elementos constitutivos de lo sublime, determinan el espacio de estas novelas convirtiéndolo, más que en espacio referencial, en lo que podríamos denominar espacio estético. Los narradores góticos no solo pretenden facilitar al lector la labor de percepción de los acontecimientos de la historia, sino que también intentan hacerles partícipes de la magnificencia y sublimidad del mismo.

No es esta, sin embargo, la única función que cumple el complejo espacio en el marco de las novelas góticas. Lo gótico condensaba en rigor una representación difusa de lo que se suponía había sido el pasado medieval inglés de aquella ya vieja aristocracia. Por ello, pasará a desempeñar, además de la reseñada función estética, una clara función social. Viene a representar todas las angustias y opresiones de una sociedad, de una clase social, en constante transformación y en evidente decadencia, cuya luz no era tan fuerte ni tan purificadora de conciencias como sus impulsores intentaban hacer creer. El espacio histórico se transforma así en un lugar esencial, más protagonista que telón de fondo o marco de la escena de estas novelas y más propulsor de la acción que soporte de la misma, dado que todos los

conceptos, ideas, obsesiones y sentimientos de esta clase aristócrata se expresan a través de él adquiriendo de este modo el sentido específico que tratan de transmitir. En el intento de plasmar toda aquella opresión emplazaron la mayor parte de las novelas en ambientes latinos, en territorios a orillas del mediterráneo, al condensar todos los miedos y temores de la sociedad aristocrática anglosajona, porque vieron en aquellos países no la luz grecolatina, sino la oscura e inquietante sombra de un pasado tenebroso. Italia y España, se convertirán así, dentro de esta imaginería, en lugares de acción góticos por excelencia.

El espacio de las novelas góticas presenta, asimismo, la particularidad de ser siempre doble: el espacio de la opresión, por un lado, en el que el personaje sufre una gran ansiedad e inquietud ante el medio hostil que le rodea, y el espacio de la protección, por otro, que genera sensaciones más satisfactorias y en el que los mismos personajes ven paliadas todas sus ansiedades y angustias. La imaginería gótica reconoció el valor de este artificio literario y tomó el castillo y el convento, signos y emblemas más representativos del entonces remoto y glorioso pasado medieval, y los dotó de preponderancia sobre el resto de espacios narrativos, asignándoles respectivamente estos valores reseñados. Comparten ambos, el castillo y el convento, la particularidad de constituirse como espacios cerrados, casi herméticamente, y de los que, por lo mismo, la huida se antoja del todo imposible. Además a pesar de presentarse ante el lector como mundos aparentemente finitos, se descubren en el relato como arquitectura inagotable, destacando sobremanera sus enormes posibilidades de versatilidad. En efecto, estos espacios no solo no están predispuestos de antemano, sino que pueden llegar a ser cambiantes a lo largo de todo el relato, complicando más la estructura e incidiendo en las penalidades a las que se ven sometidos los protagonistas. Los límites no son fijos ni evidentes, transformándose de pronto ante el horror de los personajes. Aunque bien es cierto que el lector ya sabe de antemano que ciertos lugares, dentro de los mismos, no presagian nada bueno, porque los reconoce como escenario de sus

miedos nocturnos, estos serán, entre otros, los subterráneos, las habitaciones secretas, los cementerios y las criptas.

Similar efecto tiene en las novelas el llamado espacio de la noche que se opondría al espacio del día. Frente a la claridad del día, la noche distorsiona la geografía que conocemos, los límites y los objetos se alternan de manera amenazante y estas transformaciones misteriosas contribuyen a intensificar la sensación de terror en los personajes. Percibimos la contraposición del espacio del día frente al de la noche en cada pasaje de las novelas góticas.

Por lo que se refiere al tiempo, diremos que el tiempo externo de la novela gótica es siempre pasado, remoto y oscuro, siendo en la mayoría de las ocasiones un pasado medieval que, por lo general, nunca aparece determinado con precisión. No olvidemos que en estos períodos de la historia abundaban las supersticiones y ante cualquier hecho aparentemente extraño se recurría a influencias de seres sobrenaturales, a la magia o el demonio. Esta época, entonces, no puede ser más propicia para el desarrollo de este tipo de tramas.

Sin embargo y coherentemente con lo expuesto, la novela gótica, en un paso más en la delimitación del cronotopo, rompe, del mismo modo que lo hacía con la espacial, con la continuidad de la coordenada temporal, al presentarnos una serie de tiempos internos inconexos entre sí, en palpable oposición a los textos promovidos por el Iluminismo. Aparece el "hiperbolismo fantástico del tiempo" (Bajtin, 1989: 306). El tiempo interno se complica; no es presentado de forma lineal y, en ocasiones, llega a ser, incluso, contradictorio.

La losa del pasado, que determina y estructura el relato, pone de relieve la recuperación el castillo no solo como elemento espacial, sino, y de acuerdo con la teoría de Bajtin, como componente primordial que influye en el elemento espacial. No debemos olvidar, por ello, que el castillo, protagonista indiscutible de estas novelas, aparece siempre "impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir de tiempo del pasado histórico" (Bajtin, 1989: 396).

El castillo remite a otra época, a otras generaciones, pero también a leyendas, a tradiciones, a acontecimientos pasados que reviven cada rincón de este y de sus alrededores. Este complejo uso del tiempo interno se debe, del mismo modo, a que en la caracterización de la novela gótica adquiere especial relevancia lo que Garrido Domínguez denomina *tiempo psicológico*. Los personajes que recorren estas novelas no tendrán la misma percepción del tiempo, según el grado de cercanía que presenten con respecto al acontecimiento tenebroso o sobrenatural. Porque el tiempo, finalmente, no tiene por qué ser único, porque, de hecho, no es idéntico para todos.

No tomar en consideración esta especial percepción del tiempo es condenarse a no encontrar una explicación satisfactoria y coherente para muchas de las aparentes anomalías que se encuentran en las páginas de los relatos góticos. Solo entendido de esta manera podemos comprender que el tiempo quede, en ocasiones, suspendido, dé saltos, se alterne o se prolongue mucho más allá de los límites que se cree posible, convirtiéndose, a veces, en protagonista, en verdadero artífice y causante de la trasgresión.

Podríamos afirmar para concluir, retomando el hilo de nuestra argumentación, que estamos de acuerdo con M. Bajtin en que nos encontramos ante dos motivos más que evidentes a la hora de individualizar este subgénero que recibe el nombre de novela gótica; sin embargo, las coordenadas espacio temporales que aparecen en este tipo de obras nos determinan un universo mucho más complejo y que no admite ser reducido a límites tan restringidos. Entendemos entonces que, manteniendo este planteamiento teórico, la novela gótica, precisa, todavía, de un estudio más detenido y complejo, pues incluso esas mismas magnitudes nos sitúan ante un mundo literario harto complicado. Recuperamos, eso sí, la valía de su legado, por considerar que el mismo supone una suerte de patrimonio que recogerá la narrativa romántica posterior, y que, más allá de la conjunción de un castillo y un pasado, nos hallamos ante un cronotopo lleno de

matices que influirá sobre la narrativa romántica posterior o incluso, nos atreveríamos a declarar, sobre el conjunto de la literatura.

Морозова А. В.

Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ АНТИЧНЫХ ОБРАЗОВ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ ИСПАНИИ КОНЦА XVI в.

В конце XVI в. в испанской культуре в истолковании античной мифологии и истории происходит усиление аллегорико-морализаторского направления. Такой подход был характерен и для начала эпохи Возрождения. Доказательством может служить книга маркиза де Вильены (1384–1434) «Двенадцать подвигов Геркулеса» (1483). Ее автор утверждает, что изучение этих подвигов помогало добродетельным утвердиться в своей добродетели, а грешникам осознать свои грехи[1].

Вплоть до последней четверти XVI в. фундаментальных трудов, посвященных аллегорическому истолкованию античных мифов, за исключением выполненного в 1549 г. перевода на испанский «Эмблем» Альчиато, в Испании не появляется. В искусстве античные образы трактуются героически. Значительные трансформации в их истолковании происходят ближе к концу XVI столетия.

В 1585 г. была издана книга комментариев к античной мифологии испанского гуманиста Хуана Переса де Мойи (1513–1592) под названием «Тайная философия, в которой в фабульных историях содержится доктрина,

---

[1] К сожалению, в отечественных библиотеках нет книги маркиза де Вильены, поэтому мы ссылаемся на комментарии к труду Вильены в: [1.P. 161].

полезная для всех штудий. О происхождении идолов, или богов язычества. Это материал, предельно необходимый для понимания поэтов и историков» [5]. Аллегорическому истолкованию античных образов посвящен и труд Себастьяна Ороско и Коваррубиаса «Моральные эмблемы» [3], выполненный по тому же принципу. На тех же началах строятся и комментарии к «Метаморфозам» Овидия на испанском языке в пятнадцати книгах с аллегориями в конце и их изображениями для пользы художников». Неоднократно переиздававшийся перевод Хорхе де Бустаманте выполнен еще в первой трети XVI в. Книга напечатана в Антверпене в 1595 г. Автор пролога и комментариев Педро Бельеро [4]. Следовательно, мифологическая фабула представляется некой выдумкой со скрытым смыслом. Акцент делается на аллегорическом подтексте, символизирующем моральные принципы, которым необходимо следовать в жизни. Сопровождающий миф аллегорический комментарий чужероден мифу, который объясняется авторами, исходя из христианского понимания греха и добродетели.

В конце XVI – начале XVII вв. и в испанском искусстве на смену героическим программам приходят гуманистические, построенные на аллегорическом истолковании античных образов. Эта тенденция нашла свое воплощение в целом ряде ансамблей. Примером являются фрески библиотеки Эскориала (1592).

Авторство программы библиотеки Эскориала принадлежит испанскому гуманисту Ариасу Монтано (1527–1598) и сменившему его на посту библиотекаря будущему историку ордена святого Иеронима падре Хосе де Сигуэнсе (1544–1606), описавшему в своем труде (1600–1605) [6] ансамбль росписей книгохранилища иеронимитского монастыря Эскориала.

Декорировали библиотеку приехавшие специально для работ в Эскориале итальянские художники Пеллегрино Тибальди (1541–1583) и Николо Гранелло (умер в 1593). В создании фресок принимал участие и уже

давно осевший в Испании итальянец Бартоломе Кардучо (1560–1608). Формально композиция повторяет росписи Сикстинской капеллы Микеланджело, но семантика декора иная. Программа иллюстрирует путь подготовки к постижению истин теологии, состоящий в изучении философии и семи свободных искусств. Аллегории Философии и Теологии размещены в люнетах торцовых стен. Философия выглядит дородной властной матроной, она написана перед земным шаром, обвитым лентой с надписью «Философия». Подле Философии сидят изображенные в меньшем масштабе Сократ, Платон, Аристотель и Сенека. Столь же крупная фигура аллегории Теологии в противоположной люнете окружена соответствующими по масштабу философам святыми отцами Амброзио, Иеронимом, Августином и Григорием. Чтобы прийти к пониманию догматов теологии, необходимо, основываясь на философских учениях, подняться по лестнице знаний, представленных свободными искусствами. Аллегории последних помещаются на своде. Это Грамматика, Риторика, Диалектика, Арифметика, Музыка, Геометрия, Астрология. Над карнизом располагаются фигуры ученых мужей. В связь с аллегориями свода и люнет поставлены и сюжетные изображения под карнизом. Например, аллегории Музыки соответствуют истории Орфея и Эвридики и Давида, умиротворяющего Саула. Все свободные искусства трактуются как общезначимые и для язычества, и для христианства, и для севера, и для юга, и для запада, и для востока.

Специфика этого декора не только в его семантике, но и в его формальном решении. Ни в каких других ансамблях эпохи Возрождения (ни в декоре Пинтуриккьо, ок. 1454–1513), ни в библиотеке Борджа в Ватикане, ни в изображениях свободных искусств, выполненных для студиолы палаццо Федериго да Монтефельтре в Урбино итальянцем Мелоццо да Форли в сотрудничестве с нидерландским живописцем Иоссе Ван Гентом и испанским мастером Педро Берругете в 70-е гг. XV в., ни в станца делла Сеньятура аллегорические фигуры не занимали такого господствующего

положения и не играли такой центральной роли в организации всей декоративной системы. В росписях библиотеки Эскориала эти Аллегории по масштабу, мощи, крепости телосложения намного превосходят окружающие персонажи. Кроме того, они или приподняты на постамент (Философия и Теология), или восседают на облаках в поднебесье. В станца делла Сеньятура, апартаментах Борджа и палаццо Федериго да Монтефельтре они не выделялись своими размерами и были представлены либо на золотом фоне, либо на земле, но не на небе. В библиотеке Эскориала иллюзионистический эффект создает впечатление реального парения этих аллегорических фигур над нашими головами. Аллегории здесь возведены в ранг божества. Весь человеческий мир существует не благодаря силе земного тяготения, а благодаря вдохновению божественных аллегорий. Арифметика прямо поверх архитектуры свода обращается к путто справа, властным жестом призывая его к себе. И если в предшествующих по времени композициях эти аллегории были представлены в спокойных, пассивных, созерцательных позах и могли осознаваться зрителем как олицетворения и символы разных видов человеческой деятельности, то в Эскориале они не созерцают, а действуют, творят, рождают, открывают и указывают. Они подобны микеланджеловским сивиллам. Их брови сведены, тела напряжены, члены тела неестественно вывернуты. Они словно одержимы вселившимся в них божественным духом. Некоторые из них представлены сидящими нога на ногу, что само по себе достаточно странно. Они даны как живые существа. Взоры их обращены к чему-то, что находится над ними и остается невидимым для нас. Свое искусство, рожденное в муках и блаженстве общения со Всевышним, они передают на землю. Философы и поэты, античные, христианские, испанские, тоже представлены как одержимые. Архимед, убиваемый в Сиракузах не замечаемыми им из-за его поглощенности своими расчетами римскими легионерами, – лишь единичный пример этой одержимости. Их тела закручиваются вокруг своей

оси, их лица обращены к аллегориям на своде, их руки и ноги вывернуты наизнанку и находятся в движении.

Изображения под карнизом, представляющие библейские или мифологические истории, мелкомасштабны. Это как бы сцены реальной жизни. Но в их симметрии, уравновешенности, упорядоченности и почти музыкальности чувствуется подчинение божественному закону гармонии.

Вся роспись в целом очень декоративна. Продумано сочетание синих и зеленых занавесей в парусах, желтые драпировки Аллегорий перемежаются с красными. Звучные аккорды ярких локальных красок делают весь ансамбль необычайно выразительным.

Главенствующее положение, отводимое в этом ансамбле Аллегориям, – необычно для искусства Возрождения в целом и для испанского искусства предшествующей эпохи в частности. Там аллегорический смысл изображения подразумевался, здесь Аллегории представлены воочию. Они главенствуют над античными философами и отцами церкви и напрямую подчиняются Небесам, или Богу. Это господство аллегорического начала, ярко выразившееся в решении декора библиотеки Эскориала, характерно для эпохи маньеризма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ávila A.* Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470–1560). – Barcelona, 1993.

2. *Checa F.* Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600. – Madrid, 1983.

3. *Horozco y Covarruuias S.* Emblemas Morales. – Segovia, 1589.

4. *Las Transformaciones de Ovidio* en lengua española, repartidas en quinze libros, con los Allegorias al fin dellos y sus figuras, para provecho de los artifices. En casa de Pedro Bellero. – Anvers, 1595.

5. *Pérez de Moya J.* Philosophia secreta, donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Ídolos, o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necessaria para entender Poetas y Historiadores. – Madrid, 1585.

6. *Sigüenza J.* Historia de la Orden de San Jerónimo. – T. 2. – Madrid, 1909.

Ольга С. Николаева

Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

СБОРНИК «ПЕСНИ АРИАДНЫ» В РАМКАХ ЕДИНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ С. ЭСПРИУ

По мнению историков каталонской литературы Ж. М. Кастельета и Ж. Моласа, «значимость «Песен Ариадны» заключается в том, что это первая послевоенная книга, в которой намечены пути новой поэзии, отличающейся от всего прежде написанного большинством каталонских поэтов» [З.Р. 166]. Эта книга, являясь неотъемлемой частью художественного творчества Эсприу, занимает в нем строго определенное ей автором место. Это не первый поэтический сборник, опубликованный Эсприу, но он содержит самые ранние стихи поэта. Хотя в первом издании (1949) и на протяжении многих лет автор датирует книгу «Песни Ариадны» 1944–1946 гг., в последней редакции Эсприу указывает другие даты: 1934–1980 гг. Таким образом, работа над книгой охватывает весьма продолжительный период творчества каталонского поэта. «Это очень сложная книга, в которой обозначены и выражены все темы, которым впоследствии я дал особое

развитие в других сборниках» [4.P. 140]. Неслучайно «Песни Ариадны» открывают собрания поэтических произведений Эсприу.

В 1949 г. сборник содержал 33 стихотворения. В издании 1978 г. книга состояла из 100 стихотворений. Внимание к цифрам имеет особый смысл. Поэт, возводя архитектурный строй своих произведений, подчеркивает их упорядоченность симметрией цифр. Число стихотворений первой редакции сборника «Песни Ариадны» равняется числу рассказов книги «Ариадна в гротескном лабиринте» (в ней 32 сюжета в прозе и вступительное слово, которое соответствует стихотворению «Вступление» из «Песен Ариадны»). Возможно, устанавливая и сохраняя подобную связь, автор подчеркивает единство поэтического и прозаического сборников, а также значимость первой редакции «Песен Ариадны». Расширенный до 100 стихотворений цикл в цифровом аспекте перекликается с циклом «В книгу псалмов этих слепых стариков», в котором должно было быть 100 стихотворных фрагментов. В сборнике «Скалы и море, голубое» 100 коротких рассказов. Таким образом, снова возникает цифровое соответствие с прозой Эсприу: на сей раз, между последней редакцией «Песен Ариадны» и сборником «Скалы и море, голубое».

При чтении «Песен Ариадны» в памяти тотчас возникают герои прозы Салвадора Эсприу. Из 33 стихотворений первого издания более половины сюжетные, в большинстве своем, гротескные. Некоторые из них – эпизоды или новые версии историй, взятых из прозы автора. Снова появляются на сцене Лайа, Ла Ботил, Эсперансета Тринкис, Плем, чтобы играть свои роли в мире, измененном войной, в многомерном пространстве Синеры. В Синере читатель побывал, знакомясь с предыдущей книгой Эсприу, «Кладбище Синеры», писавшейся с марта 1944 г. по май 1945 г., почти одновременно с «Песнями Ариадны», где этот вымышленный топоним фигурирует наряду с современными географическими пунктами, такими как Нью-Йорк, Реус, Террасса, или воспринимаемыми в исторической перспективе, такими как

Ктесифон – древний город Месопотамии – и остров Наксос, известный по греческой мифологии. Это географическое разнообразие, в пространственном и временном отношении, создает ощущение многоплановости и единения.

Синера – объединяющее звено для весьма непохожих текстов «Песен Ариадны» и «Кладбища Синеры». Элегическая поэзия «Кладбища Синеры» не имеет ничего общего с сарказмом, которым насыщены «Песни Ариадны». Полярными являются сатирические рассказы «Ариадны в гротескном лабиринте» и лирическая проза новеллы «Летиция». Жанры, используемые Эсприу тоже разнообразны: это короткий рассказ, повесть, поэзия, пьеса. Разнообразие и контраст (излюбленный прием Эсприу) дополняют многочисленные константы и повторы, не менее характерные для произведений поэта. Совокупность этих, казалось бы, несовместимых элементов служит для формирования эффекта единого целого.

Пьесу «Подлинная история Эсфири» Эсприу начинает писать в 1947 г. между публикациями поэтических сборников «Кладбище Синеры» и «Песни Ариадны». По замыслу автора, пьеса, основанная на эпизоде древней истории, поставлена под руководством Салома жителями Синеры. Таким образом, послевоенная Синера, где царили печаль и уединение, наполняется персонажами. Одна из центральных фигур пьесы – Всевышний. Именно он исполняет «Сказ о трагической истории и смерти Плема» в сборнике «Песни Ариадны». Данное стихотворение является поэтическим вариантом рассказа, под тем же названием входящего в состав книги «Картины». В 1934 г., когда появилась первая редакция сборника рассказов «Картины», Всевышний Эсприу еще не существовал, он был введен в текст гораздо позже. Это пример того, как создавалось общее пространство всех произведений.

«Песни Ариадны» следует внимательно изучать с первой же строчки, т. е., с посвящения. Невымышленные имена чередуются здесь с именами

мифологических персонажей, с названиями и именами, выдуманными самим Эсприу, за которыми порой скрываются конкретные люди и города. Кажется, самый любимый персонаж – это Мелания, псевдоним, которым нарекает Эсприу Амалию Тинео, с ней он был дружен с университетских лет. Ей, заинтересованному и внушающему доверие слушателю, посвящает поэт свою книгу. Становится ясно, как важно для автора говорить и быть услышанным. Разговор на страницах его книг (об этом мы тоже узнаем из посвящения) ведут Тесей и Минотавр, соединенные нитью Ариадны-поэзии, описанные и отраженные ею. Эти два действующих лица мифа противостоят друг другу, но и дополняют друг друга. Роза Делор в одной из своих первых работ о творчестве Эсприу утверждала, что читатель превращается в Тесея, проникающего в лабиринт, чтобы открыть тайну индивидуальности лирического героя [2.P. 94], т. е., согласно ее тезису, Минотавр, преследуемый и побежденный Тесеем, и есть потаенный мир поэзии Эсприу. В посвящении к книге «Песни Ариадны» 1949 г. Эсприу называет себя «побежденным», что тоже заставляет задуматься о параллели с Минотавром. В поздних редакциях это определение не фигурирует.

Несколько иная интерпретация состоит в восприятии Тесея как метафоры рациональной части человека, а Минотавра как его иррационального начала. Федра из пьесы Эсприу говорит Тесею: «Это грозное чудовище, сраженное твоей рукой, было всего лишь несчастным уродцем. Он ел траву у меня из рук». Рассудительный Тесей так отвечает жене: «Может, он признавал членов вашей семьи, все-таки родная кровь. Но для всех прочих это был сущий ужас» [1.С. 419]. Душа сопереживает Минотавру, а разум стоит за его уничтожение. В пьесе Федра и чувства, бушующие в ее сердце, покоряются холодному разуму, который воплощает Тесей. Вновь он победитель. Отношения Минотавра и Тесея – метафора двойственности, они передают внутреннюю борьбу, противоречивый характер человека, которому приходится бунтовать и подавлять возмущение,

размышлять и вести диалог, чтобы достичь своей цели: жить осмысленно. Тесей и Минотавр неразделимы, Тесей, преследующий Минотавра, преследует или ищет себя, т. е. Тесей / Минотавр – это и метафора самопознания.

В посвящении к «Песням Ариадны» сказано, что противники ведут «сентиментальную» беседу, оставив на время схватку, к которой они вернутся в «Конце лабиринта», где опять победит Тесей, разум, подтверждая в очередной раз рационалистические убеждения Эсприу.

Первое и последнее стихотворение сборника «Песни Ариадны» сохранили свое местоположение, несмотря на то, что книга была переработана и дополнена. «Вступление» (“Entrada”) – это приглашение войти в поэзию Эсприу. Начиная книгу «Путник и стена» Эсприу употребляет тот же прием, но в его перевернутом варианте: «Я не должен пропускать тебя к моей тайне» (“No t’he de donar accés al meu secret”). Поэт ищет в читателе понимания и сочувствия своему мировосприятию, хотя не всегда готов в этом признаться.

Открывая сборник «Песни Ариадны», его автор обращается не к читателю, а к зрителю, приглашая всех устроится поудобнее и заверяя в том, что лабиринт неопасен, а представление интересно. Театр проникает в прозу и в поэзию. В пьесах и стихах Эсприу есть зрители, которые наблюдают за спектаклем, обсуждают и оценивают его.

Вводя нас, таким образом, в свою поэзию, Эсприу представляет ее как театральное действие. Театр – это и творчество, и мир, объяснения которому поэт ищет посредством своих произведений. В спектакле Салвадора Эсприу есть главное действующее лицо – Человек (лирический герой), второстепенные персонажи, автор (одновременно он является марионеткой в руках своего создателя), сценография, декорации, хрупкое равновесие между вымыслом и реальностью, наблюдающим и наблюдаемым.

Взаимопроникновение достигает высшей точки, объединяя противоположное (так, Минотавр и Тесей оказываются составляющими единого целого).

Эсприу назвал книгу «Песни Ариадны» связующим звеном между прозой, лирической поэзией и театром. В этом поэтическом сборнике, похожем на спектакль, голос лирического героя смешивается с голосами гротескных персонажей прозы и театра, совмещая все основные линии, раскрывающиеся в творчестве замечательного каталонского поэта XX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Салвадор Эсприу*. Избранное. – М.: Радуга, 1987. – 272 с.

2. *Bonada Ll., Rosa M. Delor i Muns.* Salvador Espriu ja és cabalístic des dels quinze anys. – El temps. 25.10.1993.

3. *Castellet J. M., Molas J.* Poesia catalana del segle XX. – Barcelona, 1980.

4. *Espriu S.* Obres completes – edició crítica. Enquestes i entrevistes, II. – Barcelona, 1995.

Писанова Т. В.

Московский государственный лингвистический университет
Москва, Россия

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В ИСПАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Испанская художественная культура слова подарила миру большое разнообразие литературных жанров, которые в общепринятом понимании подразделяются на поэтические и прозаические. Интерес к обоим жанрам со стороны лингвистов, литературоведов, переводчиков-практиков и специалистов по межкультурной коммуникации не только не ослабевает, но усиливается благодаря постулированию наличия целой области – скрытых

или неявно выраженных целей и культурно-специфических смыслов, а также исторических предпосылок формирования конкретных и обобщенных, философских смыслов.

Сергей Филиппович Гончаренко, владея собственной тайной поэтического творчества, посвятил себя изучению языка, посредством которого создается второй общекультурный смысл, определяющий сущность волшебства испанской поэзии, а также созданию теории перевода и методик, сохраняющих эту сущность при переводе на русский язык [1].

Поэтические и прозаические художественные произведения, открывая нам смысл, в итоге сами становятся «смыслом». «Процесс литературного творчества в большей или меньшей степени представляет собой движение к смыслу» [2.С. 44]. Испанская художественная литература – это второй особый язык, на котором о многих важнейших вещах авторам удалось сказать лучше и полнее, чем на обыкновенном языке.

Известно, что в считавшейся оплотом католицизма Испании привились нравы долго в ней господствовавших мусульман, держащих женщин в чрезвычайной строгости. Вырываясь на время из домашнего заключения, но боясь быть изобличенными, представительницы прекрасного пола превращались в *tapadas* – закутывались в огромные плащи без рукавов. Без образа *tapada* немыслима «Ревнивая к самой себе» Тирсо де Молины и ряд других произведений, в которых он выводит на сцену женщину-оборотня, сопровождая этот трюк множеством эффектных переодеваний и сюрпризов [3.С. 296]. Противопоставление совершенного творчества несовершенной жизни подчеркивает неординарность образов героев, и в особенности героинь, не соответствующих общепринятым стандартам.

Слово монарха, превращенное в непререкаемый закон для всех, влечет за собой стандартизацию общественного бытия, которая становится не только жесткой, но и жестокой, о чем свидетельствуют многократно

терпевшие фиаско попытки запретить бои быков на Пиренейском полуострове. В связи с тем, что художественная культура почти исключительно создавалась мужчинами, а также выражала мужской взгляд на мир, женщина традиционно рассматривалась как «недомужчина». Являясь проводниками общественного мнения, герои драмы Переса де Монтальбана «Нет жизни, кроме чести» (*“No hay vida como la honra”*) считают женщину неверной подругой, воплощением непостоянства и обмана, как того требовали укоренившиеся церковные традиции. Миф о женщине как о причине грехопадения прочно укоренился в испанской литературе, а его непоколебимость охранялась клириками и монахами, составлявшими единственный образованный слой Средневековья.

Острый драматизм любовного опыта, который заключался в двойственном отношении мужчин к женщинам – подозрительности и любви – был привнесен испанскими поэтами в период раннего Возрождения. Рассказывая о любви, они изображают ее как тяжкую напасть, лишающую разума, добродетели и воли (Педро де Картахена). О пугающем и манящем чувстве свидетельствует слово *pasion*, обозначающее и страсть, и страдание. Этот смысл доминирует и в романских языках, и в русском.

Тирсо де Молина выступал против мужского шовинизма и неравенства полов, последовательно отстаивал свободу женщин, однако при этом он впадал в другую крайность – доказывал их превосходство. Продуктивность творчества великого мастера заключается в красочности картин, создающих новую, убедительную в своей достоверности реальность. Выдуманные образы женщин кажутся настолько живыми, что они способны установить реальную власть над людьми. Так, донья Хуана в комедии «Дон Хиль, зеленые штаны» – чудодейка, нарушающая естественный ход вещей. Внедряя в сознание людей образы, которые, по ее мнению, соответствуют ситуации, она подчиняет окружающих своей воле. Главная героиня в «Благочестивой Марте» способна одурманить людей так, что они видят мир в

фантастическом свете. Однако прекрасное и счастливое здесь предстает не как правило, а как удивительное в своем роде исключение.

Концепция поэтической реальности Тирсо такова, что все благое, связанное с образом женщины, как и сама женщина, – не типично, а необычно, это – нарушение привычных закономерностей. Те же, кто нарушает эти закономерности, являются не простыми смертными, а исключительными женщинами, противостоящими в своих благородных стремлениях корыстным обманщикам – мужчинам. Хорошее как вопиющее попрание посредственного совершается во многих комедиях Тирсо и является гимном власти возможного, а сама власть находится в руках женщины. Прежде всего – это власть красоты в ее высшей степени эстетизации, приобретающей причудливые формы, так как речь идет о женщине, переодетой в мужчину-соблазнителя: любование плавно перетекает в любовь, утверждая превосходство искусственного над натуральным. В противовес генеральному смыслу эпохи Возрождения, провозглашавшему прекрасным естественное, Тирсовские женщины-оборотни – противоестественные существа, но именно они завоевывают сердца героинь и читателей на том основании, что искусно посрамляют настоящих мужчин.

Воображение как уникальный интеллектуальный ресурс великого мастера слова, переворачивающее с ног на голову взаимоотношения между женщинами и мужчинами, превращает обыденные смысловые построения в художественный шедевр с характерными для него философскими смыслами. Предлагаемая степень условности представляет собой тончайший языковой механизм, преобразующий неправдоподобное в вероятное с такой силой искренности, что заставляет читателей испытывать наслаждение и побуждает их соучаствовать в формировании неожиданной, но чрезвычайно правдивой совокупности смыслов. Физическая красота и доблесть как наиболее значимые составляющие национальной интерпретации образа человека,

характерные для испанской эпико-героической традиции, в данном случае уступают место могуществу ума слабого пола. Кроме того, пропагандируемая ренессансным Лопе де Вегой притягательность реальной жизни в ее естественных проявлениях, противопоставлена действенной и целесообразной искусности поведения, не соответствующей стандартам испанского мачизма.

В комедии «Крестьянка из Сагры» нарушение социальных норм и художественных стереотипов лежит в основе конструирования нового образа женщины и нового образа ее жизни – свободного и равноправного [4]. Эта женщина добивается своих целей, совершая неслыханные, недозволительные, немыслимые поступки. Отчаянное балансирование на грани аморального и нравственного оттачивает ум и развивает воображение – главные содержательные составляющие образа женщины великого Тирсо де Молины. Смысловое единство, выстраивающее образ женщины в виде «покорной овечки», «вещи», которой распоряжаются по своему усмотрению, заменяется построениями, подчеркивающими интеллектуально-артистические черты героини-победительницы.

В национально-культурной ценностной картине мира, на фоне которой происходит интерпретация образа храброй испанки, неявно выраженными, но чрезвычайно значимыми оказываются такие аксиологические диады, как «знакомое – незнакомое», «узнаваемое – неузнаваемое», «дозволительное – запретное», «возможное – невозможное», «рабыня – хозяйка», «победа – капитуляция» [5]. Скрытые контрастные оценочные значения свидетельствуют о встроенном в художественный текст императиве, с помощью которого героине вменяется в обязанность пройти полный цикл радикальных перемен, связанных со сменой одежды, имени, рода занятий.

Аксиологические диады – это те смыслы, которые призывают расшатать стабильность косного и ограниченного тюремного мира,

находящегося в состоянии устойчивого неравновесия. Созданный Тирсо де Молиной образ человека прославляет разнообразное и многообразное бытие, абсолютную раскрепощенность, готовность превзойти себя и достичь больших вершин. Философский смысл таких образов состоит в отрицании предустановленного, возможности испытать неведомое, перевоплощении с целью обретения новых качеств.

Несмотря на самодостаточность и весомость пафоса философских смыслов, содержательные цели повсеместно заслоняются стилистическими средствами и художественными приемами, суть которых состоит в том, чтобы презентационными способами и в виде изощренного стиля и формотворчества внести в интерпретацию художественных образов легкость, а также подчеркнуть чуткость к тому, что происходит вокруг, способность мгновенно реагировать на слова и смену ситуации. Стиль как самодостаточная эстетическая реальность конкурирует с эмпирической реальностью в аспекте их контрастно выраженного несходства.

Вымышленные образы людей как плод фантазии фантастически оригинального писателя сами становятся оригиналами, рассказывающими о сути реальной действительности. В интерпретационном аспекте образы приобретают два лица – реальное житейское и выдуманное эстетическое, но благодаря этой двойственности совершается перекрестная огранка содержательной сути образа: она суммируется и заново рождается, но уже не в виде разнонаправленных взглядов на мир, а в виде победоносно проявляющей себя активной жизненной позиции.

В маньеристскую эпоху именно стиль благодаря своему генеральному креативному смыслу заменяет собой средневековый и ренессансный каноны. Плодотворная условность стиля является тем лингвистическим и конструктивным феноменом, который способствует созданию убедительной и правдивой эстетической реальности. В сравнении с ней объективная

реальность блекнет и уступает место вымыслу, имеющему такую жизненную силу и степень искренности, которые в полной мере сообразуются с культурно-историческими основаниями, а также эстетическими и этическими требованиями, предъявляемыми к художественной интерпретации образа человека в литературе высочайшего уровня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гончаренко С. Ф.* Учебные пособия по стилистике испанской стихотворной речи. – М.: МГПИИЯ, 1983–1984. – 84 с.

2. *Уоррен Р.* Поэт об актуальности // Америка. – Август 1971. – № 178. – С. 44–47.

3. *Силюнас В. Ю.* Женщины в маньеристском театре Тирсо де Молины // Вестник истории, литературы, искусства. – М.: Российская Академия наук. Отделение историко-филологических наук, 2005. – Т. 1. – 510 с.

4. *Писанова Т. В.* Национально-культурные аспекты оценочной семантики: Эстетические и этические оценки. – М.: Икар, 1997. – 320 с.

5. *Tirso de Molina*. Obras dramaticas completas. – Madrid: T.I.P, 1948.

Попов А. А.

Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов

Санкт-Петербург, Россия

К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ «ПЕСНИ О СИДЕ»

В исследованиях в области истории испанского языка принцип деления исторического периода значительной протяженности *по векам* – несомненно, удобный с практической точки зрения – носит, тем не менее, *условно-хронологический характер*. Соотнесем сказанное с полемикой, которая ведется по вопросу о времени создания эпической поэмы «Песнь о Сиде».

К сожалению, приходится констатировать, что в этом вопросе современные *носители языка Сервантеса* ведут себя как *иваны, родства не помнящие*. Действительно, почему, например, в Испании *издается* – под патронатом газеты “El País” – «История Испании», переведенная *с английского языка* [Historia de España 2007], и почему *не издается* – в адаптированном для массового читателя виде – «История Испании», *носящая имя Р. Менендеса Пидаля*?

В «Истории Испании», которая выходит под общей редакцией Дж. Линча, безапелляционно утверждается, что «Песнь о Сиде» – это произведение начала XIII в. [12.P. 237]. Это утверждение вводит в заблуждение неискушенного читателя, который может принять эти слова за чистую монету, в то время как на сегодняшний день *вопрос о времени создания «Песни о Сиде» остается открытым и останется таковым*, до тех пор пока не будет доказано, что текст поэмы достаточно полно отразил особенности реализации системы кастильского диалекта именно XIII в., чего, как представляется, не произойдет никогда.

Такие исследователи, как П. Энрикес Уренья, Т. Наварро Томас, Д. Каталан и др. разделяли мнение Р. Менендеса Пидаля, согласно которому поэма была создана около 1140 г. [15. P.28; 11. P.7; 17.P. 31; 10. P. 338–339].

Особого внимания заслуживает тот факт, что самый известный испанский историк языка XX в. академик Р. Лапеса, ушедший из жизни в 2001 г., *так и не изменил своего мнения* ни в отношении предположительного времени создания поэмы (ок. 1140 г.), ни в отношении ее анонимного автора (хуглар из Мединасели), хотя еще в начале 1960-х гг. в дон Рамон скорректировал свою первоначальную точку зрения и привел доводы в пользу того, что у «Песни» было два автора: один – из местечка Сан-Эстебан-де-Гормас, а другой – из Мединасели [13. P. 196, 198; 15. P. 107–162]. Тем не менее, такие исследователи, как К. Смит, А. Майкл и ряд других занимают в

отношении датировки, предложенной Р. Менендесом Пидалем, «позицию здорового скептицизма» [16.P. 56–57].

На чем же основывается эта позиция? Как представляется, на довольно расплывчатых рассуждениях о том, что язык «Песни о Сиде» – это некий *Kunstsprache*. Авторы утверждают, что употребление суффиксов (la norma de la derivación) в тексте «Песни» не противоречит (no es incompatible) мысли о том, что поэма была создана в первые годы XIII в. Результаты исследования К. Смита о персонажах поэмы и о тех средствах, с помощью которых поэт (один? – *А. П.*) стремился добиться исторической достоверности в целях достижения художественного эффекта (con fines artísticos), позволили этому английскому исследователю сделать вывод о том, что «поэма в дошедшем до нас виде не могла быть создана раньше, чем по прошествии более сорока лет после смерти Сида» (Сид умер в 1099 г. – *А. П.*) [16. P. 57].

Таким образом, – говорит профессор Саутгемптонского университета А. Майкл – самые последние исследования, похоже, будут единодушны в том, что «Песнь о Сиде» написана значительно позднее 1140 г., *вероятно*[1], в конце XII *или* начале XIII в., и *может быть*, между 1201–1207 гг. (por lo tanto, las investigaciones más recientes tenderían unánimamente a fechar el *Poema* existente mucho después de 1140, *probablemente* hacia el final del siglo XII *o* el comienzo del XIII, y *tal vez* entre los años 1201 y 1207) [16. P. 57–58]. В этой связи обращают на себя внимание слова, которыми английский профессор заканчивает вступление к своему критическому изданию «Песни о Сиде»: «Немногие из нас смогут решить более малой толики тех сложных проблем, которые еще предстоит решать, и никому не удастся сделать столько, сколько сделали дон Рамон Менендес Пидаль и исследователи предшествующих поколений… (Pocos de nosotros vamos a resolver más de una fracción de las dificultades aún pendientes de aclaración, y ninguno logrará tanto como don

[1] здесь и далее курсив наш. – *А. П.*

Ramón Menéndez Pidal y los estudiosos anteriores...» [16.P. 64]. Не правда ли, очень похоже *на покаяние*?

Мы причисляем себя к тем исследователям, которые считают, что «Песнь о Сиде» – это текст XII в. Как представляется, у нас есть для этого некоторые основания. Действительно, еще в нашем дипломном сочинении («О некоторых грамматических явлениях староиспанского языка и их отражении в языке старых кастильских романсов», ЛГУ, 1971), которое было написано под руководством К. В. Ламиной и не осталось незамеченным [1. С. 129, 130], в главе, посвященной истории становления *Futuro simple de Indicativo* в испанском языке, мы сравнивали частотность употребления *цельно-* и *раздельно оформленного вариантов будущего времени* в испанских текстах XII–XVIII вв. При этом оказалось, что если в тексте «Песни о Сиде» случаи употребления *раздельно оформленного варианта будущего времени* (*darvos he, tornar nos la ha*) составляют 17% от общего количества случаев употребления форм будущего времени, то в текстах XIII в. – только 9 %. Случайно ли это? К сожалению, результаты того исследования удалось опубликовать только три десятилетия спустя [4.С. 25–26].

Еще одним свидетельством в пользу того, что «Песнь о Сиде» была создана в XII в., может служить тот факт, что в тексте поэмы не встречается ни одного случая употребления предлога “a” при прямом дополнении, в роли которого выступало бы *неодушевленное* определенно оформленное имя существительное, в то время как в текстах XIII в. (в ученой прозе) такие случаи есть [8. С. 94].

И, наконец, закономерен вопрос: а можно ли вообще считать язык «Песни о Сиде» – при всей специфичности поэтической речи [2. С. 13] – каким-то *Kunstsprache*, если этот язык в значительной мере отразил особенности реализации системы кастильского диалекта в тексте,

рассчитанном на устное исполнение и слуховое восприятие [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бубновская Э. Ф., Васильева Л. Н.* Хрестоматия по истории испанского языка XII–XVI века. – Киев: Вища школа. Головное изд-во, 1979. – Яз. исп. – 171 с.

2. *Гончаренко С. Ф.* Основы теории испанской поэтической речи // Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 3. Монографии. – М.: Рема, 1995. – С. 3–225.

3. *Попов А. А.* Высказывания, содержащие «элементы или конструкции представления» в кастильском диалекте XII в. (En preparación).

4. *Попов А. А.* К истории становления *Futuro simple de Indicativo* в испанском языке // Романские языки в диахроническом и синхроническом аспектах: Сборник научных статей. – СПб: Изд-во Формика, 2001. – С. 16–34.

5. *Попов А. А.* Коммуникативные и структурные типы высказываний в форме простого предложения в кастильском диалекте XII века (En preparación)

6. *Попов А. А.* Порядок слов в высказываниях в форме простого предложения в кастильском диалекте XII века (En preparación)

7. *Попов А. А.* Препозитивное употребление дополнений в эпической поэме «Песнь о Сиде» // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков: Сборник научных статей. Выпуск 4. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2000. – С. 25–42.

8. *Попов А. А.* Функционирование предикативных высказываний, неравновеликих сложному предложению, в кастильском диалекте XIII в. //

Текст – Дискурс – Специфика жанров: Сборник научных статей / Предисловие В. А. Ямшановой и А. А. Попова. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2007. – С. 60–159.

9. *Попов А. А.* Функционирование предикативных высказываний, неравновеликих сложному предложению, как результат речемыслительной деятельности (на материале кастильского диалекта XII–XV вв.) (En preparación).

10. *Franchini E.* Los primeros textos literarios: del Auto de los Reyes Magos al Mester de clerecía // C a n o R. (coord.) Historia de la lengua española. – Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2004. – P. 325–353.

11. *Henríquez Ureña P.* Introducción // Las cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal. Publicadas bajo la dirección de Pedro Henríquez Ureña. T. 1. Poema del Cid. Texto antiguo según la edición crítica de Ramón Menéndez Pidal y versión en romance moderno de Pedro Salinas. – Buenos Aires, 1938. – P. 7–9.

12. *Historia de España* / Dirigida por John Lynch. T. 7 / Bernard F. Reilly. Reconquista y repoblación de la Península. – Madrid: EL PAÍS, S.L., 2007.

13. *Lapesa R.* Historia de la lengua española / Prólogo de R. Menéndez Pidal. Novena edición corregida y aumentada, 1981. 11.ª reimpresión. – Madrid: Editorial Gredos, S.A., 2001.– P. 198.

14. *Menéndez Pidal R.* Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario. T. 1: Crítica del Texto. Gramática. – Madrid: Imprenta de Bailly – Baillière é hijos, 1908.

15. *Menéndez Pidal R.* En torno al Poema del Cid. – Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano-Americana, S. A., 1963.

16. *Michael I.* Introducción // Poema de Mio Cid. Edición, introducción y notas de Ian Michael. Cuarta edición. – Madrid: Editorial Castalia, S.A., 1987. – P. 11–64.

17. *Navarro T.* Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. – La Habana: Edición Revolucionaria, 1966.

Райтаровский В. В.

Московский Международный университет

Москва, Россия

«СТАРИК, ЛЮБОВЬ И ПРЕКРАСНАЯ ЖЕНЩИНА» – АНОНИМНАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ПОЭМА

В 1886 г. испанский театральный критик Альфонсо Миола обнаружил и опубликовал текст поэмы Senex, Amor et Mulier que pulcra forma[1].

Поэма СЛЖ, также известная ныне как Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa[2], вызвала в среде медиевистов споры вокруг ее авторства, периода создания и принадлежности к паратеатральному жанру. В первой половине XX в. бытовали два основных мнения:

1. поэму написал Фернандо Рохас – автор части знаменитой «Селестины»;

2. Родриго Кота – автор другой части этого же произведения, а также поэмы Diálogo entre el Amor y un Viejo[3].

---

[1] «Старик, любовь и прекрасная женщина», далее сокращенно – СЛЖ.

[2] «Диалог между стариком, любовью и прекрасной женщиной»

[3] «Диалог между Любовью и Стариком», далее сокращенно – ЛС.

Начиная с середины столетия вопрос об авторстве СЛЖ был поставлен по-новому. Так, Лида де Малькиель (1962), Мартинес (1980, 1989), Северин (1980) пришли в своих исследованиях к выводу, что Ф. Рохас не имел отношения к СЛЖ.

То, что автором СЛЖ возможно был Родриго Кота, подверг острой критике испанский театровед Перес Приего. Он полагает, что поэма СЛЖ, скорее всего анонимная, хотя и допускает, что между двумя поэмами есть немало аналогий, среди которых принадлежность к паратеатральной светской поэзии [9].

Для того чтобы подтвердить или опровергнуть гипотезу Переса Приего, а также попытаться определить период написания СЛЖ и уточнить ее жанр, в основу нашего исследования был впервые положен комплексный лингвистико-театроведческий анализ. Выбор его обусловлен самой структурой поэмы: это текст, который представляет ценнейший материал не только для театроведа, но и для лингвиста.

Исследование ценностно и с культурологической точки зрения, поскольку «сосуществование религиозного и светского театра в Средневековье отражало дуалистический менталитет той эпохи» [4]. «Церковь пропагандировала католицизм иногда впустую» [6]. Делюмо, в свою очередь, подчеркивал, что «средневековое христианство сближалось с магией и анимистическим менталитетом» [6].

Все стороны средневековой жизни наполняла, прежде всего, фольклорная, а потому анонимная культура. Попытки церкви противостоять ей приводили к духовному напряжению в обществе, к поляризации духа, которая была охарактеризована еще в начале прошлого века как «антиномия» (Л. Красавин, 1915). Сам же термин teatro mundano (светский театр) часто заменялся в Испании термином teatro profano (богохульный театр), что наталкивает на мысль о появлении последнего в период наивысшего засилья

церкви. Вместе с тем, средневековая театральная культура Испании была не менее светской, чем религиозной, что подтверждается сосуществованием в тот период таких жанров, как фарс, момо, интермедии, в том числе и любовные диалоги, к которым относится поэма «Старик, любовь и прекрасная женщина».

Понятие «любовь» в средневековой культуре привлекает все большее внимание театроведов и филологов. «Средневековая любовь все еще не понята до конца нашими современниками. Она в действительности вневременная. Пример тому – не утихающий спор вокруг таких знаменитых пар, как Лаура и Петрарка, Данте и Беатриче, Ланселот и Гвиневра. Любовь же в поэме СЛЖ представлена как обман: *¿Qu'es el cevo con qu'engañas / nuestra mudable afición / que con engañosas mañas / al tiempo que t'ensañas / dexas preso el coraçón?* (6–10) «…она, несомненно, – не более чем стратегия и игра, которые дама использует для покорения мужчины, с кем она не намерена поддерживать постоянную связь» (Елена Мехия, 2003). Вспомним у Лорки: *…me dijo que era mozuela...* (*…а клялась, что была невинна, – перевод А. Гелескула*). Иными словами, если бы текст поэмы СЛЖ, хорошо переведенный и освобожденный от архаизмов, был опубликован в сборнике лирической поэзии, его можно было бы принять за современное произведение.

В поэме встречаются примеры культурологической значимости, типичные для песенно-поэтического жанра средневековой эпохи: косметические средства – *las aguas destiladas* [347] **(**дистиллированные воды), метафоры – *ese arco con que hieres* **[**423] (лук и стрелы, которыми ты меня ранишь), восходящие, как известно, к классической мифологии.

Заслуживает особого внимания в поэме антитеза, в которой мы видим, казалось бы, несовместимые понятия любви – *una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, una dulce y fiera herida,*

una blanda muerte [500] («приятная язва», «чудесный яд», «сладкая горечь», «сладостная болезнь», «легкая смерть»). Подобная стилистическая фигура, которую еще древние греки обозначили как оксюморон, состоит в

соединении двух противоречащих друг другу понятий. Она встречается в разных языках и поныне[1].

Отрицая распространенное мнение о том, что Родриго Кота является автором поэмы СЛЖ, Перес Приего считает, что истинный автор мог заимствовать из его поэзии некоторые фрагменты в виде строф, выражений, образов. Однако можно и предположить, что это Кота взял за основу СЛЖ для написания своей поэмы ЛС. Заимствовать у других авторов темы для собственного творчества, видимо, не считалось плагиатом. «Поэтические произведения создавались в процессе состязания, которое называлось justa. Они предназначались в основном для устного чтения» [4]. Может быть, поэтому в СЛЖ и в ЛС Коты столь много аналогий в плане содержания, но не формы.

Так в поэме Коты наблюдается смешанная метрика: редондилья (четверостишие) и квинтилья (пятистишие), в то время как в СЛЖ преобладает двойное пятистишие.

В своей первооснове редондилья – «метрическая комбинация четырех восьмисложных строф, которые рифмуются в порядке первая с четвертой и вторая с третьей»[1]. Ср. у Коты: *Cerrada estaba mi puerta, / ¿a que vienes? ¿Por do entraste? / Di, ladron, ¿por que saltaste / las paredes de mi huert*a?

---

[1] Ср. в русском языке: «горькая радость», «звонкая тишина», «красноречивое молчание», «сладкая скорбь», «неуклюжая изящность». Оксюморонность – один из главных принципов эмблематики. Совмещение несовместимого лежит в основе принципа позднесредневекового остроумия.

«Квинтилья – метрическая комбинация пяти строф из восьми слогов каждый, характеризующихся неоднородным консонансом» [1]. Пример из СЛ: *... a ti que estas mas dispuesto/para me contradecir, / asi tengo presupuesto / de sofrir tu duro gesto / porque sufras mi servir.* В этом пятистишие строфы рифмуются в обратном порядке (servir – contradecir; gesto – presupuesto), как в редондилье, но первая строфа в прямом порядке рифмуется с третьей и четвертой (dispuesto – presupuesto – gesto).

Более глубокий метрический анализ строф ЛС Родриго Коты показывает, что они не всегда восьмисложные. Например, в редондилье – *Cuanto más qu'este vergel / no produce locas flores, / ni los frutos y dulzores / que solíes hallar en él* первая и четвертая строфы состоят не из шестнадцати слогов, а только из четырнадцати. Это не удивительно, так как в восьмисложной метрике главное – наличие ударных слогов, которые всегда на седьмом месте.

Эта метрика с частичным отклонением количества орфографических слогов используется и в последующие века вплоть до наших времен. Например, в «Сомнамбулическом романсе» Лорки мы также видим этот тип метрики, которой лежит в основе поэзии фламенко [3]: *Verde que te quiero verde* (восемь слогов, седьмой ударный) / *Verde viento.Verdes ramas.* (восемь слогов, седьмой ударный) / *El barco sobre la mar* (семь слогов, седьмой ударный) / *Y el caballo en la montaña* (восемь слогов, седьмой ударный).

Метрика СЛЖ (выбор спорадический): *¿Con que nos buelves y tratas, / abaxas y favoreces, con que nos sueltas y atas, / con que nos sanas y matas / nos alegras y entristeces?* Это – чистое пятистишие со всеми его выше упомянутыми характеристиками. В другом месте: *¿Qu'es el secreto ascondido / tras quien todos los perdemos? / ¿Quieres mundo entristecido, / que haga ser conocido / el bien que de ti atendemos.* Это тоже квинтилья. Следовательно, с

метрической точки зрения поэма Коты ЛС и поэма СЛЖ совпадают частично, только в плоскости пятистиший.

Для СЛЖ типично также метрическое сцепление, которое заключается в сохранении восьмидесяти слогов каждых десяти строф [61–64; 248–249; 453–454; 544–545; 547–549]. В ЛС Коты оно отсутствует.

В поэме СЛЖ содержится и вильянсико. Этот термин имеет два основных значения: рождественская колядка и песнь-мораль. В отличие от ЛС Родриго Коты, СЛЖ закрывается вильянсико со значением песни-морали подобно эклогам Хуана дель Энсины и другим драматическим произведениям средневековой эпохи.

Вильянсико – неотъемлемый элемент народной лирической поэзии Кастилии. Однако хорошо известно также, что вильянсико появляются в письменном виде только с конца XV в. До этого же периода они передавались из уст в уста [9], причем «произносили их только женщины». Вильянсико, отражающие мораль любой фабулы о любви, «в последующие века вкладываются уже и в уста мужчины» [Diccionario Larousse Manual]. В нашей поэме вильянсико произносится самим автором, т. е. неким третьим нейтральным лицом, сравнивающим Прекрасную женщину с сиреной: “*...huyamos desta serena / que con el canto nos prende / cuyo engano, si se enciende...”* [720–723]. Чарующий голос сирены как символ обмана часто встречается в поэтическом творчестве средневековой Испании (Рохас, Мена, Карвахаль, Сантильяна). Из самого факта, что вильянсико СЛЖ обвиняет женщину-обманщицу, ясно видно, как глубоки его корни. Еще из «Одиссеи» Гомера этот отрицательный образ перешел в латынь, а позже в романские, германские и славянские языки. В русском языке, например, образ русалки также имеет отрицательные черты.

Метрическая нерегулярность вильянсико поэмы СЛЖ – типичный образец фольклорного стихосложения. Еще в начале XV в. вильянсико

обычно содержали от 2 до 4 строф, но уже к концу столетия их количество заметно меняется. Вильянсико, таким образом, становятся самостоятельными лирическими стихами, состоящими из рефрена и глоссы. Наиболее распространенные из них:

1. *народные*, в которых глосса делится на 3 части: 2 строфы mudanzas и одна строфа verso de vuelta, имеющая ту же протяженность, что и рефрен.

2. *традиционно поэтические*. Это уже эволюция zejel, состоящего, как правило, из 6–8 слогов. Глосса же содержит 6–8 строф, в то время как в рефрене количество их колеблется.

Анализ показывает, что вильянсико в СЛЖ относится к поэтической традиции, так как большая часть его строф содержит восемь слогов с седьмым ударным. Тем не менее, необходимо признать, что есть и отклонения в метрике, типичные для народного стихосложения: *Su engañosa condición* (семь слогов, седьмой ударный) / *En ausencia da denuedo* (восемь слогов, седьмой ударный) / *Y en presencia pone miedo* (восемь слогов, седьмой ударный) / *Porque cresca la pasión* (семь слогов, седьмой ударный) / S*u mas cierto galardón* (семь слогов, седьмой ударный) / *Es perder la confiança* (семь слогов, шестой ударный) [706–711].

Метрическую нестабильность народной поэзии можно проиллюстрировать на примере известного анонимного вильянсико:

1 2 3 4 5 6 7 8 + 1 = 9 (De los alamos vengo, madre), /

1 2 3 4 5 6 7 8 9 + 1 = 10 (de ver como los menea el aire). /

1 2 3 4 5 6 7 8 + 1 = 9 (De los alamos de Sevilla) /

1 2 3 4 5 6 7 + 1 = 8 (de ver a mi linda amiga). /

1 2 3 4 5 6 7 8 + 1 = 9 (De los alamos vengo, madre), /

1 2 3 4 5 6 7 8 9 + 1 = 10 (de ver como los menea el aire).

А вот пример для сравнения из вильянсико СЛЖ:

1 2 3 4 5 6 7 +1=8 (Es su gloria más eterna) /

1 2 3 4 5 6 7 + 1 = 8 (engañar nuestro apetito) /

1 2 3 4 5 6 7 +1 = 8 (y, so falso sobrescrito), /

1 2 3 4 5 6 7 + 1 = 8 (ponen pena verdadera), /

1 2 3 4 5 6 7+1=8 (porqu´es necessario muera)/

1 2 3 4 5 6 7 + 1 = 8 (quien de su fe más alcança).

Нетрудно заметить, что народный вильянсико отличается от вильянсико СЛЖ неравным количеством слогов. Это дает основание предположить, что исследуемое нами произведение мог написать конкретный автор, искушенный в искусстве поэтики.

Рассмотрим фонологические особенности рифмы поэмы. В испанской поэзии «фонологическо-структурная классификация рифмы зиждется на двух основных типах: ассонансе и консонансе» [1]. При ассонансе рифмуются только гласные, в то время как при консонансе – согласные, следующие после ударного гласного. Независимо от типа рифмы – ассонанса или консонанса – постоянной точкой отсчета является последний ударный гласный в строфе.

Ассонанс и консонанс представляют отдельную тему для более глубокого анализа поэтических достоинств СЛЖ. Один только ассонанс насчитывает до 20 сочетаний [1]: a,e,i,u,o при односложной клаузуле, и aa, ae, ea, ee, eo, ia, ie, io, oa, oe, oo, ua, ue, uo при двухсложной. Нейтрализация оппозиции между конечными неударными гласными i/e, o/u значительно расширяет число лексических пар ассонансного типа: frágil – inefable (Грейф), dote – Adonis (Гонгора), Venus – cielo, espíritu – efimero, polux – lloro (Бельо).

Не менее сложна дефиниция ассонанса СЛЖ. Вне поля нашего исследования остаются также в поэме случаи мужской и женской рифмы. Вместе с тем, мы можем предложить уже сейчас результаты наших наблюдений над типом рифмы СЛЖ. Следуя принципу свободного выбора, посмотрим квинтилью строф 331–335: *Si no, dime sin pasiones, / ya acabo, no te alborotes – / ¿quén haze las invintiones, / las músicas y canciones, / los donaires y los motes.*Судя по типу окончаний, это – консонанс. Остальные квинтильи также являют собой пример консонанса.

Любопытно то, что вильянсико в СЛЖ не вписывается в общую структуру поэмы, он стоит как бы особняком. Центральной осью, на которой держится метрика вильянсико становятся слова, оканчивающиеся на *-ança: Menos tenga d'esperança / Pues su fe toda es mudança… / …y el bivir queda en balança / …quien de su fe más alcança / …es perder la confianza / …se siente puesto en balança / …poco a poco ha tal pujança / pues su fe toda es mudança* [692, 693, 699, 705, 711, 717, 724, 725]. Равновесие идеальное. Первые две строфы идут вместе, две последние также. Интервал между остальными – 6 строф. Видно, что это уже секстилья, потому что содержит шесть консонантных строф, известных в теории испанской поэтики как *arte menor*. За вычетом шестистишей, мы получим чередующиеся за каждой шестой строфой квинтильи: *No deven ser estimadas / Sus promesas infinitas / Que en el agua son escritas / Y con el viento selladas / Facilmente son tratadas***.**

Рифма вильянсико, как легко заметить, не совпадает с рифмой поэмы СЛЖ: *– ada / - itas / - itas / -adas / - adas*. Создается впечатление, что с точки зрения метрики вильянсико в СЛЖ скомпонован идеально. Возможно, автор СЛЖ позаимствовал его из другой поэмы, или другого вильянсико. Очевидно, что могло быть два автора: один написал поэму, другой – только вильянсико, который и был присоединен к поэме. По крайней мере, это тема будущих исследований.

В поэме СЛЖ прослеживаются также диахронные черты испанского языка XIV–XV вв. Глагольные: por *colorar* tu locura [233] (ныне – fingir, encubrir) / quien a (en vez de ha) de tornar por ti [266] / que tu aliento m'*escalienta* [169] (ныне – calienta) / *So* contento [456] (ныне – soy) / quiero *t'azer namorado* [523] (ныне – *hacerte*). Ср.: facere>fazer (в португальском) azer>hacer (в кастильском) – утрата начального латинского f в процессе его эволюции в придыхательный h; а также переход ç в z: *y, si el juzgar entropieça* [604] *(tropieza).* Интересно также проследить в диахронии следующие языковые особенности:

– *атрибутивные*. *Quiero t'azer namorado* [523] (букв. «я хочу заставить тебя быть влюбленным»).

– *адвербиальные*. ... de lo d*´estonces* agora [417] (entonces).

– *идиоматические*. los *de Egipto* (цыгане) [88]; *después qu'es el pan comido* [75] (усеченный фразеологизм *el pan comido, la compañía desecha).*

Особый интерес представляет употребление в СЛЖ *Imperfecto de Subjuntivo*. Глагольные формы в этом наклонении встречаются довольно часто, что вполне логично: в эпоху написания СЛЖ все еще регистрировалась дифференциация между формами на -ra, по-прежнему выражавшими только предшествование (позже эту функцию взяли на себя плюсквамперфект и перфект индикатива), и формами на -se, обслуживавшими исключительно придаточные предложения в испанском языке. Например, *Querría que me mirases* [526]. Что касается глагола придаточного предложения в будущем времени (Futuro de Subjuntivo), т. е. так называемых форм «на -re», необходимо отметить, что они представляют особенность предренессансного испанского языка. В настоящее время эти формы относятся к архаизмам и используются в основном в бюрократических документах. В поэме СЛЖ Futuro de Subjuntivo – явление

довольно частое. Например, *No dudaras cuando vieres* [271] */ Si cincuenta años dexases, / no podrías estar mejor* [529].

Другие особенности СЛЖ проявляются также в несоблюдении автором правил орфографической передачи билабиального сонанта *m* путем его замены на *n*: *que te conparan el rayo* [468] **(**ныне – *comparan*); *que conpuesto en falso afeite* [671] (ныне – *compuesto*). По всей видимости, подобной взаимозаменяемости могла способствовать однородная назализация фонем [m] и [n].

Характеризуется также нестабильностью соотношение между *ç* и *z*. Этимологически, эти буквы (в орфографии) и звуки (в фонологии) восходят к латинским *c* и *t*: *ciento<centum; março<martium; c после согласной – lacio<flaccidum; ndi, rdi (verguença<verecundiam, horcuelo<hordeolum*).

Подобную картину в СЛЖ мы наблюдаем и в особенностях корреляции *z* и *c* (*dezir<dicere*); *ti, ci>z* (*azero<aciarium*) и *ç* (*plaça<platea*). Переход их в *z* осуществлялся сложным путем. «Наука пока не располагает точными данными о правилах подобной трансформации. Известно, однако, что в Средневековье *ç* была глухой аффрикатой, в то время как *z* – звонкой» [2]. Но к концу XV в. обе они становятся интерденталь*ной* фрикативной фонемой. По этой причине явление seseo / сесео было невозможно. В период создания поэмы СЛЖ произношение *ze, se, ce* было одинаково, поэтому и встречалось различное написание одних и тех же слов: *hazer / haser / hacer, cabeça / cabeza / cabesa*. В СЛЖ: *que como mancha de azeite* [674] (*azeite* – так пишется до сих пор в португальском, a*ceite* – в кастильском); *siendo el fin de tus plazeres* [4] *(>prazer,* порт.*; >placer,* каст.*); que lo que más alcançamos* [36] (>*alcanzamos* – в современном испанском); *muchas vezes calan velas* [85] (>vezes, порт., >veces, каст.); *que al partir de la azienda* (>h*acienda*, каст.; *fazenda*, порт.); *menos tenga d'esperança* [693] (*esperança*, порт.; e*speranza*, каст.) *de mal por ella çofrido* [85] (>*sufrido*, каст.).

Эти и другие случаи орфографической нестабильности как отражения фонологической вариативности легко прослеживаются на примере эволюции португальского и испанского языков, подсказывают, что СЛЖ не могла быть написана позже XV в., так как, начиная с XVI в. *z* и *ç* входят в фонетическую и орфографическую оппозицию. Подобная судьба и у единиц алфавита *x, s* и *j*. В частности, буква *x* отражала две фонемы: [k] и [s]. Вместе: [ks]. Палатализация [k] привела к вхождению в группу *is*, в которой палатальный согласный оказывает давление на предыдущий гласный и одновременно на *s*, который в средневековом испанском передавался буквой *x* и произносился как ныне астурлеонский [sh]. Ср.: *Xepe [shiepe]*. Позже он превратился в фонему, которую теперь передает буква jota. Ср.: *coxu>cosho>cojo; axe>aishe>eishe>eje,* а также: *Dezas preso el coraçon,* [10] *(dezas>deishas>dejas) / que de ti me hallo lexo* (без финальной *s),* [67] *(lexo>lesho>lejo+s) / a mi mando son sujetas,* [297] (здесь уже видим букву j).

Параллельное написание *x* и *j* в СЛЖ – явление обычное лишь с первого взгляда. В действительности же подобная регулярность обусловлена, согласно нашим наблюдениям, прежде всего позицией фонемы: там, где она занимала место перед гласными *a, o* и *u* писалась буква *x*, в то время как перед *i* и *e – j*.

Это подтверждает наше мнение о том, что СЛЖ была написана не позже XV в. Еще в 1972 г. В. П. Григорьев обратил внимание на то, что двойная передача заднеязычного глухого наблюдалась в кастильском языке вплоть до начала XVI в. Как известно, эта особенность сохранилась ныне в португальском, каталонском, астурлеонском, галисийском и других неолатинских языковых образованиях. Хотя, необходимо отметить, что в тот же период уже наметилась тенденция к написанию хоты (j) перед *o*. Ср.: в СЛЖ: *En los viejos encogidos* [361] */ ¡tírate allá, viejo loco!* [635].

В СЛЖ прослеживаются также случаи взаимозаменяемости согласных *t* и *d*. «Эволюция графической передачи фонем [t] и [d] совпала с процессом испанизации романского суперстрата» [2]. В зависимости от позиции в слове *d* и *t* чередовались. «По-разному они произносились лишь в начале слова, в конце его – одинаково. И действительно, лексический эквивалент слова «город» писался двояко, и это считалось правильным: cibdad / cibdat» [2]. Подобный критерий сохранялся в испанском языке вплоть до времен Небрихи, автора первой грамматики кастильского языка.

Наряду с *d* и *t* в конечной позиции на их месте даже писались *th* и *z*, передававшие глухой межзубный [Θ], который до сих пор является элементом просторечного произношения в центральном регионе Испании [maд´riΘ] вместо [maд´riд].

«Переход *d* в *t, th, z* являлся следствием фонологической нестабильности, которая начиная с XIII века и породила традицию, согласно которой вообще в конце слова писались буквы, передающие глухие фонемы вместо звонких: *nueve>nuef; Rodrigo>Rodric;…»* [2]. Примеры, взятые из нашей поэмы, показывают, что орфографическая вариативность *t* и *d* присуща средневековому времени, так как уже с XVI в. регистрируется стабильная транслитерация этих двух фонем. Ср. В СЛЖ: *tu piedat, señora, invoco* [686] (ныне – *piedad*).

Сам факт того, что окончание *-d* в формах императива на *vosotros* не писалось, говорит о том, что ко времени создания поэмы СЛЖ:

1) имело место полное падение глухого аллофона [t], либо

2) он артикулировался, но не произносился.

Наше предположение основывается на анализе ряда средневековых текстов. К XVI в. конечная фрикативная *d* становится нулевой, т. е. немой.

Необходимо подчеркнуть, что утрата финального *d* в формах повелительного наклонения на *vosotros* (escuchá вместо escuchad) сохраняется со времен Колумба в формах императива на *vos* в испанском языке некоторых регионов Латинской Америки, в частности в Аргентине и Уругвае.

Немаловажным свидетельством того, что поэма СЛЖ была написана накануне эпохи Возрождения, является, на наш взгляд, взаимозаменяемость букв *b* и *v*: como anguilla de *resvalas*, y ellos se quedan *rebueltos*” [49–50] (ныне – resbalas, revueltos); ¿conque nos *buelves* y tratas,… [11], > (ныне – vuelves); *bevir* en esta manera…[148] >порт. viver, / исп. vivir. В этих примерах мы видим орфографическую нестабильность передачи исконных, т. е. латинских фонем [b] и [v]. Графемы *b* и *v* в период написания поэмы могли соответствовать губно-губному звонкому аллофону [β], как в настоящее время в интервокальном положении. Ср.: huevo [´weβo], cubo [´kuβo].

Отсутствие дифференциации графического представления билабиального и лабио-дентального звуков в многочисленных примерах поэмы могло быть следствием «фонологического влияния со стороны иберийского субстрата» [2]. Недаром Небриха звонкий *v* транскрибировал посредством гласного [u]. С другой стороны, уместно также вспомнить, что на протяжении периода становления испанского языка на основе народной латыни гласная *u* часто заменялась буквой *v*, но уже к концу XV в. можно было нередко встретить обратную замену. Ср. в СЛЖ: …*quiere inuocar* (ныне – invocar) *al diablo* [139]; …*poniendo el mundo en oluido* (ныне – olvido) [164].

Изученные нами примеры хаотичной передачи в СЛЖ одного и того же губно-губного щелевого звонкого аллофона [β] может также свидетельствовать о том, что автора поэмы либо не заботил этот вопрос, либо он не знал традиции написания латинских архетипов слов с дифференцированной передачей звуков, которым соответствовали буквы *v*, *b*, *u*.

Латинские интервокальные дрожащие «геминаты -rr-, сохранились в испанском языке: лат. carru – исп. carro, лат. ferru – исп. hierro» [7]. В поэме СЛЖ отклонений от этой традиционной нормы не наблюдается. И лишь другое, чисто иберийское явление – вибрант [r:] в начале слов на простой *r* – еще одно свидетельство того, что поэма СЛЖ была написана не позже начала XVI в. Именно к концу XV столетия на романский по происхождению инициальный одноударный сонант [r] окончательно наслоился иберийский многоударный [r:]: *contra rrazon* [442]. Вероятно по этой причине «писцы средних веков писали этот звук в начале слова двойным *rr*, чтобы отличить от одиночного *r* в других положениях» [2]. Геминаты *rr, mm, nn*, часто встречающиеся в поэме, усиливают эстетическое впечатление. Ему способствует также имеющее место в СЛЖ нарушение правил аналитизма. Автор пишет слитно предлог с существительным – *sinrrazón,* [158–159], превращая, таким образом, аналитическую форму обстоятельства образа действия в синтетическую.

Прослеживается эволюция архифонемы [r] в различных положениях: *Sinrrazon usas conmigo / Tratas me como adversario / Y sabes bien que yo contigo / Siempre use cosas de amigo / Siendo en mina el contrario* [90–94]. Ср. пример с тем же обстоятельством, но с раздельным написанием предлога и существительного: *ma por que senti quexarte / del mundo no sin rrazón* [158–159].

Интересны случаи позиции местоименных форм: *…tratas me como adversario* [200]. Постпозиционное употребление местоименного прямого дополнения (*me, te, le, la, nos, os, les, las*) с личными формами глагола было типичным именно для средневековых неолатинских языковых образований. Если в современном испанском языке подобное положение местоимения считается архаизмом, то в других романских языках, в частности во французском и португальском – это норма.

В произведении СЛЖ имеет место и мигрирующая лексика: ya se bien como se dan las *zarazas* en el pan [135] («зараза» в русском с тем же значением); *presto* veras qu'eres suyo [639] (ныне – pronto; *presto* в значении «скоро» употребляется в современном итальянском языке).

Спорным до сих пор остается вопрос не только об авторстве поэмы, времени ее написания, но и ее принадлежности к драматургическому жанру. Для начала мы очертили круг возможных жанров предренессансного периода. Далее, опираясь на содержание произведения, мы пытались дать положительные или отрицательные ответы на поставленные нами диагностические вопросы:

1. Имеет ли СЛЖ отношение к шутовским проповедям?

Не имеет, поскольку в СЛЖ среди персонажей не фигурируют священники, переодетые в жонглеров (juglares), которые произносили бы краткие монологи сами, либо это за них делали бы актеры « [Ампира, 2003].

2. Быть может поэма СЛЖ относится к жанру фарса?

Нет, не относится, так как «фарс – это сатира» (там же), а сатира в XV в., период, когда, судя по результатам проведенного нами лингвистического анализа, была написана поэма, «была призвана высмеивать недостатки и комические ситуации людей, которые они же сами высмеивали, не стесняясь, порой, в выражениях» [Ампира, 2003]. Единственные черты, которые приближают поэму СЛЖ к фарсу – это принадлежность ее текста к песенному жанру, о чем свидетельствует ее морфосинтаксическая структура.

3. Существует ли прямая связь СЛЖ с направлениями момо и интермедии?

И здесь мы получили отрицательный ответ, так как в поэме мы не видим персонажей, «которые персонифицировали бы мифологических героев, либо животных»[RAE, 1977]. Нет свидетельств того, что персонажи

поэмы Старик, Любовь и Прекрасная женщина общаются, будучи вдохновленные романсами либо стихотворными произведениями, в которых «драконы, гиганты и демоны олицетворяли средневековых борцов со злом и их победу над природной стихией». В отличие от момо и интермедий СЛЖ не представляет собой случая открытого вызова или скрытого послания» [RAE, 1977].

4. Приего утверждает, что «поэма написана в жанре карнавального *шаривари*» [9]. Так ли это?

По нашему мнению, трудно согласиться с ним. Как известно, *шаривари* характеризуются женитьбой разновозрастных персонажей: пожилые мужчины женятся на юных девушках, либо, овдовев, вступают во второй брак. Единственный элемент, который сближает поэму с данным жанром – это персонаж senex (старик). Причем он не по своей воле, а вследствие давления на него со стороны другого персонажа (amor – любовь) решается, наконец, объясниться в любви к третьему персонажу – прекрасной женщине.

5. Предположим, что поэма СЛЖ создана в жанре средневековой песни трубадура (trova). Для доказательства этого постулата необходимо было бы обнаружить в СЛЖ стихи, которые трубадуры декламировали во время больших праздников, часто под музыкальный аккомпанемент. Содержание поэмы СЛЖ должно было бы иметь связь не только с дружбой и любовью, но и с прославлением побед на поле брани.

Этой связи нет. Вместе с тем, черты песни трубадура в СЛЖ мы находим в том, что центральной темой поэмы является любовь. Аналогично театрализованным песням трубадуров, СЛЖ дает возможность сценической постановки настоящего спектакля по закону триединства – времени, места и действия персонажей, которых в поэме три: двое реальных – Старик и Прекрасная женщина и один воображаемый – Любовь. Только одна дискуссия между Любовью и Стариком о достоинствах и недостатках

страсти – уже достаточный предлог для театральной постановки СЛЖ. Когда Старик окончательно запутывается в сетях Любви, он принимает решение больше не таить вспыхнувшей в нем страсти к Прекрасной женщине. Однако она жестоко его отвергает. Простая полемика превращается в сложное драматическое действо, результатом которого является «назидательная невозможность» [9] обрести любовь в преклонном возрасте. Именно эта тема и была широко распространена в средневековой литературе.

В ходе тщательного анализа развития драматического действия СЛЖ, нам удалось выделить три основных составляющих: *завязку, кульминационный момент и развязку*. Строфы 65–74:

Старик: *Va con Dios que ya tu llama / No me causa mas dolor / ¿No sabes que ha muchos años / que de ti me hallo lexo? / Por que tus dulces engaños / Me han hecho no menos daños / Que el mundo de quien me quexo;*

Любовь: *Desplázame* t*u porfía / No consiento tal olvido / Que no cabe en cortesía / Desazer la conpañía / Después qu'es el pan comido*.

До сих пор это была *завязка*. В ней мы видим столкновение двух противоположных устремлений:

Старик противится любви [65; 66–70], его больше не волнует это чувство, любовь же настойчива, старику в споре не уступает [71–75]. Кульминационный момент СЛЖ начинается со строфы 500, когда Старик сдается перед чарами любви. Признав, что она для него «сладкая свирепая язва», он начинает страстно восхищаться красотой женщины: ¡*O divina hermosura, / ante quien el mundo es feo, / imágen cuya pintura / pintó Dios a su figura!*..

Но уже с 591-й строфой наступает *драматическая развязка* в форме назидательного вильянсико: ¡*O años mal enpleados, / o vegez mal conocida, / o*

pensamientos dañados, / o deseos mal hallados, / o verguenza bien perdida…./ ¡…tírate allá, viejo loco! / ¡…no toques, viejo, mis paños!

Хотя и неизвестно ставилась ли поэма СЛЖ в театре когда-либо, есть достаточно оснований для того, чтобы инсценировка произведения стала возможной.

1. В СЛЖ не нарушено триединство: действие–место–время.

2. Само действие развивается от завязки к кульминационному моменту и заканчивается развязкой. Дополнительные признаки сценического действия мы находим в звуковых ассоциациях: *¿Quién está en casa?* [61]*, ¿Quién llama?* [62]*; que, como tocando Mida / convertía en oro luego, / asi tu mano encendida / cuando toca en esta vida / haze convertir en fuego* [111–115]; в примерах с визуальным восприятием: *…saúudame desde lejos* [110]*, / ¡A!?Quién? Quántos están aquí.* [267] */ ¿Y en esos pones a mi?* [268]*;* с контактом со зрителем: Любовь произносит реплику – *Ya que'estoy ataviado*, как бы адресуя ее публике [521], и тут же обращается к Старику с вопросом *Dime, ¿qué quieres hazer*? [522]. Другие театральные приемы в СЛЖ: жесты персонажей – *Aquí sobre el corazón* [462] */ ¡No toques, viejo, mis paños!* [527]*; Dexame poner la mano / Do tengo hazer asiento,… / dime primero en qué parte / querría que me mirases / todo todo en derredor* [527–528]; их передвижение с места на место – *es aquí donde el viejo sale de escena y vuelve* [458].

Театральный реквизит в СЛЖ явно не указан. Мы не находим в поэме примеров, которые дали бы нам идею декораций, костюмов героев. Здесь поле для фантазии не ограничено. Лишь 521-я строфа – *Amor: …conpon tu cabello y gesto, tus vestiduras adorna,…* – дает понять, что старика, видимо, уже давно не заботит его внешность. Из всех возможных сценографических аксессуаров персонажей в поэме указан лишь один единственный предмет – палка, на которую опирается старик: ...solamente este *cayado (bastón)* [59].

Таким образом, комплексный анализ формы и содержания поэмы СЛЖ показал, что ее автором Родриго Кота, скорее всего, не был, хотя и необходимо признать, что время ее создания совпадает с написанием СЛ. Мы разделяем мнение Переса Приего о том, что поэма СЛЖ на сегодняшний день анонимная. Наше исследование поэмы в лингвистическом, поэтическом, культурологическом и театроведческом аспектах дает нам основание полагать, что данное анонимное произведение было создано в период второй половины XV–начала XVI века. В частности, в поэме изобилуют диахронные элементы глагольной системы, фонологии, лексики, атрибутивных, адвербиальных и прономинальных структур, которые характеризуют испанский язык данного периода. Поэтическая метрика являет собой пример преимущественно двойной квинтильи с консонансной рифмой, что наталкивает на мысль о принадлежности основного корпуса СЛЖ к поэтической традиции, в то время как вильянсико поэмы носит народный характер, но представлен в хорошей авторской обработке. Любовь в поэме отражает противоречивое чувство, лишенное религиозных догм. Это обстоятельство позволяет нам утверждать, что поэму СЛЖ можно отнести к жанру средневекового светского театра, и что она могла (может) быть инсценирована.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гончаренко С.Ф.* Испанская рифма. Учебное пособие по курсу «Стилистика испанского языка». – М.: МГПИИЯ, 1987.

2. *Григорьев В. П.* Вопросы истории испанского языка. – Пятигорск, 1972.

3. *Райтаровский В. В.* Метрика фламенко в «Сомнамбулическом романсе» Ф. Г. Лорки. – Сократовские чтения. – М.: МУМ, 2001.

4. *Силюнас В. Ю.* Испанский театр XVI–XVII веков. М.: – РИК «Культура», 1995.

5. *Смирнов А. А.* Средневековая литература Испании. – Л.: Наука, 1969.

6. *Хейзинга И.* Осень средневековья. – М., 1988.

7. *Широкова А.В.* От латыни к романским языкам. – М.: РУДН, 1995.

8. *De Malkiel M. R.* Two Spanish Masterpieces. The “Book of Good Love” and “The Celestina” / Illinois Studies in Language and Literature. – Urbana, 1961. – V. 49.

9. *Pérez Priego M. A.* Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media. – Epos. 5 (1989).

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Cancionero castellano del siglo XV* / Ordenado por R. Foulché-Delbosc. –T. 1–2. Madrid, 1912–1915.

2. *Interlocutores Senex Amor et Mulier que pulcra forma.* – No. 2–4. Napoles, Biblioteca Nazionale [ID4907].

3. *De Cota R.* Diálogo entre el Amor y un Viejo. – (ed.en Odres Nuevos).

4. *García Lorca F.* La casada infiel. – M.: Progreso, 1978.

5. *García Lorca F.* Romance sonámbulo. – M.: Progreso, 1978.

6. *Del Encina J.* (1468–1529). 8 piezas.

Ревякина А. Д.
Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

ЯЗЫК ЖЕСТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЬ ГРЕКО (ДОМЕНИКО ТЕОТОКОПУЛИ)

Настоящая работа посвящена выразительным средствам в творчестве мастера, а именно языку жестов. Эта тема является малоизученной. В отечественной историографии творчества Эль Греко нет ни одной работы, где бы исследовались выразительные средства в творчестве мастера. Существует статья американского искусствоведа Рудольфа Виттковера[2] о языке жестов в творчестве Эль Греко и схожая по проблематике статья испанского историка искусства Франциско Бернабе [1]. В настоящей работе рассматривается язык жестов в религиозных полотнах мастера зрелого периода (80–90-е гг. XIV в. до десятых годов XVII в.). Поставленных задач в работе несколько: во-первых, изучение полотен зрелого периода творчества мастера, выявление в них закономерности повторения того или иного жеста, сравнение их, поиск повторений в более раннем и позднем периоде его творчества с целью представления картины развития языка жестов в творчестве мастера. Во-вторых, поиск природы найденных и зафиксированных жестов.

Во всех своих произведениях Эль Греко отводит важную роль жестам и формам рук в раскрытии характеров и эмоций своих персонажей, превращая их в средоточия напряженной экспрессии. Элегантные руки, утонченные лица – это не второстепенные детали, а искусный прием, который делает произведение наиболее убедительным и выразительным. Очень часто немой диалог взглядов продолжается и в жестах персонажей, поэтому предлагается выделить несколько типов жеста. В свою очередь разные типы жестов складываются вместе в единый язык, который

использует художник в изображении своих персонажей, достигая максимальной экспрессии и духовности образа. Особенный язык жестов развился у художника не сразу, а после долгих лет учений и исканий. Некоторые жесты Эль Греко постоянно повторяет в своих полотнах, особенно в многофигурных композициях. Такое повторение можно объяснить стремлением мастера найти идеальное средство для выражения чувств персонажа, иногда такое повторение жеста и композиции объясняют тяготением мастера к забытой византийской традиции иконописи, с которой он начинал на родине. И действительно, при дальнейшем рассмотрении языка жестов мастера наглядно выявляется его серьезное (даже ритуальное) отношение к жесту, как к застывшему образу и слову. Зная уровень образованности мастера и его тяготение к спиритуализации образа, следует предположить, что жест для Доменико Теотокопули был больше чем просто выразитель чувств, в нем заложен мощный религиозный и символический смысл, который, по-видимому, был принесен им из византийской культуры. Однако не стоит преувеличивать значения византинизма в его работах и воззрениях, не все жесты берут свое начало из византийской традиции. Возможно, общий подход при повторении этих жестов и тот смысл, который вкладывал сам мастер в эти жесты, можно было бы назвать его воспоминанием о византийских традициях. Но Эль Греко пошел дальше в своих работах, и не стал останавливаться только на воспоминаниях о греческой традиции, он экспериментировал, и расширял свой арсенал изображения жестов, применяя свои знания, которые воспринял в Италии. Поэтому некоторые жесты ведут свое начало из Италии, где учился и работал мастер на протяжении семнадцати лет.

В период с 1580-х по десятые годы XVII в. в творчестве Эль Греко можно выделить четыре типа жеста и одно «явление руки» – особенное

расположение пальцев ладони. «Явление руки[1]» – это такое расположение пальцев ладони, как соединенные средний и безымянный пальцы. Этот жест можно считать характерным, так как художник применяет его во всех своих картинах религиозного и портретного жанра. Это «явление руки» можно считать «визитной карточкой» мастера, самым узнаваемым элементом во всем языке жестов. «Явление руки» может входить в другие типы жестов. Проведя сравнение жеста Эль Греко с похожими жестами у Тициана, Якопо Бассано, Луиса де Моралеса можно сделать вывод о том, что манера изображения руки у Эль Греко схожа с манерой Луиса де Моралеса. У Тициана само изображение руки отличается от рук у Эль Греко. Тициан изображает руки своих героев более живыми и полнокровными, и не придает им удлиненные формы, не использует темный контур для выделения пальцев рук. Сама природа этого жеста «явления рук» представляется итальянской, которая выработалась в эпоху Возрождения. Этот жест был разработан в эпоху итальянского Возрождения, для подчеркивания индивидуальности героев, и был в полной мере воспринят итальянскими и европейскими маньеристами.

Первый тип жеста[1] – *жест вскинутых рук* часто встречается в полотнах Эль Греко, и может занимать ведущее место в художественном видении мастера. Чаще всего художник изображает этот жест, изменяя положение рук в различных направлениях, отводя руки от главной вертикали

---

[1] Встречается на картинах «Христос, несущий крест» (1600–1605, Прадо), «Портрет неизвестного с рукой на груди» (1580, Прадо), «Святое семейство» (1595, Толедо, госпиталь Тавера), «Св. Франциск с распятием» (1586–1590, Бильбао, Музей искусств) и другие.

[1] Встречается на картинах «Св. Франциск» (1585–1590, Балтимор Музей искусств), «Сошествие Св. Духа» (1596–1600, Прадо), «Успение (Вознесение) Марии» (1577–1579, Толедо, монастырь Санто-Доминго эль Антигуо), «Коронация Богоматери» (1591, Толедо, Музей Санта Круз) и др.

фигуры. При рассмотрении эволюции этого типа жеста в творчестве мастера, можно заметить тенденции, уходящие в традиции византийской иконописи, к изображению Оранты. Эти вскинутые руки можно трактовать как жест предстояния перед чудом или святыней, получения божественного откровения. Но вскинутые руки не появляются в однообразном виде, как можно увидеть на картинах, этот жест наиболее неоднороден в своих проявлениях. В одном сюжете этот жест выполняет чисто выразительную функцию, в других полотнах он сугубо сакрален. Различные варианты этого жеста дают свою особую трактовку. Тем не менее, этот жест наиболее выразителен в художественном арсенале мастера и имеет свою историю и эволюцию. Этот жест можно назвать символическим, так как в большинстве рассмотренных полотен он несет именно такую функцию. Природа этого жеста уходит своими корнями в традиции византийской иконописи. Эль Греко переработал традиционный византийский жест в своей экспрессивной манере, придавая ему большую выразительность посредством постепенного изменения положения рук.

Условно *второй жест диалога*[1] по своему характеру является наиболее светским в творчестве Эль Греко. Этот жест выполняет исключительно нарративную функцию в полотнах мастера. Жест диалога может быть открытым и немым. Чаще всего этот жест используется художником в религиозных полотнах, но при повторении этого жеста, он не является символическим. Здесь есть исключения, которые выявляют не только сугубо нарративную функцию этого жеста. В сценах с Распятием Христа Эль Греко изображал либо Марию, либо донатора, у которых одна рука обращена к кресту с открытой ладонью. Этот вариант можно рассматривать как жест немого диалога, и здесь этот жест представляется нам не только

[1] «Мученичество Св. Маврикия» (1580–1581, монастырь Сан Лоренсо дель Эскориал), «Апостолы Петр и Павел» (1592, Эрмитаж), «Св. Андрей и Св. Франциск» (1595, Прадо), «Распятие с донаторами» (1580, Лувр) и др.

нарративным и описательным, как в других случаях. В этом варианте этот жест может рассматриваться как немая молитва, выражение религиозных чувств изображенного.

Третий тип жеста – указующий[2]. По своему способу изображения указующий жест очень скромен, но в религиозных полотнах этот жест становится красноречивым и обладает символической окраской. В картинах Эль Греко указующий жест – это эквивалент застывшего слова. Этот тип жеста характерен для серий апостолов. Возможно, Эль Греко специально повторял и выдерживал с одной стилистике все произведения серии с апостолами для того, чтобы создать единый универсальный, запоминающийся образ. Эль Греко шел по пути развития единого и универсального для себя образа апостола, как ранее поступали иконописцы на его родине. Здесь указующий жест представляется нам глубоко символичным. Образы серии «апостоладос» отчасти выражали чувства самого мастера. Указующий жест в серии апостолов – это не слово, а целая история подвига апостола во имя Христа.

По своей сути, *четвертый тип жеста скрещенных рук*[1] можно рассматривать как естественное продолжение развития жеста моления, который также использовался мастером в полотнах. Эль Греко совмещал

---

[2] «Апостол Иаков Старший» (1605–1610,Толедо, Музей Эль Греко), «Апостол Иоанн» (1605–1610, Толедо, Музей Эль Греко) и другие серии с апостолами, «Похороны графа Оргаса» (1585–1590,Толедо, церковь Санто-Томе).

[1] «Поклонение волхвов» (1610–1614, Прадо), «Богоматерь с младенцем и со Св. Мартиной и Агнессой» (1597–1599, Вашингтон, Национальная галерея), «Благовещение» (1597–1600, Мадрид, коллекция Тиссен-Борнемиса), «Поклонение имени Христа» (1578–1580, Лондон, Национальная галерея) и др.

жест традиционного моления и жест скрещенных рук на одном полотне, а иногда заменял их друг другом. Важно, что мастер вкладывал одинаковый сакральный смысл в эти два похожие жеста. До Эль Греко мастера Возрождения так же часто использовали жест скрещенных рук на груди в похожих религиозных композициях, но в византийской среде этот жест для иконописи не был распространен. Эль Греко в своих композициях не отказывался от традиционного иконописного жеста моления сложенных рук, но и привнес новый жест скрещенных рук. Эти два жеста имеют одинаковый символический смысл в его религиозных композициях.

Четкий жест изображенных, наполненных неподдельными религиозными чувствами, играл важную роль во всем образном построении полотна художника. При большинстве религиозных полотен в творчестве мастера не все жесты с этих полотен несут в себе сакральный, символический смысл. Язык символических жестов Эль Греко содержит ключ для понимания цели и намерения художника. Через язык символических жестов мы можем видеть не только мир героев, изображенных на том или ином полотне, но и присутствие самого автора, который вкладывает в каждый жест изображенного особенный символический смысл. Жест для Эль Греко в первую очередь – застывшее слово. В религиозных полотнах жест вскинутых рук говорит нам о принятии благодати свыше, либо о предстоянии смертных перед лицом Господа. Жест скрещенных рук на груди выполняет функцию молитвенного действия, сам жест здесь как застывшая молитва. Указующий жест в серии апостолов является отнюдь не нарративным. Этот фиксированный жест в сериях апостолов указывает нам на атрибут того или иного апостола, который являлся для каждого апостола свидетелем их мирского подвига перед Христом и во имя веры. Этот жест больше чем одно слово или молитва, это целая история. Этот жест призван будить у верующих воспоминания об истории каждого апостола и его подвига.

Именно язык символических жестов раскрывает нам стремление Эль Греко к субъективной духовности в своих работах. Язык символических жестов может показать зрителю духовный мир художника, его чистые религиозные чувства и веру в силу изображенных им образов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Caballero Bernabe F. J.* Algunos aspectos de la figura humana en la pintura de El Greco // Espacio, Tiempo y Forma. –S.VII. Historia del Arte.

2. *Wittkower R.* El Greco's language of gesture //Art news. –1957. – No 56.

María Jesús Ruiz

Universidad de Cádiz, España

TRADICIÓN ORAL, TEATRO REPUBLICANO Y EXILIO

Partamos de una realidad: la existencia de un teatro desterrado en las primeras décadas de la Dictadura de Franco. Un teatro que se nutre de temas y fórmulas dramáticas de tradición española, de argumentos y personajes hondamente arraigados en la cultura popular de España, pero que se estrena y representa ante un público ajeno a la realidad cultural de España: el público de México, Cuba, Puerto Rico o Argentina. Ese teatro desterrado se gesta en la España de las primeras décadas del siglo XX, culmina su formulación en el período republicano (1931–1936), se desarrolla en el exilio y, en su devenir, pasa de ser un teatro hondamente nacionalista a ser un teatro apátrida. Evoluciona desde la interpretación de la cultura popular inmediata de la que se nutre a la invención utópica y melancólica de un pueblo del que el dramaturgo se aleja día a día, y cuyas referencias se le acaban esfumando.

La vida del teatro desterrado dibuja un trágico camino de ida y vuelta en tanto no llega a su destino. El punto de partida es el romanticismo decimonónico y, con él, el grandilocuente *Volkgeist* (alma del pueblo) que la literatura de autor intenta capturar. El siguiente trecho es la evolución hacia una dramaturgia que comprende en todos sus claroscuros el folklore, al que interpreta sin misticismos. El regreso es la pérdida de esa cultura popular por la distancia, y la frustración de la intención que movió tal actividad teatral en su período republicano: devolver al pueblo lo que es del pueblo.

Tal principio alimentó la creación de una empresa que – pese a lo utópica – consiguió llevarse a cabo entre 1931 y 1936: las Misiones Pedagógicas. La creación del Patronato de las Misiones Pedagógicas fue el buen puerto de un anhelo acariciado por un krausista convencido, formado en el debate intelectual de la Generación del 98, en la camaradería del pensamiento de Antonio Machado ("En nuestra literatura, todo lo que no es folklore es pedantería"), y en el respeto por la cultura popular de la Generación del 27: Manuel Bartolomé Cossío.

El objetivo esencial de las Misiones Pedagógicas era llevar hasta la última aldea de España la cultura urbana, los recursos para la educación, y la educación misma, obtenidos en el ámbito urbano y, a la vez, enriquecer esta cultura urbana, minoritaria, con el patrimonio amasado en la memoria del pueblo, y vivo en la forma primordial de la literatura de tradición oral.

En definitiva, el principio que sostenía la empresa de las Misiones Pedagógicas (el intercambio de razones entre lo rural y lo urbano) venía desarrollándose desde el siglo XIX a instancias del Romanticismo, y había alcanzado ya una formulación brillante en la creación artística: de 1928 es el *Romancero gitano* de García Lorca; Rafael Alberti publica *Marinero en tierra* en 1925 y *El alba del alhelí* en 1928; en los años anteriores, Manuel de Falla había compuesto *El amor brujo, El corregidor y la molinera, El sombrero de tres picos*. Tenían, todas estas obras, un mismo hálito: el convencimiento de que en la

convivencia entre lo primitivo y lo vanguardista estaba la clave del nuevo arte, y de que sólo así el arte podría colaborar en el progreso de la sensibilidad de todos, y desempeñar, por tanto, una misión de futuro.

Entre otras campañas, el Patronato de las Misiones Pedagógicas, confiado en la necesidad del teatro para la formación y la alegría de los aldeanos, creó el Teatro del Pueblo, el Coro del Pueblo y el Retablo de Fantoches, que dirigieron respectivamente Alejandro Casona, Eduardo Martínez Torner y Rafael Dieste. El Teatro y el Coro del Pueblo solían hacer campañas conjuntas, mientras que el teatro de títeres de Dieste, más ligero en su impedimenta, se proponía llevar el espectáculo hasta aquellos pueblos de caminos materialmente inaccesibles.

Los propios directores de las compañías y su nutrido grupo de colaboradores y voluntarios preparaban los textos que los actores aficionados representaban, llenando así los caminos de un teatro ambulante y utópico, firmemente convencido de que el principio del fin de la miseria residía en la risa.

"A semejanza de la carreta de Angulo el Malo, que atraviesa con su bullicio colorista las páginas del *Quijote*, el teatro estudiantil de las Misiones era una farándula ambulante, sobria de decorados y ropajes, saludable al aire libre, primitiva y jovial de repertorio (…). Si alguna obra bella puedo enorgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquélla; si algo serio he aprendido sobre pueblo y teatro, fue allí donde lo aprendí" (Alejandro Casona, Buenos Aires, 1949).

Para el Retablo de Fantoches se prepararon obritas basadas en romances populares. De entre las más representadas fue *La doncella guerrera*, una teatralización elaborada por Dieste a partir de la balada que los niños, desde siglos atrás, venían cantando en sus juegos. Rafael Alberti es el autor de otra adaptación para títeres, el *Romance de Don Bueso y de la infanta cautiva*, ahora publicado en Cádiz (España) como facsímil del mecanoscrito original que – con partitura de Torner – está depositado en el *Archivo España–Rusia 1927–1937* de Moscú.

La labor de Alejandro Casona al frente del Teatro del Pueblo fue realmente frondosa. En las más de trescientas actuaciones que en apenas cinco años llegó a hacer la compañía, se empezó por representar piezas del teatro breve del Siglo de Oro: farsas, jácaras, entremeses, mojigangas y églogas de Lope de Rueda, Cervantes, Juan del Encina, Lope de Vega, Calderón, junto a algunos sainetes de Ramón de la Cruz. En su exilio argentino, Casona explicaría la elección de estas obras para su farándula ambulante:

"Pero no vaya a imaginarse nadie, ante la gloria de tales nombres, que impulsaba a los estudiantes misioneros el más remoto propósito 'cultista'. Lejos de ellos todo intento de reconstrucción histórica y perfectamente lavados de pedantería libresca, si se amparaban en tan ilustres firmas era precisamente por lo que sus temas tienen de milagrosa sencillez y frescura perdurable (…). Lope el sevillano, Cervantes, Molière, fueron sólo los acuñadores artísticos de esa plata redonda de curso legal en todo tiempo y lugar".

Ya en el trajín andariego del Teatro del Pueblo, y al parecer a instancias de Cossío y de Antonio Machado, Casona asumió la creación de nuevas piezas para el repertorio de la compañía. Hizo, así, algunas adaptaciones de otros textos, a los que el autor escanció en el discurso teatral aprendido en aquel teatro menor. Éste es el origen de *Sancho Panza en la ínsula* ("recapitulación escénica de páginas de *El Quijote*") y del *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, recreación de uno de los *enxiemplos* de *El Conde Lucanor*. Aquí aprendió Casona esa destreza en la recreación de los clásicos que tan evidentemente desarrollaría en el exilio y, sobre todo, percibió con claridad que su "pedagogía teatral" encontraba el mejor molde en la palabra de los autores más apegados al folklore y a las formas más primitivas de representación.

El retorno melancólico de Casona a su teatro popular republicano se produce a mediados de la década de los cuarenta, en Buenos Aires, cuando ya el autor se había instalado resignadamente allí, a la vista de los acontecimientos políticos que

transcurrían en España. En esa época prepara la edición de su *Retablo jovial*, en el que incluye las obritas mencionadas del Teatro del Pueblo y algunas más: *Farsa del cornudo apaleado (Según la historia LXXVII del Decamerón)*, *Fablilla del secreto bien guardado (Tradición popular)*, y *Farsa y justicia del Corregidor (Tradición popular)*. Al mismo tiempo, estrena en 1947 y edita en 1949 *La molinera de Arcos*, una comedia (o "tonadilla en cinco escenas", como el propio dramaturgo la designó) que es emblema de ese teatro desterrado en tanto representa la España perdida y la España anhelada, en una anacronía aparentemente candorosa que, leída a fondo, avisa de la angustia por el presente de la patria.

La molinera de Arcos se ambienta en la Andalucía de 1807 y, en tal sentido, retrata una sociedad escindida entre liberales o afrancesados y castizos o conservadores, enfrentados irremediablemente en vísperas de la Guerra de la Independencia. Históricamente, Casona aprovecha la coyuntura política de la invasión francesa para reflexionar sobre las dos Españas de su tiempo, a las que había dejado enzarzadas en una cruenta guerra civil pocos años atrás. Para llevar a cabo tal pintura de la patria, el autor recrea personajes (tipos sociales) y elementos hondamente incardinados en la tradición popular. De hecho, su obra arranca del romance de tradición oral de *El corregidor y la molinera* (conocido en pliegos desde el siglo XVIII) y recrea *El sombrero de tres picos* (1874), la novelita de Pedro Antonio de Alarcón inspirada en la misma balada.

Pero trascendiendo la tradición – con lo que eso conlleva de respeto por la tradición – Casona desbarata una leyenda cómica y moralmente conservadora sobre un doble adulterio, y la convierte en un alegato a favor de la libertad, de la formación y de la autonomía de la mujer y contra el sistema patriarcal. Junto a la procaz Molinera (que, aquí, más que procaz, es inteligente y justa) impulsa el protagonismo de la Corregidora (olvidada en el relato oral) quien, solidaria con el pueblo, acaba por empuñar "la vara de la justicia de Pedro Crespo" y ridiculiza el abuso de poder de corregidores, fiscales, comandantes y deanes. Gori Muñoz, el

artista plástico valenciano que compartió con Casona el exilio argentino y que no llegó a conocer el regreso a la patria, dibujó en acuarelas escenografías y figurines que soñaban la España que no pudo ser. Republicanos.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

1. Alberti, Rafael. *Romance de Don Bueso y de la infanta cautiva* (edición de Carlos Flores Pazos), Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, Fundación Alberti, Archivo España–Rusia 1927–1937, 2006.

2. Aznar, Manuel. *El exilio teatral republicano de 1939*, San Cugat del Vallés, Gexel, 1999.

3. Casona, Alejandro. *Retablo jovial. Cinco farsas en un acto*, Buenos Aires, Librería y Editorial El Ateneo, 1949.

4. Casona, Alejandro. *La molinera de Arcos. Tonadilla en cinco escenas y un romance de ciego inspirada en El sombrero de tres picos de Pedro Antonio de Alarcón* (edición de María Jesús Ruiz), Ayuntamiento de Arcos de la Frontera (Cádiz–España), 2007.

5. *Las Misiones Pedagógicas. 1931–1936*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro Cultural Conde-Duque de Madrid, preparada por Eugenio Otero Urtaza, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales – Residencia de Estudiantes, 2006.

6. *Pequeña memoria recobrada. Estudio y catálogo de libros para los niños del exilio del 39* (edición de Ana Pelegrín, Victoria Sotomayor y Alberto Urdiales), Madrid, Ministerio de Educación, 2008.

7. Ruiz, María Jesús. "*El amor a las cosas de mi patria*. Romanticismo y romancero en las interpretaciones hispanas del *Quijote*" *Ínsula,* 727–728 (julio–agosto de 2007), pp. 15–16.

Сапрыкина О. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Москва, Россия

АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ ИНОСКАЗАНИЕ У Ж. ВИСЕНТЕ

Аллегория – один из способов обнаружить ведущие к истине смыслы. Аллегория как вариант иносказания появилась в риторической практике довольно рано, и на разных этапах развития словесности то усиливала, то теряла свою роль.

По словам итальянского ученого – философа эпохи Ренессанса Марсилио Фичино, аллегория позволяет «прикрывать божественные таинства завесой иносказаний». За многообразием вещей аллегория приоткрывает единый смысл, который во всей своей полноте является неизъяснимым.

Под аллегорией (греч. αλληγορία иносказание) традиционно понимается высказывание, при котором наглядный образ означает нечто «иное», чем есть он сам. Это образ предназначен для того, чтобы истолковать скрытый, тайный смысл, сделать его доступным, наглядным, выразить неизъяснимое. В схоластической традиции аллегорией называется выражение отвлеченного понятия с помощью конкретного образа. Фигура женщины с завязанными глазами и весами – это изображение Фемиды, ее аллегорический смысл – Правосудие, летящая Ника, богиня Победы, указывает на Славу, Победу, лев традиционно олицетворяет Силу, орел – Зоркость.

В аллегории олицетворяются общие абстрактные состояния или свойства человеческого или природного мира. Аллегория – это аллегорический образ, за которым стоит аллегорический смысл.

Для всех видов иносказания принципиально важно то, что в них «говорится одно, а подразумевается другое». Другими словами, вне

иносказания существует некий смысл, который в иносказании превращается в интенциональный смысл, расходящийся с буквальным. Иносказание основано на использовании образа с измененной референцией.

Важно то, что аллегория амбивалентна: в ней есть образ и смысл, причем смысл господствует над образом. Совершенно очевидно, что в аллегории преобладает общий смысл. Как правило, он отстоит от индивидуального, конкретного его проявления. Смысл аллегории может сводиться к отдельному понятию (вера, любовь, справедливость, раздор, война, мир, весна, зима, смерть) или развертываться в цепь суждений (как в притче или басне). В аллегории связь между смыслом и образом условна, конвенциональна. Образ соединяется со смыслом чаще всего ассоциативно, по аналогии. Образ аллегории прост, взят из ближайшего человеку обихода, его повседневной жизни или окружающего животного мира.

В отличие от *метафоры* аллегория прагматически ориентирована. Ее прагматика – это просветительская, дидактическая или разоблачительная установка мысли. Иногда аллегорию называют развернутой метафорой. Если метафора – это троп, с помощью которого познается многосторонность явлений окружающего мира и может пополняться словарный состав *языка*, то аллегория – прежде всего фигура *речи, иносказание.* По сравнению с *символом* связь между смыслом и образом в аллегории проста и однозначна.

Аллегория возникла из *мифа* тогда, когда появилась необходимость объяснить, истолковать содержание этого мифа. Сложность мифа сводится в аллегории к простейшей рассудочной формуле.

Метод аллегорического толкования был разработан в античности. Философско-теологические скрытые смыслы – либо «физические» (космогонические), либо «моральные» – искали в древних мифах и произведениях Гомера. Тогда и возникло аллегорическое толкование, так называемая аллегореза.

Со времен иудейско-греческого философа Филона Александрийского (21г. до н. э. – 41 или 49 г. н. э.) аллегорическое истолкование смыслов применяется к Священному Писанию. В дальнейшем аллегория начинает играть важнейшую роль в христианской экзегетике. Как пишет С. С. Аверинцев, «лишь через посредство аллегории вера в Откровение и навыки платонической спекуляции могли соединиться в единую систему» [1. С.43]. Доктрина, согласно которой библейский текст имеет четыре смысла (буквальный, или исторический, типологический, моральный и анагогический), была использована Данте в его светской теории многосмыслия.

Аллегория – частое явление в средневековом искусстве. Рефлексия средневекового автора направлена на всеобщность – и в этом случае аллегорический способ изображения духовных сущностей становится основным. Средневековые мыслители и художники придавали аллегории ключевой характер. Они признавали, что вещи, события имеют собственный смысл, и в то же время указывают на что-то находящееся вне данной вещи – в духовной реальности.

Ю. С. Степанов отмечает, что «по отдельности «принцип аллегории» проявляется во множестве частных случаев у множества различных средневековых авторов» [2.С. 371]. Одно из самых ярких употреблений «принципа аллегории» принадлежит майнцскому епископу Рабану Мавру (Rhabanus Maurus, ок. 784–856). Например, лев, как считает Рабан Мавр, может указывать и на Христа и на дьявола, и на молодых праведников, и на грешников-еретиков. Аллегорический смысл зависит от качеств вещи, образ которой выбран как аллегория.

Аллегория в формах олицетворения и притчи характерна для творчества Ж. Висенте (1465–1537).

Основной способ олицетворения – придание статуса агенса (т. е. наделенного суверенной волей одушевленного участника события) общему представлению. Подобным образом Висенте персонифицирует такие духовные сущности, как «вера» Fé, «любовь» Amor, «благоразумие» Prudencia, «смирение» Humildade, «зима» Inverno. К разряду аллегорий у Висенте относятся и социальные типы, лишенные идентифицирующего их имени собственного: «девушка» Moça, «дворянин» Fidalgo, «ростовщик» Onzeneiro.

Иронический талант Висенте раскрывается также в двух известных аллегориях, образная сторона которых очень неконкретна. Дело в том, что способ называния этих образов прономинальный – Ninguém «Никто» и Todo o Mundo «Все», «Весь мир». Ninguém как бы отрицает бытие одушевленного существа и буквально значит «нет человека». Вводя Ninguém в сферу существования, Ж. Висенте парадоксально смещает семантику отрицательного местоимения, используя его для обозначения несуществующего в земном мире человека.

В мифопоэтической и религиозной традициях «путь» имеет характер мифологемы: путь соединяет две точки пространства – рождение и смерть, он проложен через все Аллегоризации у Висенте. Одна из них – возрастающие трудности и опасности, конец пути – высшие сакральные ценности мира. Отмечаются разные временные и пространственные координаты пути, его участки.

Слова со значением «путь», «дорога» во многих мифопоэтических и религиозных традициях употребляются в метафорическом значении «вся жизнь человека». Так происходит, в частности, в текстах Священного Писания: в книге Иова, например, путь как жизнь человека не может укрыться от Бога, Бог держит в своей руке все пути: «Не видел ли он путей моих, и не считал ли всех моих шагов?» (Иов 31: 4) (Ср. в порт.: Porventura

não considera ele os meus caminhos, e não conta todos os meus passos?) «От Господа направляются шаги человека: человеку же как узнать путь свой?» (Притч. 20:24) – говорится в Книге притчей Соломоновых.

У Ж. Висенте главным носителем метафоры «путь как жизнь человека» служат слова caminho «путь», «дорога» и caminhar «идти», «ходить», «передвигаться». Они восходят к слову из народной латыни camminu-«путь». Предполагается, что camminu – слово кельтского происхождения (ср. гэльск. cam «путь», бретонск. kamm «шаг»). В «Ауто о Душе» Душа названа «бредущей по пути» – alma caminheira. Слово caminho в португальском языке предполагает указание не только на дорогу, накатанную полосу, тропу, но и на способ, средство, образ достижения цели.

Другим источником метафоры «путь как жизнь человека» является слово carreira «дорога» < лат.carraria (via) «дорога», «путь». Carreira – это «путь по проложенной колее», дорога, т. е. «накатанное или нарочно подготовленное различным образом протяженье, для езды, для проезда или прохода». О грустном пути жизни говорит в «Ауто о Душе» Блаженный Августин: nesta triste carreira desta vida.

Некоторые аллегорические смыслы образа «путь» у Ж. Висенте совпадают с принятыми в христианской традиции толкованиями «пути» – это «поведение», «жизненные устои», «хождение» человека. Согласно Библии люди не пребывают в покое, а постоянно находятся в движении и к чему-то стремятся. «Хождение» является одним из основных понятий библейской этики. Caminhemos, caminhemos; esforçae ora, alma sancta, esclarecida, – призывает Душу Блаженный Августин. Нарастание аллегорических смыслов у слов со значением «путь» усиливается, когда эти слова указывают на «духовный путь», «средство или возможность достичь спасения»:

E nos laços infernaes,

E nas redes de tristura,

Tenebrosas,

Da carreira que passais

Não caiais!

Аллегорические параметры задаются и другими «объектами», которые часто встречаются на «жизненном пути». На «дороге жизни» стоят «постоялый двор» и «гостиница с помещениями для приезжих и столом», в них гостей встречает «хозяйка». Аллегорические смыслы этих слов отличаются от их буквальных значений: под гостиницей подразумевается христианская церковь, хозяйка гостиницы – христианское вероучение, которое излагают отцы Святой церкви:

A hospeda tem graça tanta,

Far-vos-há tantos favores…

He a Madre Igreja Sancta,

E os seus sanctos Doutores

Hi com ella.

В известной трилогии о лодках Ж. Висенте предлагает аллегорическое истолкование заимствованного из мифологии образа «корабля»: barca, caravela, batel, traquitana. Традиционно корабль – символ спасения или странствий. В греческой традиции Харон перевозит в загробный мир души умерших; в раннехристианском искусстве – это символ церкви. Интересно, что в качестве аллегории корабль обычно указывает на Надежду или Фортуну[1].

---

[1] У современника Ж. Висенте Себастьяна Бранта на «корабле дураков» (Narrenshiff) собраны все виды человеческой глупости. Идея «корабля дураков» существовала в народной фантазии и ранее: так, у И. Босха на

Обращаясь к наследию мифопоэтического и религиозного мышления, Ж. Висенте использует традиционные «литературные» смыслы известных аллегорий. Принимая вызов современной ему действительности, он наполняет аллегории просветительским, дидактическим или разоблачительным смыслами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. (Собр. соч. Т. 3). – Киев: Дух і Літера, 2006. – 912 с.

2. *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.

Томирдиаро Г. В.

Государственный Эрмитаж

Санкт-Петербург, Россия

ПАМЯТИ ИСПАНСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ ЛУС ДЕ АЛЬВЕАР

Нам кажется совершенно естественным, что в Русском музее мы находим не только картины Репина и Сурикова, а в Эрмитаже не только работы Леонардо и Рембрандта. Также нельзя представить себе, что искусство Испании XX в. ограничивается только именами Пикассо, Дали, Миро и Гауди. Однако в нашей стране не только среди широкого зрителя и

«пьяном корабле» собираются шут, монахи, монахини, мачта же уподобляется Мировому дереву.

рядовых посетителей музеев, но и среди профессионалов почти нет информации о других прекрасных деятелях искусства Испании XX в. Поэтому нам представляется необходимым начать хотя бы частично заполнять этот пробел. На прошлой международной конференции испанистов мы попытались дать некоторое представление о манере Лус де Альвеар, проанализировав одно из ее поздних произведений. К сожалению, за годы, прошедшие с предыдущей конференции, нас постигла утрата, и Лус де Альвеар с нами больше нет. В память о прекрасном человеке и замечательном художнике на этот раз предлагается рассмотреть ее творчество в целом.

Лус де Альвеар родилась в конце 1920-х гг. в Сантандере в семье большого художника Герардо де Альвеар. Он же давал ей первые уроки живописи. С 1942 по 1949 г. они живут в Аргентине. Напоминаем, что в 1941 году огромный пожар практически уничтожил Сантандер. Все эти годы Лус упорно занимается в Обществе ценителей изящных искусств и в Академии Йоссе в Буэнос-Айресе. И уже с 1945 г. начинает выставляться сначала на коллективных выставках. Это были портреты и натюрморты. Критики не случайно отмечают хорошую школу, крепкий профессионализм в подаче форм, рисунка и цвета. В 1949 г. Лус де Альвеар представляет свое искусство на первой персональной выставке в Буэнос-Айресе. Отклики в печати Аргентины тех дней донесли до нас благожелательное мнение о молодой художнице. Критики уже тогда обратили внимание на ее индивидуальный стиль. Они писали, что «во всех ее работах чувствуется наполненная мыслью реальность». Особо были отмечены воздушность ее живописи и элегантность ее манеры. К 1950 г. Лус де Альвеар возвращается в Испанию. Она пристально изучает старых мастеров в музее Прадо, копирует Тинторетто и Гойю и рисует обнаженную натуру в Обществе изящных искусств. Позже посещает Париж, знакомится с картинами Пикассо и Сезанна. Ее собственные произведения 50-х – начала 60-х гг., такие, как «Цирк» 1957 г.,

открывают новый этап ее творчества и показывают постепенное формирование ее неповторимого индивидуального стиля. Художница оперирует крупными обобщающими формами. И хотя очень большое место в ее художественных поисках занимает цвет, она не отказывается от фигуративности. В центре ее искусства всегда остается человек. Постепенно выявляется ее приверженность к любимым темам. Это – материнство, трапеза, семья. Особенно притягательными становятся образы детей. Очень искренние и не позирующие. Естественные в своей неуклюжести, часто трогательно беспомощные, забавные, нежные, они даны Лус с удивительной наблюдательностью, добротой и точностью. Передавая облик людей, художница избегает деталей. Формы ее обобщенные, и созданы очень светлым, нежным и, вместе с тем, необычайно красивым, изысканно найденным цветом. К 70-м гг. четко выявляется круг образов художницы: семья, невеста, материнство, натюрморты, – характерные черты ее стиля, индивидуально-неповторимого и очень современного. В 80-е гг., все чаще вспоминая свой любимый родной город Сантандер, она обращается к морским просторам, образу рыбаков, моряков, их суровому облику и нелегкому труду. Выявляется особенная монументальная величественность этих персонажей, их спокойная сила, молчаливость, сосредоточенность и мощь. Картины этого времени открывают нам необыкновенную лирическо-романтическую сторону дарования Лус де Альвеар. Особенно ощутимо это в таком знаменитом шедевре конца 80-х гг., как «Внученька». Последние работы особенно величественны, например, «Таверна в порту» 1989 г. и триптих «Барка с рыбаками» того же времени. Лус приезжала в нашу страну, в Петербурге гостила несколько недель у друзей, посещала музеи. Она планировала повторить поездку, чтобы профессионально пообщаться с нашими художниками.

Итог ее больше, чем 45-летнего творчества – это участие в 50 коллективных и 18 персональных выставках, многочисленные награды,

преподавание в университете Сантандера и многочисленные произведения, которые находятся во многих музеях Аргентины и Испании, а также в частных коллекциях Мадрида, Сантандера, Барселоны, Лондона и Нью-Йорка. Вспоминая о ней, хотелось бы, чтобы с ее искусство познакомилось как можно больше наших художников и любителей искусства. Те, кто видел ее работы, вспоминают ее произведения с восхищением.

Арутюнян И. А.

Ереванский государственный лингвистический университет им. В. Я. Брюсова

Ереван, Армения

АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ХОРХЕ ЛУИСА БОРХЕСА

Х. Л. Борхес – необычная фигура в испаноязычной литературе XX в. Известный мыслитель, прозаик, эссеист, почетный доктор Андского и Оксфордского университетов, директор Национальной библиотеки, не создал ни одного романа. Он писал новеллы, но такие, след которых, безусловно, заметен в литературе, а его воздействие на творчество других писателей продолжает расти. Пристрастие Борхеса к философским теориям и классической литературе во многом определило содержание созданных им произведений. Как справедливо заметил один из его ближайших друзей и соавторов Бьой Касарес, «Борхес открыл литературные возможности метафизики» [2.С. 7].

Творчество Хорхе Луиса Борхеса не принадлежит к числу малоисследованных художественных феноменов, а, напротив, длительное время уже привлекает к себе самое пристальное внимание многих литературоведов, философов, и литературных критиков. Однако правомерным было бы обратиться к творчеству Борхеса с точки зрения анализа авторского сознания, его особенностей, специфики его проявления,

поскольку всеми исследователями признается предельная активизация авторской личности в прозе латиноамериканского писателя.

В литературоведении под «автором» традиционно понимают носителя определенного взгляда на действительность, выражением которого является все творчество, из чего следует мысль не о прямом присутствии автора в тексте, а обязательной опосредованности его субъектными и внесубъектными формами. По Б. О. Корману, предложившему поэтапную методику изучения авторского сознания, «субъектная организация произведения есть соотнесенность всех отрывков текста с используемыми в нем субъектами» [4.С. 120].

Борхес прекрасно знал историю философии и весь корпус классической литературы, что, несомненно, отразилось на авторском сознании. В своих новеллах он непринужденно объединял эти два явления и при этом вносил элемент игры. Однако цели этой игры были высоки и значимы. Автор осознанно возвращал читателя к самым древним, изначальным «истинам метафизического сознания», считая это одним из способов постижения Другого. Мировосприятие Борхеса близко метафизическому, он был глубоко эрудированным человеком и обладал чувством нездешнего, трансцендентного. Писатель, например, был убежден, что Бог или некий создатель даровал человеку способность запечатлеть неожиданное и мимолетное проявление реальности или «правды», иными словами встречи с Другим. Встречу Борхеса с Другим читатель наблюдает на страницах борхесовского письма: «Мы не враги – я живу, остаюсь в живых, чтобы Борхес мог сочинять свою литературу и доказывать ею мое существование. Так или иначе, я обречен исчезнуть, и, быть может, лишь какая-то частица меня уцелеет в нем. И потому моя жизнь – бегство, и все для меня – утрата, и все достается забвению или ему, Другому. Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу» [1.С. 534]. Таким образом, его творчество можно отнести к феноменологической прозе, что не так уж редко встречается в

литературе XX столетия, воплощая вариант философии и эстетики постмодерна.

Восхищаясь философскими идеями разных времен и народов, Борхес, тем не менее, довольно далеко отошел от первоисточников. Его творчество, в первую очередь, является продуктом эпохи постмодерна. Его книга живет своей жизнью. Читая произведения Хорхе Луиса Борхеса, понимаешь, что присутствуешь при изысканной литературно-философской игре. Борхес создает некий миф, чреватый параллелями, вариантами, возможностью многих трактовок, способностью отражаться в разных культурных архетипах. Борхес, часто опираясь на реальные факты, создавал собственные мифы. Как известно, в XX в. отношение к истории очень усложнилось: существует представление о ней как об упорядоченном движении во времени, продолжает волновать умы давно возникшая теория циклического и бесконечно длящегося времени.

Воображаемый мир, ярко воспроизведенный на страницах его произведений, оказался на удивление близок людям XX–XXI вв. прежде всего своим интеллектуальным пафосом. Необходимо внимательно следить за авторским сознанием и ходом авторской мысли, чтобы не упустить важную деталь, раскрывающую глубинный философский смысл.

В новеллах Борхеса авторское сознание в своих субъективных формах воплощается на двух различных уровнях: рассказчика и персонифицированного, но не названного, а подразумеваемого alter ego самого Борхеса. Здесь перед нами авторское сознание «бытийно философского» типа (термин А. Ю. Большаковой), осмысляющего конкретные реалии жизненного пути с некоторой абсолютной высоты, благодаря чему жизнь отдельного человека получает философское измерение. Рассказчик, в свою очередь, представлен как автобиографический герой и лирический герой; субъект лирических переживаний и субъект

повествования, объект собственного восприятия и воображения, объект авторской рефлексии.

Традиционно образ рассказчика вводится в повествование для создания самостоятельной, отдельной от автора позиции героя, для дистанцирования автора от героя. Но рассказчик может быть как отделен от образа автора, так и близок к нему, расширяясь почти до его пределов, являясь его творческим самовыражением, его alter ego. Именно последнее характерно для Борхеса, что позволяет говорить об авторе-рассказчике в новеллистических циклах, а сами книги считать автобиографическими.

Но в акте творчества свое, сугубо личное претворяется во всеобщее, общечеловеческое. Автобиографический герой в такой же степени сотворен, как и любой другой образ, также является своего рода «продуктом творчества». Жизненный материал, положенный в основу, неизбежно подвергается писателем отбору, обработке и трансформации в соответствии с авторской концепцией и идеей. Собственная жизнь, биография, внутренний мир, во многом служащие для Х. Л. Борхеса исходным материалом, сочетаются с вымыслом, обощением и типизацией. В результате автор-рассказчик выступает в первую очередь как художественный образ, который похож и одновременно не похож на реального биографического автора. В своем «Послесловии к «Полному собранию сочинений» он представляет воображаемую биографию аргентинского литератора-самоучки, написанную для «Латиноамериканской энциклопедии», намеченной к выходу в Сантьяго-де-Чили на 2074 год. В заметке, в частности, говорится о мировоззрении Борхеса как писателя. «Увлекался литературой, философией и этикой. О первом свидетельствуют его дошедшие до нас труды, в которых, тем не менее, видна явная и неисправимая ограниченность. Скажем, несмотря на привычку к Кеведо, он так и не сумел найти вкус к испаноязычной словесности. Известность, которую Б., судя по количеству посвященных ему книг и полемических выпадов в его адрес, снискал в свое время, сегодня

может лишь удивлять. Как известно, больше других удивлялся этому обстоятельству он сам, всю жизнь боявшийся, что его сочтут выдумщиком или мошенником, либо обоими сразу... Чувствовал ли Б. всю двойственность своей судьбы? Видимо, да. Не зря он не верил в свободу воли и любил повторять слова Карлейля: “Всемирная история – это книга, которую мы обречены беспрестанно читать и писать и в которую вписаны сами”»[1.С. 640]. «Равенство» концепированного автора и героя-рассказчика сводится не к биографическим, историческим и конкретно-бытовым реалиям, которые могут то «совпадать», то расходиться с имевшими место событиями, а к духовным процессам и душевным переживаниям. Концепированный автор и рассказчик в определенной степени тождественны и функциональны: функции творца-демиурга передаются рассказчику, структурирование повествования и вся система диктуется его волей. Однако при всем при этом рассказчик находится и действует в том же мире, что и остальные персонажи, тогда как автор, хотя и воплощается в текстовой реальности, все же возвышается над ней, стоит над героями. Вместе с тем автобиографичность в аспекте проблемы автора, как особенность повествовательной структуры феноменологической прозы носит принципиальный характер и специфическое значение.

Авторская стратегия определяется не достижением биографической истины и объктивным воссозданием истории жизни, отражением эволюции автора, постепенного вбирания им многообразных жизненных связей и отношений, а диктуется феноменологической концепцией сознания. Таким образом, творчество Хорхе Луиса Борхеса отличается в первую очередь вовлечением творческого «Я» в систему повествования. Авторское «Я» не просто присутствует в прозе, но доминирует, пронизывает и организует все повествование. Во всей полноте авторское сознание выражается в субъектных и внесубъектных формах авторского присутствия, среди которых

– «чужое слово», фабула, сюжет, композиция, хронотоп, система мотивов в новеллистических сборниках.

Философско-интеллектуальная проблематика новелл Борхеса очевидна для любого читателя. Отмечая обязательное присутствие проблем времени, воображения, памяти, писатель считает их фундаментальными и вечными вопросами человеческого бытия. И поэтому не случайно эта проблематика определяет характер метафизичности авторского сознания, тему и конфликт сборников, систему художественных образов, выстроенных по принципу бинарной дихотомии. Иносказательность философского содержания письма выражается при помощи символов разного масштаба и уровня. Символика сочетается с удивительно подробным и детальным описанием событий, явлений, передавая при этом их универсальный и даже глобальный смысл.

Именно символический смысл вполне конкретных образов способствует созданию многочисленных ассоциаций – философских, религиозных, литературных, социальных, даже психологических, лишающих их однозначности и активизирующих воображение читателя.

Символы, лабиринт, зеркало, маска позволяют Борхесу показать воображаемый метафизический мир, соотнесенный с авторским сознанием. В своем интервью Марии Эстер Васкес Борхес отметил: «Лабиринт – явный символ замешательства, а замешательство или удивление, из которого, по Аристотелю, родилась метафизика, – чувство для меня самое привычное» [З.С. 415]. И, наконец, символы у Борхеса следуют общей тенденции метафизики и мифа в XX столетии, осуществляя формальную стилизацию архаики, связывая традиционные для философии «вечные» метафоры и символы с психологическими константами сегодняшнего человека.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Борхес Х. Л.* История ночи / Соб. соч. в 4-х т. – Т. 3. – СПб, 2005. – 589 с.

2. *Борхес Х. Л.* Новые расследования / Собр. соч. в 4-х т. – Т. 2. – СПб, 2005.

3. *Борхес Х. Л.* Собр. соч. в 4-х т. – Т. 4. – СПб, 2005.

4. *Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.

Хачатрян А.

Ереванский государственный лингвистический университет им. В. Я. Брюсова

Ереван, Армения

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В «КНИГЕ БЛАГОЙ ЛЮБВИ» ХУАНА РУИСА

«Книга благой любви» (XIV в.) – уникальное произведение в истории европейской литературы. Оно получает самые противоречивые оценки, споры вокруг него не прекращаются до сих пор. По мнению одного из видных исследователей испанской культуры позднего средневековья Марии Росы Лида де Малькиела, все исследователи «Книги благой любви» согласны, что это произведение прекрасно, но расходятся во мнении относительно всего остального [3.P. 11].

В борьбе крайних, иногда взаимоисключающих точек зрения наука накопила достаточно фактов, позволяющих найти ответы на многочисленные вопросы, возникающие в процессе исследования этого произведения. В данной работе мы рассмотрим тему любви с точки зрения Хуана Руиса.

В схоластической средневековой литературе мы находим упоминания о двух видах любви: «благой любви» / Buen amor и «безумной любви» / Amor loco. Первая истолковывается, как любовь к Богу, лишенная всякого

плотского начала, а вторая, как земное, плотское и, следовательно, греховное чувство.

Такое понимание любви соответствует господствовавшей в средневековой церковной идеологии идее «двух реальностей»: высшей – потустороннего мира, к которому должны были стремиться верующие, и низшей – земного, греховного мира, который является лишь временным пристанищем на пути к высшему блаженству, несовершенным отражением высшего мира. Эта теория получила два пути развития. Для церкви – это аскетический отказ от земных благ, умерщвление плоти во славу Господа, дабы достичь высшего блаженства. Однако, существовало и другое мнение: если земной мир – отражение высшего мира, следовательно, здесь есть хоть немного божественного начала и можно готовить себя к высшему миру и в этой жизни. Примером может служить идея любви к женщине, творению божьему, как пути в высший мир.

Официальная церковь считала эти идеи еретическими, однако они послужили гуманистическому переосмыслению роли и чувств человека в испанской литературе XIV в.

XIV век – эпоха ломки традиционно-этических представлений, когда некогда незыблемые догмы католической церкви начинают колебаться, становятся уязвимыми. Конечно, речь идет не о тотальном отказе от религии, однако передовые люди этого времени уже не могут не бунтовать против требования слепо следовать догмам католической веры. Именно это противоречие убеждений и устремлений явилось самой характерной особенностью сознания передовых людей в Испании этой эпохи.

Каково же восприятие «благой любви» у Хуана Руиса? Концепция любви у автора неоднозначна. Кажется, что во главу угла автор ставит любовь к Богу, считая ее высшей формой любви. Об этом говорит и название произведения, об этом автор говорит и в прологе, и в заключении. Так он

пишет: «Дела навсегда запечатлеваются в благой памяти, ежели с благим разумением и благою волей душа избирает любовь к Богу, чтобы тем спастись…», или «Начал я эту книгу во имя господне» [1.С. 11, 15].

Итак, на первый взгляд автор синонимизирует благую и божественную любовь, однако мы считаем, что это не совсем так. В произведении автор лишь однажды прямо противопоставляет благую любовь любви греховной, но здесь он заменяет «благую любовь» на «пречистую любовь», еще более приближая ее к богу.

– Прошу <... > склоните сердца

к пречистой любви, нам внушаемой волей Творца.
Да будет любовь безрассудная целью глупца [1.С. 160].

В остальных случаях термин «благая любовь» может быть истолкован и как земная любовь, и как любовь к Богу. Так, в предисловии, обращаясь к Богу с просьбой помочь скромному архипресвитеру, автор говорит:

Благая любовь – ей свой труд посвятит он всецело,

любви, что наш дух возвышает и радует тело [1.С. 16].

В этой строфе автор однозначно показывает двойственный смысл термина «благая любовь»: возвышает дух любовь к Богу, но радовать тело может лишь земная любовь. Не следует считать, однако, что автор призывает вести греховную жизнь. Руис четко разграничивает благую и безрассудную любовь. Он считает, что любовное чувство ведет к нравственному совершенствованию влюбленного:

Любовь помогает юнцу стать мужчиною зрелым,

а старцу казаться бодрее и духом и телом,

и черному негру сравняться с красавчиком белым,

любовь всяку тварь наделяет завидным уделом [1.С. 39].

Влюбленный дает обет верности, он не подвержен другим соблазнам, и хотя эта любовь – плотская, она ни в коем случае не безрассудна.

Пусть ты безобразен, и дама твоя безобразна,

но любо вам в очи друг дружка смотреть неотвязно,

Ты прелести женщин других отвергаешь заглазно,

И нет для тебя во вселенной другого соблазна [1.С. 39].

В свидетели своей правоты Руис призывает и Аристотеля:

Как верно сказал Аристотель, в живое создание

с рождения вложено свыше два главных желанья:

продлить и свой век, и свой род ...

И особью женского рода достичь обладания [1.С. 25].

Автор отмечает, что также как и человек, к продолжению рода стремятся и звери, и птицы, «всяк житель суши и моря, и рек». Однако в отличие от них, человек стремится к обладанию всегда. Он вкладывает в любовь разум. Архипресвитер Итский осуждает любовь, движимую лишь биологическим инстинктом. Он считает, что подобная любовь ведет к пороку и преступлению. В качестве примера он приводит историю святого монаха.

Праведный отшельник, искушаемый демоном

... как зверь он накинулся дикий

на женщину; страсть утолил, невзирая на крики,

и жертву прикончил – избавиться мнил от улики [1.С. 103].

По мнению автора, источник все грехов – безумная любовь. Он уточняет, что нельзя забывать о разуме: ведь безумной любовью является лишь чувство, его лишенное, не знающее меры и «должно дурное с хорошим сличить, чтоб избрать правый путь» [1.С. 26].

Мы приходим к выводу, что под понятием благая любовь автор понимает соединение человеческих чувств и разума, который помогает направить земное, плотское чувство не на стезю греха, а по пути добродетели. Служить Богу можно и будучи счастливым, наслаждаясь земной жизнью. Нужно лишь знать меру. Мы согласны с авторитетным исследователем К. Гарсиано [2.P. 51], который считает, что для Хуана Руиса важнейшим правом является право наслаждаться жизнью и совершенствовать все потенции, которыми он обладает для этой цели.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Хуан Руис.* Книга благой любви. – *Л.*: Наука, 1991. – 416 с.

2. *Garciano C.* El mundo poético de Juan Ruiz. – Madrid: Gredos, 1968.

3. *Lida de Malkiel M. R.* Dos obras maestras españolas: “El libro de Buen amor” y “La Celestina”. – Buenos Aires, 1966.

Хачатрян Р. А.

Ереванский государственный лингвистический университет им. В. Я. Брюсова

Ереван, Армения

ПРОБЛЕМА ВЛИЯНИЯ И ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В ПОЭЗИИ ГУСТАВО АДОЛЬФО БЕККЕРА

Испанский романтизм возник позже других национальных вариантов европейского романтизма и испытал их значительное влияние, формируясь как в процессе восприятия этого влияния, так и поиска своей национальной самобытности.

Густаво Адольфо Беккер, один из наиболее интересных и ярких представителей позднего периода испанского романтизма, значительно отличается от своих современников тем, что опираясь на творческий опыт многих европейских поэтов, фактически от него отказывается и создает свою оригинальную поэтику.

Определенный научный интерес представляет, на наш взгляд, сравнительный анализ художественного воплощения некоторых «вечных» тем в стихах Байрона, Гете и Беккера, поскольку это дает возможность выявить направление творческих поисков Беккера и особенности его художественного сознания и поэтического видения мира.

Густаво Адольфо Клаудио Домингес Инсаусти Беккер (1836–1870) родился в Севилье, в семье художника, чьи предки были выходцами из Фландрии (Фламандский округ Бельгии). Г. А. Беккер прожил короткую и трудную жизнь, страдал от неизлечимой болезни, что повлияло на дух и содержание его произведений. Неразделенная любовь вдохновила Г. А. Беккера на создание поэтического цикла «Рифмы»(1860), который считается шедевром испанской лирики.

В «Рифмах» Г. А. Беккера отражены 3 основные темы: поэзия, любовь, смерть. Основная идея поэзии Беккера это чувство прожитого и его отражение в сознании, дух, который со сверхъестественной силой воскрешает в памяти это прожитое.

Поскольку романтизм в Испании зародился позднее, чем в других европейских странах, испанские поэты-романтики оказались под воздействием творчества немецких, английских и французских романтиков. Для того чтобы понять, кто из европейских романтиков и каким образом повлиял на Беккера, обратимся к межтекстовому пространству, которое является областью функциональной реструктурализации в новой системе. Оригинальность стиля Беккера заключается в манипуляции и ассимиляции автором своей исторической реальности. На это указывает влияние на творчество Беккера таких авторов как Гете, Новалис Ларра, Бальзак и др. Сходство некоторых стихов или какой-либо идеи может свидетельствовать о двойной реальности: *исторической судьбе человека* (ассимиляции человеческой интеллектуальной реальности в диахроническом и синхроническом аспектах) и *коллективной сущности художественного выражения* (творение искусства отражает коллективный дух эпохи). С другой стороны, стоит вспомнить слова Гете о том, что «в литературе, все, что не имитация – плагиат» для объяснения неизбежного характера трансформации художественного выражения на основе исторического наследия и осознания общей реальности. В последнем случае, речь идет не о влиянии или источнике, которое определяет поэтическое содержание, а о необходимом и преднамеренном манипулирующем действии со стороны поэта. Рассмторим как названное воздействие и существующая общность с другими поэтами преобразуется в новое поэтическое содержание. Как утверждает Дамасо Алонсо, «… в поэте, тем более в таком великом и оригинальном, каким был Беккер, могут скапливаться самые различные воздействия. Поэт, не переставая, питается тем, что ему предлагает

реальность, чтобы передать все это внешнему миру, превращенному в художественную материю»[1.P.16][1].

Литературные влияния, отраженные в творчестве Беккера должны быть рассмотрены в контексте интертекстуального пространства. С другой стороны, как было уже отмечено, поэзия Беккера основывается на расширяемой динамике утверждения – отрицания. Поэтому неудивительно, что произведения таких несхожих авторов как Гейне, По, Шиллера могут иметь точки соприкосновения с «Рифмами», поскольку именно эти речевые конструкции реорганизуются посредством беккеровской собственной динамики в новую выразительную форму. По нашему мнению, некоторые авторы наиболее явственно способствовали функциональной реструктурализации «влиятельных» элементов в контексте новой динамики беккеровской поэзии. В первую очередь следует отметить Байрона как оказавшего наибольшее влияние. Влияние данного автора в основном относится к XIII «рифме» и к волне воспоминаний, которую мы могли бы назвать «тематической». Оба поэта, в сущности, отличаются друг от друга как в изложении, так и в оформлении поэтического материала. По этому поводу Педро Диас сказал: «Поскольку Беккер озаглавил свою поэму “Имитация Байрона”, он указал на присутствие английского поэта, превращенного им в испанского» [2.P. 227]. П. Диас говорит только о «присутствии» поэта, поскольку Беккер ставит в известность читателя, что является источником Рифмы. Этот факт не перестает представлять важность в двойном смысле. Признание поэтом источника, который его вдохновляет, обращает наше внимание на то, что эта «имитация», в сущности – преднамеренная, а по сему должна быть подвержена манипуляции как формы, так и содержания.

[1] здесь и далее перевод автора – Х. Р.

Всякая «имитация»[1] неизбежно носит в себе значение перевоссоздания. Важна не «имитация» сама по себе, а изложение поэтом того поэтического материала, который имеется в его распоряжении. Наличие интертекстуального пространства позволяет продемонстрировать определенную адаптацию и ассимиляцию предтекста. Попытаемся проанализировать новое прочтение поэмы Байрона, которое осуществляет Беккер. Поэма Байрона “I saw thee weep” (Ты плачешь) принадлежит к Cantos Hebreos (Еврейские мелодии) и звучит так:

I saw thee weep – the big bright tear

Came o’er that eye of blue;

And then methought it did appear

A violet dropping dew:

I see thee smile – the sapphire’s blaze

Beside thee ceased to shine;

It could not match the living rays

That filled that glance of thine [3. P. 156].

---

[1] В действиях Беккера очевидна намеренная «имитация», что заставляет предполагать, что настоящим намерением Беккера было не продолжение байроновского поэтического «вдохновения», а расположение этого поэтического наследия в соответствующем месте в рамках нового поэтического истолкования, которое Беккер преследует. Беккеровская оригинальность не остается в стороне, наоборот, она вновь укрепляется, охватывая различные литературные «тенденции», которые интегрируются в его новой поэтической системе.

Ты плачешь – светятся слезой

Ресницы синих глаз.

Фиалка, полная росой,

Роняет свой алмаз.

Ты улыбнулась – пред тобой

Сапфира блеск погас:

Его затмил огонь живой,

Сиянье синих глаз.

Теперь изложим XIII Рифму Беккера.

Tu pupila es azul, y cuando ríes,

su claridad suave me recuerda

el trémulo fulgor de la mañana

que en el mar se refleja.

Tu pupila es azul, y cuando lloras,

las transparentes lágrimas en ella

se me figuran gotas de rocío

sobre una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo

como un punto de luz radia una idea

me parece, en el cielo de la tarde,

¡una perdida estrella!

Если у тебя, у синеглазой,

светится улыбка в ясном взоре,

кажется мне, будто это блещет

луч зари в синем море.

Если у тебя, у синеглазой,

набежали на глаза слезинки,

кажется, что это на фиалке

вспыхнули росинки.

Если же глаза у синеглазой

в темноте озарены мечтою,

то мечта в очах ее лазурных

кажется звездою.

Перевод С. Гончаренко

Сходство между двумя стихами сразу бросается в глаза, однако достаточно остановиться и обратить внимание на их структуру, чтобы оценить и понять, что оба стиха представляют две поэтические реальности, принадлежащие к двум совершенно разным мирам. В первую очередь

отчетливо видно, что соотношение между поэтическим объектом и субъектом по-новому проявляется в стихах каждого из поэтов. На самом деле, стихи представляют полную их реструктуризацию и толкование. В случае Байрона деятельность субъекта является очевидной с первых же слов стиха – «я». И наоборот, Беккер меняет термин, представляя нам альтернативу «ты». Для Байрона «я» – это тот, кто определяет движение стиха, в то время как в Беккере это «ты», тот, кто пробуждает поэтическое чувство. Эта инверсия «я» и «ты» для Беккера имеет следующую цель: определить отдаление поэта от поэтического объекта. Для Байрона это отдаление не существует, поскольку именно «я» определяет изучаемый поэтический материал. С этой точки зрения Байрон продолжает романтическую парадигму божественного «я». Наоборот, в стихотворении Беккера поэтическое действие соответствует самому поэтическому объекту, то, что определяет внешне-внутренее движение, чего нет у Байрона. С другой стороны, узкая связь “tu pupila es azul” (данное выражение дословно переводится как “твой зрачок синего цвета”, однако при художественном переводе будет звучать как “ты синеглазая”) не только устанавливает союз между поэтическим объектом и поэтической материей, но и указывает на ее автономность. Иными словами, союз объекта и субъекта устанавливается посредством соответствия, исходя из автономии самого объекта, который является «синим». В этом случае Байрон интерпретирует поэтический объект, который видит перед собой. Поэтому архитипичное доминирует больше в произведении Байрона. Беккер в отличие от Байрона находится как поэтический субъект в более сложных отношениях с объектом: он пробуждает в нем поэтическую активность, выражает динамизм, взаимовлияние. Поэма Байрона более схематична как в структурном отношении, так и в самом поэтическом действии, здесь ограничивается наблюдательная способность поэта и прямая интерпретация поэтического объекта, в то время как у Беккера личному действию «боли и радости» противопоставляется символ «утра и вечера».

Беккеровская «Рифма» отражает внутреннюю динамику, то, чего нет у Байрона, поскольку он подчинен внешней динамике поэтического объекта. Наоборот, в XIII Рифме поэтический объект расчленяет поэтическое действие на два разных измерения, включая личное и субъективное действие в природный цикл: утро – вечер. Беккер более заинтересован в динамическом процессе формальной структуры поэмы, нежели Байрон. У Беккера превалирует внутреннее движение стиха: радость – боль, ассоцирующееся с внешним движением. В XIII Рифме существует связь между внешним (природа) и внутренним (чувство) пространствами, которая протекает параллельно до конца стиха. Однако этого явления нет у Байрона, где тематическая целостность наблюдается во внутреннем движении поэтического «я». Таким образом, несмотря на видимое сходство между двумя поэтическими произведениями мы видим, что, в конечном итоге, оба стиха имеют разные содержания.

Еще одно влияние, которое часто наблюдается в творчестве Беккера – это влияние Гете. Несомненно, во многих рифмах встречаются черты, которые прямо или косвенно напоминают немецкого поэта. Как в случае с Байроном, Беккер, который был знаком с творчеством обоих поэтов, преобразует эти приобретенные элементы, представляя их в собственном поэтическом видении. Что касается предпосылок поэтического объекта и субъекта, изначально нужно отметить, что оба поэта (речь идет о Гете и о Беккере) исходят из очень разных позиций. Гете погружается в «я», в космическое единство, которое ему позволяет отражать мир. Платоническое видение – это то, что превалирует в творчестве Гете, и именно оно определяет поэтическую концепцию автора. Гете, благодаря своей внутренней гармонии, может переделать мир в своей душе. Поэтому для поэта создание поэтического мира – это демонстрация внутренней сущности в поэтическом «я». Поэт представляет сознание божественности и самореализацию человека. Поэзия Гете рождается, начиная с отражающего

действия его поэтической сущности, существующей в душе поэта. Это не поиск, не агония, а столкновение с самим собой, с божественным, которое ему позволяет отражать поэтическое видение. Поэт – это исключительное существо, способное отразить гармонию божественного, отраженного в человеческой душе. Гете воспринимает жизнь не как «экзистенциальный» опыт, а как взаимосвязанное единство «жизнь – смерть»: жизнь воспринимается между этими двумя неизбежными принципами и является единственным ответом на человеческую реальность. Бытие как процесс, не так важно, как метафизическая реальность жизни. Гете более заинтересован в жизненной концепции, нежели в жизненном опыте. Несомненно, поэт отвечает платоническим концепциям, превалирующим в романтизме. Гете охватывает человеческое существование, содержащееся в реальности колыбели и могилы. У Беккера же наоборот:

En el mar de la duda en que bogo

Ni aun se lo que creo;

¡sin embargo, estas ansias me dicen

Que yo llevo algo

Divino aquí dentro!

В море сомнений, в котором я плыву,

Я даже не знаю, что думаю;

Однако эта тоска мне говорит,

Что я в себе несу что-то божественное[1].

Как можно заметить, для Беккера этот океан жизни рассматривается как «персонифицированная» реальность, которая выходит наружу при

[1] Дословный перевод выполнен автором – Х. Р.

отсутствии сознания: «я даже не знаю, что думаю». Беккер, в отличие от Байрона не охвачен настроениями «мировой скорби». Хотя он явственно сознает все зло мира и трагизм бытия, он пытается преодолеть их своим поэтическим видением мира и любовью к людям. Беккеровский «дух» полностью не становится независимым от человека, а наоборот, человек рождается и борется, чтобы преодолеть сомнение существования. Беккер делает попытку гармонически соединить «временное» и исторически конкретное, воплощая великий духовный смысл бытия и жизни. Возможно, здесь он опирался на понятие «универсума» в немецком романтизме и одухотворяющей его творческой личности. Этот «временный» дух, который вдохновляет поэта, не имеет смысла, если не признать, что данная «временность» не примыкает к исторической продолжительности. Для Беккера божественное воссоздается внутренне, не способом отражения, а посредством самой духовной способности: “Estas ansias me dicen / que yo llevo algo / divino aqui dentro” (эта тоска мне говорит, что я в себе несу что-то божественное).

Поэтический субъект Беккера не исходит из образа божественного, а наоборот, это результат сознания индивидума и исторического компромисса. Разрыв гетеевского отражения и внешней божественности ведет современных поэтов к поиску «духовного дополнения», которое их утверждает как целостную личность нового исторического типа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Alonso D.* Poetas españoles contemporaneos / Biblioteca Románica Hispánica / Estudios y Ensayos, 6. – Madrid: Gredos, 1969. – 446 p.

2. *Diaz J. P.* Gustavo Adolfo Becquer. Vida y poesía / Biblioteca Románica Hispánica. – II, 39. – Madrid: Gredos, 1958. – 374 p.

3. *Lord Byron.* The Poems and Dramas of Lord Byron. – New York: ed. Thomas y Crowell Company, 1902. – 853 p.