

ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЛЕКСИКИ ТЕМНОГО СТИЛЯ ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ-И-АРГОТА (1561–1627)

О.В. Тимашева

Аннотация. Настоящая статья имеет целью объяснить причины использования испанским поэтом XVII столетия Луисом де Гонгора особенной лексики, характеризующей его так называемый «темный стиль». Речь идет об эпохе барокко, важном моменте в истории языка и культуры Испании, когда в стране наступило время католической реакции и контрреформации. Писатели этого периода увидели человека-современника как воплощение испорченности самой его природы, зла, сокрытого в нем. Стихи многих поэтов в этот исторический момент — не только лирика, это еще и философское постижение зашифрованного в поэзии содержания, сути современной им жизни. Преодоление трудностей читаемого зарифмованного текста доставляет читателю наслаждение от открывающейся ему сути времени. Знакомство с произведением «темного стиля», по мысли Л. де Гонгора, приносит более удовольствия, чем чтение общедоступной прозрачной поэзии. В статье выявляются авторские приемы испанского поэта: употребление неологизмов, нарушение синтаксического строя с помощью инверсии, выражение мысли с помощью перифраз и усложненных метафор и т. п. Как новые, ранее не использовавшиеся приемы, следует выделить также подчеркнутую театральность, игру, любование предметами окружающего мира. Л. де Гонгора нередко пикировался с поэтами-современниками, которые его по-дружески осуждали, однако всегда видели в нем важную фигуру своего века — эпохи барокко.

Ключевые слова: барокко, «темный стиль», зашифрованное содержание, неологизм, инверсия, усложненные метафоры.

Для цитирования: Тимашева О.В. Особенности употребления лексики темного стиля Луиса де Гонгоры-и-Аргота (1561–1627) // Преподаватель XXI век. 2024. № 4. Часть 2. С. 509–521. DOI: 10.31862/2073-9613-2024-4-509-521

509

© Тимашева О.В., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

THE DARK STYLE-SPECIFIC VOCABULARY OF LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE (1561–1627)

O.V. Timasheva

Abstract. *This article aims to explain the reasons for the use by the 17th century Spanish poet, Luis de Góngora, of the specific vocabulary associated with the so-called «dark style» of the author. The point at issue is the Baroque Era, an important milestone in the history of the language and culture of Spain, when the country faced the Catholic Reaction and Counter-Reformation. The writers of this period viewed the contemporary man as the embodiment of the corruption in the very nature of man, the evil hidden within. The poetry of this historical moment aside from the lyrics also comprises a philosophical comprehension of the content encrypted in poetry, the essence of life they are living through. Overcoming the difficulties of a rhymed text delivers rewards to the reader in the form of the essence of time that opens up to them. The exposure to the “dark style” artwork, according to Luis de Góngora, affords more pleasure than reading any mainstream transparent poetry. The article reveals the Spanish poet’s original devices: the use of neologisms; the violation of the syntactic structure through inversion; the expression of thoughts with periphrases and complicated metaphors, etc. The new previously unused devices such as the emphasized theatricality, play, and admiration of outward things stand out as well. Luis de Góngora quite often sparred with the contemporary poets, who criticised him in a friendly way, however always viewing him as an important figure of their century, that is, the Baroque Era.*

Keywords: *the Baroque, the dark style, encrypted content, neologism, inversion, complicated metaphors.*

Cite as: Timasheva O.V. The Dark Style-Specific Vocabulary of Luis De Góngora y Argote (1561–1627). *Prepodavatel XXI vek. Russian Journal of Education*, 2024, No. 4, part 2, pp. 509–521. DOI: 10.31862/2073-9613-2024-4-509-521

Писатели эпохи барокко (XVII век) делают акцент на зависимости человека от объективных условий, от природы и общества, материальной среды и обстановки. При этом у них трезвый и беспощадно жесткий характер. Обычный человек и художник слова в особенности стали носителями дисгармонии. Жизнь прозаична сама по себе, а человек по природе своей, как полагают современники, еще более дисгармоничен и слаб. Однако прекрасным может стать его духовный порыв.

Весьма существенным и важным моментом в истории языка и культуры Испании были разнообразные и активнейшие на них влияния с разных сторон, затвердевшие в общественном сознании вплоть до нового времени.

В наши дни, к концу XX века, в Испании утвердилась концепция *convivencia*, т. е. представление об испанском Средневековье как об эпохе интенсивного взаимодействия, мирного соседства и существования трех религиозных общин: иудеев, христиан и мусульман. В Испании еще в давние времена был подготовлен и издан арабо-латинский словарь. Наиболее часто арабским пользовались в Толедо, но это был язык ученых-интеллектуалов, но не язык улиц.

Латынь и греческий также с ранних пор здесь были известны местным знатокам культуры и служителям культа (испанцам и иудеям). Люди третьего сословия, случалось, порой не понимали друг друга. Но все образованные люди Испании так или иначе испытывали тяготение к греко-римской культуре. Священники-христиане пытались соединить в своем видении разные культурные аспекты, языки и сочинения на этих языках. Таковы были и их проповеди, а у некоторых священников, в частности у пастыря Луиса Гонгоры-и-Арготе, не только проповеди, но и все его художественные тексты оказались связанными с различными культурно-историческими пластами Испании.

Как отмечает филолог Г.Д. Гачев, «писателям Ренессанса для высвобождения национальной жизни и мышления своих народов совершенно необходима была непрерывная полемика с латынью как языком казенно-официального схоластического мира, полемика, выражавшаяся в том факте, что они одновременно писали на нескольких языках и вклинивали разноязычные системы в одно произведение (вспомните Данте, Боккаччо, Рабле, Эразма, «Письма темных людей»)» [1, с. 68].

В начале исследуемого нами XVII столетия на родине Л. де Гонгоры наступила эпоха католической реакции и контрреформации, вызвавшая вспышку репрессий и преследований еретиков и инакомыслящих. Все это немало способствовало созданию им, как и другими поэтами, мало оптимистичных текстов на родном языке: стихотворений так называемого «темного стиля» (*style oscuro*). Инквизиция изгоняла из Испании евреев и мавров, не желавших отказываться от своей веры и переходить в католичество. Но став католиками, они могли спокойно жить «у себя в стране». Л. де Гонгора в своих стихах иронически высмеивает «бюрократов от инквизиции», но и «их жертв» также. Многие писатели этого времени в этот исторический момент видят современника как воплощение испорченности самой его природы, следствие зла, дремавшего в нем, неожиданно прорвавшегося наружу. Учение о греховности от века заложено в христианстве, но всегда были в нем и вера в разум, и желание найти дорогу к Богу.

Истоки гротескного, не очень понятного, неожиданно мрачно гиперболизированного «чисто испанского мировоззрения», нашли свое отражение в *эстетике барокко*. Ее сутью стало желание постичь в искусстве и литературе нового незнакомого человека (= героя) *изнутри*, осознать его конфликтность или гармонию в отношениях с окружающим миром. Изобретение в этот исторический период телескопа и микроскопа — яркое подтверждение стремления людей расширить в тот исторический момент границы внешнего мира, познать, то, что скрыто от человеческого взгляда. Не менее страстным было желание многих творчески мыслящих людей постичь человека в потенциале еще не освоенных искусством эмоций. Немецкий ученый эпохи барокко А. Кирхер, создавший свою теорию аффектов в музыке, считал, что «печаль наиболее ярко выражается в миноре, и потому музыка должна воплощать известную фразу из Екклесиаста о том, что «во многой мудрости много печали, и кто умножает познания, тот умножает скорбь» [2, с. 105]. Познавая, человек обречен на печаль, а порою познание — это вообще проклятие.

Образно-эмоциональный репертуар искусства барокко привносит новые черты в сюжеты и тематику стихов испанских поэтов эпохи барокко. Вместо героики и торжественной величавости Возрождения в новые времена сходит на нет и пафос отдельной личности, однако становится заметным ее порыв в беспредельное, уход в рефлексию и духовные сомнения.

Серьезное место в жизни писателей и художников периода перехода от Средневековья к Возрождению в европейских городах занимает *университет*. В испанском городе

Алькала (мавр. «город-башня») учились многие сочинители: Лопе де Вега, П. Кальдерон, Ф. де Кеведо, Тирсо де Молина, М. де Сервантес и даже такая любопытная персона, как иезуит Игнатий Лойола. Образ последнего, т. е. пылкого, чудаковатого Рыцаря Господня во многом близок и созвучен «хитроумному идалго» из романа «Дон Кихот». В университете и во многих домах современников Л. де Гонгоры читали и изучали идеи не чуждого даже правоверным иезуитам католика Эразма Роттердамского, создавшего свою «Похвалу глупости». Студенты обучались искусству аргументированно доказывать некое положение (идею), а потом, подчеркнем, также, опираясь на многие, иногда на те же самые, ученые труды, его оспорить! Иезуит И. Лойола тоже через это прошел, будучи студентом.

«Студенческий менталитет причудливым способом переплетался с монастырским, что неудивительно, уже много веков университеты оставались центром культуры. Фривольные песенки любвеобильных вагантов мирно соседствовали с традицией целибата и студенчества» [3, с. 149].

Уникально талантливые писатели этой эпохи — Л. де Гонгора, Ф. де Кеведо, Б. Грасиан — часто прибегают в своих сочинениях к принципу «Менипповой сатиры», названной так по имени кинического писателя Мениппа Гадарского.

Киники, греческие философы, считали, что социальные и культурные связи — мнимость. Для жизни достаточно иметь «плащ и посох». Их «Менипповы сатиры» отличается намеренная парадоксальность коллизии и слога; особенно типичны для их стиля быстрые переходы от серьёзных рассуждений к фантастическим поворотам или острой сатире. Человеческие характеры выписываются схематично. Обычные их стереотипы — хвастун, фанатик, скупец, соблазнитель.

В целом для этого жанра, а впоследствии и не только для него, становится характерным помещение героев в фантастическую обстановку: восхождение на небеса, нисхождение в преисподнюю, путешествие в царство мёртвых и т. д. Смысл этого приёма заключается в отходе от привычного мира с его общепринятыми ценностями и возможностью описания поведения героев в свободной от социальных условностей обстановке.

«Мениппова сатира» диалогична, полна пародий и травестий, многостильна, не боится элементов двуязычия. Она в конечном счете может дать реалистическое отражение мира современности. В ней могут быть и автобиографические, и мемуарные элементы. Автор обычно отображает реальные моменты своей жизни или намекает на них, но может и вообще открыто полемизировать, может появиться в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни. Греко-римское видение и чувство далеко не безразлично образованным людям в Испании.

Луис де Гонгора-и-Арготе (1561–1627) — один из ярких представителей века барокко, сын *коррехидора* (королевского чиновника). После окончания университета в *Саламанке* он служит *каноником* (соборным священником) в кафедральном соборе *Кордовы* (бывшая столица арабского халифата). Потом он странствует по Испании, выполняя поручения *капитула* (коллегия духовных лиц в католическом соборе). И, наконец, становится королевским *капелланом* (священником).

Более десяти лет Л. де Гонгора живет при дворе короля Филиппа III в *Мадриде*, где великий Д. Веласкес создал его знаменитый портрет, потом возвращается на родину, непрестанно сочиняет свои вирши — стихи духовного и светского содержания, лирические и сатирические, вобравшие в себя как латинское, так и арабское начало.

В 1626 году Л. де Гонгора начинает себя плохо чувствовать, постепенно теряет память и, возвратившись в Кордову, умирает от апоплексического удара (инфаркта).

Как отмечает испанист З.И. Плавский, в эпоху барокко искусство, если это и впрямь было искусство, *служит* пусть немногим, но избранным. И это ничего, большой читатель найдется потом. Таким был и прямо не сформулированный исходный тезис самого Луиса де Гонгоры.

Средством создания его так называемой «ученой поэзии» стал «темный стиль» (*style oscuro, gongorisme*), имеющий, по мысли поэта, неопределимые преимущества перед ясным стихом. Во-первых, этот стиль исключает «бездумное чтение стихов». Это значит, что стихи для поэта — не только смысл, но и их напевность, лирика в целом. Чтобы постигнуть смысл сложной формы и «зашифрованного» содержания, читатель должен не раз, вдумываясь, перечитать непонятное ему «с ходу — слету» стихотворение. Преодоление стилистических трудностей должно доставить ему наслаждение, он получает его от знакомства с произведением «темного стиля», ощутив при этом больше удовольствия, чем от чтения общедоступной прозрачной поэзии.

В поэтическом арсенале Л. де Гонгоры немало конкретных способов, с помощью которых он создает впечатление загадочности, зашифрованности своих стихов. Его любимыми приемами являются такие, как:

1. Употребление неологизмов с корневой основой из близкого латинского языка.

Л. де Гонгора хотел приблизить свой язык к латинскому, в котором в отличие от испанского нет строгого порядка слов в предложении. Вот как пишет об этом Федерико Гарсиа Лорка:

*«В своем характерном и доведенном до крайней определенности творчестве, Гонгора избегает рыцарской и средневековой традиции и ищет славную старую латинскую традицию, причем не поверхностно, а углубленно. В самом воздухе Кордовы он стремится услышать голоса Сенеки и Лукана. Сочиняя **кастильские** стихи при холодном свете **римского** светильника, Гонгора возвеличивает подлинно испанское направление в искусстве — барокко»* [4].

2. Резкое нарушение синтаксического строя с помощью инверсии:

— *С небрежностью, обдуманной заранее, / в седле застыв, / он скачет на ристанье / А тут барбос — возьми да привяжись!* — Стихотворение со сложным названием «Насмешка над кабальеро, который «со всем тщанием приготовился к праздничному турниру» (пер. П. Грушко) [5, с. 264].

3. Косвенное выражение мысли посредством перифраз или усложненных метафор:

— *То еще не соловей, Что щебечет меж ветвей, — То серебряная стая Звонких бубенцов, То фанфара золотая Шлет рассвету зов, Свет очей моих встречая.* (Пер. П. Грушко) [там же].

Сюжет и слушатель здесь, сами по себе необходимые, уходят в тень перед стремлением создать совершенную форму, полагаясь только на слова и их изобразительную силу. Сложность стилистики Л. де Гонгоры и его словаря не должна, по мнению поэта Федерико Гарсии Лорки, отталкивать читателя от его поэзии. В статье «Поэтический образ дон Луиса де Гонгоры» он отмечает: «Поэтический образ — это всегда перенос смысла... Образы лежат в основе языка, и у нашего народа их неисчерпаемые клады. Назвать кровельный навес «крылом» — блестящий образ; окрестить тянучку «райским салцем» или «монашкиными вздохами» — и вот вам два других, еще очаровательней

и тоньше; увидеть в куполе «половинку апельсина» — и перед вами новый, и нет им числа. Образная речь народа в Андалузии — само изящество и меткость, и находки ее — истинно *гонгорианские*» [4].

Испанское барокко не теряло связи ни в литературе, ни в архитектуре с латинским средневековьем и с поэтикой XII столетия, которая уводит нас к периоду серебряной латыни. При этом итальянские размеры и формы (канцоны, сонета и пр.) часто встречаются у Л. де Гонгоры и поэтов его школы, а значит, существует связь поэтов испанского барокко с ренессансной Италией.

В сонете, открывающемся словами «Чистейшей чести ясный бастион» [6], Л. де Гонгора представляет описание архитектурного сооружения, построенного с привлечением божьего благословения, при котором картина его внутреннего убранства оживляется влияющим в помещение солнечным светом, при котором даже все «немое и каменное» видится по-другому. Слова Л. де Гонгоры, взятые все вместе — «букетом» — позволяют увидеть собор во всей его красе, что далеко не сразу читателю покажется ясным. Для поэта идолом, страдающим «влюбленному», причем, непонятно в кого влюбленного (деву Марию или живую деву), становится любое окружение. Собор — это место, где нет любимой, но красота собора равновелика ее образу, живущему в сознании поэта или самому поэту.

По такой же схеме вызывания «мысленного образа» написаны стихи, посвященные Кларинде, «сладостной врагине»...

Где кость слоновая, где белоснежный
Паросский мрамор, где сапфир лучистый,
Эбен столь черный и хрусталь столь чистый,
Сребро и золото филигранны неясной,
Где столь тончайший бисер, где прибрежный
Янтарь прозрачный и рубин искристый
И где тот мастер, тот художник истый,
Что в высший час создаст рукой прилежной
Из редкостных сокровищ изваянье, —
Иль все же будет плод его старанья
Не похвалой — невольным оскорбленьем
Для солнца красоты в лучах гордыни,
И статуя померкнет пред явленьем
Кларинды, *сладостной моей врагини?*

(Пер. М. Квятковской) [7, с. 126].

Кларинда, кто она? Героиня или антигероиня? И то, и другое, но более всего и абсолютно точно она — «сладостная врагиня» для лирического «я» поэта. Она вся как будто соткана из неодушевленных сказочно красивых драгоценных камней и украшений.

По мнению З.И. Плавскина, поэзия Л. де Гонгоры демонстрирует типичные для художественной системы барокко *множественность точек зрения* на предмет (плюрализм) и *многозначность слова*. В его поэтическом словаре есть своеобразные опорные слова, на которых строится целая система метафор: *хрусталь, рубин, жемчуг, золото, снег, гвоздика*... Каждое из них в зависимости от контекста приобретает то или иное дополнительное значение. Так, слово «хрусталь» может обозначать не только воду, источник, но и тело женщины или ее слезы. «Золото» — это золото волос, золото оливкового

масла, золото пчелиных сот; «снег» — белая птица, «пряденый снег» — белая скатерть, «убегающий снег» — белоснежное лицо возлюбленной.

В книге «Испанская литература XVII — середины XIX века» З.И. Плавский пишет: «В поэтическом языке Гонгоры есть слова, которые можно назвать опорными, на них строится целая система метафор. Таковы слова: *nieve* (снег); *ondas* (волны); *luz* (свет); *oro* (золото); *clavel* (гвоздика); *pave* (судья); *aurora* (заря); *mariposa* (бабочка); *esplendor* (блеск); *ceniza* (пепел); *guina* (гибель) и др.» [8, с. 21].

Не давая читателю сразу вообразить себе героиню стиха, поэт специально оттягивает мгновение, когда, наконец, он может представить себе ее в полной красе, но это мгновение наступает, лишь когда из *отдаленно* рисующих ее слов и фраз ясно прорисовывается фигура Женщины: «Из редкостных сокровищ изваянье... И статуя померкнет пред явлением Кларинды...» [7, с. 126].

Здесь уместно также вспомнить жанр *экфрасиса*, который, по определению одного римского риторика, является описательной речью, отчетливо являющей глазам то, что она поясняет. В широком смысле экфрасис — это словесное описание любого рукотворного предмета, будь то храм, дворец, чаша, статуя или картина (классический пример — описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера). В нашем случае нерукотворная Кларинда определяется поэтом через «кость слоновую», «паросский мрамор», «лучистый сапфир», «черный эбен», «чистый хрусталь», «серебро и золото» и таким образом становится произведением *его* искусства.

Текущий в свете солнца разноцветный ручей прекрасен, он течет в направлении моря, где его встретит «с *трезубцем в длани мрачный властелин*». Кто это? Нептун? (Кто же еще?). Но можно эти слова вообразить себе и как намек на автора стиха. Во всяком случае по прочтении стихотворения кажется, что поэт хочет быть к тому, о чем он говорит, причастным.

О влага светоносного ручья,
Бегущего текучим блеском в травы!
Там, где в узорчатой тени дубравы
Звенит струной серебряной струя,
В ней отразилась ты, любовь моя:
Рубины губ твоих в снегу оправы...
Лик исцеленья — лик моей отравы
Стремит родник в неизвестные края.
Но нет, не медли, ключ! Не расслабляй
Тугих поводьев быстрины студеной.
Любимый образ до морских пучин
Неси неколебимо — и пускай
Пред ним замрет коленопреклоненный
С *трезубцем в длани мрачный властелин*.
(Пер. С. Гончаренко) [9, с. 17].

Л. де Гонгора, писавший часто о любви не менее страстно, чем итальянец Петрарка, описывает в данном случае «рубины губ» — зовущие уста, где порой таится «змея», «аспид», и это любовь, которая ранит, совсем не «сладостная мука», чей «яд — источник многих бед!». «С *трезубцем в длани мрачный властелин*» — неожиданно комический образ, его смешная комическая поза — «предмет игры». Он «герой», невольно превращающийся в шута. Фамильярная или, точнее, фамильяризирующая роль смеха

здесь довольно резкая и даже грубоватая. Поэт часто использует мифологические, исторические и библейские имена не вскользь, а напрямую:

Зовущих уст, которых слаще нет,
Пьянящей, как нектар, что за пирами,
Юпитеру подносит **Ганимед**,
Страшитесь, если мил вам белый свет:
Точно змея меж яркими цветами,
Таится между алыми губами
Любовь, чей яд — источник многих бед.
Огонь пурпурных роз, благоуханье
Их бисерной росы, что будто пала
С сосков самой **Авроры** — все обман;
Не розы это, нет, — плоды **Тантала**,
Они нам дарят, распалив желанье,
Лишь горький яд, лишь тягостный дурман.
(Пер. Вл. Резниченко) [10, с. 84].

Юпитер — в древне-римской мифологии бог неба, дневного света, грозы, отец всех богов, верховное божество римлян.

Ганимед — юноша Ганимед был похищен богами, которые были настолько очарованы его красотой, что даровали ему бессмертие.

Аврора — богиня утренней зари в римской мифологии. Она приносила дневной свет богам и людям.

Тантал — в древнегреческой мифологии царь Сипил во Фригии, обречённый на вечные муки:

А вот стихотворение, посвященное полету юноши — **Икару**, чье имя ни разу не произносится, но читатель знает, оно и собственное, и нарицательное. Слово «солнце» (в стихе его тоже нет), но у поэта есть парафраз — «золотой шар в знойном сиянии». «Гробом» Икара становится море («гроб на цепи прибрежных гор»), а само произнесенное ни разу в стихотворении имя юноши оказывается нетленным «с тех самых пор». Там где появляется Икар, теперь вспыхивает и Солнце.

Пусть твоего не омрачит чела
Скорбная мысль о кончившемся крахом
Дерзком полете юноши, чьим прахом
Бездна морей прославлена была!
Ветру подставив нежные крыла,
Ты воспаришь над леденящим страхом
Темных глубин, поднявшись, взмах за взмахом,
К сферам, огнем сжигаемым дотла.
В знойном сиянье золотого шара,
Там, где царь птиц вперяет в пламя взор,
Плавится воск от солнечного жара.
Море — твой гроб — и цепь прибрежных гор
Примут, почтя, что нет ценнее дара,
Имя твое нетленное с тех пор.
(Пер. Вл. Резниченко) [6].

Но почему же все-таки автор темен? Или темнит? Тут, кажется, может быть простой ответ. Одна из причин может быть и такой: столь красочно описывая природу и человека, он как бы остается в своем облачении священника.

**Приор, в сутане преля, делал вид,
Что проповедь — нелегкая работа:**
Мол, я читаю до седьмого пота
И страшно распахнуться — просквозит.
Ужель он не заметил до сих пор,
Что хоть в одеждах легких мы внимали
Его нравоученьям и морали,
Но утомились больше, чем приор?
(Пер. В. Васильева) [7, с. 154].

О надвигающейся старости Л. де Гонгора пишет не менее выразительно, чем о молодости и любви:

**Не верит дом, что пыль — предупрежденье
Руин, в которых дом готов уснуть.**
Змея не только сбрасывает кожу,
Но с кожей — оболочку лет, в отличие
От человека.
Слеп его поход!
Блажен, кто, тяжкую оставив ношу
На стылом камне, легкое обличье
Небесному сапфиру отдает!
(Пер. П. Грушко) [5, с. 373].

В стихах Л. де Гонгоры, помимо имен библейских, мифологических и литературных, есть немало указателей на место действия, на города, в которых он, по-видимому, бывал, и великие реки Испании. Некоторые его стихи прямо названы именем города.

О, Кордова! Стобашенный чертог! Тебя венчали слава и отвага. **Гвадалквивир!** Серебряная влага, Закованная в золотой песок. О эти нивы, избылья рог! О солнце, источающее благо! О родина! Твои перо и шпага Завоевали **Запад** и **Восток** [9, с. 5].

Вальядолид. Застава. Суматоха! К досмотру все: от шляпы до штиблет. Ту рукопись храню, как амулет: От дона Дьего снова жду подвоха. Поосмотревшись, не сдержал я вздоха: Придворных — тьма. Двора же нет как нет (пер. П. Грушко) [7, с. 148].

Мамор. Я, тетушка в Маморе, не успев Как следует проспаться на диване, Пишу тебе среди свирепой брани Где уйма пик, но и немало треф. (Пер. С. Гончаренко) [там же, с. 151].

Мадрид. Подлоги, взятки, кутежи, доносы Вонючие канавы, грязь, отбросы Таков Мадрид, сказать точнее: ад. (Пер. В. Андреева стихотворения Л. Гонгоры «Мадрид в 1610 году») [там же, с. 150].

Как отметил испанский профессор Эмилио Ороско Диас, Л. де Гонгора был первым, кто осмелился защищать *темноту* (= *неполную прозрачность стиха* — О.Т.) не как следствие своего стиля, а как *эстетическое начало*. Само слово «барокко» никогда не имело точного объяснения. Под этим термином понимается широкий ряд явлений. В барокко по определению нет канонов. Канон индивидуален, а здесь царит разнообразие.

Однако все же попробуем приблизиться к **общеизвестным мировоззренческим установкам барокко**:

1. Многие исследователи указывают на *бьющее в глаза ощущение противоречивости мира, отсутствие устоявшихся форм, бесконечную борьбу*. Задачей автора в таком случае была попытка уловить насколько это возможно действительность в её изменчивости.

Сказки про чужие страны. Про царей минувших лет — До других мне дела нет. Пусть купец иные земли Ищет — я ищу ракушки На песке возле речушки, Песням Филомены внемля В роще, что спокойно дремлет, Мне не нужен Новый Свет, До других мне дела нет. (Летрилья: «Был бы я обут, одет, до других мне дела нет. (Пер. С. Гончаренко) [6].

2. *Пессимистически эмоциональный тон?* Да, он происходит, видимо, из «неприглаженности», разорванности, двойственности мира. Потому, наверное, в литературе этого направления часто встречается «мотив двойника». Слуга — не друг, а «обжора и лентяй», а женщина — не столько будущая красавица — жена — подруга, а тормоз, «кляча-хромоножка». Привычно позитивное получает безрадостные характеристики.

Желая жажду утолить, едок Разбил кувшин, поторопясь немножко; **Сменил коня на клячу-хромоножку** Среди пути измученный ездок; Идальго, в муках натянув сапог, Схватил другой — и оторвал застёжку; В расчетах хитроумных дав оплошку, Снес короля и взял вальта игрок; Кто прогорел, красотку убажая; Кто сник у генуэзца в кабале; Кто мерзнет без одежды в дождь и мрак; Кто взял слугу — обжору и лентяя... Не перечать несчастных на земле, **Но всех несчастней — заключивший брак**. (Пер. Вл. Резниченко) [7, с. 152].

3. *Ведущие мотивы — борьба плоти и духа, видимого и сущего. Излюбленная тема — борьба жизни и смерти. Авторы барокко часто изображают человека в его пограничных состояниях:* сон, болезнь, безумие, пир во время чумы.

Фантазия, смешны твои услуги, — Напрасно тлеет в этом белом сне Запас любви на призрачном огне, Замкнув мои мечты в порочном круге, — Лишь неприязнь на личике подруги, Что любящему горестно вдвойне: Как нелюдимый лик ни дорог мне, — Уж это ль снадобье в моем **недуге?** А **Сон**, податель пьес неутомимый В театре, возведенном в пустоте, Прекрасной плотью облачает тени: В нем, как живой, сияет лик любимый Обманом кратким в двойственной тщете, **Где благо — сон и благо — сновиденье** (пер. П. Грушко) [11, с. 240].

4. *Театральность, игра, эксперименты героев с жизнью, трепетное отношение к земным радостям, любование мелочами быта*. Произведения барокко отображают калейдоскоп жизни. При этом нарисованная поэтом картина может быть сделана с театральной пышностью или избыточностью форм, а иногда может быть исполнена скромно и просто в духе бодегона, живописного жанра эпохи барокко

В Неаполь правит путь сеньор мой граф;
Сеньор мой герцог путь направил к галлам.
Дорожка скатертью; утешусь малым:
Нехитрой снедью, запахом приправ.
Ни Музу, ни себя не запродав, —
Мне ль подражать придворным подлипалам! —
В трактире андалузском захудалом
Укроюсь с ней от суетных забав.
Десяток книг — неробкого десятка
И не смиренных цензорской рукой,
Досуг — и не беда, что нет достатка.
Химеры не томят меня тоской,
И лишь одно мне дорого и сладко
Души спасенье и ее покой.
(Пер. А. Косс) [7, с. 145].

5. *Герой барокко — законченный индивидуалист.* Это либо яркое, но изначально порочное существо, которому нужно искупить свои грехи, либо изначально добрая, но изуродованная жизненными обстоятельствами личность. Второй тип героя стремится уйти от мира либо в творчество, либо путём создания жизненных утопий.

Вот **юрист** — вдвойне премудрый И в двойной игре примерный — Двери настежь для клиента Если даже год холерный [там же, с. 90].

Бродяга яйцо Из курятника свистнет, И вот он, как персик, На солнышке виснет. А этот — почище Любого бандита — Ворует и грабит, И все — шито-крыто. Фортуна на это Глядит как придется: Когда улыбнется, Когда отвернется. (Пер. Г. Кружкова) [там же].

Кто с мошною — тот сеньор. Распродаю дворянство Двор; Может пеня, в магистры метя, Степень в Университете За дукаты приобрести, — Так и есть. Потаскушки из столицы В Ронде дамами слынут... Призадумаетесь тут. (Пер. С. Гончаренко) [там же].

6. Подчеркнем также, что с *исключительной смеховой фамильярностью у Л. де Гонгоры сочетаются острая проблемность и утопическая фантастика.* От эпического образа прошлого ничего не остается и все священное в нем дается без всяких дистанций, за все можно хвататься руками, «падая» с неба на землю: с земли — в преисподнюю, из настоящего — в прошлое, из прошлого — в будущее, из *высокого — в низкое.*

Я пою со слов правдивых Знаменитого поэта, Что ночной увенчан вазой Над рекою, им воспетой; Пусть разинет рот пошире Всяк, мое услыша пенье, И до плеч развесит уши, — Убоясь людского мненья. (Пер. М. Квятковской) [11, с. 59].

Луис де Гонгора часто полемизировал с современниками, и они ему отвечали тем же. Например, Франсиско-де-Кеведо пишет свое стихотворение, посвященное Л. де Гонгоре, в котором резко его критикует, называя его «рифмоплетом» или «тупым идиотом»:

Походя Лопе де Вегу
Ты обругал, рифмоплет,
Именем Лопе играя,
Точно тупой идиот.
Гениев двух ты поносишь,
Коих прославят века.
Шутки свои ты находишь
В глуби ночного горшка.
Как Герострат, чью гордыню,
Слава других доняла,
Два восхитительных храма
Сжечь ты хотел бы дотла.

(Пер. П. Груцко) [5, с. 60].

Сразу обратим внимание на то, что на *темном языке* Л. де Гонгоры храм (лат. templum) — это поэзия, довольно часто это поэтическое творчество, да и сам поэт. Ф. де Кеведо защищает себя и Лопе де Вегу.

Как единодушно отметили многие критики, вклад Л. де Гонгоры в испанский язык не следует недооценивать, поскольку он подобрал известные в его время или малоизвестные слова и использовал их в своих стихах снова и снова, тем самым возрождая или популяризируя их.

Многие из этих слов сегодня довольно распространены: *adolescente, asunto, brillante, construir, eclipse, emular, erigir, fragmento, frustrar, joven, meta* и *porción* — подросток,

вопрос, блестящий, построить, затмение, соперничать, возводить, фрагмент, загубить, юноша, цель, кусок.

В XVII столетии немало людей в Европе создавали свои мемуары, в которых дворянство, иногда духовенство пытались компенсировать свой политический неуспех посредством слова. Фронтеры, среди которых были и поэты, с помощью своего творчества всеми средствами укрупняли свое «я». При этом окончательную оценку их роли в истории должны были дать потомки. История индивидуальной судьбы Л. де Гонгоры тому пример. Сильное автобиографическое начало его поэзии, в которой чувствуется осмысление и своей жизни, и жизни эпохи, несмотря на усложненный язык (гонгоризм) донесло до потомков не только превратности судьбы священника, но рассказало об уникальности его эмоционально-душевной сущности, помогло прояснению исторической картины далекого прошлого.

Таким образом, «темный стиль» — это не только эмоциональная составляющая времени, но и культурная идентичность, проявляющаяся в осознанной критике нравов Испании эпохи барокко, т. е. времени, когда существенно меняется картина мира. Луис де Гонгора-и-Арготе — один из ярких представителей своего века, в творчестве которого сталкиваются имитация с импровизацией, цитирование древних, но и современников также. Поэзия становится инструментом «новой оптики». Один и тот же объект может принадлежать как высокому, так и низкому стилю. Сложная структура ментального лексикона в поэтическом тексте, путая реальность и галлюцинации, производит разное впечатление в зависимости от глубины взгляда. Достойный внимания, увлекающий читателя текст, как считают филологи, полисемантичен, и можно сказать, что порою он знает больше автора.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. М.: Издательство Московского университета, 2008. 280 с.
2. Павлова, С.Ю. Автобиографизм в мемуарах французских аристократов второй половины XVII века. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2020. 355 с.
3. Ветлугина, А.М. Игнатий Лойола. М.: Молодая гвардия, 2016. 306 с.
4. Лорка, Ф.Г. Поэтический образ у дон Луиса де Гонгора. URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka1_5.txt (дата обращения: 26.07.2024).
5. Поэма уединений. Сказание о Полифеме и Галатее. Стихотворения / пер. с исп. П. Грушко. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019. 264 с.
6. Гонгора, Луис де (1561–1627). URL: http://pic.vreznich.ru/_dgongora (дата обращения: 26.07.2024).
7. Поэзия испанского барокко / сост. В.Н. Андреев, А.Ю. Миролюбов. СПб.: Наука, 2006. 590 с.
8. Жаринов, Е.В. Безобразное барокко. М.: АСТ, 2019. 414 с.
9. Из испанской поэзии XVII века / пер. с исп. Л.: Художественная литература, 1983. 190 с.
10. Европейская поэзия XVII века. М.: Художественная литература, 1977. 926 с.
11. Поэзия испанского Возрождения / сост. и коммент. В. Столбова. М.: Художественная литература, 1990. 590 с.
12. Голенищев-Кутузов, И.Н. Романские литературы. М.: Наука, 1975. 532 с.
13. Плавский, З.И. Испанская литература XVII – середины XIX века. М.: Высшая школа, 1978. 247 с.

REFERENCES

1. Gachev, G.D. *Soderzhatelnost hudozhestvennyh form* [The Content of Artistic Forms]. Moscow, Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, 2008, 280 p. (in Russ.)
2. Pavlova, S.Yu. *Avtobiografizm v memuarah francuzskih aristokratov vtoroj poloviny XVII veka* [Autobiography in the Memoirs of French Aristocrats of the Second Half of the XVII Century]. Saratov, Izdatelstvo Saratovskogo universiteta, 2020, 355 p. (in Russ.)
3. Vetlugina, A.M. *Ignatij Lojola* [Ignatius Loyola]. Moscow, Molodaya gvardiya, 2016, 306 p. (in Russ.)
4. Lorka, F.G. *Poeticheskij obraz u dona Luisa de Gongora* [The Poetic Image of Don Luis de Gongor]. Available at: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka1_5.txt (accessed: 26.07.2024). (in Russ.)
5. *Poema uedinenij. Skazanie o Polifeme i Galatee. Stihotvoreniya* [The Poem of Solitude. The Legend of Polyphemus and Galatea. Poems], transl. from Spanish by P. Grushko. St. Petersburg, Izdatelstvo Ivana Limbaha, 2019, 264 p. (in Russ.)
6. *Gongora, Luis de (1561–1627)* [Gongora, Luis de (1561–1627)]. Available at: http://pic.vreznich.ru/_dgongora (accessed: 26.07.2024). (in Russ.)
7. *Poeziya ispanskogo barokko* [Poetry of the Spanish Baroque], comp. V.N. Andreev, A.Yu. Mirolubov. St. Petersburg, Nauka, 2006, 590 p. (in Russ.)
8. Zharinov, E.V. *Bezobraznoe barokko* [The Ugly Baroque]. Moscow, AST, 2019, 414 p. (in Russ.)
9. *Iz ispanskoy poezii XVII veka* [From the Spanish Poetry of the XVII Century], trans. from Spanish. Leningrad, Hudozhestvennaya literatura, 1983, 190 p. (in Russ.)
10. *Evropejskaya poeziya XVII veka* [European Poetry of the XVII Century]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977, 926 p. (in Russ.)
11. *Poeziya ispanskogo Vozrozhdeniya* [Poetry of the Spanish Renaissance], comp. and comment. V. Stolbova. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1990, 590 p. (in Russ.)
12. Golenishchev-Kutuzov, I.N. *Romanskije literatury* [Roman Literature]. Moscow, Nauka, 1975, 532 p. (in Russ.)
13. Plavskin, Z.I. *Ispanskaya literatura XVII – serediny XIX veka* [Spanish Literature of the XVII – Mid-XIX Century]. Moscow, Vysshaya shkola, 1978, 247 p. (in Russ.)

Тимашева Оксана Владимировна, доктор филологических наук, профессор, кафедра романских языков им. В.Г. Гака, Московский педагогический государственный университет, oksana.v.timasheva@gmail.com

Oksana V. Timasheva, ScD in Philology, Professor, Professor, V.G. Gak Department of Romance Languages, Moscow Pedagogical State University, oksana.v.timasheva@gmail.com

Статья поступила в редакцию 15.09.2024. Принята к публикации 18.10.2024

The paper was submitted 15.09.2024. Accepted for publication 18.10.2024