

*И. А. Шалудько***ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА СВ. ХУАНА ДЕ ЛА КРУС**

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48

В статье исследуется стилистический феномен поэтического языка, сочетающего в себе черты традиционности и оригинальности. Подчеркивается роль механизма компрессии в создании синтеза форм и мотивов в поэзии Св. Хуана де ла Крус. Анализ фрагмента одного из произведений испанского поэта — «Духовной Песни» — позволяет выявить ряд текстуальных и интертекстуальных средств приращения смысла, среди которых следует особо выделить импликационный потенциал субъектно-объектной и модальной структур фразы, а также широкое использование реминисценций. Указанные средства обеспечивают имплицитное смыслообразование в тексте и, в частности, его символическую интерпретацию. Библиогр. 13 назв.

Ключевые слова: поэтический язык, оригинальность, компрессия, синтез, имплицитный смысл, символ.

ON SPECIFIC FEATURES OF POETIC LANGUAGE OF ST. JOHN OF THE CROSS*I. A. Shaludko*

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, nab. Moika, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

The article deals with the stylistic phenomenon of poetic language based both on traditional and original features. The author emphasizes the role of the linguistic mechanism of compression that creates synthesis of forms and motifs in the poetry of St. John of the Cross. The analysis of a fragment of St. John's poem *The Spiritual Canticle* demonstrates a range of textual and intertextual means of the implication, displaying subject-object and modal structure of phrases as well as a wide use of reminiscences among them. These means generate an implicit sense of the text in general and its symbolic interpretation in particular. Refs 13.

Keywords: poetic language, originality, compression, synthesis, implicit sense, symbol.

Хуан де Йепес-и-Альварес (1542–1591), вошедший в историю испанской словесности и религиозной мысли как Св. Хуан де ла Крус, является ключевой фигурой не только мистической литературы и мистического богословия, но и испанской поэзии в целом. Поэт и филолог XX в. Д. Алонсо, определяя стиль Св. Хуана, уподобил его костру: «с моментами затишья или неистовым выбросом пламени, как костер на ветру» (*con intervalos pausados o un saltar frenético de las llamas, como una hoguera bajo el viento*) [1, p. 305]. Это образное сравнение, на наш взгляд, весьма удачно, поскольку передает такую характеристику сочинений поэта, как непредсказуемость. Однако едва ли можно согласиться с другим утверждением испанского филолога: «Можно сказать, что поэзия Св. Хуана де ла Крус имеет почти исключительно два источника: 1. Песнь Песней. 2. Светскую любовную лирику, обожествлением которой она является» [1, p. 263]. Подобное мнение подразумевает *аллегоризм* его стихов. Анализ же языка поэта убеждает в другом: подобно своему современнику Фрай Луису, Св. Хуан создавал *символическую* поэзию, с несколькими планами интерпретации, множественными реминисценциями. Но в то время как августинец, апологет разума Фрай Луис де Леон тщательно, согласно критериям «хорошего вкуса», отбирал содержание и языковые формы его воплощения, кармелит, певец любви Св. Хуан де ла Крус синтезировал в своем творчестве разнообразные, казалось бы, малосовместимые, если не сказать несовместимые, образы и мотивы, руководствуясь своей колоссальной

поэтической интуицией. (Об идеологическом и собственно литературном влиянии Фрай Луиса на Св. Хуана см. работу Ф. Гарсиа Лорки [2].) Отсюда — в высшей степени имплицитный характер поэзии Св. Хуана, чего нельзя сказать о сугубо эксплицитных прозаических комментариях, составленных автором к собственным стихам в качестве мистической доктрины.

Последняя, в том виде, в котором она представлена в прозаических текстах Св. Хуана, зиждется на трех столпах, ключевых образах, традиционно именуемых символами: «...образы-символы нашего поэта грандиозны и всеохватывающи. Важнейшие из них вынесены в заглавия трех из четырех написанных им книг: это Ночь, Гора, Пламя. Ночь символизирует одновременно и суетность земных желаний, и ту абсолютную пустоту (синоним Ничто), в которую погружается душа, уже очистившаяся от бренного и еще не вступившая в брачный союз с Богом. Гора — граница между небом и землей — нравственное совершенствование человека, а ее вершина — достижимое на земле совершенство. Пламя же — это божественная любовь» [3, с. 149].

Однако, строго говоря, пояснение З. И. Плавскина может с равным успехом характеризовать не символ, а более простые формы словесной образности: аллегория или метафору. Так, Пламя (в полном виде — «Живое Пламя Любви») представляет собой идеальную двусубъектную конструкцию, недовоплощенную в конкретном образе или просто в нем невоплотимую. По всей видимости, в этом случае корректнее говорить о метафоре. Действительно, «Живое Пламя Любви» — это классический случай языковой метафоры с ее линейной организацией: двусубъектностью, слиянием образа и смысла, характеризующей функцией и прочими дифференциальными признаками, выделяемыми Н. Д. Арутюновой (см. [4]). В своих комментариях к поэзии Св. Хуана Д. Индурайн указывает на традиционный, даже тривиальный характер этого образного средства [5, p. 219]. Но подобные рассуждения теряют всякие основания, как только исследователь или читатель обращается к поэзии Св. Хуана. И первое, что он испытывает, — это очарование совершенством формы, создаваемым музыкальным звучанием, основанным на гармонии и чувстве ритма, благодаря которым, по словам М. Менендеса-и-Пелайо, «песни Св. Хуана де ла Крус похожи на те, что сложил ангел, а не человек (*no parecen ya de hombre, sino de ángel*)» [6, p. 62]. Ср. следующие строки, в которых каждый стих, помимо полной рифмы, характеризуется анафорическим началом и сквозными аллитерациями:

¡O noche, que guiaste!
¡O noche amable más que la alborada!
¡O noche, que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada! [7, p. 262]

«О ночь, что их свела!
О ночь, милее, чем рассвет!
О ночь, соединившая
милого с милой,
милую в милого преобразившая!»

(Подстрочный перевод наш. — И. Ш.)

Под впечатлением, созданным формой, происходит постижение содержания, которое, по мысли философа М. Гарсиа Моренте (ее приводит в своем фундаментальном труде Д. Чичарро), нельзя назвать темным, но нужно признать сложным (см. [8, р. 84]). При этом поразительно, что любое прочтение, даже самое поверхностное, эстетически ценно, «поскольку в действительности, при прочтении вне контекста, поэзия Св. Хуана — это высочайший образец любовной лирики всех времен» [8, р. 84]. И правда, что мешает, отвлекаясь от мистического смысла приведенной строфы, наслаждаться ее эротическим содержанием: мотив «преображения», по словам Д. Индурайна, был популярен как в ренессансной любовной поэзии (Ф. Петрарка, Ф. де Эррера, Л. Фернандес, Л. де Камонш и др.), так и в прозаических трактатах (ср. «Придворный» Б. Кастильоне) [5, р. 209–210]. Но истинная ценность поэзии Св. Хуана — в отсутствии противоречия между эротическим содержанием его произведений и их духовным осмыслением: испанскому поэту удалось то, что до него гениально проделал анонимный иудей, сочинивший или скомпилировавший тексты, образующие Песнь Песней.

Как известно, с этим ветхозаветным текстом связано имя Фрай Луиса, автора его первого испанского перевода и обширного комментария. Отнеся Песнь Песней царя Соломона к пасторальному жанру *эклоги*, диалога между пастухом и пастушкой, Луис де Леон отмечает, что характерное свойство многих текстов, посвященных большим страстям, состоит в туманности (*obscuridad*) и недосказанности (*razones cortadas*), преодолеваемых им полностью в комментариях и частично в поэтическом переводе (см. [9, р. 31–32]).

В отличие же от сочинений Фрай Луиса, именно туманность и недосказанность «оригинала» (библейского текста) определяют стиль «Духовной Песни» (“*Cántico Espiritual*”) Св. Хуана, написанной излюбленной формой августинца — пятистишиями с консонантной рифмой и чередованием семи- и одиннадцатисложного стиха (*aBabB*), т. е. лирами.

Прежде всего следует отметить, что данный текст представляет собой синтез различных форм испанской лирики — народной и ученой, причем последняя, в свою очередь, представлена в двух типах — светском и религиозном. Еще большее разнообразие находим в литературных реминисценциях, которые уходят далеко за пределы испанской поэзии и шире — испанской словесности. Перечислим основные источники «Духовной Песни»: библейские тексты (в первую очередь это Песнь Песней, которая легла в основу поэмы Св. Хуана, а также книга Бытия), античная поэзия («Энеида» Вергилия) и философия (Платон и неоплатоники), религиозно-философские трактаты (Бл. Августин, Псевдо-Дионисий), куртуазная литература, итальянская поэзия и ренессансные трактаты (Петрарка, Кастильоне и др.) и, конечно же, испанская поэтическая традиция.

Испанская поэзия XV–XVI вв. отличалась жанровым богатством благодаря тому, что поэты в поисках форм выражения обращались к самым разнообразным источникам. Малые эпические формы, обрядовые песни, любовные песни (к примеру, галисийско-португальские песни к другу) и другие жанры народной поэзии вдохновляли многих авторов; влиянием новаторской итальянской лирики отличается поэзия Гарсиласо де ла Вега, Хуана Боскана, Себастьяна де Кордоба; классическая, или греко-латинская, традиция представлена в творчестве Фрай Луиса де Леон. Поэзия Св. Хуана удивительна уже потому, что, вместив в себя все названные направле-

ния как в плане формы, так и в плане содержания (ср. широчайшую гамму мотивов любовной лирики, которая нашла отражение в «Духовной Песни»), она тем не менее не похожа ни на какую другую.

Это свойство, которое можно назвать *поэтическим синтезом*, зиждется на различных типах *компрессии* словесной материи, лежащей в основе создания имплицитных смыслов поэзии Св. Хуана. Покажем это, насколько возможно, на примере анализа начальных строф «Духовной Песни»¹:

1

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huyste,
aviéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ydo.

2

Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
dezilde que adolezco, peno y muero.

3

Buscando mis amores
yré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras;
y passaré los fuertes y fronteras.

4

¡O bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!
¡o prado de verduras,
de flores esmaltado!,
dezid si por vosotros a passado.

5

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dexó de hermosura [7, p. 251].

Первая строфа, помимо того что эксплицитным образом обозначает временную составляющую хронотопа (пространственная координата которого разворачивается в последующих строфах), вводит персонажей и создает модальную структуру,

¹ В анализе литературного материала мы используем метод, основанный на лингвистической теории имплицитности, рассматривающей языковой механизм компрессии в качестве универсального способа создания имплицитного содержания текста. О различных видах компрессии языкового материала как средстве создания имплицитных смыслов, а также о роли последних в формировании идейного содержания художественного текста и его стиливой (сюжетно-композиционной и образной) специфики см. нашу статью [10].

содержит также ряд имплицитных характеристик, чему способствует ее лингвистическая организация. Наиболее продуктивной в плане создания скрытого содержания является субъектно-объектная структура. Центральный элемент модальной структуры текста — субъект-повествователь (Возлюбленная) выступает объектом действия, иными словами — пассивной, страдательной стороной, так что импликацией (т. е. результатом системной компрессии текста) является зависимость ее воли, а следовательно, и дальнейших действий, от Возлюбленного. Этот факт и такие характеристики модальной структуры, как обращение к отсутствующему и имплицитные иллокуции (результат прагматической компрессии), роднят данный пассаж с традиционным жанром галисийско-португальской лирики — песней к другу, благодаря чему данное пятистишие вмещает в себя лирический микросюжет, соотносимый с планом прошлого (Возлюбленный покидает Возлюбленную), и вместе с тем является зачином дальнейшего сюжетного развития: поиск, встреча, новое расставание. Имплицитное содержание данной строфы создается также коннотативной компрессией, иными словами — на интертекстуальном уровне, благодаря наличию в ней мотивов-реминисценций из ученой лирики Вергилия и Гарсиласо (ср.: *huir con gemido* («бежать стена»), *ciervo herido* («раненый олень») — подробнее см. [5, p. 34–37]), из Песни Песней (на что указывает сам автор в прозаическом комментарии [11, p. 32]) и средневековой агиографии, в которой олень служит аллегорией Христа [12, p. 25]. Показательно, что главный мотив, генерирующий сюжет, — отсутствие — выражен здесь имплицитно, так что эксплицитная модальность строфы позитивна, в то время как семантика предикатов и их видо-временных форм тяготеет к негативному смыслу.

Обращение к пастухам-посредникам, открывающее вторую строфу, и в еще большей степени ее хронотоп отсылают к жанру идиллии. Однако имплицитная модальность отрицания (результат прагматической компрессии) вопреки жанровым характеристикам продолжает нарастать ввиду употребления модальных форм предиката (*Futuro de Subjuntivo*), лексических средств выражения модальности (*por ventura* («случайно, неожиданно»)) и, главным образом, градационного ряда предикатов: *adolesco*, *peno*, *muero* («страдаю, мучаюсь, умираю»). Эта триада позволяет Св. Хуану при символизации данной строфы ввести иерархию пастырей-посредников: желания, страсти и стенания [11, p. 33].

Имплицитный конфликт модальности получает эксплицитное выражение лишь в третьей строфе, где поиск любимого, т. е. активное действие протагониста, являющееся зеркальным отражением первой строфы, вступает в противоречие с идиллической реальностью, которая оказывается не местом действия, а лишь отрезком пути, который следует пройти, чтобы достичь искомого — встретить Возлюбленного. Кроме того, в пасторальный пейзаж входят чуждые ему элементы (*fieras* («хищники»)), а в последнем стихе он разрушается, достигая предела, порога (*fuertes y fronteras* («крепости и границы», т. е. защитные сооружения)), за которым — неизвестность. Это парадоксальное сочетание объяснимо при восстановлении структурно-семантической полноты строфы: Возлюбленная достигает границ этого мира, преодолевая создаваемые им препятствия на пути соединения с Возлюбленным. С данной трактовкой ассоциативно связан религиозно-мистический смысл этой триады — мир, дьявол и плоть, приводимый Св. Хуаном в прозаическом комментарии к «Духовной Песни» [11, p. 41].

Четвертая строфа, вопреки ожиданиям, рисует картину, в которой царствует ренессансная гармония, столь характерная для идиллической поэзии. Это пятистишие буквально соткано из реминисценций — традиционных мотивов ученой лирики (см. [5, р. 44–47]), причем его отдаленность от народной поэзии состоит в отсутствии психологического параллелизма между состоянием протагониста и Природой. Дело в том, что последняя получила аллегорическую трактовку в средневековой поэзии (ср. аллегорический ряд в прологе к «Чудесам Богородицы» Гонсало де Берсео: цветущий луг — церковь Христова, четыре источника — евангелия, птицы — отцы церкви, деревья — чудеса Богородицы, цветы — ее имена и т. д. [13, р. 68–69]), и эта трактовка развивается в поэзии Ренессанса, служа отражением высшей гармонии. У Св. Хуана, в отличие от других поэтов, не Природа в целом, а каждое ее конкретное проявление наполняется религиозно-символическим значением, причем мир дольний, сотворцом которого выступает человек (в частности, в столь ценимой в идиллической поэзии деятельности, как посадка растений — *plantar*), является отражением мира горнего: *prado de verduras, de flores esmaltado* («зеленый луг, сверкающий цветами») символизирует звездное небо и в дальнейшем осмыслении — твердь небесную как обитель ангелов и святых душ [11, р. 46].

Последняя из приведенных строф, которая в прозаическом комментарии трактуется как ответная реплика тварей Божьих Душе-Возлюбленной (т. е. подразумевает опущение модусной рамки), вполне допускает, как показал Д. Индурайн, и «буквальное» прочтение в духе светской любовной лирики [5, р. 50]. Однако истинное смысловое измерение создается здесь действием коннотативной компрессии, поскольку используемые автором мотивы перекликаются с поэзией Гарсиласо и в еще большей степени Фрай Луиса (ср. выражение *vestir de hermosura* (букв. «одевать красотой»), встречающееся у обоих мистиков). Причем поэтический гений Св. Хуана и на этот раз не сводится к простой компиляции традиционных мотивов: семантическое ядро данной строфы составляет материализованный образ Возлюбленного (*figura*), *видоизменяющий мир силой взгляда*. Данный мотив получает в «Духовной Песни» дальнейшее развитие (строфы 8–12), постепенно вовлекая в круг реминисценций все больше и больше литературных источников (включая тексты еще одного автора-мистика — Св. Тересы, ср. строфы 8, 10), соблюдая при этом стилистическую доминанту текста, состоящую в принципиальной неоднозначности, множественности символических интерпретаций. Ср. символический ряд, создаваемый визуальным характером *образа* (*figura*): *vista que mata* (*sol*, *vasilisco*) — *ojos* — *fuelle cristalina* (*mágica*) — *espejo* — *Cristo* («убивающий взгляд (солнце, василиск) — глаза — кристально чистый (магический) источник — зеркало — Христос») (строфы 11–12). Примечательно, что имплицитная смена субъекта речи, создающая полифонию, позволяет автору свободно комбинировать множество мотивов, черпая их из самых разных источников — от библейской и античной классики (ср. песню сирен или миф об Орфее) до современной ему литературы (Фрай Луис, Св. Тереса).

Что касается композиции сочинения Св. Хуана, то структура текста напоминает библейскую Песнь Песней: в «Духовной Песни» нет линейного развития сюжета, в ней доминирует принцип повтора, фиксирующий внимание на аналогии мотивов и обеспечивающий их символическую интерпретацию. Ср. в приведенном фрагменте параллелизм строф 1 и 3, 2 и 4.

В заключение отметим, что важнейшей характеристикой поэтического языка Св. Хуана де ла Крус является высокая степень его *имплицитности*, которая обусловлена действием различных видов языковой компрессии: системной, структурной, прагматической и, главным образом, коннотативной. Именно это свойство обеспечивает тексту способность непротиворечиво вмещать в себя принципиально разные уровни интерпретации, так что «буквальное» прочтение стихов Св. Хуана как эротической поэзии, полной визуальной образности, соотносящей ее с лучшими образцами мировой любовной лирики, не только не препятствует ее символической богословской интерпретации, но, напротив, служит ей.

Литература

1. Alonso D. Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1966. 670 p.
2. García Lorca F. De Fray Luis a San Juan: La escondida senda. Madrid: Castalia, 1972. 252 p.
3. Плавский З. И. Литература Возрождения в Испании: учеб. пособие. СПб.: Изд. СПбГУ, 1994. 236 с.
4. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: сб. / общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 5–32.
5. Ynduráin D. Introducción // San Juan de la Cruz. Poesía / ed. de D. Ynduráin. 8ª ed. Madrid: Cátedra, 1993. P. 11–245.
6. Menéndez y Pelayo M. San Isidoro, Cervantes y otros estudios. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1959. 169 p.
7. San Juan de la Cruz. Poesía / ed. de D. Ynduráin. 8ª ed. Madrid: Cátedra, 1993. 293 p.
8. Chicharro D. De San Juan de la Cruz a los Machado: (Jaén en la literatura española). Jaén: Universidad, 1997. 520 p.
9. León L. F. de. Cantar de Cantares. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986. 226 p.
10. Шалудько И. А. ИмPLICITное содержание художественного текста и проблема перевода // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. 2012. Вып. 4. С. 39–45.
11. San Juan de la Cruz. Obra completa, 2 / ed. de L. López-Baralt y E. Pacho. Madrid: Alianza, 2003. 429 p.
12. González Muela J. Introducción crítica // Libro del Caballero Zifar / ed. de J. González Muela. Madrid: Clásicos Castalia, 1982. P. 7–47.
13. Berceo Gonzalo de. Milagros de Nuestra Señora / ed. de M. Gerli. Madrid: Cátedra, 1988. 262 p.

Статья поступила в редакцию 22 декабря 2014 г.

Контактная информация

Шалудько Инна Александровна — кандидат филологических наук, доцент; shaludko@gmail.com
Shaludko Inna A. — Candidate of Philology, Associate Professor; shaludko@gmail.com