

Слепая любовь зрячих, или Новые комментарии к Платону (о попытке интертекстуального прочтения рассказа Р. Монтеро *Amor ciego*)

Т.Е. Литвиненко
(Россия)

En la comunicación se hace un intento de interpretar desde el enfoque intertextual la metáfora clave del *Amor ciego* en Rosa Montero.

Sobre la base de la aplicación del modelo lingüo-cognitivo se analizan los medios discursivos que representan la metáfora platónica en el cuento actual.

Среди множества точных и в то же время парадоксальных характеристик европейской философии, данных ее проницательными сторонниками, известны слова английского исследователя Альфреда Н. Уайтхеда, назвавшего всю историю западной философской мысли лишь рядом комментариев к Платону. Но такова не только философия, такова и литература – возможный мир, где еще и сегодня возрождаются его идеи, интерпретируются созданные им образы, а платоновские метафоры, ставшие почти анонимными, моделируют сложную художественную реальность.

К числу последних относится и известная метафора *amor ciego*, восходящая к авторскому претексту, который в его испанском варианте содержит следующий фрагмент: «...el amante es ciego con relación a lo que ama y juzga mal de lo que es justo, bueno y bello, cuando cree deber referir siempre sus intereses a los de la verdad» (Platón, 1872, p. 236).

Будучи прецедентным выражением и реализуясь почти в буквальном смысле как *metáfora mediante que vivimos*, фразеологизм *amor ciego* актуализирует онтологическую метафору *EL AMOR ES UNA PERSONA*, допускающую, согласно Дж. Лакоффу и М. Джонсону, и более специфичную персонификацию на концептуальном уровне: *EL AMOR ES UN PACIENTE* (Lakoff, Johnson, 1991, p. 88). При этом значение слова *ciego*, обусловленное дискурсивной связью с концептом *PACIENTE* (как и с ключевым для данной ситуации понятием *ENFERMEDAD*), становится результатом собственной метафорической проекции. Очевидно, что здесь оно не означает полной или частичной утраты зрения *пациентом*, а, скорее, свидетельствует о способности воспринимать по-иному объект чувства, иногда искаженного этим самым чувством практически до неузнаваемости.

В качестве ключевого смыслопорождающего элемента рассказа *Amor ciego* указанная метафора объективирует широкую палитру значений, включая и те, что были отмечены выше. Так, номинируя возможность видения любимого как другого, причем другого, скрытого в самом возлюбленном, она сопрягается с набором сказочных цитат, свидетельствующих об относительности архетипов *уродства* и *красоты* и их потенциальной обратимости. Ср.:

...los cuentos nos hablaban de la hermosura oculta de las almas,
...los sapos se convertían en príncipes al calor de nuestros besos, la
Bella se enamoraba de la Bestia, el Patito Feo guardaba en su interior
un deslumbrante cisne... porque el amor es justamente eso: un

espasmo de nuestra imaginación por el cual creemos reconocer en el otro al príncipe azul o la princesa rosa (Montero, 1998; Все цитаты по этому изданию).

Впрочем, комментируя приведенные цитаты, следует сказать, что относящийся к ним субстантиват *el otro* в данном контексте также является полисемантом. Точнее говоря, кроме указания на объект, он обладает важным автореферентным потенциалом, представляя *другого* в самом субъекте — в героине, от лица которой ведется повествование в рассказе. Эта дейктическая особенность единицы текста вновь позволяет обратиться к словам Платона, в которых изначально заложена подобная амбивалентность. Как показывает полная цитата из пятой книги Законов, речь там шла не просто об aberrациях любви, а о любви к себе как об ослепляющем чувстве:

La mayor de todas las enfermedades del hombre es un defecto, que trae consigo al nacer, con el que todo el mundo transige, y del cual, por consiguiente, nadie procura deshacerse, y es lo que se llama amor propio; amor, que según se dice, es natural, legítimo, y hasta necesario. Pero no es menos cierto que cuando es excesivo, es la causa ordinaria de todos nuestros errores; porque el amante es ciego con relación a lo que ama, y juzga mal de lo que es justo, bueno y bello, cuando cree deber referir siempre sus intereses a los de la verdad. El que quiera hacerse un gran hombre, no debe embriagarse con el amor de sí mismo y con todo lo que le pertenece; sólo debe amar el bien y la justicia, que percibe en sí mismo o en los demás

(Ibid.).

Двойная идентификация, дающая возможность видеть в себе самом лягушонка и принца, гадкого утенка и прекрасного лебедя, позволяет дополнить этот список и иными цитатами.

К ним прежде всего относится литературное прецедентное имя Франкенштейн, воспроизводящее мотив *ужасная внешность/нежная душа*, причем сопряженный с ключевой темой слепоты как провидения: «...y hasta el monstruo del doctor Frankenstein era apreciado en toda su dulce humanidad por el invidente que no se asustaba de su aspecto».

Сюда же примыкает и имя Сирано, позволяющее, наряду с их общим внешним уродством, соотнести героиню рассказа и персонаж пьесы, благодаря намеку на присущее им внутреннее благородство. Оба героя пишут любовные письма за других, пытаясь в порыве своих в меру альтруистских перевоплощений, сделать себя и окружающих счастливыми: «Y pensé en el Cyrano y en probar a enamorar a un hombre con mis palabras».

Упоминание о нищих из романов Ч. Диккенса создает впечатление переживаемой фрустрации, провоцируемой негативной оценкой героиней своей *страшной-престрашной* внешности: «Los feos feísimos somos como los mendigos de Dickens, que aplastaban las narices en las ventanas de las casas felices para atisbar el fulgor de la vida ajena».

В то же время знаком идеальной реализованной я-проекции в тексте может служить прецедентное имя шекспировской Джульетты, порожденной воображением Ромео: «Admito, por lo tanto, que Tomás me imaginó, pero lo mismo hizo Romeo al imaginar a su Julieta».

Комментируя приведенные цитаты, необходимо еще раз подчеркнуть, что каждая из них по-своему представляет метафору рассказа, позволяя переосмыслить различные аспекты *любви* и *видения/неведения*. Так, письма героини и Сирано дают возможность *увидеть* в их авторе человека, действительно достойного этого чувства. Некрасивые люди как нелюбимые обществом персонажи могут, подобно нищим Диккенса, *видеть* счастливую жизнь лишь в чужом окне. А к влюбленным по-настоящему Томасу и Ромео приложим ключевой контекстуальный синоним *ver – imaginar*, глагол, передающий способность тайного *видения* прекрасного.

Примечательно, что способность видеть скрытую красоту другого, закономерно связанная в рассказе с любовным чувством, явным образом оторвана в нем от самого зрения. Вернее, от слепоты, архетипический *провидческий* образ которой задан в тексте еще одним прецедентным именем – Гомера: «La seguera, en fin, podía ser la llave hacia la auténtica belleza: sin ver, Homero veía más que los demás mortales».

В рассказе указанный разрыв достигается своего рода демегафоризацией *amor ciego*: в повествование вводится действительно слепой персонаж – муж героини, брак с которым призван решить проблему личной жизни для обоих. Однако семейная жизнь в этом хорошо продуманном браке становится в конечном итоге невыносимой. Проявляя лишь видимость любви, муж представляет героиню еще более уродливой, чем на самом деле: «...tal vez sea que él, en la opacidad de su mirada, dejó desbocar su imaginación y me creyó aún más horrenda de lo que en realidad soy». Она же, видя его внешнюю привлекательность, пытается *ослепить от любви*, чреватой воображаемыми превращениями, но без взаимного чувства «прозревает» и окончательно разочаровывается: «Mi marido tiene un abdomen de atleta, unos buenos labios. Pero me besó con ellos y no me convertí en princesa, no dejé de ser sapo. Y él, en quien imaginé todo tipo de virtudes, se fue revelando como un ser violento y amargado».

Отметим, что прием де- и реметафоризации *amor ciego* используется в произведении Р. Монтеро постоянно. Так, перестав любить себя, т.е. утратив тот самый платоновский *amor propio*, героиня метафорически (и метонимически) «слепнет», поскольку буквально перестает видеть саму себя, избегая любых возможных отражений: «No tengo espejos en mi casa. Mi marido no los necesita y yo los odio... He aprendido a mirarme sin verme en los cristales de las ventanas, en los escaparates de las tiendas, en los retrovisores de los coches, en los ojos de los demás».

Такого рода семантические сдвиги приводят к нейтрализации в контексте антонимичных знаков *ciego* и *vidente*, ведь *ver* отождествляется с *imaginar*, а воображение доступно и слепым и зрячим. При этом сама способность видеть оказывается в данной ситуации вторичной, теряет самостоятельную ценность: «A veces esta certidumbre que acompaña mi fealdad escuece como una herida abierta: no es que no me vean, es que no me imaginan».

Именно воображение позволяет увидеть в другом *príncipe azul* – прекрасного принца, безошибочно опознаваемого по идеальному портрету: «ojos azules...». Воображение же превращает уродину в принцессу, точнее в королеву *ослепляющего* чувства: «Yo era la amada y la deseada, yo la reina de esos instantes de obsecación y gloria...».

Вместе с тем превращение в воображаемый, придуманный объект («...Tomás me imaginó... Nunca podré agradecerle lo bastante a Tomás que se tomara el trabajo de inventarme») метафорически «содействует» и восстановлению самого зрения.

Становясь любимой, героиня рассказа вновь обретает способность видеть себя, пусть и себя иную, и в весьма специфическом зеркале – глазах любимого: «...me encontraba reflejada en los ojos de Tomás, cuando me veía construida en su deseo...».

В итоге, однако, желание смотреть и видеть себя в глазах другого преобразуется в абсолютную и, более того, навязчивую потребность. Причем речь идет не только о самой паре влюбленных («Tomás ...sonreía, mirándome a los ojos como nunca soñé con ser mirada»). В своеобразную игру зеркал – *juego de espejos* – изначально втягивается и слепой муж героини, неотрывно наблюдающий за отношениями своей жены и Томаса, а также сам Томас, остро нуждающийся в его взгляде. Ср.:

Entonces Tomás lanzó una ojeada al balcón: allí, al otro lado del cristal, ...estaba mi marido de frente hacia nosotros, contemplándonos fijamente con sus ojos vacíos. Sin dejar de mirarle, Tomás arrastró suavemente su mano...

Sé bien que gran parte de su excitación residía en la presencia de mi marido, en sus ojos que nos veían sin ver, en el peligro y la perversidad de la situación.

Tomás siempre buscó que cayera sobre nosotros esa mirada ciega... De modo que en sus brazos yo pasé... gozar de la morbosa paradoja de un mirón que no mira.

...siempre sospeché que, sin su mirada, Tomás no me vería.

... ¿Quién habló de perversión?

Столь подробное описание при явной концентрации тематической лексики (no + ver, mirar; ojos vacíos, mirada ciega, etc.) вновь обращает нас к ключевой метафоре – *amor ciego*, получившей в рассказе две дополнительные актуализации. К ним относится, во-первых, метафорическое прозрение мужа героини, полюбившего ее под влиянием чужого чувства. А во-вторых, употребление лексем *perversión* и *perversidad*, номинирующих всю эту без сомнения девиантную ситуацию. Между тем оба эти слова, реализующие в тексте свое очевидное прямое значение, могут рассматриваться еще и как анаграммы, т.к. оба они являются знаками, включающими в себя семантический компонент *ver*: Благодаря игре формы и смысла это скрытое в них слово указывает на еще один тип *иногое видения* или на еще одно *ослепление*, возможное исключительно в любви. Впрочем, разницу между ними, как уже было сказано, довольно трудно увидеть.

Характеризуя *amor ciego* как интертекстуальный элемент, т.е. концепт, прошедший сквозь множество культур и эпох и в итоге выразившийся в сложном комплексе «цитат» в рассказе Р. Монтеро, отметим, что ход его эволюции зафиксирован в большом числе претекстов. Не имея возможности назвать каждый из них, упомянем лишь об одном, содержащем много общих смыслов с рассматриваемым произведением, – *Этюдах о любви* Х. Ортега-и-Гассета.

Общность философского цикла и рассказа, продемонстрированная в некоторых лексических предпочтениях авторов и в стоящих за этими номинациями понятиями и образами, разумеется, не свидетельствует о сознательной ориентации писательницы на текст предшественника. Речь, скорее, идет о вечной теме и ее вечных атрибутах, требующих описания проверенными временем словами: *ver*; *imaginar*; *ciego*; *espejismo*, etc. Ср., среди многочисленных комментариев к произведениям Стендаля, Паскаля, Лейбница и самого Платона:

...el amor ama porque ve que el objeto es amable, y así resulta para el amante la actitud ineludible, la única adecuada al objeto... Muchos casos de anomalía amorosa se reducen a confusiones en la percepción de la persona amada: ilusiones ópticas y espejismos ni más extraños ni menos explicables que los que cometen a menudo nuestros ojos, sin dar motivo para declamarnos ciegos

(Ortega y Gasset, 2009, p. 32).

(У Росы Монтеро: «...el espejismo de un final feliz»). Или:

Nos enamoramos cuando sobre otra persona nuestra imaginación proyecta inexistentes perfecciones. Un día la fantasmagoría se desvanece, y con ella muere el amor. Esto es peor que declarar, según viejo uso, ciego al amor

(Ibid., p. 41).

Кстати, обоих авторов объединяет и несколько ироничное отношение к Ролле-Ройсам...

Другими значимыми элементами рассказа, имеющими очевидное интертекстуальное обоснование, являются концепты BELLEZA и FEALDAD, в итоге также восходящие к диалогам Платона.

Особенно важным оказывается последний концепт, актуализация которого представлена в тексте с чрезвычайным разнообразием. Его репрезентантом становится само существительное *fealdad*, производное от *feo*, чьи повторы проходят через все произведение.

Кроме случаев самостоятельного употребления указанные имена встраиваются в экспрессивные конструкции предикативного характера: *fea de solemnidad*, *fea hasta el frenesí*, *hasta lo admirable*, *hasta el punto de interrumpir las conversaciones de los bares*; или превращаются во вторичные антропонимы: *los feos feísimos*, *la Fealdad Suprema*, *la Fealdad Absoluta e Insufrible*.

Те же функции выполняют перечисленные ранее прецедентные имена: *el sapo*, *la Bestia*, *el Patito Feo*, *la Ogra Mayor*, *el monstruo del doctor Frankenstein*; а также такая гротескная номинация, как *la señora Quitahipos*.

Наряду с этим в рассказе присутствуют различные синонимы *fea*: *medio monstra*, *horrenda*, *horrorosa del todo*.

И, наконец, развернутый в пропозицию портрет героини, детали которого также неоднократно повторяются:

tengo dos ojitos como dos botones a ambos lados de una vasta cabezota; el pelo color rata, tan escaso que deja entrever la línea gris del cráneo; la boca sin labios, diminuta, con unos dientecillos afilados de tiburón pequeño, y la nariz aplastada, como de púgil;

... una mujer canija y cabezota con los ojos demasiado separados, ...

Подобная концентрация средств представления рассматриваемого концепта вписывается в длительную культурно-языковую традицию, об интертекстуальном потенциале которой позволяет судить, в частности, книга У. Эко *Historia de la fealdad* (Eco, 2007).

В ней показано, что женское уродство, получившее свое первичное осмысление в античности, продолжало быть антиподом красоты в средневековье, демонизируемое и/или маргинализируемое обществом (чему есть и собственно испанские примеры – *Селестина* и ее продолжения и подражания).

Затем шел черед деформированных образов барокко, отвратительных в своей фальшивости красавиц, скрывающих истинную монструозную природу.

С романтизмом приходит философское искупление безобразного, его введение в сферу эстетического и канонизация наряду с возвышенным. Впрочем, утрачивая все прочие коннотации, романтическое уродство часто было делом отверженных.

Двадцатый век, знаменуемый победой разных *-измов*, обеспечивает авангардистский триумф уродливого, наделяя его ценностными смыслами в жизни и в искусстве. Подкрепленное фрейдизмом современное безобразное порывает с миром фобий (но не комплексов), а пережив эпоху феминизма, может стать, как в тексте, социальным и профессиональным лифтом.

Правда, оно по-прежнему стремится оставаться *невидимым*, мечтая, подобно красавицам из сказок, о *слепой любви*.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Eco, U., 2007: *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.
2. Lakoff, G. y Johnson, M., 1991 : *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
3. Montero, R., 1998 : «Amor ciego». *Amantes y enemigos*. Madrid. Alfaguara.
4. Ortega y Gasset, J., 2009: *Estudios sobre el amor*, México, Fontamara.
5. Platón, 1872: «Leyes. Libro V». *Obras completas*, t. 9, Madrid, pp. 229 – 260.