

ВІЧНА ЖІНОЧНІСТЬ І «ПРЕКРАСНА КАТЕГОРІЯ» В КОНЦЕПЦІЇ БАРОКО ЕУХЕНІО Д'ОРСА

Концепт «вічної жіночності» є однією з базових складових концепції бароко Еухеніо д'Орса. Таке поняття автор запозичує з останніх рядків «Фауста» Гете і надає йому нових універсальних інтерпретацій у рамках власної теорії історичних констант, в якій класика і бароко являються елементами перманентності на тлі загальної мінливості історичного процесу. Метою статті є проаналізувати специфіку концепту «вічної жіночності» як у ранніх глосах Еухеніо д'Орса, так і в роботах зрілого періоду, а саме в трактаті «Бароко» та романі «Правдива історія Лідії з Кадакес».

Ключові слова: бароко, класика, вічна жіночність, історична константа, морфологічні пари, глоса.

Концепт «вечной женственности» является одной из базовых составляющих концепции барокко Эухенио д'Орса. Данное понятие автор заимствует из последних строк «Фауста» Гете и придает ему новых универсальных интерпретаций в рамках собственной теории исторических констант, в которой классика и барокко являются элементами перманентности на фоне всеобщей изменчивости исторического процесса. Целью данной статьи является проанализировать специфику концепта «вечной женственности» как в ранних глоссах Эухенио д'Орса, так и в работах зрелого периода, а именно в трактате «Барокко» и в романе «Правдивая история Лидии из Кадакес».

Ключевые слова: барокко, классика, вечная женственность, историческая константа, морфологические пары, глосса.

The concept of «eternal feminine» is one of the basic components of the Eugenio d'Ors' concept of Baroque. The author borrows this term from the last lines of Goethe's «Faust» and gives it a new universalist interpretation within his own theory of historical constants, in which aeons of classics and baroque are represented as permanency elements among general vicissitudes of historical process. The aim of this article is to analyze the peculiarities of the concept «eternal feminine» in earlier glosses by Eugenio d'Ors, as well as in his works of mature period, namely, in his tractate «Baroque» and his last novel «True Story of Lydia of Cadaques».

Key words: baroque, classics, eternal feminine, historical constant, morphological pair, gloss.

Каталонський письменник та філософ Еухеніо д'Орс (1881-1954) відомий у першу чергу як автор трактату «Бароко» та ідейний лідер ноусентизму: багатоскладового культурного явища, в основі якого лежить ідея повернення до класичної культури Давньої Греції. Ці два культурні феномена – новий середземноморський класицизм та нове універсалізоване бароко – проходять червоною лінією через усю творчість каталонського діяча, визначаючи поетику його художніх творів та ідеологічні вектори розвитку його філософської думки.

Концепція бароко Еухеніо д'Орса має довгий термін формування і на початковій стадії відштовхується від класицистичних позицій ноусентизму, приймаючи за принцип побудови техніку «від протилежного». Таким чином, виникає універсальна бінарна теорія, в якій дві історичні константи, а саме класика і бароко, протиставляються та доповнюють один одного в постійній боротьбі та взаємодії, представляючи собою

елементи стабільності на фоні мінливості історичного процесу.

З даної перспективи пара класика-бароко розпадається на безліч інших, продовжується в них, поглиблює суть дорсівського розуміння цих концептів. Так виникають чотири морфологічні пари, через які формально знаходять вираження класика і бароко: єдність – мультиполярність, Логос – Пан, статика – динаміка, переривчатість – безкінечність, в яких перший елемент відображає класичні тенденції, а останній – барокові. Саме поєднання цих концептів загалом визначає як філософський аспект, так і художній метод Еухеніо д'Орса.

Отже, бароко в даній теорії представлено як узагальнену модель культури, яку можливо описати та проаналізувати за допомогою низки формальних ознак, організованих за бінарним принципом. Зважаючи на універсальний характер цієї теорії, кількість пар, що їх використовує д'Орс для

ілюстрації окремого культурного явища, близька до безкінечності. Як приклад можна навести найбільш вживані, серед яких монархія – демократія, Греція – Португалія, узбережжя – гірська місцевість, карнавал – піст, соціальність – індивідуалізм і, звичайно, не можна обійти увагою пару мужність – жіночність.

Тема жіночності як прояву константи бароко знаходить досить специфічне вираження в самому трактаті на рівні структурної організації твору. Справа в тому, що бароко позиціонується д'Орсом як «прекрасна дама-категорія», серце якої він, автор, повинен завоювати. Саме з даної перспективи подається читачу трактат «Бароко», як лицарський роман, в якому йде боротьба за руку Прекрасної Категорії Бароко.

Щоб зрозуміти цей хід, треба повернутися до історії виходу трактату «Бароко». Отже, в серпні 1931 року Еухеніо д'Орс відправляється до французької Бургундії, де в абатстві Понтінї бере участь в «інтелектуальних декадах», в яких «на порядок денний були винесені теорія, історія і критика понять бароко і барокізму» [1, с. 31]. Результатом зазначеної події став вихід у світ, мабуть, найвидатнішої роботи Еухеніо д'Орса – «Бароко» (*Lo baroco*).

Як заявляє Альфонсо Перес Санчес у передмові до видання 2002 року, йдеться про «один з небагатьох іспанських теоретичних текстів історико-художнього та естетичного характеру, які були прийняті до уваги світовою критикою» [7, с. 9]. Книга виходить французькою чотири роки потому, після чого вона перекладається різними мовами, перш ніж у 1944 році з'являється переклад іспанською. Трактат іспанського вченого переживає десятки перевидань і набуває досить значної популярності. До речі, посилання на «Бароко» Еухеніо д'Орса стає чимось обов'язковим у більшості робіт, які в тій чи іншій мірі торкаються теми бароко. У радянському та пострадянському літературознавстві концепція бароко д'Орса згадується в роботах Д. Ліхачова, Ю. Віппера, Н. Пахсар'ян, Н. Над'ярних, І. Ільїна; в українському можна знайти стислі посилання у Б. Романенчука, Т. Рязанцевої та інших науковців. Однак, треба констатувати повну відсутність комплексних досліджень, в яких концепція бароко постає в центрі уваги науковців з метою проаналізувати специфіку її формування і визначити її місце в загальній культурній панорамі Європи першої половини ХХ століття. Зважаючи на вищевикладене, не визиває сумнівів актуальність дослідження особливостей функціонування пари жіночність – мужність у рамках цієї теорії як одного із найцікавіших її проявів на загальнокультурному матеріалі.

З самого початку д'Орс чітко позиціонується щодо свого власного ставлення до бароко. Для цього він ніби пояснює читачеві «короткий зміст» твору і робить це у виключно сентиментальних термінах, дотримуючись типової для лицарських романів схеми. Він зауважує, що зазначений трактат за своїм жанром міг би належати до автобіографічного роману, бо «розповідає про пригоди чоловіка, що повільно закохується в Категорію» [7, с. 21]. Період «зародження почуття» триває чверть століття,

структурно йому в роботі відповідає перша частина «Дати», яка представляє собою збірку глос д'Орса на тему бароко, які були написані до 1931 року, тобто до конференції в Понтінї. Д'Орс визначає її як ностальгічну частину, період спогадів, кристалізації почуттів до категорії, коли він «починає так само боятися її, як і любити» [7, с. 22]. Ревнощі та поранене самолюбство спонукають його до участі в «декадах», які є нічим іншим, ніж лицарським турніром за руку Прекрасної Дами – Категорії Бароко. Після перемоги в турнірі автор одружується з Прекрасною Дамою та відправляється у весільну подорож, «прекрасний політ через весь світ, через всю історію» [7, с. 22]. У трактаті ця частина так і називається – «Подорожі» і представляє собою своєрідну низку екскурсій по відомим європейським музеям.

Позиціонування бароко як «прекрасної категорії», «прекрасної статі», тобто жінки, не є випадковістю або оригінальним оповідальним прийомом, яким автор намагається вразити читача. Така тенденція має досить глибокі корені в філософії д'Орса та проявляється ще на ранньому етапі формування концепції, у глосах двадцятих років. У 1920 році на сторінках газети «*La veu de Catalunya*» опубліковано дві глоси, ті самі, які пізніше будуть зібрані в трактаті «Бароко» під загальною назвою «Дати». Ідеться про глоси «Світ-жінка» та «Поразка і тріумф жінки». Отже, в цей період виникають два базових концепти майбутньої теорії: світ-жінка та вічна жіночність. Обидва поняття запозичені автором зі світової літератури: перше взяте з «Біблії людства» Жюль Мішле, друге – з останніх рядків «Фауста» Гете.

У своєму прагненні до універсалізму та пошуку спільного знаменника для загальної класифікації всіх культурних явищ д'Орс ставить цілу низку питань: «Знамените *Ewig-weibliche*, Вічна Жіночність, має тільки те значення, тобто, назвемо його *галантне*, яким його наділяє узагальнене бачення? Або його можна зрозуміти як символ, як перманентну категорію духа і, як слідство, всієї історії людства? Чи ми його зводимо до суми всіх жінок минулого, теперішнього та майбутнього?» [7, с. 35]. Отже, д'Орс пропонує реінтерпретацію гетівської метафори в термінах філософських категорій. З цією метою він звертається до не менш метафоричного вислову Вейнінгера: «В рослинному світі квітка завжди жіноча; дерево – чоловіче» [7, с. 35]. Як результат, концепт вічної жіночності поповнює довгий перелік проявів барокової константи: «Якщо квітка, будь-яка квітка – це жінка, так само ми можемо вважати, що Сірія, згідно з Мішле, також є жінкою. Або Елевсінські містерії. Або ціле століття в житті Людства. Або Демократія. Або бароко» [7, с. 36].

Тема «жіночності» в рамках концепції бароко знаходить продовження в глосі «Поразка і тріумф жінки». Автор заявляє, що суперечливість намірів прийнято асоціювати із естетикою бароко, причому в ролі ілюстрації даного протиріччя інтенцій та подвійних тенденцій він обирає картину Корреджо «*Noli me tangere*», яка, на його погляд, є найвищим проявом як жіночої сутності, так і барокового мистецтва. «Магдалена, Господи, у твоїх ніг. Ти її

приймаєш, і ти відмовляєшся від неї. Ти простягаєш їй свою руку і кажеш «Не торкайся мене». Ти показуєш їй шлях на небо і залишаєш її на землі в її ніжнішій поразці. І вона також, така розкаяна в гріху і така грішна в своєму покаянні, вона також за визначенням є бароковою. Вона, щоб йти слідом за тобою, сідає біля ніг твоїх» [7, с. 37].

Еухеніо д'Орс неодноразово повертається до цієї картини з метою продемонструвати спорідненість бароко та концепту вічної жіночності. У розділі «Подорожі», присвяченому європейським музеям, можна знов знайти глосу, присвячену цій темі: «Знов в музеї Прадо. *Noli me tangere* Корреджо». Жіночність і бароко, здається, злиті для д'Орса воедино, а формальні ознаки бароко знаходять вираження в образі Марії Магдалени. «Жінка, ти не знаєш. А ти повинна знати. Ти пливеш: важливо, щоб ти мала орієнтири. Ти розпадаєшся: треба зібратися. Втікаєш: контролюй себе. Ти сидиш на колінах Природи, як колись Син твій сидів у тебе на колінах. Ти є її частиною, вона тебе охоплює, вкриває, купає» [7, с. 117]. Співвідношення бароко – жіночність проявляється не тільки у фігурі Магдалени, «пейзаж у Корреджо – суто жіночий. В його ніжності є щось материнське» [7, с. 118].

Отже, Еухеніо д'Орс у своїх пошуках загальних формальних ознак універсальних культурних моделей представляє *Ewig-weibliche* Гете та *Noli me tangere* Корреджо виразниками одного феномену, «єдиної вічної реальності», назва якій – бароко.

Згодом д'Орс повертається до теми вічної жіночності та бароко у своїй промові «Сардана та інквізиція», але робить це він у достатньо неочікуваній формі. Ця промова, як пише біограф д'Орса Енрік Жарді [10, с. 228], має місце в рамках політичних дебатів у барселонському «*Ateneu*», де д'Орс жорстко критикує правлячу націоналістичну партію, звинувачуючи її в застосуванні інквізиторських методів у своїй політиці та соціальних реформах. Однак аспект, який є надзвичайно цікавим для даного дослідження, знаходить вираження в досить цікавому звичаї, який д'Орс спостерігав під час свого перебування в містечку Кадакес. Ідеться про досить незвичайну манеру тамошніх жінок танцювати танок сардана. Справа в тому, що в місцевій варіації цього танку брали участь виключно жінки, які належали до суспільства «*l'Orgue*» [10, с. 227], причому дане дійство супроводжувалося хором співом, що робило його схожим на загадковий язичницький обряд.

До речі, перші згадки про цю диковинну традицію відносяться ще до 1904 року, коли зовсім юний д'Орс, повернувшись зі своєї відпустки в Кадакес, детально його описує і навіть наводить текст пісень, які жінки співають хором під час танцю [3, с. 28]. Однак наразі цей феномен інтегрується до системи барокових за своєю природою явищ: він порівнюється із давньогрецьким Елевсінським культом та давньогипетським культом Ісіді та Осіріса.

Як зазначає Енрік Жарді, цей феномен настільки вразив д'Орса, що він повертається до нього більш ніж через 30 років, більш того, робить одну з тих жінок головною героїнею свого останнього роману

«Правдива історія Лідії з Кадакес». Процес написання роману має досить довгий підготовчий етап, на якому відбувається «шліфування персонажу». Саме в цей період д'Орс знов повертається до теми «вічної жіночності». У рамках розробки ліній нового твору на початку 1949 року д'Орс публікує дві глоси, в яких гетівська ідея «вічної жіночності» як прояву барокової константи набуває неочікуваної форми – кумонька. Справа в тому, що Кадакес є риболовецьким селищем, в якому всі чоловіки займаються рибною ловлею і, як наслідок, проводять довгі місяці в морі за роботою, залишаючи своїх жінок на досить значний час самих вдома. Ось як описує д'Орс Лідію, посилаючись на зазначену місцеву специфіку: «та жінка всім своїм виглядом демонструвала свій статус правительки, до якого її призвичаїли, крім окремих місцевих традицій, довгі періоди відсутності чоловіка та двох її синів, особливо в сезон ловлі лангуста в Порт-Вендрес, таких важливих в своєму значенні для суспільного життя Кадакес, що навіть чоловіка називали іменем його жінки: Лідію» [5, с. 13]. Як результат, для д'Орса Кадакес є осередком особливого різновиду матриархату, суспільства, в якому домінує фемінність над маскуліністю, і в якому чоловікові відведена роль не хазяїна, а гостя у своєму власному домі.

Виникає концепція жінки серед жінок, яка існує в середовищі, де класична константа «вічної мужності» майже анульована через певні соціально-професійні обставини. Ця нова жіночність корелюється із призначенням головної героїні – стати «бароковим ідолом» [5, с. 57]. Отже, цілком логічно, що дана соціокультурна специфіка Кадакес неодноразово стає предметом уваги автора і знаходить безпосереднє вираження в термінах бароко.

Ще одним цікавим проявом дорсівського бачення жіночого начала в рамках концепції бароко є «Відлюдниці зі скель» абата де Бре. Цей епістолярний роман згадується д'Орсом у контексті дослідження феномену «робінзонізму» як одного з проявів еону бароко. Відлюдниця де Бре називається автором не інакше як «Робінзона», причому як її прототип він визначає саме Марію Магдалену, грішницю, що розкаялася і яку барокова художня традиція так часто зображує на фоні скель або гірських пейзажів. Для д'Орса те, що відлюдниця є жінкою, багато в чому змінює ситуацію самотності, бо «жінка є істотою соціальною, яка живе для і заради інших, в той час як для представників протилежної статі є притаманним встановлювати відносини з речами, об'єктами, явищами» [7, с. 58]. Саме тому її самотність ніколи не буде повною, вона не зможе обмежитися тільки Біблією, їй потрібен духовник, у ролі якого і виступає абат де Бре. «Розкаяна грішниця постійно пише своєму духовнику; духовник їй відповідає. Епістолярний твір складається не тільки з тих листів, які пише вона, але й відповідей, які пише він. (...) Кожного разу коли свята має намір поститися, про це повинні знати у Версалі, – іронічно заявляє абат Бремон – Справжня святість не робить стільки галасу!» [7, с. 58]. Однак проблема справжньої або вдовоної святості д'Орса не цікавить. Як стверджує

д'Орс, «одвічний жіночий імператив» [7, с. 59] буде вимагати компанії, присутності, нехай і на епістолярному рівні, іншої істоти, представника суспільства, від якого вона добровільно відмовилася, але в якому настільки відчуває потребу. Як результат, знов ми маємо випадок суперечливості інтенцій, що класифікується д'Орсом як найвищий прояв барокової константи, і як і раніше, ця риса розглядається через призму концепту фемінності.

Однак треба відзначити, що бароко у д'Орса далеко не завжди знаходить вираження в термінах категорії фемінності. Не треба забувати, що метою д'Орса є знайти загальні формальні ознаки, які він класифікує відповідно до одного з елементів опозиції класика-бароко. У цьому аспекті цікаво, що деякі прояви маскулінності, потрапляючи в центр уваги д'Орса, класифікуються як барокові. Звичайно, тема чоловічого начала неодноразово використовується д'Орсом з метою наступного його заперечення або скасування, ілюстрацією якого є вищенаведений приклад Лідія – Лідіо, в якому домінуючим є перший, бароковий елемент.

З іншого боку, образ чоловіка як неконтрольованої грубої сили розглядається д'Орсом у рамках барокових тенденцій. Ця тема порушується в 1911 році в глосі «Готель Wildermann», яка також

з'являється в «Бароко» в розділі «Дати». «Wildermann» – це сучасний комфортний готель, символом якого є дика людина, «страшний волохатий монстр, озброєний камінням та величезною дубинкою» [7, с. 29]. Даний контраст вищого прояву благ цивілізації, що їх пропонує готель своїм клієнтам, та варварства, яке уособлює собою фігура Дикун, є для д'Орса дуже вдалим прикладом прояву та взаємодії двох світів – класики та бароко. «Кожен з цих світів народжує свій стиль. Стиль цивілізації називається класицизм. Стилю варварському, перманентному в своїй сутності, постійно присутньому під шаром культури, чому б не дати йому ім'я бароко?» [7, с. 29]. Очевидно, що в цьому випадку відношення контрасту формується не за гендерною логікою, а спираючись на концепти цивілізована – дика людина, а дана пара сягає корінням ще у вінкельманівське протиставлення Прейсторії та Античності.

Отже, підсумовуючи, треба констатувати наявність постійної прив'язки бароко як універсальної моделі культури до концепції жіночності та перманентний інтерес автора до даної теми, до якої він постійно повертається в філософських та художніх творах у пошуках нових інтерпретацій та проявів, невпинно намагаючись знов і знов «завоювати» свою Прекрасну Категорію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Aranguren J. L. La filosofía de Eugenio d'Ors / José Luis L. Aranguren. – Madrid : Espasa-Calpe, 1981. – 339 p.
2. Ardavín C. Oceanografía de Xenius / Carlos Ardavín, Eloy Merino, Xavier Pla. – Barcelona : Estudis Catalans, 2006. – 274 p.
3. D'Ors E. Glosari / Eugenio d'Ors. – Barcelona : Espasa Calpe, 1973. – 436 p.
4. D'Ors E. Las ideas y las formas / Eugenio d'Ors. – Madrid : Aguilar, 1966. – 128 p.
5. D'Ors E. La verdadera historia de Lidia de Cadaqués/ Eugenio d'Ors. – Barcelona : José Janés Editor, 1954. – 194 p.
6. D'Ors E. La ciencia de la cultura / Eugenio d'Ors. – Madrid : Rialp, 1964. – 168 p.
7. D'Ors E. Lo barocco / Eugenio d'Ors. – Madrid : Tecnos, 2002. – 142 p.
8. D'Ors E. Nuevo glosario/ Eugenio d'Ors. – Madrid : Aguilar, 1947. – 688 p.
9. González-Cruz L. F. Fervor del método. El universo creador de Eugenio d'Ors / Luis F. González-Cruz. – Madrid : Editorial Orígenes, 1988. – 175 p.
10. Suelto de Sáenz P. Eugenio d'Ors y su mundo de valores estéticos / Pilar G. Suelto de Sáenz. – Madrid : Editorial Plenitud, 1969. – 188 p.