

### «IMAGO FIGURATA» Я. МАЗЕНА КАК ПРОЕКТ РИТОРИЗАЦИИ ЭМБЛЕМЫ

Статья посвящена проблеме риторики эмблемы и одному из ее проявлений – теории «Imago Figurata» Я. Мазена. В статье указывается развитие риторической эмблемы как ее мыслили иезуиты – от концепции «аргущийной» эмблемы до эмблемы как риторического силлогизма. Статья показывает, как риторизация эмблемы Я. Мазеном обусловила ее внутреннюю цельность в рамках взаимоотношений понятий «протасиса» и «аподосиса», «четырёх источников inventio» и параллелизма структуры эмблематики канонам риторического dispositio.

*Ключевые слова:* эмблематика, эмблема, Я. Мазен, imago figurata, теория эмблемы, риторика эмблемы, протасис, аподосис.

Иезуитская эмблематика является наиболее заметным направлением в эмблематике XVII в. уже ввиду своего объема: согласно подсчетам П. Дэйли и Р. Димлера<sup>1</sup>, из примерно 6500 всех выпущенных эмблематических книг практически  $\frac{1}{4}$  (1600) приходится на иезуитские книги (при том что количество иезуитских авторов от общего числа гораздо меньше, чем  $\frac{1}{4}$ ). Данная статья призвана рассмотреть такой малоизученный аспект иезуитской эмблемы, как теория эмблематической риторики, оформившаяся в проект по риторизации эмблематики, получивший с подачи Я. Мазена название «imago figurata». В ходе рассмотрения теоретических оснований иезуитской эмблематики в трудах виднейших ее представителей (Я. Мазен, К.Ф. Менестрие, С. Пьетрасанта и др.) мы собираемся показать, как изначально «аргущийная» эмблема переросла в проект по риторизации эмблемы («imago figurata» Я. Мазена) и обрела свой законченный вид в форме риторического

силлогизма. Эти три переходных момента развития эмблемы и определяют логику нижеследующего анализа. По мере рассмотрения мы также укажем на большое влияние иезуитского гуманизма на становление, риторику и формы иезуитской эмблемы, рассмотрим собственно риторическое устройство эмблемы, проиллюстрировав его несколькими примерами из книги эмблем испанского иезуита А. Мендо и, наконец, обоснуем, почему в связи с риторикой эмблемы мы главным образом говорим об иезуитской эмблеме.

Частичный ответ на данный вопрос можно было бы дать, указав на то, что ни одно другое ведущее и авторитетное сообщество в эпоху барокко столь повсеместно не использовало гуманистическо-риторическую традицию, как это делали иезуиты. В этой связи для нас актуально суждение исследователя У. Барнера<sup>2</sup> о том, что именно иезуитский гуманизм способствовал появлению на свет такого художественного направления, как маньеризм<sup>3</sup> с его вычурностью и использованием «*argutiae*», ставших впоследствии центральным понятием риторики эмблемы.

В связи с понятием «*argutia*» мы будем говорить не столько о появлении иного стилистического направления, сколько о новом художественном модусе, возникшем в конце XVI – начале XVII в. Свое начало он брал из латинских авторов так называемого серебряного века античной литературы (Марциал, Ювенал, Овидий, Тацит и др.). В среде иезуитов этот «аттицизм» был особенно популярен. В Обществе Иисуса постепенно развивалась новая тенденция, стремившаяся отступить от таких закрытых и консервативных классических форм, как подражание Цицерону. Отсюда возникло и возрастало расхождение между *imitatio* и *innovatio*<sup>4</sup> – сторонниками подражания Цицерону и теми, кто искал нового и инновационного стиля, отталкиваясь от Марциала, Сенеки, Стация и других. Суть очарования этим периодом хорошо поясняет Ханс-Йоахим Ланге, говоря, что «*imitatio auctorum optimorum*» (подражание лучшим авторам) имело неожиданный эффект: когда Эразм пишет о том, что классических авторов нужно изучать, чтобы увидеть, как они развивали собственное творчество посредством точно такого же «*aemulatio veterum*» (подражания предкам), то он имеет в виду, что и сами эти авторы некогда считались новыми и «инновационными». И, согласно Эразму, их *innovatio* также нужно было подражать. Как отмечал У. Барнер, проблему усугубляло углубление «неолатинского» контекста эпохи, когда повсеместно «открывались» латинские писатели «серебряного века» и возникал новый антиклассический стиль, более поощрявший эпиграмму или более тяготевший к ней и вообще к краткой, «эмблематической» форме<sup>5</sup>.

Иезуит Маттеус Радер прославился изданием эпиграмм Марциала, за которое снискал много похвал. Важно, что в нем он отметил большое сходство аргущий с эпиграммами: «Аргущия весьма близка эпиграмме, отчего эпиграмма и имеет свою силу, энергию и дух. Если ей будет этого недоставать, то она потеряет имя эпиграммы»<sup>6</sup>. А. Шёне в этой связи отмечал, что эпиграмма и эмблема – суть как раз такие формы, которые наиболее тесно отождествлялись с творениями представителей «серебряного века» античной литературы<sup>7</sup>.

Труд наиболее видного по риторической части иезуита Якоба Мазена «*Ars nova argutiarum*» («новое искусство остроумий» или «аргущий») является яркой иллюстрацией этого предпочтения эпиграмматического и лаконического стиля в Обществе Иисуса<sup>8</sup>. Аргущиям словесным и действительным (*argutiae dicta et facta*) он давал следующее определение: «Это некое краткое суждение души, далее объясненное либо одними словами или вместе с делами, которые выводят нечто неконвенциональное с причиной, (нечто) что-либо противоположно, либо странно, либо сравнимо с чем-либо, либо на что-либо намекает или же, вместе с несколькими этими (качествами), превосходит ожидание»<sup>9</sup>. Само слово «*argutia*» в латинском языке означает «выразительность», «живость», «остроумие», «острота», «тонкость», а также «хитрость» и «хитросплетения». То есть это понятие преподносится как родовое для всего того спектра художественных явлений, которые соответствуют «*innovatio*»-модусу и при этом вступают во взаимоотношения референции («сравнимо», «намекает», «превосходит ожидания»). И, наконец, *argutia* должна быть краткой.

В иезуитских теоретических кругах этому краткому стилю и его особенностям уделялось очень большое внимание: известный иезуит Николя Коссен в книге «*Eloquentia Sacra*» переименовал «*laconicum genus*» в «*stylus acutus*», т. е. по сути в «острый», «изоциренный стиль»; об «остроумности» часто писали Атанасий Кирхер и Менестрие (эмблема есть нечто, составленное остроумным образом остроумными людьми<sup>10</sup>). Иезуит Михаэль Пексенфельдер в книге *Ethica Symbolica* говорил о том, что философы и поэты постоянно подчеркивали, что лаконический и энигматический элемент является частью мудрости и истинной поэзии. Все эти факторы привели к тому, что новый «аргущийный» стиль прочно занял свое место в среде иезуитов XVII в.

*Argutia* (вполне в духе Альчиатовской эмблемы) начинает утверждаться в иезуитской педагогике и духовной практике как форма искусства для «*selecti quidem*» (нескольких избранных), для людей подготовленных, как правило, из академических кругов. Эта идея

особенно импонировала таким иезуитам, как, например, Я. Мазен, Б. Грасиан и Э. Тезауро, целью которых было формирование в рамках Общества Иисуса собственной «*respublica literaria*», по прохождении которой все их ученики стали бы отождествляться с «придворным» сообществом XVII в. и посредством этого добились максимального влияния этой программы. Да и сами понятия «краткость», «*acutezza*» и «*argutia*» начинают рассматриваться ими как атрибуты придворной и царственной жизни, поскольку краткость есть суть придворной жизни и признак власти. Кроме того, краткость прекрасно соответствовала тем нормам коммуникации, которые существовали внутри придворного сообщества. В результате этих рассуждений в иезуитских умах сформировалось четкое противопоставление между «многозначностью» обычного народа и придворной «краткостью». Как мы увидим, это имело важные последствия и для стиля иезуитского воспитания и было отражено в «*Ratio Studiorum*».

Можно сказать, что иезуитское увлечение идеалами ренессансного гуманизма, его отчетливо риторическими началами, и осознание их полезности в деле сподвигания умов и сердец к лучшей нравственной жизни весьма соответствовали «особой методе» Общества Иисуса. Из этих гуманистических оснований в иезуитской среде постепенно наметилось и осуществилось идейное размежевание между *imitatio* и *innovatio*, между приверженцами строгой имитации канона и адептов тех авторов, внимание которых было больше приковано к эпиграмме, краткости и к способности художественного образа «поражать». С точки зрения истории и развития эмблемы, это «напряжение» между двумя модусами и привело к рождению иезуитской «аргущийной эмблемы».

И неслучайно то, что именно иезуиты явились родоначальниками этого «аргущийно-маньеристического» направления. Необходимость отчетливого донесения смыслов и распространения своего влияния продиктовала востребованность гуманистической риторики, а также таких инструментов визуального воздействия, как символы, девизы, энигмы и эмблемы (и воздействие это станет возможно только при наличии элементов «удивления» и «*innovatio*»). Из указанных четырех форм именно эмблема лучше всего подходила для этой цели, поскольку она создавала из образа и слова *новый синтез*. И вся иезуитская теория (а за ней – и практика) эмблем в XVII в. находилась под прямым влиянием этого риторического «*innovatio*» посредством использования так называемых *stylus argutus* или *concisus*.

*Иезуитская риторика.* Виднейший исследователь иезуитской риторики и эмблематики Ричард Димлер писал, что в результате

этого «антицицероновского движения» в самой риторике возникают две новые тенденции: «во-первых, это подчинение первых двух риторических канонов – *inventio* и *dispositio* – канонам диалектики из-за упадка *genus judiciale* и, во-вторых, это концентрация писательского внимания на виртуозности и на *elocutio*, а не на классическом концепте технического совершенства, смешанного с этико-политической ответственностью»<sup>11</sup>. Кто-то назвал иезуитскую риторику в эпоху абсолютизма «выставлением лести и объявлением не имеющей себе равных верности монархии», и это хорошо соответствует представлению о том, что классическую риторическую триаду *docere–delectare–movere* иезуиты свели лишь к чистому *movere*. На этом фоне иезуитские ученые риторы предпринимали шаги по сближению риторики и логики. Иезуит по фамилии Рамюс приближал *inventio* и *dispositio* от риторики к логике, оставляя всю движущую силу риторики *elocutio*, обосновав это тем, что главная задача логики – доказывать, а риторики – поддерживать логику образами. На этом основании он осудил и цicerонову триаду *probare, delectare ac flectere*, поскольку доказательства не имеют ничего общего с риторикой, но лишь с логикой.

Развиваясь по сути под влиянием ренессансного гуманизма, иезуитская риторика открыла широкую дорогу понятию «*ingenium*», теперь понимаемому как *inventio*, как нечто новое и оригинальное. Этим самым *inventio* по сути низводилось до техники *amplificatio*, лишившись высшей своей задачи – поучения и рассуждения. Теперь, когда главной целью оратора становится не назидание и наставление, но использование «неожиданных» тропов и «потрясающих» образов, риторика включается в эстетику кончетто, как это видно, к примеру, из трактатов Б. Грасиана и Э. Тезауро. Этим же будет вдохновляться в теоретизировании о риторизации эмблемы и сам Якоб Мазен, рассуждая, что читатель «подступает» к эмблеме недискурсивно, с помощью собственного *ingenium* и определенного инсайта, с тем чтобы постичь эмблематическое значение, облаченное в одежды *argutia* и сжатости, краткости.

Начальный период развития Общества Иисуса отчетливо демонстрирует, что для возникновения иезуитской эмблемы существовало несколько важных предпосылок, среди которых мы указали на сильнейшее влияние ренессансного гуманизма, обусловившего как фундаментальное размежевание между принципами *innovatio* и *imitatio*, предопределившее последующий переход к эстетике кончетто и «аргущийной» эмблеме, так и составление программного иезуитского педагогического трактата «*Ratio*

Studiorum», ставшего основой воспитательных идеалов Общества Иисуса и предписывавшего сочинение эмблем в качестве риторических упражнений. Наконец, увлечение гуманизмом обусловило обращение и пристальнейший интерес иезуитов к риторике и риторическим канонам прошлого, синтезировав и переработав которые, они создали собственные оригинальные теории и идеи для пропаганды не только своих религиозных идей, но и нового эмблематического модуса духовной эмблемы – «*imago figurata*».

«*Imago Figurata*» Я. Мазена как проект риторизации эмблемы. Якоб Мазен был виднейшим немецким иезуитом, преподавателем классов поэтики и риторики в иезуитском коллеже в Кельне, а также теологом и автором нескольких драматических произведений. Он написал два трактата по риторике – «*Palaestra oratoria*» (1659) и «*Palaestra styli romani*» (1659), дающие введение к Цицерону и классическим авторам. Нас же будут больше интересовать его произведение «*Arg nova argutiarum*» (1649) («Новое искусство аргументов»), представляющее собой введение в его теорию «*argutia*», и тесно связанное с этим его «программное» сочинение «*Speculum Imaginum veritatis occultaе*» (1681) («Зерцало изображений тайной истины»), содержащее его теорию эмблем.

Теория Мазена получила название «*Imago Figurata*» ввиду использования этого термина для описания всякого словесно-образительного конструкта. Далее мы будем придерживаться перевода «фигуративный образ», включая в содержание этого понятия представления и о его символизме, и о том, что он непосредственно изображен и «офигурен» (т. е. что он содержит изображение предметов). У изложенной Мазеном концепции также существует название «*iconomystica*», что Прац пояснял как науку использования изображений, которые поучают таинством веры с пользой и в приятном виде<sup>12</sup>.

Объясняя свою теорию, Мазен подчеркивает примат *res picta* (или «изображенной вещи») над написанным словом. *Res*, или базовый элемент «*pictura*» в фигуративном образе, Мазен считал более значительным элементом, чем слово. Это логично ввиду того, что визуальный объект больше импонирует нашим чувствам, тогда как слово оказывает действие лишь на слух.

Четыре источника «*inventio*». Что такое «фигуративный образ», согласно Мазену? Он определял его как «сотворенный физический или нравственный предмет, способный репрезентировать нечто отличное от самого себя в остроумной манере посредством тропа»<sup>13</sup>. Это значит, что Мазен не рассматривает образы, не наделенные переносным значением. Таким образом, термин

«*imago figurata*» сразу оделяет эмблему связкой с метафорической речью.

Мазен рассуждает, что если художник изображает вещи такими, каковы они есть, со всей их точностью, то «иконограф» как поэт должен интересоваться «фигуративными образами», предлагающими переносные значения. В «*Ars nova argutiarum*» Мазен также подчеркивал важность элемента удивления, «сюрприза» и говорил, что посредством контрастирующих друг другу слов и мыслей в эпиграмму должно быть добавлено нечто поражающее и «инновационное». Для этой цели он, будучи преподавателем риторики, обозначил четыре риторических источника *inventio*: *comparatio* (соотношение, сопоставление), *repugnatio* (оппозиция), *alienatio* (отчуждение) и *allusio* (аллюзия). Затем эта идея переходит из эпиграмматического материала в эмблематический: всякий символ должен быть остроумен или неожидан в своем значении и удивлять читателя. Четыре источника, по мнению Я. Мазена, должны были служить для создания изображений, которые будут превосходить ожидания читателей.

Как мы отметили выше, Мазен выбирает такие образы, которые атрибуируют нечто или, напротив, детрибуируют нечто от *res*, или такие, которые кажутся чуждыми или далеко отстоящими от *res*, или даже противоположные / конфликтные ей. Образы, атрибуирующие нечто отдаленное или чужеродное, он зовет *alienata*, противоположные – *opposita* или *repugnata*. *Comparata* или *proportionata* – это образы, которые сводят нечто с несхожей ему *res* таким образом, как будто *оно на самом деле свойственно этой res*; те же образы, которые используют аллюзию, называются соответственно *allusio*.

Чтобы упростить свою теорию, Мазен использовал образ цветка под названием «бархатцы», обстоятельно поясняя его так: Изабелла Ровереа, жена правителя Бизиньяни, описала повернутые к солнцу бархатцы леммой «*Non alio convertam oculus*» (никому иному я не обращаю свой глаз), дабы этим показать свою великую любовь супругу (бархатцы точно так же обращены к солнцу, как Изабелла – к мужу). Сравнение бархатцев с Изабеллой и солнца с герцогом Мазен называет «пропорциональным». Всякое сравнение этих компонентов, согласно Мазену, производит удивление, но главное удовольствие состоит в их комбинировании.

Так, если к уменьшающимся с заходом солнца чашечкам бархатцев мы припишем лемму «*Illius occasu cadam*» (Я упаду / умру с его закатом / смертью), то это значит, что Ровереа не переживет смерть своего супруга из-за ее великого горя. Здесь мы использовали источник *alienatio*, потому что если кто-то погибает из-за смерти иного,



то Мазен считает это *alienum* (странным, чуждым, непоследовательным, несоответственным). Далее, если бы к погибающим из-за жаркой температуры бархатцам мы приписали лемму «*Quod me fovet, epecat idem*» (Что меня согревает, то же и истощает), в этом виделась бы великая любовь Роверей к мужу, ведь здесь мы создаем символ из источника *oppositio*, так как лучи солнца парадоксальным образом и обогревают цветок, и уничтожают его. И наконец, если вместо бархатцев мы используем цветок *bellis* (маргаритка) в лемме: *Bella, sed unius oculis* (прекрасна, но для глаз одного), то образ Роверей преобразуется посредством *allusio*, так как слова *bella* и *Isabella* связаны лингвистически<sup>14</sup>. Из этих примеров видно, что Мазен наделяет риторическое *inventio* вариативными моделями для того, чтобы делать эмблемы и эпиграммы более тонкими, остроумными и более притягательными для разгадки.

*Протасис и аподосис.* Рассмотрим далее ключевой момент концепции «фигуративного образа», а именно ее построение вокруг синтеза двух частей – леммы и пиктуры. Подпись, или *subscriptio*, согласно Мазену не очень существенна для «фигуративного образа». И беря эмблему в качестве риторического силлогизма, Мазен осмысливает роль *subscriptio* в ней как отношение *apodosisa* к *protasisu*<sup>15</sup>. Проясним два этих центральных понятия для иезуитской риторики эмблемы. Грамматики называли бы протасисом придаточное с союзом «если». В переводе с греческого это «предстоящее», и из двух придаточных оно стоит первым. Придаточное с «то» называется «аподосис», или «то, что идет после». Так, к примеру, если сегодня идет дождь (протасис), то улицы будут мокрые (аподосис). Однако это грамматика.

Обращаясь к теоретикам, мы увидим, что о силлогистической природе эмблемы в XVII в. напрямую свидетельствовали и другие иезуитские теоретики. Так, Богуслав Бальбин говорил о ней следующее: «Во-первых, в каждой эмблеме есть сравнение или сходство, и оно обязательно требуется; затем изображенный предмет, с которым ищется сходство, называется *protasis*, а приложение (*applicatio*) зовется *apodosis*; к примеру, Парфянин, изображенный ранившим врага в беге, пока сам убегает с поля боя, с надписью: бегство – наша победа, должно быть так представлено: равно как Парфинян, пока сам бежит, ранил врага и побеждает; (это Протасис), так и я одержу победу, избегая наслаждения (это Аподосис)»<sup>16</sup> (курсив мой. – Д. З.). Иезуит Каспар Книттель в своем трактате «*Via Regia ad omnes artes*» (Царский путь ко всем искусствам) утверждал, что вещь, из которой ищется сходство, есть протасис, ее аппликация – аподосис.



Все это<sup>17</sup> указывает на то, что в начале XVII в. силлогистический, или аргументативный, аспект эмблемы становился все более очевидным. Иезуиты XVII в. больше не воспринимали эмблему как некий «пазл» или загадку, которую необходимо отгадывать «элитарной» ученой публике, как это было достаточно свойственно веку XVI и так ярко проявлялось в отношении книги эмблем Альчиато и других ранних эмблематистов.

Для самого Мазена *res picta* представляется протасисом, а *res significata* – аподосисом. Исходя из этого Мазен видит задачу иконографиста в том, чтобы находить сходство в тех вещах, которые наиболее отдалены друг от друга ввиду взаимоотношений протасиса–аподосиса<sup>18</sup>. Итак, скажем, к чему же сводится в конечном счете вся эта «энтимема»? Она сводится к последовательному логическому перетеканию значения от эмблематической *res significans* (т. е. сочетания пиктуры и леммы) к *res significata* («энтимематическое заключение» эмблемы). Иногда это эмблематическое «заключение» находится в *subscriptio* (или *peroratio*, в риторической терминологии Мазена) – поэтому автор и придерживается взгляда, что *subscriptio* или эмблематический комментарий не нужен в структуре эмблемы. Читатели зачастую могут добавить собственное заключение (или аподосис) к эмблематическому протасису (высказанному в *pictura* и *lemma*).

Мириады возможностей комбинирования изображения и слова были продемонстрированы Мазеном в эмблемах Девы Марии, где он показал возможности наделения изобразительного протасиса сигнификативным аподосисом при помощи четырех риторических источников *inventio*. Например, он использовал *fons ex allusione* для сравнения Марии *monile ornatum* (украшенной ожерельем) с леммой «*Non onerat, sed ornat*» (Не весит, но украшает) или в образе Марии, сравненной с оливковым деревом «*Dat virgo vigorem*» (Дева дает силу). Мазен в этой связи писал, что искусство иконографа может состоять в выборе лемм из экзегетической традиции Отцов Церкви и Средних веков, а также в использовании *inventio*, становящемся (как в данном случае) игрой слов или анаграмматической уловкой.

Р. Димлер отмечал, что используя для своих образов слово «*figura*», Мазен опирался на квинтилиановское, аристотелевское и цицероновское риторическое использование слова «из-за его акцента на неконвенциональном, эзотерическом или аргуцийном значении»<sup>19</sup>. Этим самым Мазен исключает, что колос пшеницы репрезентирует жатву или виноградина – виноградную лозу, потому что при этом они находятся в одном тематическом поле<sup>20</sup>, а создать

(*figurare*) для Мазена означает наделить образ *необыкновенным* или *потрясающим*. Так, Мазен отрицал синекдоху потому, что в ней недоставало остроумных инвенций, но вместе с тем он одобрял приемы подобия и непохожего сравнения как методы придания разнообразия.

Так, Мазен с критикой обрушивался на СХХVII эмблему Альчиато, потому что лемма «*nihil reliqui*» (ничего не оставил) попросту комментирует пиктуру и не толкует ее. Пиктура показывает саранчу, уничтожающую готовое для жатвы поле, а *subscriptio* Мазен цитирует: «Посевы полностью поглощены. Даже надежда в опасности, остаются только молитвы». Для Мазена лемма и *subscriptio* попросту комментируют картинку и в аподосисе нет никакого переносного значения: «где в аподосисе, который должен подразумеваться, не хватает переноса, там он выполняет обязанность скорее художника, нежели скульптора»<sup>21</sup>.

Для обоснования того, что связь между означающим и означаемым в фигуративном образе может базироваться на взаимоотношениях как сходства (метафора), так и несходства (антитеза), Мазен цитирует «Риторику» Аристотеля (кн. III, гл. 10). Сравнение должно манифестировать нечто сходное для того, чтобы *res pictae* и *res significatae* могли быть сравнимы друг с другом, и нечто иное – чтобы их взаимоотношения могли иметь «тропический» характер.

*Imagines figuratae* подразделяются Мазеном на четыре поджанра: эмблемы, символы, иероглифы и энигмы (гл. 53). Символы и эмблемы, по Мазену, суть фигуративные образы, проводящие сравнения между схожими вещами; иероглифы и энигмы – между несходными вещами. Символы и эмблемы используют образы «*ex natura*» (например, солнце и орел означают силу), иероглифы и энигмы в свою очередь – «*ex instituto*» (из обычая, например, скипетр как символ власти)<sup>22</sup>. В своей теории Мазен подробно иллюстрировал принципы образования символов, эмблем, иероглифов и энигм, показывая всевозможные комбинации *res pictae* и потенциальную связь между изобразительным протасисом и обозначаемым аподосисом. Делал он это посредством четырех источников риторического *inventio*: *proportio*, *repergnatio*, *alienatio* и *allusio*. Р. Димлер отмечал, что в этой глубоко проработанной авторской теории фигуративного образа Мазен «стремился объединить традиционные библейские подходы к аллегории с маньеристской риторикой XVII в.»<sup>23</sup>. Фигуративный образ Я. Мазена явился попыткой объединить аллегорию и риторику в маньеристской манере.

*Эмблема как риторический силлогизм.* Выше мы уже упоминали, что некоторые отцы-иезуиты (Б. Бальбин, К. Книттель) говорили о

силлогистической природе эмблемы. Их единомышленник, иезуит К.Ф. Менестрие отзывался об этом следующим образом: «Третье требование состоит в том, чтобы это заключение Метафоры было бы заключением аргумента, похожим на Силлогизм или на Энтимему, (это) как если бы я сказал, что Царь создал Мир после войны, (и) поэтому он похож на Геркулеса, который после своих подвигов переменял свою дубину на оливковую ветвь; или как радуга после дождя являет безмятежность, так и наша благочестивая Королева стяжала Мир своими слезами»<sup>24</sup>. Понятие о необходимости выведения аргументов можно встретить и в указаниях Ratio Studiorum для студентов риторики и гуманитарных дисциплин: «задачи учеников <...> сочинять эпиграммы, инскрипции, эпитафии <...> применять фигуры риторики к одной теме или к другой, выводить аргументы к любой теме из общих мест риторики»<sup>25</sup>.

Это подводит нас к выводу, что для понимания того, к чему пришла риторика иезуитской эмблемы, нам полезно будет рассмотреть эмблему как разновидность риторического силлогизма. Мы рассмотрим эмблему как гипотетический силлогизм, который адаптирует риторическую структуру из второй части классической риторики, *dispositio*, т. е. именно организацию частей речи. В «эмблематическом тезисе» мотто или лемма олицетворяет начальный тезис, *propositio*, утверждающий проблему, которую необходимо решить, или положение, которое необходимо доказать.

Если мы возьмем классическую организацию речи из шести частей:

1. Введение (*Exordium*);
2. Изложение фактов (*Narratio*);
3. Разделение (*Partitio*);
4. Доказательство (*Confirmatio*);
5. Опровержение (*Refutatio*);
6. Заключение (*Peroratio*),

то мы увидим, что структура многих эмблем имеет соответствия ряду ее частей. Пиктура может быть принята за *exordium*, поскольку его цель – завладеть интересом публики и в то же время сделать введение в тему. С точки зрения рецепции эмблемы, именно пиктура – первое, что завладевает нашим вниманием. Пиктура – это начальное визуальное и пространственное воплощение *res significans*, к которому (в идеале) делают отсылки тексты. *Res significans* – это протасис (или придаточное с «если») гипотетического силлогизма. В этом типе эмблемы первая часть, *subscriptio*, следующая сразу за *pictura*, представляет собой *narratio* и *expositio*. Эмблематическое *narratio*, как и риторическое, дает читателю (или публике) некото-

рую фоновую информацию об иллюстрируемом тезисе (например, описание пиктуры). Функция *expositio* так же распространяется на эмблему в том, что касается определения терминов или демонстрации проблем, которые нужно доказать.

Тип силлогистической эмблемы часто разрабатывает пропозицию посредством риторического *confirmatio*, в котором эмблематист пытается подтвердить и доказать главный тезис посредством *exempla*, в которых никогда не бывает недостатка.

В качестве более подробных примеров развертывания на практике силлогистической эмблемы возьмем несколько эмблем из книги испанского иезуита Андреса Мендо «*Principe Perfecto*» (1662) («Идеальный Государь»). Documento XX: *Eloquentia principes ornat* (Красноречие украшает государей) (рис. 1) и подзаголовок «Стремись практиковаться в красноречии, чтобы придавать большую силу своим словам». Здесь автор призывает государя практиковать красноречие в своих дипломатических делах и переговорах. Именно с помощью *exordium* автор сразу привлекает наш интерес. Мы смотрим на пиктуру и видим Меркурия с крылатой шляпой, но у него нет рук и ног. Почему же Меркурий появляется здесь в таком виде?



Рис. 1

Приглядываясь далее, мы видим одну лемму на латинском языке над изображением, а вторую – на испанском. Две эти леммы служат созданию пропозиции для «мини-проповеди» в тексте эмблемы. После этого следует риторическое развертывание (*expositio*) в объемном *subscriptio*, где Мендо описывает изображенное и пропозицию. Красноречие, как он здесь сообщает, это блеск золота премудрости, оно дает ясность и энергию; а древние изображали Меркурия, отца красноречия, без рук и без ног, так как лишь посредством одних его убедительных слов он достигал своей цели.

В *subscriptio* Мендо (нередко к этому прибегали и другие эмблематисты) часто использует так называемые маргиналии, чтобы обосновать свои доказательства посредством аргумента авторитета. Здесь он добавляет список *exempla*, взятых как из мифологии (Геркулес Тиринфский, Амфион и Орфей, Гермес и Янус, Агамемнон), так и из истории (сицилийский тиран Гиерон, Филипп Македонский, Александр, Цезарь, Карл V). Все эти фигуры служат *confirmatio* тезиса, что красноречие – это необходимое требование для государя, чтобы он стал эффективным предводителем.

Следует также сказать, что для такого рода силлогистических эмблем типично, что финальное заключение произносится веско и отчетливо в завершающих строках эпиграммы или *subscriptio*, равно как аподосис подтверждает протасис. Так и Мендо, рассуждая, что еще одними конструктивными элементами красноречия являются краткость и благоразумие (ведь чем больше человек говорит, тем меньше значения имеют его слова), заключает, что мудрость и благоразумие должны быть объединены в красноречии; мудрость без красноречия не вредоносна, но красноречие без мудрости редко благоприятно, а иногда и опасно.

Схожую силлогистическую модель мы увидим и в эмблеме XXXI «*Itera Culpa Gravis Punienda*» (повторный серьезный проступок следует наказывать) (рис. 2). Первым делом наш взгляд привлекает *pictura*, которая в терминах риторического *dispositio* выступает в роли *exordium*. Мы видим скопище трудолюбивых пчел. Значение картинки становится ясно ввиду двух лемм, доказывающих тезис. Теперь протасис этого силлогизма можно определить так: непрекращающиеся преступления должны быть серьезно покараны, а повторяющиеся правонарушения не избегнут очень серьезного наказания. Снова первая часть *narratio* и *expositio* возникает посредством сопоставления значений лемм и объясняет аргументацию в *pictura*: если страшная вина не наказана, то последует хаос.

Равно как в мире пчел, так же и в мире политическом государь должен устраняться от милосердия, если им злоупотребляют. С по-





Рис. 2

мощью аргумента «ex negativo» (или «a contrario», в терминологии Г. Лаусберга) Мендо в *confirmatio* цитирует пример Плутарха, который проклял Харилло, короля лакедемонян, потому что тот никогда не наказывал злодеев. В арсенале аргументации у Мендо также цитаты из Ювенала и Кассиодора, общая идея которых в том, что никто не становится ни хорошим, ни дурным во мгновение ока. Так Мендо утверждал необходимость серьезных наказаний, упоминая случай Квинтилиана, защищавшего отцеубийцу, основываясь на аргументе, что раз он прежде не совершал преступлений, то и не должен приговариваться к смерти. В заключение Мендо говорит, что ради блага государства требуется серьезное наказание в случае рецидивизма.

В качестве третьего примера силлогистической эмблемы можно привести эмблему LX – *Ex Lex Grex Ubi non est Rex* (Беззаконна толпа, где нет короля) (рис. 3) с подлеммой «Где нет управляющего, там они живут без закона и там царит полное смешение». Наше внимание опять же привлекает странная пиктура, на которой скопище трудолюбивых пчел обращает в бегство толпу саранчи.



Рис. 3

Две эмблематические пропозиции из лемм сообщают, что где нет короля или управителя, там процветают хаос и беззаконие. Пропозиция здесь снова функционирует как протасис или *res significans*, включающий в себя пиктуру и лемму. Дальше Мендо детально поясняет протасис, который присутствует в части *narratio* и *expositio*: саранче недостает короля и как следствие она хаотически нападает на дома и деревни. Напротив, пчелы живут в гармонии, потому что у них есть лидер. Они искусно строят свои сладкие соты ради блага людей; в «пчелином сообществе» они повинуются неукоснительно, карают леность, и кто бы ни нарушил их законы, он вскоре карается за проступки – и все это происходит потому, что у них есть король. А если его нет, то и сами пчелы крадут мед.

Чтобы доказать заключение своего тезиса, или аподосис, что везде царит неразбериха, если нет короля, Мендо цитирует Тацита, согласно которому лучше жить в послушании при злом государе, чем вообще без короля. В процессе *confirmatio* Мендо как обычно использует прием обращения к авторитетам, приводя пример мудрого Нилоксена, который в ответ на вопрос, что наиболее полез-



но, ответил: добрый государь. Но когда король злой, это порождает страх. Худшие из несчастий происходили у народа израильского тогда, когда у них не было правителя. Так, без правителя человеческая природа деградирует, а люди живут как животные и т. д. «Последнее слово» эмблематического силлогизма обобщено так: государь и правитель посредством своих законов, наград и наказаний контролируют государство, подавляют распущенных и обязывают людей жить как люди.

Можно сказать, что структура, логика развертывания значения эмблемы и ее финальная реализация в «Principe Perfecto» напоминают риторический аргумент посредством использования протасисо-аподосисной структуры. Lemmata в нем выступают как пропозициональные утверждения, которые и должна доказать эмблема – на этом переплетении пропозиций и доказательств и возникает силлогистическая эмблема.

Кроме риторической составляющей в этих эмблемах можно также заметить тенденцию иезуитской эмблематики к структуризации эмблем наподобие мини-речей или проповедей, используя риторическое *dispositio* и подразумеваемый силлогистический аргумент с тем, чтобы не просто развлечь, но главное – убедить и «подвигнуть» своих читателей к действию в логической, разумной манере. Одной из главных забот иезуитских эмблематических писателей являлся эмблематический *modus procedendi* (модус продвижения, развертывания), который имитировал бы оратора, проповедника и логика. Это диктовала их вышколенность риторикой – было необходимо убеждать читателей посредством убедительных аргументов. А эта структура протасиса–аподосиса, предлагаемая в эмблематическом силлогизме, увеличивала силу аргументации посредством использования сравнений и аналогий в рамках классического *dispositio*.

Еще в середине XVI в. современник Альчиато Ахилле Боккий называл свои эмблемы «*symbolum*», значение которого предполагало сведение разных смыслов воедино (σύμβολον), так чтобы разные части эмблемы излагали один смысл и одно значение. Структура эмблемы как риторического силлогизма показывает, что в основе большого разнообразия частей эмблемы действительно может лежать некое единство, которым и является риторическая организация протасиса–аподосиса.

Иезуиты, будучи весьма сведущи в риторическом искусстве, употребили большие усилия для риторизации эмблематики. Переняв принципы гуманистической риторики, они усвоили и обосновали ценность «аргущийной», лаконически-остроумной эмблемы,

на материале которой была теоретически сформулирована теория «*imago figurata*», оформившая внутреннее устройство эмблемы в виде взаимоотношений «протасиса–аподосиса» и давшая начало эмблеме как разновидности риторического силлогизма с его пропозиционально-доказательной внутренней логикой. Это очень точно соответствовало идеологической компоненте Общества Иисуса, стремившегося быть наиболее влиятельным во всех сферах жизни XVII в. – светской, политической, театральной, придворной, но главным образом духовной.

#### Примечания

- 1 *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series. Part One* / Ed. by P.M. Daly and G.R. Dimler. Queen's University Press, 1997.
- 2 *Barnier W. Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen.* Tübingen: Max Niemeyer, 1970. S. 354.
- 3 Три виднейшие фигуры маньеристического направления – Б. Грасиан, Я. Мазен и Э. Тезауро – были воспитаны в иезуитском духе (хотя, как известно, Тезауро оставил Общество Иисуса в 1634 г., однако образование он получил в иезуитском коллеже).
- 4 В течение эпохи барокко аристотелевская «эстетика подражания» (*imitatio*), на которой и был во многом построен «*Ratio Studiorum*», сменяется «эстетикой инвенции» (*inventio*) или «инновации» (*innovatio*). Это подтверждается, например, все большим акцентом на инвенционные упражнения при составлении собственных иероглифов, импрез и эмблем. М. Баттлори указывал, что не принцип мимесиса позволил перейти от риторики *Ratio* к барочному модусу, но именно темы, фигуры речи, понятия *ingenium* и *inventio* и в особенности упражнения по эмблематике (*Battlori M. Gracian y el barrocco. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958. P. 110*).
- 5 *Ibid.* P. 356. Он же продемонстрировал истоки этой новой тенденции, цитируя документ 1619 г. (*Monumenta Germaniae Paedagogica. XVI. P. 182*), где сложные упражнения предлагаются более продвинутым студентам, из чего он заключает, что это были именно студенты иезуитских академий: «*Scribenda Epigrammata, Emblemata et his consimilia, ab iis fere, qui iam in stylo et in eruditione multum profecerunt, ab aliis vero raro et parce*» (Эпиграммы, эмблемы и им подобные вещи должны по большей части составляться не только теми, кто уже весьма плодотворен в стиле и по эрудиции, но и другими, только редко и с осторожностью).
- 6 «*Argutia vel maxime propria est epigrammatic, unde nervum, vim et acrimoniam, geniumque sum habet epigram ... si hac careant, epigrammatis nomen relinquunt*».
- 7 *Schöne A. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, 1967. S. 37.

- <sup>8</sup> В самом начале XVII в. этот лаконический и лапидарный стиль начал завоевывать все большую популярность. См.: *Lange H.J. Aemulatio veterorum sive de optimo genere scribendi*. Frankfurt and Bern, 1974. P. 68.
- <sup>9</sup> *Familiarum Argutiarum Fontes*, II, 1, 22: «Est brevis quaedam animi sentential, aut verbis solis, aut factis simul verbisque explicata, quae aliud, cum ratione praeter opinionem adfert; quod vel oppositum sit, vel alienum, vel comparatum, vel alludens, vel pluribus horum expectationem superat». См. также: *Bauer B. Jakob Pontanus SJ, ein oberdeutscher Lipsius: Ein Augsburger Schulmann zwischen Renaissancegelehrsamkeit und jesuitischer Dichtungstradition // Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*. 1984. № 47. S. 114.
- <sup>10</sup> *Emblema est aliquid ab ingeniosis ingeniose excogitatum*.
- <sup>11</sup> *Dimler R. Imitatio, Innovatio, and Jesuit Emblem Theory // Dimler R. Studies in the Jesuit Emblem*. N.Y.: AMS Press, Inc., 2007. P. 76.
- <sup>12</sup> *Praz M. Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964. P. 174.
- <sup>13</sup> *Mazen J. Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata ... Coloniae Ubiorum: Joannis Antonii Kinch, 1681*. P. 440: *Res creata physica vel moralis, per tropum apta ingeniose representare rem a se diversam*.
- <sup>14</sup> *Ibid.* P. 573.
- <sup>15</sup> Одна из причин того, почему Мазен наделил теорию эмблем такой сугубо риторической терминологией, состоит в том, что он (вслед за собратьями-иезуитами Я. Бошем, Ф. Менестрие и Э. Тезауро) стремился придать изучению эмблем такой же высокий статус, как и риторике, которая очевидно играла значительную роль и в самом иезуитском образовании (преподавателями риторики были такие эмблематисты, как Д. Бугур, И. Дрексель, Ф. Менестрие, Я. Мазен, Я. Понтан, Н. Косен и др.)
- <sup>16</sup> *Primo, in omni emblemate est comparatio vel similitudo, & necessario requiritur; res ex qua similitudo petitur & pictura, protasis vocatur, applicatio apodosis, v.g. Parthus depictus fugiendo hostem vulnerans, cum inscriptione: fuga est victoria nostra, sic debet exponi: sicut Parthus, quando fugit, hostem vulnerat, & vincit: (haec est Protasis) ita ago fugiendo voluptatem triumphabo (haec est Apodosis)*.
- <sup>17</sup> Эта номенклатура протасиса–аподосиса очень часто возникает в трудах ведущих иезуитских теоретиков эмблемы. Пьер Ль Аббе (Pierre L'Abbé) писал: «Многие обсуждали искусство эмблемы и его принципы, но лишь немногие принимают их – аллегорический: иногда раскрывая одни вещи, подразумевают другие; она позволяет использовать много человеческих и божественных фигур <...>; и лемма добавляет много стихов и слов, объясняющих аллегорию; и она может использовать некие леммы или эпиграммы, которые обращаются к человеку, и применяет к ней эмблему. И этот *anodosus*, хотя он и внешний (*extranea*) по отношению к эмблеме, все же помогает читателю осознать, что эмблема рассматривается как энигма» (*Elogia Sacra*. Venice: Philipp Charvys, 1674. P. 426).

<sup>18</sup> *Mazen J.* Op. cit. P. 579.

<sup>19</sup> *Dimler R.* Jakob Masen's Imago Figurata: From Theory to Practice // *Dimler R. Studies in the Jesuit Emblem...* P. 108.

<sup>20</sup> *Mazen J.* Op. cit. P. 440.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 455: Ubi cum translation ad apodosin inferendam est, pictoris magis, quam fictoris officium agit.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 654–655.

<sup>23</sup> *Dimler R.* Jakob Masen's Imago Figurata... P. 112.

<sup>24</sup> *Menestrier P.C.F.* L'art des emblèmes. Lyon: Benoît Coral, 1662. P. 25: «La troisième demande que cette illation de la Métaphore soit une illation d'argument, semblable au Syllogisme, ou a l'Enthymeme, comme si ie disois le Roy a fait la Paix après la guerre, donc il est semblable a Herucle, qui après ses travaux changea sa masse en un olivier, ou bien comme l'Arc-en-ciel en tombant en pluye rend la sérénité, ainsi nostre pieuse Reyne a obtenu la Paix par ses larmes».

<sup>25</sup> Цит. по: *Dimler R.* Emblems and Rhetoric: Syllogistic Examples from Andres Mendo's Principe Perfecto (1662) // *Dimler R. Studies in the Jesuit Emblem...* P. 148.