

*На правах рукописи*

**Шамарина Анастасия Алексеевна**

**СУБЪЕКТ ЛИРИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ИСПАНСКОЙ  
ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА  
(А. Мачадо, П. Салинас, Л. Сернуда, Р. Альберти)**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(европейская и американская литература)

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва 2012

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

**Научный руководитель:** доктор филологических наук,  
профессор  
**Пискунова Светлана Ильинична**

**Официальные оппоненты:** **Кофман Андрей Федорович,**  
доктор филологических наук,  
Институт мировой литературы  
имени А.М. Горького РАН,  
заведующий отделом литератур  
Европы и Америки новейшего времени

**Смирнова Маргарита Борисовна,**  
кандидат филологических наук,  
Российский государственный  
гуманитарный университет,  
доцент кафедры  
сравнительной истории  
литератур Института филологии  
и истории

**Ведущая организация:** Литературный институт  
имени А.М. Горького

Защита состоится «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2012 г. в \_\_\_ часов на заседании диссертационного совета Д.501.001.25 при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Отдела диссертаций в Научной библиотеке Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2012 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат филологических наук,  
доцент кафедры истории  
зарубежной литературы

Сергеев Александр Васильевич



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена испанской поэзии первой половины XX века, представленной творчеством поэтов «поколения 1898 года» и «поколения 1927 года». Эти «поколения» являются основной движущей силой духовного и культурного возрождения страны после падения Испанской империи в 1898 г. **Предметом исследования** является лирический субъект в поэзии А. Мачадо, важнейшей фигуры «поколения 1898 года», и в поэзии П. Салинаса, Л. Сернуды, Р. Альберти – самых значительных после Ф. Гарсии Лорки представителей «поколения 1927 года». Основной **задачей** работы является выявление особенностей структуры этого субъекта и прослеживание логики его трансформации.

Анализ субъектной структуры поэзии А. Мачадо, П. Салинаса, Л. Сернуды и Р. Альберти позволяет рассматривать испанскую поэзию первой половины XX века как диалектически-раздвоенную, динамичную, но единую художественную систему, характеристика которой и является **целью** данного исследования.

В центре работы – творящая личность, ее отношения с миром, ее рефлексия, ее воплощение в тексте, поэтому базовой категорией исследования является лирический субъект – как проекция автора-творца на текст. С.Н. Бройтман определяет лирический субъект как «носителя речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении»<sup>1</sup>. Лирический субъект может быть явлен в тексте напрямую, а может в ряде случаев оформляться в лирического героя или героя ролевой лирики. Понятие «лирического героя» впервые появилось в работе Ю.Н. Тынянова «Блок» (1921) как определение субъекта лирического произведения, не тождественного автору-создателю. Л.Я. Гинзбург, в свою очередь, поставила целью разграничение и уточнение

---

<sup>1</sup> Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной, Интрада, 2008. С. 112–113.

понятий лирического героя и лирического субъекта («О лирике», 1964), являющегося, как правило, порождением романтического сознания. В нашей работе также рассматривается герой ролевой лирики, дальше, чем лирический герой, отстоящий от лирического субъекта и по ряду причин менее с ним соотносимого. Применительно к поэзии А. Мачадо анализируется проблема гетеронимной лирики и гетероним как особый вид литературной мистификации, отмеченной Гинзбург как пример предельного несовпадения автора и лирического героя.

Вопрос о своеобразии лирического субъекта в испанской поэзии первой половины XX века в нашей работе ставится впервые. В зарубежном (в первую очередь, испанском) литературоведении существует ряд фундаментальных исследований, авторы которых ставят целью создать общую картину творчества поэтов «поколения 1898 года» и «поколения 1927 года», сосредоточиваясь, главным образом, на проблемах исключительно литературных – стиля, основных лирических темах и мотивах, оставляя за скобками вопрос о лирическом субъекте.

Интерес к феномену, впоследствии получившему название «лирический субъект», существовал уже на заре литературоведения. С.Н. Бройтман в работе «Лирика в историческом освещении» (2003) выделяет основные теории лирики, анализ которых позволяет приблизиться к пониманию того, как менялись подходы к этому роду литературы. Первая связана с античными представлениями о лирике как особом типе высказывания, отмеченном таким отношением субъекта к «другому», при котором не происходит, в отличие от эпоса или драмы, превращения говорящего в героя. На стадии риторического художественного сознания (в эпоху Средних веков и Возрождения) лирический субъект существует в рамках жанра и не мыслится как автономный. И только начиная с эпохи Барокко постепенно формируется второй подход к лирике – как к литературному роду, в центре которого располагается автономный субъект,

внутренний мир которого является залогом целостности и уникальности творимого произведения.

Наибольшей интериоризации лирика достигает в эпоху романтизма, находя теоретическое подкрепление в концепциях Ф. Шлегеля, Шеллинга и Гегеля. А.В. Карельский характеризует романтизм как «эпохальный слом художественного сознания и мироощущения»<sup>2</sup>, отмечая, что в конце XIX века в Европе наблюдается бурный всплеск романтического мироощущения и считая многочисленные литературные течения первой трети XX века («измы») прямыми наследниками романтизма. Г. Фридрих, рассуждая об эволюции современной лирики (“Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts”, 1956), также рассматривает ее структуру в рамках единой основополагающей традиции романтизма, соотнося с ним, в том числе, творчество поэтов «поколения 1927 года».

На рубеже XIX–XX веков происходит пересмотр представлений о лирике как о субъективном высказывания. М. Зусман (“Das Wesen der modernen deutschen Lyrik”, 1910) ставит вопрос о различении биографического автора и его образа в произведении, утверждая, что «я», появляющееся в тексте, – это не персональное «я» автора, а всеобщее, дионисийское «я», вышедшее за пределы своей субъективности.

В русском контексте термин «лирическое я» впервые появился в статье И.Ф. Анненского «Бальмонт-лирик» («Книга отражений», 1906). Обращает на себя внимание стремление Анненского вывести лирическое «я» Бальмонта из зоны влияния Бальмонта как автора-творца, который наряду с биографическим автором последовательно элиминируются из области эстетического.

В ситуации модерна и постмодерна все чаще возникает тема деперсонализации лирического «я», вплоть до утверждения того, что наличие

---

<sup>2</sup> Карельский А.В. Немецкий Орфей. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007. С. 558.

этого «я» не является дифференциальным фактором, согласно которому произведение может быть отнесено к категории лирического (“Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik”, 1979). Взамен Мюллер говорит об «имплицитной субъективности» (“Das Problem der Subjektivität der Lyrik und die Dichtung der Dinge und Orte”, 1995), в то время как В. Бернхарт вводит понятие «деперсонализированного агента» (“Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht”, 1993), причем задача обоих – снизить степень соотнесенности между «я», говорящим в стихотворении, и автором.

Стремление к деперсонализации, наблюдаемое в испанской литературе первой половины XX века, соотносится с идеей дегуманизации, представленной в философско-антропологических концепциях Х. Ортеги-и-Гассета, а также с его видением проблемы личности и маски. В лекции «Идея театра» (“Idea del teatro”, 1946) Ортега рассматривает феномен маски с позиций антиномии «“я” – “другой”», фундаментальной для понимания эстетики испанских поэтов первой половины XX века. А. Карреньо утверждает: «Этот поиск [превращения «я» в «другого» – *А.Ш.*] в XX веке оборачивается радикальным отчуждением, деперсонализацией. Быть собой – значит пребывать в поле другого, и этот другой (маска) становится, парадоксальным образом, метафорой отсутствующего “я”»<sup>3</sup>.

В 1940-е годы Э. Штайгер утверждал, что это «я» – не обязательно «субъект», противопоставленный «объекту», а специфика лирики как типа высказывания заключается в отсутствии субъект-объектной дистанции (“Grundbegriffe der Poetik”, 1946). Это положение Штайгера отсылает нас к концепции лирики, представленной в трудах М.М. Бахтина. Лирика как таковая никогда не являлась центральным предметом исследования для философа. Тем не менее, именно в его теориях была намечена возможность целостного подхода к анализу субъекта лирического высказывания.

---

<sup>3</sup> Carreño A. La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara. Madrid: Gredos, 1982. P. 14. Перевод наш – *А.Ш.*

В ходе нашего исследования мы придерживаемся выдвинутой М.М. Бахтиным субъект-субъектной концепции лирического произведения. Лирика, согласно Бахтину, представляет собой непрерывное построение отношений между «я» и «другим», это «видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других»<sup>4</sup>. Изначально Бахтин полагал, что диалогические отношения в лирике встречаются очень редко, признавая ее монологическим типом высказывания. Однако в более поздней работе Бахтин высказывает следующее предположение: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда “драматургом” в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе образу автора и другим авторским маскам? Может быть, всякое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества. Всякий подлинный творческий голос всегда может быть только вторым голосом в слове»<sup>5</sup>.

В нашем исследовании мы также исходим из представления о читателе как о носителе эстетической функции, поскольку диалогизм лирики заключается, в том числе, в выстраивании отношений между автором, героем и читателем как между самостоятельными субъектами.

Таким образом, **методологическую основу** диссертации составляют, в первую очередь, работы М.М. Бахтина, Ю.Н. Тынянова, Л.Я. Гинзбург, И.Ф. Анненского, в которых представлен комплексный подход к анализу лирического «я»; исследования в области структуры лирического субъекта Б.О. Кормана; концепция исторической поэтики А.Н. Веселовского и ее развитие применительно к лирике в работах С.Н. Бройтмана; литературно-антропологические и философско-эстетические концепции Х. Ортеги-и-Гассета; теория поэтической маски А. Карреньо; исследования в области испанской поэзии XX века И.А. Тертерян, Н. Р. Малиновской, С.И.

---

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2003. С. 231.

<sup>5</sup> Бахтин М.М. Проблема текста. Собр. Соч.: В 7 т. Т. 5. М.: Языки славянских культур, 1997. С. 314.

Пискуновой, А.Б. Можяевой, Т.И. Пигарёвой; работы Л. Мартин-Эстудильо о необарочном лирическом субъекте в новейшей испанской поэзии, а также актуальные работы немецких и американских исследователей по структуре современной лирики (В. Вольфа, В.Г. Мюллер, В. Бернхарта, М. Перлофф, М. Скэнлон и других). Кроме того, отдельного упоминания заслуживают издания ИМЛИ РАН «Авангард в культуре XX века (1900–1930)» и «Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века», объединившие статьи по ключевым проблемы культуры и эстетики XX века.

**Актуальность работы** заключается в том, что исследование творчества четырех испанских поэтов первой половины XX века дает возможность выявить новый тип лирического субъекта, начавший формироваться в Испании на рубеже столетий и ставший отражением кардинального слома в системе отношений «художник–мир» в испанской культуре XX века.

**Научная новизна** обусловлена тем, что творчество испанских поэтов первой половины XX века впервые анализируется с точки зрения особенностей субъекта их лирического высказывания. Кроме того, в России впервые исследуется творчество таких важнейших представителей испанской и европейской поэзии, как П. Салинас, Л. Сернуда и Р. Альберти.

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности использования ее выводов, а также предложенного подхода к анализу творчества поэта в ракурсе анализа его лирического субъекта в курсах зарубежной литературы в высших учебных заведениях, при разработке спецкурсов, посвященных испанской поэзии первой половины XX века, а также в более широких исследованиях испанской и европейской поэзии, начиная с эпохи Барокко. Кроме того, предложенный подход к анализу лирического высказывания может применяться в переводческой практике.

**Теоретическая значимость** состоит в систематизации существующих представлений о субъект-субъектной структуре лирического произведения,



что открывает новые перспективы изучения не только испанской поэзии первой половины XX века, но и европейской поэзии в целом.

**Апробация работы.** Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. **Материалы** диссертационного исследования были представлены в форме доклада на VI международной научной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» (Москва, ноябрь 2012 г.). По теме диссертации опубликованы 2 работы в изданиях, включенных в список ВАК РФ.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** формулируется главная цель исследования, обосновывается актуальность выбранной темы, отмечается недостаточность разработки поставленной в диссертации проблемы в исследованиях как испанских, так и отечественных ученых. Далее формулируется методология исследования, излагаются представления о предмете и задачах работы, а также указывается круг изучаемых текстов. В рамках введения, раскрывается понятие «лирического субъекта», прослеживается история формирования интереса к лирическому субъекту в зарубежном и отечественном литературоведении, а также оговаривается важный для работы ряд связанных терминов и понятий.

**Глава первая** «Трансформация лирического субъекта в поэзии Антонио Мачадо» посвящена лирическому «я» А. Мачадо (*Antonio Machado*, 1875–1939) и его развитию в контексте творческого пути поэта. Мачадо, возможно, крупнейший испанский поэт не только «поколения 1898 года», но и всего XX века в целом, в творчестве и жизни которого поэты последующих

поколений видят образец для подражания. Мачадо – «поэт с историей», поэт пути, пребывающий в непрерывном поиске новых поэтических ориентиров, тем, образов. Анализируя его поэзию в аспекте трансформации лирического субъекта, мы получаем возможность рассмотреть и различные варианты реализации лирического субъекта в европейской поэзии нового времени. Мачадо – это одновременно поэт-просветитель XVIII века, поэт-романтик, поэт-символист, поэт-модернист как в узком, испанском, так и в общеевропейском значении. В своих стихах Мачадо предстает и как поэт-лирик, и как поэт-драматург, и как поэт-эпик, и даже как поэт-романист, носитель «двуголосого слова».

В творчестве Мачадо наблюдаются две, на первый взгляд, противоположенные друг другу тенденции. С одной стороны, Мачадо – это поэт-личность, чья индивидуальность, открытая миру, воплощена в каждом созданном им произведении. С другой – весь творческий путь Мачадо отражает стремление открыть свое «я» навстречу миру, желание растворить его в коллективно-всеобщем.

Лирический субъект Мачадо реализует себя в диалоге, являющимся одним из созидających факторов его поэтического мира. Структура такого диалога претерпевает ряд существенных изменений на протяжении творческого пути поэта. В первых поэтических сборниках – книгах «Одиночества» (“Soledades”, 1903) и «Одиночества, галереи и другие стихотворения» (“Soledades, galerías y otros poemas”, 1907) – диалог является главным способом взаимодействия с миром. Мачадо, на раннюю поэзию которого сильное влияние оказал модернизм, вместе с тем сознательно дистанцируется от эстетики Рубена Дарио, утверждая, что «первоосновой поэзии является не звучание слова, не цвет, не линия, не совокупность ощущений, а глубокое трепетание духа, то, что вкладывает душа в свой отклик на соприкосновение с внешним миром»<sup>6</sup>, то есть диалог, в который поэт и окружающий мир вступают как два субъекта. Более того, именно

---

<sup>6</sup> Цит. по: Мачадо А. Избранное. М.: Художественная литература, 1975. Пер. В.С. Столбова. С. 156-157.

лирическое «я» чаще оказывается в более слабой, зависимой позиции, в то время как внешний мир является источником событийности. Основные глаголы, соотносимые в обеих книгах «Одинокств» с лирическим субъектом, – это глаголы речи и восприятия, а не действия.

В книге «Одинокства, галереи и другие стихотворения» «я» поэта либо воплощается в лирическом герое, либо растворяется в фольклорной стихии. Личный миф Мачадо как поэта пути становится более выраженным. Лирический герой этого сборника – много повидавший и испытавший странник, одинокий и жаждущий любви. На фоне одинокства возрастает стремление Мачадо к диалогу. Новый адресат второй книги поэта – «ты», за которым стоит образ таинственной возлюбленной. Однако история отношений с ней дается пунктирно. Мачадо остается верен эстетике умолчания, пришедшей в его творчество из народной испанской поэзии, чьими характерными чертами А.М. Гелескул называет отсутствие «дробного и однозначного»<sup>7</sup>. Эта недосказанность сближает лирическое «я» поэта и читателя, открывая простор для множественности интерпретаций.

Диалог между поэтом и читателем осуществляется на разных уровнях, в том числе на уровне структуры самих стихотворений, многие из которых открываются описанием сцены. Реакция читателя в таком случае сопоставима с реакцией зрителя в театре, наблюдающего, как погруженная в темноту сцена вдруг озаряется светом. Подобный зачин стихотворения сходен с экспозицией, предваряющей основное действие – диалог. Читатель, как и зритель, становится частью этого действия: не переставая быть субъектом, он оказывается внутри стихотворения, вступая в диалог с «я» поэта.

Творческий кризис, переживаемый Мачадо во второй половине 1900-х годов, обусловлен сменой художественных ориентиров. Если в «Галереях» Мачадо объявляет задачей поэта исследование человеческой души, то в отзыве на книгу М. де Унамуно «Грустные мелодии» (“*Arias tristes*”, 1903) Мачадо пишет: «Ибо я не могу согласиться с тем, что поэт должен быть

---

<sup>7</sup> Cancionero popular español / Сост. и ком. Н.Р. Малиновской и А.М. Гелескула. М.: Радуга, 1987. С. 23.

человеком бесплодным, бегущим от реальной жизни, дабы в мечтах создать себе лучшую жизнь, в которой он мог бы на свободе наслаждаться созерцанием самого себя»<sup>8</sup>. Отражением стремления Мачадо выйти за границы собственного «я» становится книга стихотворений «Поля Кастилии» (“Campos de Castilla”, 1912), составляющая качественно новый этап в трансформации лирического субъекта в его поэзии. «Я» Мачадо открывается миру, вступая в диалог с Испанией.

Смысловым центром «Полей Кастилии» является состоящая из серии романсов поэма «Земля Альваргонсалеса» (“La tierra de Alvargonzález”), являющаяся, по мнению большинства исследователей, кульминационной точкой развития творчества Мачадо. Мачадо обращается к лиро-эпической традиции романсеро и примеряет маску хуглара, уличного певца-сказителя.

В год выхода «Полей Кастилии» от скоротечного туберкулеза умирает Леонор, юная жена Мачадо, из поэзии которого, как следствие, исчезает диалог, маркирующий связь с миром. Смерть Леонор переживается Мачадо в контексте полной утраты связи с Богом, которая в первой части «Полей Кастилии» осмыслялась как непереносимое условие человеческого существования и поэтического творчества.

В 1913–1917 годах попытку формального восстановления утраченного диалога Мачадо реализует, обращаясь к жанру послания. В стихотворении «Молодой Испании» (“A una España joven”) появляется «мы»: Мачадо обращается к представителям своего поколения – Франсиско Хинеру де лос Риосу, своему учителю, Хосе Ортеге-и-Гассету, Асорину, Рубену Дарио и другим. Для Мачадо именно они – другая Испания, Испания духа, с которой соотносит себя поэт.

Одновременно с этим Мачадо дописывает «Притчи и песни» (“Proverbios y cantares”), в которых находят отражения его философские поиски. Мотив недостижимого, далекого Бога, с которым невозможно

---

<sup>8</sup> Цит. по: Мачадо А. Указ. соч. С. 293.

установить диалог, уравнивается идеей царства Божьего на земле – как некоего объединяющего людей чувства братства, близости и солидарности.

В «Притчах и песнях» Мачадо окончательно формулирует свое понимание диалога: непрерывный разговор с «другим» – главное условие существования «я». Поэт создает гетеронимов («апокрифов»), в числе которых – Абель Мартин и Хуан де Майрена, от лица которых в 1926–1936 годах Мачадо пишет «апокрифический песенник» (“De un cancionero arócrifo”). Создание гетеронимов стало еще одним путем выхода из кризиса, постигшего Мачадо в связи со смертью жены. Оба гетеронима наделяются Мачадо собственным голосом, и поэзия Мачадо становится по-настоящему «полифоничной», наиболее полно раскрывая заложенный в ней принцип диалогизма.

В песенник Абеля Мартина Мачадо включает стихотворения, написанные «Машиной песен», символизирующей аннигиляцию творческой индивидуальности. Дистанция между поэтом Антонио Мачадо и его текстом увеличивается. Вместе с тем в стихотворении «Последние жалобы Абеля Мартина» (“Ultimas lamentaciones de Abel Martín”) эта дистанция почти незаметна: лирический герой максимально соотнесен с личностью самого Мачадо.

Последние стихотворения Мачадо пишет во время Гражданской войны. С одной стороны, это социальная, гражданская поэзия, остро откликающаяся на события в Испании. С другой – Мачадо выстраивает панораму своих прежних тем, вспоминает все, что когда-либо волновало его как поэта и человека. В сонете «Снова вчера» (“Otra vez el ayer”) Мачадо вспоминает сад, лимоны, журчащий фонтан, обращаясь к символам своей ранней лирики, так или иначе проходящим сквозь все его творчество.

Трансформация лирического субъекта в поэзии Мачадо задает основные векторы трансформации лирического субъекта в испанской поэзии первой половины XX века. Понимание поэзии как диалога находит свое продолжение в творчестве П. Салинаса.

**Вторая глава** «“Поэзия сознания” Педро Салинаса» посвящена анализу лирического субъекта в поэзии П. Салинаса (*Pedro Salinas*, 1891–1951).

Ключом к пониманию лирического субъекта поэзии Салинаса нами избрана антропология Х. Ортеги-и-Гассета. Роберт Г. Хавард (“Guillén, Salinas y Ortega: Circumstance and Perspective”, 1983) выделяет два основных понятия, занимающих философа в 1910-е годы – это понятия «полноты» как полноты ощущения мира и «ясности» как неотъемлемого свойства этой полноты. Ортега утверждает: «В глубине каждой вещи заложены признаки возможной полноты. [...] Это и есть любовь – любить потенциальное совершенство предмета любви. [...] Да будут благословенны вещи! Любите, любите их!»<sup>9</sup>.

Тяготение к «вещности» характерно для ранней поэзии Салинаса: лирический субъект видит себя в мире, наполненном вещами. Интерес к вещи, к предметному миру – характерная черта европейского искусства, зародившаяся в конце XIX века: «Вещь завладела умами философов и воображением художников, когда произошло стремительное обесценивание “выговоренных” истин, на каком бы языке, умозрительном или образном, они ни “выговаривались”»<sup>10</sup>. В мире неустойчивых очертаний и зыбких образов именно вещь становится связующей нитью с первоосновами бытия. В книге «Предвестья» (“Presagios”, 1924) Салинас обращает внимание на такие детали окружающего мира, как цикада, песок, колонна, апельсин, книга, раковина, радиатор. Лирический субъект познает мир через вещь, и в стихотворении «Монета» (“Moneda”) из сборника «Фабула и знак» (“Fábula y signo”, 1931) Салинас объясняет свой интерес к вещи стремлением познать реальность.

Вместе с тем Салинас трактует ортегианскую идею «перспективы» как невозможность познания мира во всей его полноте. Приблизиться к

---

<sup>9</sup> Ortega y Gasset J. *Meditaciones del Quijote*. Con apéndice inédito. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1998. P. 12. Перевод наш – А.Ш.

<sup>10</sup> Батракова С.П. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М.: Наука, 1984. С. 74.

познанию мира в его полноте и ясности также препятствуют привнесенные в мир человеком знаки и символы. Поэтому Салинас стремится увидеть мир в его первородной нерасчлененности, не знающим имен, цифр, времени, пространственных категорий. Соприкосновение с этим миром аналогично дорефлективному «первоначальному опыту» М. Мерло-Понти. Единственный путь в него, с точки зрения Салинаса, – путь любви (в контексте ортегианской идеей любви как единственного пути к целостному познанию).

Любовь (в большинстве случаев телесная) – главная тема «трилогии», в которую входят книги «Голос, тобой рожденный» (“La voz a ti debida”, 1934), «Причина любви» (“Razón de amor”, 1936) и «Долгий стон» (“Largo lamento”, 1939). Смысловым центром этих сборников является выстраивание отношений между «я» и «ты». «Ты» – это возлюбленная, образ которой, лишенный цельности, дробится и расщепляется на подобию. Такое свойство «ты» приводит к появлению в поэзии Салинаса устойчивых мотивов: двойника, зеркала, отражения в воде. Благодаря расщеплению «ты» количество точек зрения (и «перспектив») увеличивается, и «я» получает возможность приблизиться к пониманию сущности «ты». Вместе с тем «я» рискует заблудиться в лабиринте своего собственного сознания, неспособное остановить выбор на одном из бесчисленных двойников.

Идея отражения, зеркала связана с ортегианским представлением о зрении как основе познания. В 1943–1944 годах Салинас создает книгу «Созерцаемое» (“El contemplado”, 1946), состоящую из одной темы и четырнадцати вариаций. Это книга о море и о поэте, а также о том единстве, которое они образуют как созерцающий и созерцаемое. Не случайно, что книга посвящена морю: подвижное, спонтанное, беспокойное, изменчивое, оно предлагает поэту бесчисленное множество перспектив познания. Море – это мир в своей полноте, неупорядоченный, лишенный статики и геометрии.

В предисловии к книге «Все прояснилось» (“Todo más claro”, 1949) Салинас объясняет название сборника и заглавной поэмы, продиктованное

ортегианским стремлением к ясности и полноте: «Поэзия – следствие милосердия и стремления к ясности. Следствие любви, наперекор тоске, одиночеству и отчаянию»<sup>11</sup>. В ряде стихотворений поэт обращается к тому, что происходит Америке и в мире в целом. Салинас не принимает американскую цивилизацию, обвиняя ее в поверхностности и материализме, что отражается в таких стихотворениях, как «Человек на берегу» (“*Hombre en la orilla*”), «Ноктюрн рекламы» (“*Nocturno de los avisos*”).

В конце творческого пути Салинас приходит к ощущению мира как гармоничного целого. В книге «Доверие» (“*Confianza*”, 1955) актуализируются понятия «здесь» и «сейчас»: отказываясь от прошлого, поэт обретает себя в настоящем. Лирический субъект Салинаса стремится достичь максимально полного единения с миром. Как и в книге «Предвестья», в этих стихотворениях появляется мотив круга, шара как символа гармонии. В попытке установить диалог с округлым, совершенным миром Салинас наделяет собственным голосом морскую волну, соловья, влажную от дождя землю, мотор самолета, полено в камине.

Вместе с тем даже максимально полное вчувствование в мир, ощущение его полноты оказываются обманчивыми. Для лирического «я» Салинаса необходим диалог с «ты», чтобы на оси их проникновения снова и снова рождались поэтические миры.

В **третьей главе** «Лирическое “я” Луиса Сернуды: от романизма к романтизму» предметом анализа является лирический субъект в поэзии Л. Сернуды (*Luis Cernuda*, 1902–1963), рассматриваемый в контексте трансформации романтической традиции. Сернуда вошел в историю испанской поэзии первой половины XX как автор книги «Реальность и желание» (“*La realidad y el deseo*”), первая редакция которой, объединившая все изданные на тот момент стихотворные книги поэта, вышла в 1936 г.

---

<sup>11</sup> Salinas P. Poesías completas. Edición a cargo de Soledad Salinas de Marichal. Barcelona: Lumen, 2000. P. 713. Перевод наш – А.Ш.



«Реальность и желание» – уникальный пример книги, растущей вместе со своим автором, его «духовной биографии» (по определению О. Паса). Сернуда начинает свой поэтический путь как романтический поэт. Само название книги «Реальность и желание» отсылает читателя к характерному для романтической традиции двоemiрию. Но главный конфликт сборника – не романтический конфликт между идеалом и действительностью, а напряженные отношения между реальностью, которая недоступна лирическому герою, и настойчивым желанием погрузиться в нее, овладеть ею. Желание обладать реальностью трансформируется в желание обладать как таковое: вектор устремлений лирического «я» Сернуды направлен не вверх, а вниз – к плотскому, чувственному началу в себе.

Романтико-антиромантический подтекст ярче всего проявляется в первом поэтическом сборнике Сернуды – книге «Облик ветра» (“*Perfil del aire*”, 1927). Основные мотивы сборника – сон, забвенье, безликое «ничто». Лирический герой “Облика ветра” – поэт-юноша, мучимый зарождающимися желаниями. На этом фоне в сборнике впервые вырисовывается контур мифа Сернуды об утерянном рае детства, также характерный для романтического сознания. Детство – это рай, свободный от диктата плоти и конфликта между желанием и реальностью.

В конце 1920-х годов Сернуда захвачен общей тенденцией к деперсонализации поэтического мира, к созданию поэзии, в которой не было бы места лирическому «я». В его поэзии этого периода сосуществуют две взаимоисключающие тенденции. С одной стороны, это – обращение к ренессансной петраркистской поэзии Гарсиласо де ла Вега: Сернуда надевает маску поэта шестнадцатого века, стилизуя свои стихи под сонеты и эклоги Гарсиласо. Второй путь, по которому следует Сернуда, – это приобщение к исканиям французских сюрреалистов, которое может рассматриваться в контексте общеевропейской тенденции к парадоксальному соединению сюрреализма и переосмысленного романтизма.

В сюрреализме Сернуда находит духовно-этическое мерило исторического момента, чувствуя себя на своем месте в водовороте антиромантических, антиклассицистических, антиреалистических настроений. Сюрреализм становится для поэта способом уйти от замкнувшегося в себе «я», гораздо более подходящим ему по духу, чем поэзия Гарсиласо, надындивидуальная по своей природе.

Под влиянием сюрреализма написана следующая книга Сернуды «Запретные наслаждения» (“Placeres prohibidos”, 1931), в центре которой – пробуждение сексуальности и вызванное этим ощущение собственной инаковости, предполагающее гораздо большее обнажение «я» поэта. Увлечение сюрреализмом вновь приводит Сернуду к романтизму, и в его следующем сборнике «Где живет забвенье» (“Donde habita el olvido”, 1934) начинает отчетливее звучать голос Беккера.

Начало качественно нового этапа в трансформации лирического субъекта Сернуды знаменует книга «Облака» (“Las nubes”, 1940). На ее создание наибольшее влияние оказала английская поэзия, знакомство с которой, по мнению самого Сернуды, полностью меняет его представления о поэзии, заставляя задуматься о теории маски. Опираясь на идеи Браунига и Йейтса, Сернуда стремится уйти от монологичности. Появление второго голоса позволяет поэту выйти за пределы собственной личности, спрятаться за им самим созданными масками, в большей или меньшей степени отражающими его личность. Зрелая лирика Сернуды часто принимает форму драматического монолога, в котором поэт скрывается под масками реальных исторических или мифологических персонажей (короля Филиппа II, Лазаря, Гонгоры, волхвов и других). Сернуда, вслед за Йейтсом, создает «другого» или «других», играет с масками, с читателем, говорит о себе множеством голосов. Впоследствии поэт также обращается к критическим трудам Т.С. Элиота и к его теории трех голосов в поэзии (“The three voices of poetry”, 1953), пытаясь заставить звучать в своей поэзии все три голоса.

Увлечение Сернуды теорией поэзии, а также историко-культурным маскарадом приводят к тому, что в книге «Отчаянье призрака» (“*Desolación de la quimera*”, 1962) «рефлексия, установка на эксплицитность и упреки занимают слишком много места и заглушают Песню»<sup>12</sup>. Книга представляет собой мозаику из литературных и культурных реминисценций. Сернуда обращается к Моцарту, Достоевскому, Гальдосу, Верлену и Рембо, Тициану, Х.Р. Хименесу. Поэт теряет ощущение собственного тела, воспринимая себя как призрак, тень, бесплотную сущность. Лирический герой его последнего сборника – поэт-изгнанник, противопоставляющий себя обществу.

В четвертой главе «Рафаэль Альберти и лирический субъект поэзии испанского авангарда» Р. Альберти (*Rafael Alberti*, 1902–1999) рассматривается как поэт-авангардист, в творчестве которого в 1920-х годах возникает принципиально новый тип лирического «я».

Многогранность лирического субъекта заложена в первых поэтических опытах Альберти. В стихотворениях 1920–1923 годов видны предпосылки к формированию многоликого, переменчивого лирического «я» поэта, примеряющего на себя одежды различных авангардистских течений, от традиции грегерий Гомеса де ла Серны до креасьонизма и ультраизма.

Важный пласт авангардной поэзии Альберти, как и поэзии Гарсиа Лорки, – ассимиляция детского фольклора, песенок, считалок, стишков и т.д. Фонетическая игра – излюбленный прием поэта. Альберти культивирует абсурд, который «возникая в состоянии завершенности культуры [...] представляет собой потребность ее преодоления, возможность ускользания от символического воздействия устоявшихся смыслов, от кризиса культуры и сознания»<sup>13</sup>.

Обращение Альберти к народной песенной традиции, как и обращение к детскому игровому фольклору, осуществляется в контексте общеевропейского стремления к примитиву, о котором А.Ф. Кофман говорит

---

<sup>12</sup> Paz O. Cuadrivio. México: Mortiz, 1965. P. 172. Перевод наш – А.Ш.

<sup>13</sup> Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейа, 2005. С. 326.

как о важном художественном ориентире XX века<sup>14</sup> и который Е.Д. Гальцова называет в числе основных признаков европейского авангарда<sup>15</sup>.

За книгу «Моряк на суше» (“*Marinero en tierra*”, 1925) Альберти был удостоен Национальной премии. Состоящая из трех частей, она первоначально носила название «Море и суша» (“*Mar y tierra*”). В названии «Море и суша» акцентировалось противопоставление двух миров, в то время как название «Моряк на суше» переносит акцент на лирический субъект: он становится своего рода синтезирующим началом, объединяющим два противоположенных друг другу мира.

«Моряк на суше» характеризуется сложной структурой лирического субъекта, который предстает сразу в нескольких ипостасях: я-художник, я-ребенок, я-драматург. Автобиографический контекст книги дает установку на определенную субъективность и личностный характер.

Вместе с тем «я», которое появляется в поэзии Альберти, – это не романтическое «я». В «Моряке на суше» мы видим не лирического героя, а маску. Альберти эксплуатирует образ моря как извечный символ свободы, романтический образ моряка, живущего свободной, богатой приключениями жизнью. Позиция «я» – авторитарная позиция ребенка: романтический бунт превращается в детский каприз.

Следующая небольшая по объему книга стихов «Известь и песнь» (“*Cal y canto*”, 1929) – своего рода личная дань Альберти памяти Гонгоры, в чествовании которого в 1927 г. поэт принимал участие. В этой барочной по своей сложности и нелинейности книге нашлось место и фантазии на тему «Одиночеств» Гонгоры («Третье одиночество» (“*Soledad tercera*”)), и футуристическим образам. В большинстве стихотворений книги Альберти предстает как «я»-наблюдатель или даже «я»-сказитель, поскольку его основная задача – поиск наиболее удачной (в рамках стиля) формулировки. Ориентируясь на поэзию Гонгоры, Альберти максимально отрешается от

---

<sup>14</sup> Кофман А.Ф. Примитивизм // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

<sup>15</sup> Гальцова Е.Д. Французский вектор авангарда // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Т.2. С. 213.

своего «я», маскирует его за стройностью формы и причудливостью метафоры.

Вместе с тем в книге отчетливо просматриваются первые признаки увлечения Альберти сюрреализмом. Сам поэт связывает генезис испанского сюрреализма с фольклорной традицией. При этом Альберти – один из немногих, кто сознается в использовании техники автоматического письма, наиболее последовательно реализуя ее в книге «Об ангелах» (“Sobre los ángeles”, 1929). Как и в случае Сернуды, именно сюрреалистическое высказывание становится для Альберти наиболее откровенным. Многими исследователями книга «Об ангелах» воспринимается как романтическая попытка уйти от реальности, перебороть кризис, вызванный рядом личных причин. С. Салинас де Маричаль назовет «Об ангелах» «наиболее выразительной испанской книгой о внутренней борьбе современного человека, страдающего от противоречий, разрушающих личность в XX веке»<sup>16</sup>.

Главная тема книги – одиночество современного человека как такового. Лирический герой Альберти – человек, превратившийся в «необитаемое тело», внутренний мир которого разрушен. Сам поэт остается вне текста, выступая в роли демиурга, создающего свою собственную поэтическую реальность. Вселенная Альберти герметична, почти полностью лишена пейзажа и вырвана из времени. Поэт населяет ее ангелами (в основном, враждебными) – своего рода барочными аллегориями, допускающими множественность интерпретаций.

Книга «Об ангелах» является связующим звеном между поэтическим прошлым и будущим Альберти, в котором он будет опираться на новую систему ценностей. Это очередной шаг на пути его многочисленных экспериментов на поэтическом поприще. Книга «Об ангелах» является связующим звеном между поэтическим прошлым и будущим Альберти, в

---

<sup>16</sup> Salinas de Marichal S. Los paraísos perdidos de Rafael Alberti // Rafael Alberti / Coord. por Manuel Durán Blázquez. Madrid: Taurus, 1975. P. 60. Перевод наш – А.Ш.

котором он будет опираться на новую систему ценностей, очередной шаг на пути многочисленных экспериментов на поэтическом поприще. Почти одновременно Альберти пишет две книги – «Проповеди и жилища» (“*Sermones y moradas*”, 1930) и «Я и был дурак, а после того, что увидел, стал дураком в квадрате» (“*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*”, 1929). Книга «Я и был дурак...», абсурдистская по своему характеру, написана под впечатлением от просмотра немого кино и включает в себя комические или абсурдистские стихотворения-сценки. Это предельно театрализованная поэзия: стихотворения напоминают сценарии или, наоборот, последовательные скрипты действий персонажей. Альберти сам для себя становится комическим персонажем, созерцаемым со стороны, максимально объективируясь в своем тексте.

Оборотной стороной сборника «Я и был дурак...» становится книга «Проповеди и жилища». Это сюрреалистическая книга проповедей и предсказаний. Р. Гульон характеризует ее как «книгу теней»<sup>17</sup>, темную и подчас непонятную. Альберти предстает в принципиально новом образе: это поэт-пророк, предчувствующий наступление смутных времен, возвещающий век жестокости и тирании. Книга наполнена мрачными образами конца мира, в то время как у самого поэта появляется романтический ореол избранности: он единственный, кто способен постигнуть сущность явлений.

В обеих книгах возникают новые формы воплощения лирического субъекта, взаимно друг друга дополняющие. Далее в творчестве Альберти начинается этап «ангажированной» поэзии, который – с оговорками – продлится десять лет. За это время Альберти придет к хоровому коллективному «я» социальной поэзии.

**В заключении** делается вывод о том, что анализ творчества А. Мачадо, П. Салинаса, Л. Сернуды и Р. Альберти позволяет по-новому взглянуть на

---

<sup>17</sup> Gullón R. Alegrías y sombras de Rafael Alberti (segundo momento) // Rafael Alberti. Edición de Manuel Durán. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1975. P. 243. Перевод наш – А.Ш.

судьбу субъекта лирического высказывания в испанской поэзии первой половины XX века.

Лирический субъект в испанской литературе впервые появляется в творчестве поэтов Золотого века: Гарсиласо де ла Вега, Луиса де Леон, Луиса де Гонгора, Франсиско де Кеведо, Лопе де Вега – в процессе постепенного разрушения риторической традиции, господствующей в испанской литературе этого времени. Тем не менее, в эпоху Барокко субъект еще не полностью автономен и существует в рамках традиции. Неobarочный лирический субъект, о котором Л. Мартин-Эстудильо говорит применительно к поэзии «поколения 1968 года», зарождается в творчестве поэтов первой половины XX века. В их поэзии уже «возникает Я, которое не стремится к однородности, а наоборот, отражает множественность доступных воплощений и почти невозможность говорить от лица однородного субъекта»<sup>18</sup>. Именно Барокко становится для поэтов «поколения 1927 года», выдвигающих Гонгору в качестве провозвестника нового стиля, эпохой, к которой они обращаются в поисках новых поэтических и эстетических ориентиров в рамках общего стремления к деперсонализации.

Лирический субъект А. Мачадо и Р. Альберти также соотносится с поэзией Лопе де Вега. Именно Лопе создает первый в испанской литературе гетероним — Томе Бургильоса, от лица которого пишет «Человеческие и божественные стихи лиценциата Томе де Бургильоса» (“*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*”, 1634(35)), предваряя гетеронимы Ф. Пессоа и А. Мачадо. Лирический субъект «Священных стихотворений» (“*Rimas sacras*”, 1614) представляет собой крайне подвижную структуру, он «отличается непостоянством, многофункциональностью и склонностью к метаморфозам, которые характеризуют его сущность как изменчивую и парадоксальную, с тенденцией к воплощению в голосах и лицах принципиально различных, в разнообразии масок, поз и фигур с различными

---

<sup>18</sup> Martín-Estudillo L. El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su transfondo barroco // *Hispanic Review*, Vol. 73, № 3 (Summer, 2005). P. 355. Перевод наш – А.Ш.

ролями и функциями...»<sup>19</sup>. Маска также является важной категорией поэзии Ф. де Кеведо, в поэзии которого «единство лирического субъекта [...] может рассматриваться лишь на уровне парадигмы масок»<sup>20</sup>.

С «поколением 1927 года», ориентированным на поэзию Гонгоры и воспитанным на философии Ортеги-и-Гассета и его «Дегуманизации искусства» (“*La deshumanización del arte*”, 1925), парадоксальным образом связан феномен возрождения романтизма в поэзии, ставший реакцией на стремление к имперсональности авангардистских течений начала века. Такие представители «поколения 1927 года», как Л. Сернуда, Р. Альберти, В. Алейксандре, обращаются к творчеству поздних испанских романтиков, и в первую очередь – к лирике Г.А. Беккера, переосмысляя творческий потенциал романтизма как направления XIX века. Романтическое мироощущение поэтов «поколения 1927 года» подготавливает почву для сюрреализма, который роднит с романтизмом желание выйти за пределы существующего мира, переживание конфликта с реальностью. Но если для романтизма характерно наличие вертикали «мир земной – мир божественный», то сюрреалисты обращаются внутрь себя, в мир архетипов, снов и коллективного бессознательного, чтобы воссоздать его посредством автоматического письма.

Кроме того, в испанской поэзии первой половины XX века граница между автором и героем может стираться не только в русле романической или сюрреалистической традиции, но и в контексте феноменологических представлений о единстве субъекта и объекта: сознание автора охватывает художественную реальность лирического произведения, воплощаясь в феноменах созданного им мира.

Таким образом, в испанской литературе начиная с творчества поэтов «поколения 1898 года» сосуществуют и дополняют друг друга две

---

<sup>19</sup> Nova Villaverde Y. Máscaras y figuras en las Rimas sacras // Historia y crítica de la literatura española. Vol. 3. T. 2. Coord. por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. P. 112. Перевод наш – А.Ш.

<sup>20</sup> Смирнова М.Б. Поэзия Франсиско де Кеведо в контексте испанской культуры XVII века. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук. М.: 1991. С. 21.



противоположенные, но тесным образом связанные между собой тенденции. С одной стороны, это движение от романтического «я» к максимальной имперсональности, от единой замкнутой на себе индивидуальности к сложно устроенной многоликой личности, от монологичности лирического субъекта к диалогу с миром, осуществляемом на разных уровнях: коллективном народном, бессознательном сюрреалистическом, социально-общественном. С другой стороны, в испанской поэзии первой половины XX века прослеживается стремление к сохранению целостности лирического субъекта, в первую очередь, в контексте переосмысления романтического мироощущения.

Наличие обеих тенденций характеризует творчество каждого из рассмотренных нами поэтов. Творческий путь Мачадо представляет собой пример непрерывного развития, поиска новых смыслов и форм. Главным вектором этого пути становится стремление уйти от монологизма, в противовес которому в творчестве поэта то и дело кристаллизуется романтическое «я». «Поколение 1927 года» наследует от Мачадо диалогический принцип построения отношений с миром и глубокий интерес к национальной поэтической традиции, связанный с самым древним, архаическим пластом испанской культуры. Поэтов нового поколения объединяет стремление к переосмыслению своего «я». Устав от романтической монологичности, поэты стремятся по-новому соотнести понятия субъективного и объективного: пытаются переосмыслить романтическую традицию, как это делает Л. Сернуда, используя, как П. Салинас, опыт феноменологической философии или растворяя свое «я» в поэтических экспериментах, подобно Р. Альберти. Опыт А. Мачадо и поэтов «поколения 1927 года» закладывает основные линии развития испанской поэзии второй половины XX века.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

- 1) Шамарина А.А. Романтизм в раннем творчестве Луиса Сернуды // Вестник Московского университета. Серия 9 «Филология» (2012). №1. С. 146–154.
- 2) Шамарина А.А. Лирический субъект в поэзии Педро Салинаса // Вестник ВятГГУ. Т. 2. Филология и искусствоведение. 2012. №4 (2). С. 151–155.
- 3) Шамарина А.А. Диалогизм поэзии А. Мачадо // Тезисы докладов к VI международной конференции «Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи» ». М.: 2012. С. 114–115.