

# Поэтический дискурс в творчестве Х.Р. Хименеса

© Бурак М.С., 2023

**Михаил Сергеевич Бурак**, канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии и перевода СПбГЭУ.

191023, Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, 30–32, литер А

ORCID: 0000-0002-8204-8213

E-mail: bertran4442000@yandex.ru



**Аннотация.** Данное исследование посвящено поэтическому дискурсу в творчестве Хуана Рамона Хименеса. В статье анализируются фрагменты из поэмы «Espacio» и стихотворения из сборника «Eternidades». Магистральная тема творчества Х.Р. Хименеса — *время*. Время, разное в своём течении. Обе группы произведений демонстрируют его разноплановый характер. Исследование подтверждает их «внутреннее родство», их глубинное тождество. Особое мировосприятие, ощущение «незримого» позволяет автору оставаться поэтом всегда. Нарушение рамок обыденного делает жизнь Поэзией. Она — «щит» от смерти и забвения. Для сборника «Eternidades» характерно отсутствие рифм при сохранении ритма. Поэма «Espacio» — кульминация творчества автора — написана белым стихом. Это позволяет Х.Р. Хименесу освободиться от условностей формы и воплотить в слове чистый поток сознания. Поэтический дискурс в

творчестве Х.Р. Хименеса характеризуется глубочайшей интроспекцией, в рамках которой категория Сознание постепенно становится наиболее значимой. При внешних различиях между указанными произведениями характерно наличие сходных приёмов, оказывающих особое воздействие на читателя и «разрывающих» линейное течение времени. Это — специфическое употребление временных дейксисов, а также фигур речи: анафоры, параномазии, полиптотона и др. Особую роль играет метафора сна как отражения поэтической реальности и метафора трепещущей капли — мига поэтического вдохновения. Органичное соединение неоплатонизма и пантеизма, карнавального и мистического начал — всё это сквозь ускользающее время — ставит Хименеса в один ряд с наиболее выдающимися представителями мировой литературы.

**Ключевые слова:** поэтический дискурс, сознание, время, фигура речи, метафора

**Для цитирования:** Бурак М.С. (2023) Поэтический дискурс в творчестве Х.Р. Хименеса. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 54–75. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-54-75

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

# El discurso poético en la obra de J.R. Jiménez

© Burak M.S., 2023

**Mikhail S. Burak**, PhD (lingüística), profesor titular del departamento de filología románica y germánica y de traducción de la Universidad de Economía de San Petersburgo.

191023, Rusia, San Petersburgo, malecón del canal Griboédov, 30–32A

ORCID: 0000-0002-8204-8213

E-mail: bertran4442000@yandex.ru

**Resumen.** El presente estudio está dedicado al discurso poético en la obra de J.R. Jiménez. El análisis abarca algunos fragmentos del poema «Espacio» y varios versos de la colección «Eternidades». A pesar de diferencias estilísticas, ambos revelan la relevancia del *Tiempo* como fenómeno existencial en la obra del autor. Distintos en su organización rítmica, ambos grupos de poesías entroncan en cuanto a su contenido ideológico más profundo. En todos los casos se traspasan los límites de lo cotidiano, lo cual vuelve poética la vida de su autor en cada momento. Para J.R. Jiménez la poesía es como *un escudo* en su lucha contra la muerte y el olvido. La percepción de lo *inefable* le ayuda a ser Poeta. En las «Eternidades» no hay rima, pero hay ritmo. En el «Espacio» que es un Verso blanco, Jiménez se siente libre de las restricciones formales, lo cual le permite encarnar en letra su *neto fluir de la conciencia*. Así su discurso poético se vuelve cada vez más introspectivo y el concepto de la *Conciencia* llega a ser cada vez más relevante. En ambos grupos de poesías podemos ver procedimientos comunes, que ejercen una influencia particular en el lector y *quiebran* el transcurso habitual del tiempo. Se trata del empleo específico de elementos deícticos y de *figuras* como anáfora, paronomasia, políptoton, entre otras. Un papel especial lo desempeña la metáfora del sueño como reflejo de la realidad poética y sobre todo la de la gota *que tiembla* que simboliza el momento de la inspiración. Una combinación natural de la corriente neoplatónica y el panteísmo, de los principios carnavalesco y místico — todo a través del enfoque de la Conciencia y el Tiempo — le incorpora a Jiménez a la lista de los hombres de letras más destacados de la historia.

**Palabras clave:** discurso poético, conciencia, tiempo, figura de dicción, metáfora

**Para citar:** Burak M.S. (2023) El discurso poético en la obra de J.R. Jiménez, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 54–75. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-54-75

**Declaración de divulgación:** El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

# The Poetic Discourse in the Work of J.R. Jiménez

© Burak M.S., 2023

**Mikhail S. Burak**, PhD (linguistics), senior lecturer at department Romance and Germanic philology and translation, Saint Petersburg University of Economics.

191023, Russia, Saint Petersburg, Griboedov channel embankment, 30–32A

ORCID: 0000-0002-8204-8213

E-mail: bertran4442000@yandex.ru

**Abstract.** This paper analyses the poetic discourse in the work of J.R. Jiménez. Certain extracts from the poem «Espacio» and several verses from the «Eternidades» collection are concerned. Despite the differences in form and style, both prove the Time-concept to be relevant in the author's work and show affinity in key points. All of them pass over the every-day life concepts. Thus, the author remains Poet every second. The poetry is a sort of *a shield* for Jiménez in his fight against death and oblivion. His capacity to perceive *the nameless things* makes his poetic discourse true. In the «Eternidades» one can find rhythm, but no rhyme. In the «Espacio» which is blank verse, Jiménez feels free from formal rules and restrictions. It helps him to *translate* his pure stream of consciousness into text. Thus, his poetic discourse becomes entirely introspective, and the concept of Consciousness appears to be its key point. Both groups of verses and fragments use common «tricks» that influence reader's mind in a particular way as they *break* the linear flow of time. These «tricks» include peculiar use of deictic elements as well as figures of style such as anaphora, paronomasia, polyptoton, etc. The metaphor of dream is of particular importance as it reflects the poetic reality. The *trembling* drop metaphor is no less significant as it symbolizes the elusive Inspiration. A natural combination of Neoplatonism and Pantheism, of carnivalesque and mystic elements — all that through Time and Consciousness — marks Jiménez as one of the most outstanding writers in human history.

**Key words:** poetic discourse, consciousness, time, figure of style, metaphor

**For citation:** Burak M.S. (2023) The Poetic Discourse in the Work of J.R. Jiménez, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 54–75. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-54-75

**Disclosure statement:** No potential conflict of interest was reported by the author.

Говоря о творчестве выдающегося испанского поэта конца XIX и первой половины XX в. Х.Р. Хименеса, представляется уместным привести наблюдение Х.Д. Пуханте Санчеса о существовании двух способов «отражения поэтического опыта». Первый подразумевает поступки человека, т.е. жизнь, не отражённую в языке. Второй — поэзию как таковую [Pujante Sánchez, 1990: 278]. И в жизни, и в литературе поэт выражает своё «я», своё отношение к себе и к миру. При этом, как справедливо отмечает Р. Гульон, жизнь и поэзия Х.Р. Хименеса составляют единое целое [Gullón, 1960: 75].

Коммуникативный подход к исследованию произведений литературы позволяет описывать жизнь средствами языка, рассматривая текст «как поступок и речевое поведение создавшего его лица» [Винокур, 1927: 78–83], где слово становится «социально-психологическим актом» [Винокур, 1927: 78–83]. Таким образом, утверждение выдающегося лингвиста и литературоведа Г.О. Винокура о том, что «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» [Винокур 1927: 78–83], находит своё отражение непосредственно в языке.



*Хуан Рамон Хименес. 1881–1958*

В этой связи представляется справедливым также наблюдение М. Тернера о том, что «язык художественной литературы не является отдельным языком, принципиально отличающимся от разговорного. Однако литературный жанр позволяет оптимальным образом раскрыть заложенный в языке потенциал благодаря как таланту писателя, так и особым лингвистическим приёмам» [Turner, 1991: 4–18; Бурак, 2020: 137].

На наш взгляд, «коммуникативный анализ» поэтического текста сближает два наиболее общих подхода, выделенных ещё Ю.М. Лотманом. Первый из них говорит о том, что «сущность искусства скрыта в самом тексте». Второй исходит из видения произведения как части, как «выражения чего-то более значительного, чем сам текст» [Лотман, 1996: 24].

Анализ особенностей поэтического дискурса в ряде произведений Х.Р. Хименеса в русле коммуникативного подхода является предметом исследования в данной статье. Речь идёт об отдельных стихотворениях из сборника «Eternidades» («Вечные мгновения», 1918) и об отрывках из поздней поэмы в прозе «Espacio» (1954).

Говоря о магистральных линиях в творчестве Х.Р. Хименеса, на наш взгляд, следует отметить, прежде всего, его пристальное внимание к теме времени. Времени, неподвластного нам. Интерес автора к данному вопросу обуславливает использование им особых приёмов воздействия на читателя. В рамках статьи будут рассмотрены некоторые из этих приёмов.

Оба упомянутые выше произведения являются достаточно репрезентативными и значимыми в творчестве автора. Сборник «Eternidades» («Вечные мгновения») — одно из трёх основных сочинений, создающих основу его новой эстетики. Что касается поэмы «Espacio», то она, согласно мнению В. Меделя, является одной из самых красивых поэм за всю историю мировой литературы. Она — синтез и кульминация творческого пути поэта [Vázquez-Medel, 1999: 52]. Как справедливо отмечает А. де Альборнос, «Espacio» является наиболее оригинальным произведением Хименеса, в нём присутствуют почти все главные темы его творчества. Данная поэма полностью охватывает последний его этап. Она словно подчёркивает «вечность настоящего мгновения, вбирающего в себя всё прожитое и всё предстоящее» [Albornoz, 1982: 90].

С нашей точки зрения, в обеих указанных выше группах произведений присутствуют сопоставимые друг с другом приёмы: усиление роли дейктических элементов, постоянное противопоставление граней личности поэта и др., что будет подробнее рассмотрено ниже.

В подтверждение данного тезиса полагаем уместным привести наблюдение академика В.В. Виноградова. «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения» [Виноградов, 1926: 39]. И далее: «...свободное “я” перерастает в “образ автора”, благодаря которому сохраняется единство изменяемых “стилистических масок”: ведь “право перевоплощения” предполагает единство того, кто “перевоплощается”» [Золян, 1988: 24].

Несмотря на то что «внешняя канва», внешний облик произведений, исследуемых в данной статье, различен, вся поэзия Х.Р. Хименеса обладает глубинным внутренним единством, что мы и попытаемся продемонстрировать в ходе анализа указанных текстов.

### ***Поэтический дискурс и коммуникативный подход***

В свете сказанного выше представляется важным раскрыть суть коммуникативного подхода в отношении художественных произведений.

В качестве точки отсчёта в этом случае можно принять следующий постулат. Любое литературное произведение может быть представлено как «коммуникативная ситуация» [Pihler, 2008: 178], в рамках которой читателю сообщается информация. Под информацией подразумевается в данном случае любая эмоция, чувство, настроение или их комплекс. Всё это, будучи осмыслено сквозь призму метафор и «сдобрено» фантазией автора, оказывается как бы «упакованным» в языковые символы. Задача читате-

ля — «распаковать» содержание на основании степени его подготовленности к восприятию данного текста и в зависимости от сложности этого текста. Средство выражения авторской интенции — языковые символы и их многоплановые комбинации<sup>1</sup>.

Н.Ф. Алефиренко и И.И. Чумак-Жунь рассматривают интенциональность в поэзии как одну из составляющих поэтической коммуникации. Характеристикой последней, в частности, является эстетическая функция, необходимое условие создания и восприятия художественного текста. Данная функция не только позволяет заострить внимание на предмете сообщения. Она предполагает процесс, связанный с эмоцией наслаждения как при создании, так и при чтении/слушании стихотворения или поэмы [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 70; Мукаржовский, 1994: 55–56].

Проблематика поэтического дискурса привлекала внимание многих специалистов. Так, Б. Пилер в какой-то степени приравнивает понятия «устная речь» и «письменный текст» в том отношении, что в рамках коммуникативного акта «единицы языковой коммуникации» превалируют над единицами грамматики [Pihler, 2008: 178]. При этом исследователь также ссылается на Дж. М. Адама, который акцентирует внимание на преобразовании письменного текста в иллокутивный акт в определённых условиях. Эти условия придают данному устному высказыванию окончательный облик [Adam, 1990: 23].

С точки зрения использования литературой языковых знаков её письменный характер не означает её качественного отрыва от устного сообщения. Речь идёт лишь об употреблении всё тех же языковых средств, наиболее адекватных ситуации письменной речи.

Соответствие плана выражения плану содержания в авторском тексте художественного произведения, как правило, является результатом усилий одного автора.

С другой стороны, многочисленные интерпретации письменного текста, при условии его достаточной сложности, подразумевают и такие, которые не предполагались автором.

Говоря об этом, Н.Ф. Алефиренко и И.И. Чумак-Жунь выделяют рефлексивность в качестве ещё одной успешной составляющей *поэтической коммуникации*. При этом, по справедливому наблюдению исследователей, «рефлексия не просто отражает авторское сознание, но способствует по-

<sup>1</sup> При этом в данном случае мы не рассматриваем в качестве дополнения или замещения языковых символов те, которые относятся к другим семиотическим системам и кодам, т.к., в отличие, например, от языка смс-сообщений, язык классической литературы является самодостаточным и самодовлеющим и способен сугубо лингвистическими средствами эффективно выразить эмоцию, чувство или настроение. При этом в отдельных случаях рисунки, иллюстрации к произведению и даже музыкальное сопровождение способны обогатить впечатление от прочитанного. — *Прим. авт.*



рождению новых смыслов. Эти смыслы в некоторых случаях не совпадают с теми смыслами, которые вкладывал в текст автор» [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 70].

В этой связи представляется интересным сопоставление предыдущих положений с теорией И.А. Мельчука «Смысл $\leftrightarrow$ Текст». Выдающийся российско-канадский исследователь выделяет факт большей значимости Говорящего по сравнению с адресатом и приоритета в языке «производства речи для заданного смысла» по сравнению с её восприятием адресатом сообщения [Мельчук, 2012: 23].

Справедливость вышеупомянутого тезиса И.А. Мельчука убедительно доказывается им, когда он говорит об «эгоцентричности» человеческого языка. Согласно наблюдению исследователя, «большое количество языковых знаков особым образом кодируют точку зрения “я” (т. е. Говорящего<sup>2</sup> — того, кто произносит рассматриваемый текст в данном речевом акте)<sup>3</sup>; точка зрения адресата языком не кодируется практически никогда. Эта эгоцентричность проявляется самыми разными способами и в словаре, и в грамматике» [Мельчук, 2012: 23].

Последнее представляется особенно интересным применительно к анализу творчества Х.Р. Хименеса, что подробнее будет рассмотрено нами на конкретных примерах.

В подтверждение вышеуказанных тезисов можно привести наблюдение Н.Ф. Алефиренко и И.И. Чумак-Жунь о том, что поэт является «постоянной величиной» в поэтической коммуникации, а читатель — «величиной переменной» [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 69].

При этом остаётся релевантным коммуникативный аспект поэзии, имеющий как устный, так и письменный характер. Представляется справедливым наблюдение Б. Пилер и А.Л. Лухана Атьенсы, считающих, что любое стихотворение в момент своего произнесения становится «публичным» актом трансформации жизни в литературу [Pihler, 2008: 178; Luján Atienza, 2005]. В этом отношении характерно то, что даже когда автор читает самому себе своё же стихотворение или поэму, он в этот момент становится первым «адресатом» данного коммуникативного сообщения, ибо может увидеть его «глазами другого».

Не менее важно помнить о том, что поэтическое произведение в качестве естественного компонента несёт в себе художественный вымысел. Когда хорошее стихотворение или поэму декламирует талантливый чтец, они

<sup>2</sup> В нашем понимании этот термин можно распространить и на письменную речь, исходя из указанных выше положений. — *Прим. авт.*

<sup>3</sup> В этой связи представляется очевидной возможность естественного преобразования небольшого по формату письменного текста в устное сообщение, т. е. в речевой акт, без ущерба для его лингвистической составляющей, его содержания и смысла. При этом адресатом может стать любой, кто способен будет адекватно воспринять данный текст в устном формате. — *Прим. авт.*

неизбежно рождают в искушенном слушателе эмоции высокого порядка. И этим коренным образом отличаются от устного сообщения бытового характера [Pihler, 2008: 178; Herrnstein Smith, 1993].

Б. Хернштейн Смит также приводит следующее любопытное наблюдение. Не являясь обычными сообщениями, стихотворные произведения в то же время не представляют собой и так называемые «однократные события» [Herrnstein Smith, 1993]. Это связано с тем, что, будучи зафиксированными письменно, они просуществуют в веках и останутся живы, пока хоть один человек сможет их обнаружить и прочесть. А если произведение написано талантливо, каждая его декламация будет уникальной и неповторимой. И лишь кардинальная смена культурной парадигмы приведёт к его постепенному исчезновению из памяти языкового коллектива.

Как отмечает далее Б. Пилер, коммуникация в рамках поэтического дискурса имеет многоуровневый характер. Поэтому задачей читателя и критика является обнаружение глубинных пластов произведения и воссоздание его изначального контекста [Pihler, 2008: 178].

Согласно наблюдению Б. Хернштейн Смит, коммуникация в литературе осуществляется тремя основными путями, которые часто соединяются: 1) «внутренняя» коммуникация персонажей текста; 2) «внешняя» коммуникация реально существующих автора и читателя; 3) так называемая «посредническая» коммуникация, осуществляемая между гипотетическими автором и читателем [Herrnstein Smith, 1993].

При этом все три типа объединены принципом коммуникации *я-ты* [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 69]. В данном исследовании речь пойдёт о трансформации первого, а также третьего типа в диалог поэта с самим собой, с временем, с Вечностью.

Поскольку нами сопоставляются различные фрагменты произведений одного автора, можно говорить о так называемых «интратекстуальных» связях согласно терминологии некоторых западных исследователей, в частности Б. Пилер [Pihler, 2008: 179].

Возвращаясь к проблеме языка, уместно еще раз подчеркнуть, что лингвистическими средствами выражаются малейшие эмоциональные и смысловые нюансы и оттенки стихотворных произведений.

Применительно к творчеству Х.Р. Хименеса в рамках данного исследования речь идёт, прежде всего, о специфическом характере временной модальности, чему будут посвящены последующие рубрики данной статьи.

### ***Коммуникативный аспект творчества Х.Р. Хименеса***

Как известно, творчество Х.Р. Хименеса традиционно принято делить на три основных этапа [Андреев, 1994: 5–19]. Первый охватывает период с 1898 по 1915 г. В это время начинающий, но уже известный Хименес находится под влиянием романтической лирики Г.А. Беккера (Gustavo Adolfo Bécquer, 1836–1870), которая послужила для него своего рода «поэтической направ-



ляющей». Также он пребывает под сильным воздействием модернистской поэтики своего учителя Рубена Дарио (Rubén Darío, 1867–1916). Обоим он впоследствии не раз отдавал дань уважения. Наконец, в этот же период Хименес испытывает влияние французских символистов Бодлера (Charles Baudelaire, 1821–1867) и Верлена (Paul Verlaine, 1844–1896).

Второй этап творчества Х.Р. Хименеса охватывает период с 1916 по 1936 г. В это время в его произведениях заметно увлечение англоязычной поэзией.

Наконец, третий этап (1937–1958 гг.) окрашен в тона ностальгии по родной Испании, откуда он вынужден был уехать в связи с гражданской войной. Этот период многолетнего изгнания сопровождается в душе поэта постоянным духовным поиском.

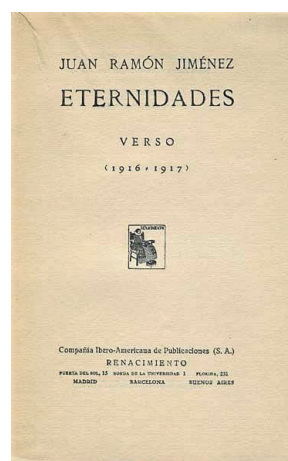
Книга «Eternidades» («Вечные мгновения») относится ко второму периоду его творчества. Она была написана автором в 1916–1917 гг. и опубликована в 1918 г. Собрание поэм в миниатюре являет собой начало диалога поэта с окружающим миром пред лицом неумолимого хода времени.

Этот диалог, протянувшийся до конца жизни, носит глубоко личный, проникновенный характер и призван «победить» смерть поэзией [Pihler, 2008: 180].

По выражению Х. Бласко, эти мини-поэмы подобны «островкам, которые олицетворяют собой осколки творческого напряжения, словно “излитые” поэтом на бумагу и идущие из глубин сознания» [Blasco, 1999: 72]. Согласно наблюдению Б. Пилер, здесь автор находится в поисках «нового слова», которое дало бы точное название всему, оставшись нетронутым в вечности [Pihler, 2008: 180].

По мере того как Х.Р. Хименес всё больше обретает свой неповторимый и индивидуальный стиль, для него становятся единственно важными создаваемые силой воображения собственные миры. Реальность поэтического вымысла заслоняет собой видимую реальность [Pujante Sánchez, 1990: 265].

В поэме «Espacio», полностью опубликованной в 1954 г., автор развивает эту тенденцию, делая ключевым понятие *сознание* (*conciencia*). Время приобретает в ней относительный характер. Смерть — это переход в инобытие, где душа сливается с Абсолютом и становится частью единого, всеобщего Космического поля сознания [Pihler, 2008: 180]. Стих обретает циклическую структуру, в рамках которой фразы и мотивы бесконечно повторяются, что соответствует идее «Пространства» (Espacio). Это обуславливает название поэмы и воплощается в единой и бесконечной строфе [Pihler, 2008: 180]. И в «Eternidades» («Вечные мгновения»), и в «Espacio» происходит внутренний монолог лирического героя с самим собой: о времени, о жизни, о смерти [Pihler, 2008: 180]. «Здесь» и «сейчас» устанавливаются в восприятии поэти-



Х.Р. Хименес.  
«Eternidades»

ческого «я» с помощью различных дейктических элементов, отражающих состояние или ситуацию [Pihler, 2008: 181]. Главная цель — сосредоточить внимание на данном моменте, на настоящем, стирая тем самым границы между прошлым и будущим [Pihler, 2008: 181].

### **Механизмы временной модальности у Х.Р. Хименеса. Вечность в бесконечности**

Несмотря на то что анализируемые поэтические фрагменты относятся к разным этапам творчества Х.Р. Хименеса, а также опуская различия в деталях, можно выделить магистральную линию, о которой шла речь выше. Идеи и переживания поэта отражаются в языке всех его произведений.

Речь идёт о пространственно-временных транспозициях («замещениях») и суперпозициях («наложениях»). И те и другие обеспечивают восприятие текста в русле временного континуума. Устойчивая «сопряжённость» различных временных пластов реализуется в «Espace», поэме, написанной белым стихом, на лексико-семантическом уровне. И это предполагает единое восприятие всего фрагмента текста. Примеры будут рассмотрены ниже.

В «Eternidades» («Вечные мгновения»), благодаря наличию особого и уникального ритма, позволяющего создавать строки разной длины, не нарушая при этом содержательного единства строфы, представляется возможным также синтактико-морфемный анализ, о чём пойдет речь ниже [Pihler, 2008: 181].

Представленные в данном исследовании фрагменты будут проанализированы в двух аспектах. Во-первых, с точки зрения лексикализации различных языковых единиц в русле слияния лингвистического и философского понимания категории «время». В основном это касается глагольных парадигм. Почти все элементы структуры в данных группах стихотворных произведений оказываются в той или иной степени задействованными в создании специфической временной модальности. Во-вторых, определённое внимание будет обращено на отдельные дейктические элементы, связанные с категорией времени [Pihler, 2008: 181].

С точки зрения коммуникативной ситуации (автор — произведение — читатель) представляется также релевантным лексико-семантический аспект, задающий тон и атмосферу. В обеих группах преобладают абстрактные существительные («время», «сознание», «душа» и т.д.), обуславливающие тенденцию к поэтической интроспекции. Ниже приводятся примеры и их анализ, сопровождаемые буквальным переводом на русский язык.

(1) *Lo seré todo*<sup>4</sup>,  
*Pues que mi alma es infinita*;  
*Y nunca moriré, pues que soy todo.*

<sup>4</sup> Здесь и далее в стихотворных фрагментах курсив и выделение жирным шрифтом наши. — М.Б.

*¡Qué gloria, qué deleite, qué alegría,  
qué olvido de las cosas,  
en esta nueva voluntad,  
en este hacerme yo a mí mismo eterno<sup>5</sup>!*

*Я буду всем, ведь моя душа безгранична;  
И я никогда не умру, ибо я есть всё.*

*О слава, о наслаждение, о радость,  
О забвение вещей,  
В этом новом волеизъявлении,  
В этом созидании себя самого вечным<sup>6</sup>!*

На наш взгляд, в отношении данного стихотворного произведения, столь лаконичного и в то же время ёмкого, уместно высказывание самого Х.Р. Хименеса, взятое из его труда по теории литературы: «Если поэт (или любой человек), изливая душу в неистовом порыве вдохновения, довольствуется лишь осязаемой реальностью, то в ней он и останется навсегда. Если же этот человек-поэт стремится мыслить категориями иной, невидимой действительности, если чувства и мечты его устремлены к ней, а творческое самовыражение реализуется путём соприкосновения с ней, тогда, возможно, силой воображения и внутреннего видения ему удастся её ухватить»<sup>7</sup> [Jiménez, 1967: 93–94; Pujante Sánchez, 1990: 266].

*(2) Yo no soy yo.  
Soy este  
que va a mi lado sin yo verlo:  
que, a veces, voy a ver,  
y que, a veces, olvido.  
El que calla, sereno, cuando hablo,  
el que perdona, dulce, cuando odio,  
el que pasea por donde no estoy,  
el que quedará en pie cuando yo muera<sup>8</sup>.*

<sup>5</sup> Jiménez J.R. Eternidades. Antología poética. Ed. J. Blasco. Madrid. Cátedra. 1999. P. 293.

<sup>6</sup> Здесь и далее буквальный и художественный перевод наш. — М.Б.

«Нет, весь я не умру» (А.С. Пушкин, «Памятник»),  
но в Вечности пребуду.

Я буду всем, поскольку я есть всё.

О наслаждение, о радость, о восторг

в забвении всех вещей,

в творении мной самим меня же самого

для вечности рождённым.

<sup>7</sup> Перевод наш. — Прим. авт.

<sup>8</sup> Jiménez J.R. Eternidades... P. 295.

Я — не я.  
 Я — тот, кто идёт рядом со мной так, что я его не вижу:  
 Тот, кого я иногда навещаю,  
 А иногда забываю.  
 Тот, кто замолкает, безмятежный, когда я говорю,  
 Тот, кто прощает, нежный, когда я ненавижу,  
 Тот, кто гуляет там, где меня нет,  
 Тот, кто останется твёрдо стоять на ногах, когда я умру<sup>9</sup>.

(3) *Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar <...> Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla maldito!*<sup>10</sup>

Внутри меня некто, кто говорит, говорит и говорит (прямо) сейчас. Я не могу заставить его замолчать, он не может замолчать <...> Хочу тишину в моей тишине, но не умею заставить его замолчать, и он не умеет заставить себя замолчать. Молчи, второе «я», ты, что говоришь, как я, и не говоришь, как я; умолкни, окаянный!

С нашей точки зрения, мини-поэма (1) демонстрирует эгоцентричность человеческого языка, о чём шла речь выше. Здесь это проявляется в том, что даже при слиянии с Вечностью точкой отсчёта служит «я», естество поэта.

При этом во всех трёх случаях (1), (2), (3) присутствует явление, которое Б. Пилер называет «desdoblamiento» [Pihler, 2008: 182], т.е. как бы «раздвоение». В примерах (1) и (2) оно воплощено в неочевидном диалоге автора с самим собой, а в примере (3) этот диалог становится явным.

Тематическое родство фрагментов (1) и (2), а также фрагментов (2) и (3) проявляется в каждом из них в особого рода когезии или синтаксическом единстве. Для достижения одного автор применяет один из своих любимых приёмов: один и тот же мотив повторяется в разных вариантах, усиливается различными средствами. Это подчёркивает единство содержания, воплощённого в слове.

<sup>9</sup> Уж я — давно не я. Я — тот, другой,  
 Что в такт моим шагам со мной шагает.  
 Невидимый, он силу обретает.  
 Его украдкой чувствую порой.  
 Хотя о нём подчас я забываю.  
 Когда я начинаю говорить,  
 Он безмятежно рядом замолкает.  
 И ненависть мою не разделяет,  
 Прощая и любя.  
 Где находится доле я не в силах,  
 Гуляет он один.  
 И, если я умру,  
 Он навсегда останется, навеки.

<sup>10</sup> Jiménez J.R. Espacio. Antología poética. Ed. J. Blasco. Madrid. Cátedra. 1999. P. 293.

В первом примере повторение восклицательного ¡Qué! в сочетании с абстрактными существительными, выражающими близкие по духу эмоции, призвано максимально усилить общее чувство радости.

Здесь также повторяются указательные местоимения (*este, esta*), являющиеся важными дейктическими элементами, эффект употребления которых усиливается за счёт анафоры (*en esta nueva voluntad, en este hacerme yo*). Причём единая синтагма *en este hacerme yo* предполагает лексикализацию своих элементов как за счёт субстантивации инфинитива *hacer*, так и за счёт синтаксического уравнивания двух неравнозначных строк, стоящих рядом.

В дополнение представляется интересным отметить наличие в данном случае двух онтологических метафор. И абстрактное существительное *voluntad*, и синтагма *en este hacerme yo*, где субстантивированный инфинитив становится как бы *описанием действия*, превращаются, по выражению Лакоффа и Джонсона, в своего рода *дискретные единицы*, уподобляясь конкретным именам существительным, обозначающим ограниченные в пространстве предметы [Lakoff, Johnson, 2003: 23–28].

Кроме того, здесь присутствуют указанная выше сопряжённость и взаимное усиление двух временных пластов (*lo seré porque lo soy*), что можно также рассмотреть как *суперпозицию* («наложение»): настоящее волей автора как бы распространяется и на будущее.

В мини-поэме (2) налицо сочетание параллелизма и анафоры (*el que perdona, el que pasea, el que quedará*). Также здесь имеет место эпанадиплозис (*yo no soy yo*).

Во фрагменте (3) можно наблюдать трёхкратное повторение герундия, который вкупе с временным дейксисом в виде наречия *сейчас* как бы усиливает и само действие, и его «внутреннюю протяжённость» [Pihler, 2008: 183]. Также здесь присутствует несколько примеров особой фигуры речи, акцентирующей внимание на содержании высказывания и именуемой *полиптотон*. Данный приём заключается в употреблении стоящих рядом синтагм, или лексем, выражающих похожую мысль, но разными способами. При этом принципиальным является наличие одного или нескольких главных элементов, имеющих одинаковую звуковую оболочку. За счёт повторения одинаковых звуковых сочетаний в разных вариантах основная идея многократно усиливается. В данном случае речь идёт, в частности, о вариациях: *no lo puedo callar, no se puede callar, no sé callar, no se sabe callar*.

Таким образом, за счёт упомянутого выше внутреннего диалога время во всех трёх фрагментах утрачивает свой линейный характер и в каждом случае трансформируется особым образом. В первом примере — с акцентом на слиянии души поэта с Вечностью. Во втором — подчёркивается его относительный, противоречивый характер. В третьем — вечность длящегося мига становится константой.

Также представляется интересным сопоставление мини-поэмы из сборника «Eternidades» (5) и отрывка из поэмы «Espacio» (4), в которых речь идёт о небесных светилах.

(4) *Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy del sol, como el sol alumbró?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora*<sup>11</sup>.

Так как я родился на солнце и из солнца пришёл сюда в тень, принадлежу ли я солнцу, свечу ли, как солнце? И моя тоска, подобная тоске луны, в том, что я был некогда солнцем солнца, а теперь лишь отражаю его<sup>12</sup>.

(5) <...> *Las estrellas cojidas por nosotros,  
En cuyo seno claro  
dormíamos,  
temblaban en sus almas deslumbradas  
por la luna.  
Soñábamos, soñábamos  
Para que ellos vieran*<sup>13</sup>.

<...> *Звёзды, взятые нами,  
В чьём ясном чреве  
Мы спали,  
Дрожали в своих душах, ослеплённых  
луной.  
И видели мы сны  
Для того, чтобы нас увидели*<sup>14</sup>.

В обоих примерах можно наблюдать присутствие антропоцентрической парадигмы. С древних времён явления и элементы природы обожествлялись, но в то же время и «очеловечивались». Однако, в отличие, например, от фольклорной традиции, здесь эта тенденция преломляется сквозь призму субъективного видения автора. В первом случае во фрагменте (4) луна и солнце не просто персонифицируются. Сам автор отождествляет себя с ними.

<sup>11</sup> Jiménez J.R. Espacio... P. 368.

<sup>12</sup> Я — солнца отблеск, солнцем я взлелеян.  
Ужель в тени лишь бледным отраженьем его величья,  
В тоске о прошлом, грёзами былого  
терзаться мой удел?  
И как луне мечтать о невозвратном?  
И тешить лишь себя воспоминаньем  
О том, как солнцем был?

<sup>13</sup> Jiménez J.R. Eternidades... P. 295.

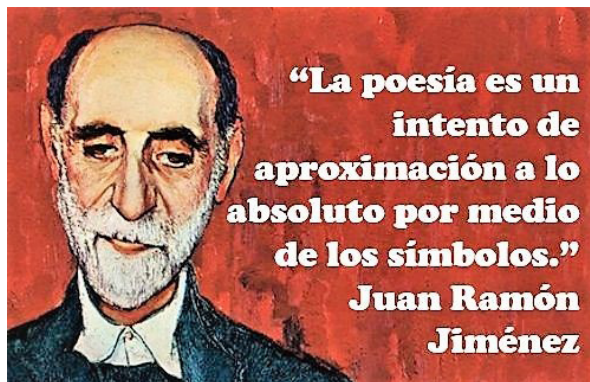
<sup>14</sup> Дрожали души звёзд,  
Луною ослеплённых.  
И звёздами владея,  
В их чреве забывались мы,  
Чтоб в снах своих  
Мечтать о тех, кто нас увидит.



Мировая литература знает примеры разных взаимоотношений человека с силами природы. В этой связи представляется интересным сопоставление данной мини-поэмы, в частности, с «Гимном брату Солнцу» («*Laudes creaturarum*», 1224) Франциска Ассизского (Francesco d'Assisi, 1181/1182–1226)<sup>15</sup>. Последний в русле христианской доктрины Средневековья обращается к солнцу как к брату, воспринимая его, себя и всё сущее как творение Божие. Хуан Рамон в духе пантеизма говорит о тождестве своей природы природе солнца, которое он обожествляет. С другой стороны, он видит человека и как несовершенное существо, способное лишь отражать величие Высших сфер.

В мини-поэме (5) пантеизм уходит на второй план, а неоплатонический мотив отражения духовного в материальном [Dillon, 2004] выражается более явственно, подчёркивая тем самым иллюзорность видимого мира. Всё это усиливается мотивом сна. Здесь также идёт речь о поэтическом вдохновении, воплощённом в материальных символах: звуках и буквах.

Как справедливо отмечает в этой связи Б. Пилер, поэзия для Х.Р. Хименеса подобна щиту, которым он защищает себя от смерти и забвения, «увечковечивая Сознание в слове». Поэзия воплощённой мечтой удерживает жизнь в Вечности, в непреходящем *здесь и сейчас* [Pihler, 2008: 184]. Глагол *soñar* (который означает и «мечтать», и «видеть сны») дважды подряд



употреблён в первом лице множественного числа времени Imperfecto. На самом деле он относится и к настоящему моменту: мы-поэты «видим сны / грезим» здесь и сейчас, в данный миг. В подтверждение этого тезиса уместно привести слова самого Х.Р. Хименеса: «Да. Они (читатели) учатся видеть в наших “снах” саму жизнь»<sup>16</sup> [Pihler, 2008: 184].

С лингвистической точки зрения представляется важным следующее. Во фрагменте (4) время Pretérito Perfecto, которое, как известно, отражает актуальные события, на первый взгляд, употреблено вразрез с правилами грамматики, т.к. относится к моменту рождения поэта, очевидно, удалённому во времени. Однако в действительности здесь идёт речь о категориях

<sup>15</sup> d'Assisi San Francesco. Cantico di Frate Sole (cod. 338, ff. 33r–34r, sec. XIII). Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco. Assisi. 2012. URL: <https://marteau7927.wordpress.com/2012/10/04/cantico-di-frate-sole-san-francesco-dassisi/> (accessed 04.09.2023).

<sup>16</sup> Jiménez J.R. Diario de un poeta recién casado. Barcelona. Labor. 1970.

мифа и символа. А в рамках мифа линейное течение времени исчезает, уступая место его символическому осмыслению. Поэтому лирический герой как бы остаётся в тени; его приход в этот мир является прямым следствием его предыдущего бытия, связанного с его *солнечной природой*. Таким образом, и здесь можно наблюдать пространственно-временную транспозицию. Кроме того, шестикратное повторение слова *sol* («солнце») на протяжении двух с половиной строк позволяет воспринимать данный фрагмент в его лексико-семантическом и синтаксическом единстве.

В мини-поэме (5), как уже было сказано, прошедшее незавершённое время *Preterito Imperfecto* употребляется в том числе как *Presente*, т.е. Настоящее. Более того, вслед за Б. Пилер [Pihler, 2008: 184] мы склонны предполагать здесь вневременной характер событий, учитывая, что речь идёт о метафоре сна как об отражении поэтического вдохновения.

Представляется интересным также сопоставить фрагмент (4) с ещё одним фрагментом из «*Espacio*» (6), где пантеизм достигает своего апогея. Солнце здесь не только источник жизни, оно — источник Любви и духовного света. Оно обожествляется, олицетворяя собой высшее начало.

(6) *¿Qué es este amor de todo como se me ha hecho en el sol, con el sol, en mi conmigo? Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella. Allí estará temblándome el envío de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza mágica, esta noche*<sup>17</sup>!

Что есть эта любовь ко всему, что родилась со мной и во мне от солнца, вместе с солнцем? Спокойным было море и безмятежными небеса, что утопали в ясном серебре божественного и земного света. Золотое сияние, необъятное в единстве двойственной реальности своей природы. Между ними — остров. И был он в обоих и нигде. И трепетала в нём серо-жемчужная капля высокого ириса. И там будет объятый трепетом призыв ко мне — тот, что боле ниоткуда меня достичь не может. И этой ночью, о чудное упование, я поплыву к этому острову, к этому ирису, навстречу этой песне<sup>18</sup>!

Органичное соединение библейского и языческого мотивов в русле поэтического мифа, с нашей точки зрения, позволяет трактовать данный фрагмент также и в неоплатоническом ключе. В этом случае солнце — воплощение божественного начала. И именно в соединении его материальной и духовной сути поэт черпает вдохновение и любовь ко всему сущему.

<sup>17</sup> Jiménez J.R. *Espacio*... P. 369.

<sup>18</sup> Т.к. в данном случае буквальный перевод слишком сильно нарушает нормы русского языка, полагаем уместным ограничиться художественным переводом. — Прим. авт.

Наконец, «трепещущая серо-жемчужная капля высокого ириса» на блуждающем острове, где соединяется материальное и духовное, олицетворяет миг поэтического вдохновения.

Присутствие реальности одновременно и единой, и двойственной подчёркивается суперпозицией разных временных планов и употреблением разных грамматических времён.

В некоторых случаях (в других фрагментах и мини-поэмах) суперпозиция достигается не только за счёт особого употребления глагольной парадигмы. Точку отсчёта может менять присутствие наречия. Таким образом, эмоциональная сила стихотворного фрагмента проявляется в полной мере в амбивалентности временных координат. Ниже следует пример подобного рода:

(7) *Es verdad ya. Mas fue  
tan mentira, que sigue  
siendo imposible siempre*<sup>19</sup>.

*Это уже правда. Но она была  
столь лжива, что продолжает  
всегда быть невозможной.*

Здесь происходит сращивание двух временных пластов. План актуального действия, выраженный глаголом и глагольной конструкцией в настоящем времени *es / sigue siendo*, совмещается с планом неактуального действия, выраженного тем же глаголом «быть», но в прошедшем законченном времени Pretérito Indefinido. Двойственный характер этой ситуации усиливается благодаря наречию времени «всегда» (*siempre*): *Es verdad, pero siempre imposible. Это правда, но всегда правда, связанная с невозможностью*. Кроме того, за счёт тавтологического усиления отрицательного смысла наречием *siempre* конструкция *seguir siendo* частично лексикализуется.

Согласно мнению Б. Пилера [Pihler, 2008: 184], в ответ на приведённый выше возглас отчаянья (7) своего рода утешением служит следующий фрагмент (8):

(8) *Ya pasó lo anterior y ya está, es este aquí, este esto, aquí está esto, y ya, y ya estamos nosotros <...> con ello.*<sup>20</sup>

Как полагает исследователь, смысл отрывка следующий. «Мы уже находимся здесь с этим, которое было тем, но уже всё, мы в безопасности, мы уже ближе к моменту истины» («*ya estamos aquí con esto, que fue ello, pero ya está, ya estamos a salvo, ya se está más cerca de lo esencial*») [Pihler, 2008: 185].

<sup>19</sup> Jiménez J.R. Segunda antología poética. Ed. J. Blasco. Madrid. Colección Austral. 2001. P. 341.

<sup>20</sup> Jiménez J.R. Espacio... P. 382.

С точки зрения синтаксиса представляется релевантным четырёхкратное употребление наречия «уже» (ya), которое здесь служит дейксистом завершенности. Особого рода параномазия (está, este, estamos) в сочетании с пространственным дейксистом «здесь» (aquí) позволяет автору выразить всю глубину авторского «я» и достигнуть высшей степени «субъективации человеческого “я” в языке» [Бурак, 2017: 3].

Своего рода экспликацией (смысловым «развёртыванием») предыдущего фрагмента может послужить отрывок из того же произведения. Однако, в отличие от более абстрактной смысловой парадигмы (8), следующий фрагмент (9) использует метафору театра как одного из ключевых явлений испанской культуры. Особый интерес в этой связи представляет яркое и самобытное сочетание карнавального и мистического начал.

(9) *Todos somos actores aquí, y solo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte ¡el mundo! Y Otello con Desdemona será lo eterno. Esto es el hoy todavía, y es el mañana aún, pasar de casa en casa del teatro de los siglos <....> Todos hemos estado reunidos en la casa agradable blanca y vieja, y ahora todos (y tú, mujer sola de todos) estamos separados*<sup>21</sup>.

Все мы здесь актёры, и только актёры, а театр — это город, а поле и горизонт — весь мир! И Отелло с Дездемоной будут Вечностью. Это — всё ещё сегодня, и всё ещё завтра, переходить из дома в дом через театр столетий <....> Мы все были вместе в том милом доме, белом и старом, и теперь мы все (и ты, женщина, воплощение одиночества) порознь.

Согласно мнению Х. Бласко, слово «дом» (casa) в данном контексте означает «пространство за чертой физической смерти, в котором “я” расширяется настолько, что соединяется со всеми вещами» [Blasco, 1999: 385]. При этом женщина олицетворяет поэзию в её одиночестве [Pihler, 2008: 185]. Таким образом, и здесь можно наблюдать временную транспозицию. В этом случае она достигается лексическими средствами. Синтаксис же обуславливает несколько интерпретаций, одна из них связана с движением по кругу. «Мы уже были там, теперь мы порознь, но мы снова там соединимся, и это будет всегда».

Завершая данную рубрику, полагаем уместным привести фрагмент поэмы «Espacio» (10), который, на наш взгляд, можно сопоставить с мини-поэмой (1), процитированной ранее:

(10) *¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad*<sup>22</sup>!

Пространство и время и свет во мне всём, во всех, я и все! Я в необъятности!

<sup>21</sup> Jiménez J. R. Espacio... P. 385.

<sup>22</sup> Jiménez J. R. Espacio... P. 377.

На формально-синтаксическом уровне в данном фрагменте можно наблюдать *полисиндетон* («многосоюзи́е») и отсутствие глагольных парадигм. Здесь создаётся особый хронотоп [Бахтин, 1975: 235; Бурак, 2020: 136], особый план единства пространства и времени. Приведённый выше фрагмент (10) благодаря своей циклической структуре раскрывает и завершает мини-поэму (1).

Слияние лирического «я» героя со всеми в необъятности находит своё финальное воплощение в соединении различных пластов метафизической реальности, в их фундаментальном единстве. «Я — время» — конечно и обусловлено единым *Пространством* (полем) *Сознания*. Душа поэта сливается с этим *чистым Пространством* и таким образом обретает бессмертие.

\* \* \*

В ходе исследования нами было проанализировано 10 примеров: четыре мини-поэмы из сборника «Вечные мгновения» и шесть фрагментов из поэмы «Espacio». Данные примеры демонстрируют богатую палитру творческой самореализации человека, сделавшего поэзию философией бытия. Хотя рамки статьи не позволяют раскрыть все грани его личности, приведённые выше примеры являются в нашем понимании достаточно репрезентативными.

Представляется удивительным тематическое разнообразие, связанное так или иначе с одной магистральной линией — *временем*. По воле автора оно удлиняется, прерывается, возникает вновь, разливается в едином *пространстве сознания*.

Поэтический дискурс в творчестве Х.Р. Хименеса характеризуется глубочайшей интроспекцией, в рамках которой категория *Сознание* постепенно становится наиболее значимой. Авторская интенция здесь воплощается как во внутреннем диалоге, так и в намеренном удлинении текущего момента и в слиянии своего поэтического «я» с Вечностью. При этом подобное слияние подчас принимает неожиданные формы. Их диапазон широк. Начиная от прямого указания на бессмертие своей души через отождествление себя с небесными светилами — к соединению карнавального и мистического начал в метафоре театра. При этом разноплановость «стилистических масок» лишь подчёркивает внутреннее единство, присущее многим произведениям автора. Важной представляется также метафора сна как отражения поэтической реальности и, в особенности, метафора трепещущей капли на кочующем острове, олицетворяющая ускользающий миг поэтического вдохновения.

Органичное соединение в творчестве Х.Р. Хименеса разных традиций, в особенности неоплатонизма и пантеизма, несомненно, придаёт ему яркий и неповторимый характер. А преломление этих традиций сквозь глубоко личное, индивидуальное восприятие автора ставит его в один ряд с наиболее выдающимися представителями мировой литературы.



С лингвистической точки зрения разнообразие приёмов, применяемых автором, подчёркивает его блестящее знание родного языка. Такие инструменты, как дейкисы, а также фигуры речи, такие как анафора, паронимия, эпанадиплозис, полиптотон, полисиндетон и др., являются важными элементами поэтической коммуникации в творчестве Х.Р. Хименеса. Транспозиции и суперпозиции, создаваемые постоянной сменой временной парадигмы глагола и усиливаемые вышеуказанными приёмами, в большой степени определяют особенности авторского поэтического дискурса.

Релевантным в творчестве поэта является также отсутствие рифм во многих его поэтических произведениях при сохранении в них ритма. Некоторые написаны белым стихом. С точки зрения автора, его освобождение от уз формальных догм помогло ему приблизиться к истинной и недоступной для обычного человека реальности — той, которая делает поэтов людьми особого плана и в творчестве, и в жизни.

### Список литературы / References

Алефиренко Н.Ф., Чумак-Жунь И.И. (2008) Коммуникативная ситуация как когнитивно-прагматический фактор порождения поэтического дискурса, *Auspicia: recenzovaný neimpaktovaný časopis pro otázky společenských věd*, № 1, сс. 68–72.

Alefirenko N.F., Chumak-Zhun I.I. (2008) Kommunikativnaja situacija kak kognitivno-pragmaticheskij faktor porozhdenija poeticheskogo diskursa [Communicative situation as a cognitive-pragmatic factor of creation of the poetic discourse], *Auspicia: recenzovaný neimpaktovaný časopis pro otázky společenských věd*, no. 1, pp. 68–72. (In Russian)

Андреев В.Н. (1994) О страсть моей жизни — поэзия. Хименес Хуан Рамон. *Вечные мгновения: стихотворный сборник*, Санкт-Петербург, Северо-Запад, сс. 5–19.

Andreev V. N. (1994) O strast' moej zhizni — poezija [Oh, the passion of my life is the Poetry!], in Jiménez Juan Ramón. *Vechnye mgnovenija: stihotvornyj sbornik* [Jiménez Juan Ramón. Eternal moments: a collection of poems], Saint Petersburg, Severo-Zapad, pp. 5–19. (In Russian)

Бахтин М.М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва, Художественная литература, 809 с.

Bakhtin M.M. (1975) *Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies conducted in different years], Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 809 p. (In Russian)

Бурак М.С. (2017) Категория действия в аналитико-фразеологических сочетаниях с глаголом «делать» (на материале современных испанского и итальянского языков), Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Санкт-Петербург, 23 с.

Burak M.S. (2017) *Kategorija dejstvija v analitiko-frazeologicheskikh sochetanijah s glagolom «delat'» (na materiale sovremennyh ispanskogo i ital'janskogo jazykov)* [The Category of Action in the phraseological units with the verb «to do» on the material of the modern Spanish and Italian], PhD. Thesis Abstract, Saint Petersburg, 23 p. (In Russian)



Бурак М.С. (2020) Некоторые аспекты лингвистического анализа рассказа Х. Кортасара «Непрерывность парков», *Верхневолжский филологический вестник*, № 3 (22), сс. 134–140. DOI: 10.20323/2499-9679-2020-3-22-133-139

Burak M.S. (2020) Nekotorye aspekty lingvisticheskogo analiza rasskaza H. Kortasara «Nepřerývnost' parkov» [Some aspects of the linguistic analysis of the «Continuity of Parks» by Julio Cortázar], *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik*, no. 3 (22), pp. 134–140. DOI: 10.20323/2499-9679-2020-3-22-133-139 (In Russian)

Виноградов В.В. (1926) Проблема сказа в стилистике, *Поэтика. Временник*, № 1, сс. 24–40.

Vinogradov V.V. (1926) *Problema skaza v stilistike* [The problem of narration in stylistics], *Poetica*, no. 1, pp. 24–40. (In Russian)

Винокур Г.О. (1927) *Критика поэтического текста*, Москва, ГАНХ, 134 с.

Vinokur G.O. (1927) *Kritika poeticheskogo teksta* [Criticism of the poetic text], Moscow, GANH, 134 p. (In Russian)

Золян С.Т. (1988) «Я» поэтического текста: семантика и прагматика (к проблеме «лирического героя»), *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига, Зинатне, сс. 24–29.

Zolyan S.T. (1988) «Ja» poeticheskogo teksta: semantika i pragmatika (k probleme «li-richeskogo geroja») [«I» of the poetic text: semantics and pragmatics (to the problem of the lyrical subject)], *Tynjanovskij sbornik: Treťi Tynjanovskie chtenija*, Riga, Zinatne, pp. 24–29. (In Russian)

Лотман Ю.М. (1996) Задачи и методы структурного анализа поэтического текста. *О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления*, Санкт-Петербург, Искусство-СПб, сс. 25–31.

Lotman Ju.M. (1996) Zadachi i metody strukturnogo analiza poeticheskogo teksta [Problems and methods of the structural analysis of the poetic text], in *O poetah i poezzii: Analiz poeticheskogo teksta. Stat'i i issledovanija. Zametki. Recenzii. Vystuplenija* [About Poets and Poetry: Analysis of the poetic text. Articles and studies. Notes. Reviews. Papers], Saint Petersburg, Iskustvo-SPb, pp. 25–31. (In Russian)

Мельчук И.А. (2012) *Язык: от смысла к тексту*, Москва, Языки славянской культуры, 176 с.

Melchuk I.A. (2012) *Jazyk: ot smysla k tekstu* [Language: from Meaning to Text], Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 176 p. (In Russian)

Мукаржовский Я. (1994) Эстетическая функция, норма и ценность? *Исследования по эстетике и теории искусства*, под ред. Ю.М. Лотман, О.М. Малевич, Искусство, Москва, сс. 35–120.

Mukařovský J. (1994) Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in Lotman Ju.M., Malevich O.M. (ed.), *Issledovanija po jestetike i teorii iskusstva* [Studies of the Aesthetics and Art theory], Moscow, Iskustvo, pp. 35–120.

Adam J.L. (1990) *Éléments de linguistique textuelle* [Elements of text linguistics], Liège, Mardaga, 265 p. (In French)

de Albornoz A. (1982) «Introducción» [«Introduction»], in Juan Ramón Jiménez *Espacio*, Madrid, Editora Nacional, pp. 90–101. (In Spanish)

Blasco J. (1999) «Introducción» [«Introduction»], in Blasco J. (ed.) *Juan Ramón Jiménez. Antología poética*, Madrid, Cátedra, pp. 11–104. (In Spanish)

Dillon J. (2004) *Neoplatonic Philosophy*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 400 p.

Gullón R. (1960) *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* [Studies on Juan Ramón Jiménez], Buenos Aires, Editorial Losada, 241 p. (In Spanish)

Herrnstein Smith B. (1993) *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje* [On the margins of discourse. The relationship between literature and language], Madrid, Visor, 167 p. (In Spanish)

Jiménez J.R. (1967) *Estética y ética estética* [Aesthetics and esthetic ethics], Madrid, Aguilar, 396 p. (In Spanish)

Lakoff G., Johnson M. (2003) *Metaphors we live*, London, The University of Chicago press, 193 p.

Luján Atienza A.L. (2005) *Pragmática del discurso lírico* [Pragmatics of lyrical discourse], Madrid, Arco, 352 p. (In Spanish)

Pihler B. (2008) El discurso poético de Juan Ramón Jiménez: eternidades en espacio: enfoque pragmático [The poetic discourse of Juan Ramón Jiménez: eternities in space: a pragmatic approach], *Linguística (Ljubljana)*, no. 48, pp. 177–189. (In Spanish)

Pujante-Sánchez J.D. (1990) Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta: apuntes para una poética [Creative process and romantic imagination in Juan Ramón Jiménez, theorist and poet: notes for a poetics], *Epos: Revista de filología*, no. 6, pp. 263–278. (In Spanish)

Turner M. (1991) *Reading minds: the study of English in the age of cognitive science*, Princeton, Princeton University Press, 398 p.

Vázquez-Medel M.Á. (1999) «Introducción» [«Introduction»], in Juan Ramón Jiménez *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 11–53.