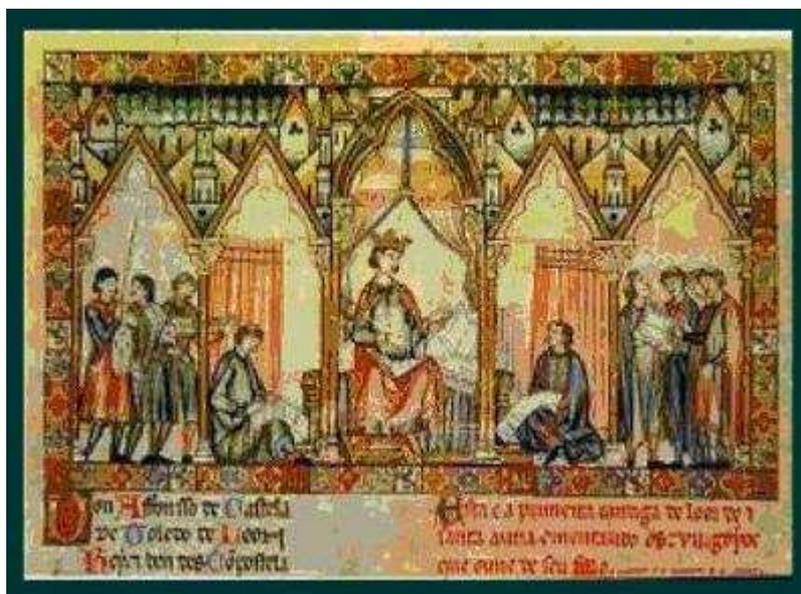


И.А. Шалудько

*Литература Испании от периода становления
национальной словесности до Золотого века*

Учебно-методическое пособие



Санкт-Петербург, 2014

УДК 821.134.2

Автор: И. А. Шалудько, кандидат филологических наук,
доцент кафедры романской филологии факультета
иностранных языков РГПУ им. А. И. Герцена

Шалудько И.А. Литература Испании от периода становления национальной словесности до Золотого века: (учебно-методическое пособие) // Письма в Эмиссия.Оффлайн (The Emissia.Offline Letters): Электронный научный журнал. 2014. Т.2. (Методическое приложение). С.12. ISSN 1997-8588. - URL: <http://met.emissia.org/offline/2014/met012.htm>

Учебно-методическое пособие содержит материал для лекционного курса и практических занятий по дисциплине «История литературы Испании». Приводится тематическое планирование, излагается основное содержание курса, предлагается методика изучения литературных текстов, основанная на синтезе литературоведческого и лингвистического подходов, даются ссылки на интернет-ресурс (Виртуальную библиотеку Сервантеса) обеспечивающие доступ к текстам литературных памятников. Адресовано студентам испанских отделений филологических факультетов и факультетов иностранных языков.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Раздел I. РАННИЙ ЭТАП ИСПАНСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ (XII-XIII вв.): НАЦИОНАЛЬНАЯ И НАДНАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В ПОЭЗИИ И ИСТОРИОГРАФИИ	7
Народная лирика и эпос. Ученый эпос как наследник фольклорной традиции	7
Анализ текста устного эпоса	12
Наднациональная тематика в ученой поэзии	21
Истоки национальной историографии	26
Раздел II. АВТОРСКАЯ СТИЛИСТИКА В ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIII-XIV вв.	30
Религиозно-аллегорические поэмы Гонсало де Берсео	30
Стилистическая оригинальность «Книги благой любви» архипресвитера Итского	36
Ранняя дидактическая проза	44
Стилистика поэзии vs. стилистика прозы (сравнительный анализ)	49
Раздел III. ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РАННЕГО РЕНЕССАНСА (XV в.)	54
Испанская лирика XV века	54
Философская драма («Селестина»)	58
Раздел IV. СТАНОВЛЕНИЕ ИСПАНСКОГО РОМАНА	63
Рыцарский роман от «Рыцаря Сифара» до «Амадиса Гальского»	63
Испанский плутовской роман	71
Новый роман: «Дон Кихот» Сервантеса	84
Анализ фрагмента романа «Дон Кихот»	90
Раздел V. ЗОЛОТОЙ ВЕК ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	99
Жанровые формы поэзии, театра и прозы Ренессанса и барокко	99
Эстетика философско-аллегорического романа ...	112
Заключение. Примерная тематика докладов-презентаций.....	120
Библиография	123
Источники и их сокращенные обозначения	125

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие «Литература Испании от периода становления до Золотого века» включает в себя материал по учебной дисциплине «История литературы Испании» для студентов 2 курса, обучающихся по программам подготовки бакалавра по направлениям 050100 «Педагогическое образование» и 035700 «Лингвистика». В нем отражены все основные разделы и темы соответствующей учебной программы, разработанной в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена.

Поскольку изучение учебной дисциплины «История литературы Испании» имеет целью формирование важнейших профессиональных компетенций в области литературы, языка и культуры испаноязычных стран, главным требованием к отбору, организации и изложению материала стала его способность отражать основные тенденции развития национальной литературы, протекающего в конкретных исторических и культурных условиях, и соотносить их с закономерности мирового литературного процесса.

Отобранный материал структурирован по 5 разделам и 16 темам занятий, отражающим общую структуру и тематическое планирование учебной программы. При этом соблюдена следующая схема подачи материала:

- *основные вопросы* данной темы,
- *содержание* (т.е. развернутое изложение

материала лекции или практического занятия),

- *содержание самостоятельной работы студентов.*

В заключение предлагается примерная тематика докладов-презентаций, служащих для более полного освоения программы учебной дисциплины.

Особое внимание в данном пособии уделяется вопросам анализа текста, которому посвящена значительная часть материала, предназначенного для практических занятий. Его образуют фрагменты небольшой протяженности из оригинальных текстов испанских литературных памятников XII-XVII вв. («Песнь о моем Сиде», «Поэма о Фернанде Гонсалесе», «Всеобщая хроника Испании», «Чудеса Богородицы» Гонсало де Берсео, «Книга благой любви» Хуана Руиса, «Граф Луканор» Хуана Мануэля, «Стансы» Хорхе Манрике, «Селестина» и др.), аналитическое чтение которых позволяет получить более четкое представление о тематическом, жанровом и стилистическом разнообразии испанской литературы указанного периода. В аналитической практике, наряду с традиционными методами, широко используются также авторские приемы работы с литературным текстом, сочетающие литературоведческий и собственно лингвистический подходы.

Развитие навыков аналитического чтения – это не только важное условие формирования и развития профессиональных компетенций студентов, но и залог успешного осуществления ими самостоятельной работы по чтению текстов литературных памятников. Предназначенные для ознакомительного чтения тексты в пособии для

удобства снабжены ссылками на сформированную на базе университета Аликанте (Испания) Виртуальную библиотеку Мигеля де Сервантеса (*Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*), которая на сегодняшний день представляет собой крупнейший интернет-ресурс испаноязычных текстов.

К пособию прилагается библиографический список рекомендуемой литературы, а также список использованных литературных источников.

**РАЗДЕЛ I. РАННИЙ ЭТАП ИСПАНСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ
(XII-XIII вв.): НАЦИОНАЛЬНАЯ И НАДНАЦИОНАЛЬНАЯ
ТЕМАТИКА В ПОЭЗИИ И ИСТОРИОГРАФИИ**

ТЕМА ЛЕКЦИИ: Народная лирика и эпос. Ученый эпос как наследник фольклорной традиции

Основные вопросы:

1. Следы раннеиспанского песенного фольклора IX-X вв. в письменных источниках. Структура и тематика харджи.
2. Галисийско-португальская ранняя лирика (XII-XIII вв.).
3. Народная поэзия, или «искусство хугларов» (*mester de juglaría*). «Песнь о моем Сиде»: тема, структура и краткое содержание.
4. Ученая поэзия (*mester de clerecía*) vs. народная поэзия (*mester de juglaría*). Героический эпос в ученой поэзии («Поэма о Фернанде Гонсалесе»). Идеологические черты ученого эпоса.

Содержание:

Первые испанские сборники (*cancioneros*) народной песенной лирики (*villancico*) датируются XV в. Но с X в. в арабской ученой поэзии известна *мувашаха* (*muwashsha*, *muwasaha*) – лирическая поэма на арабском языке, завершением которой служила строфа-припев на народном (мосарабском или кастильском) языке – *харджа* (*jarcha*, *jarya*). Тематическое и формальное сходство харджи и вильянсико свидетельствуют о том, что обе эти формы восходят к *ранним образцам фольклорной лирики на испанском*

романсе. Другая ветвь этого общего ствола – *зежел* (zéjel) – арабская адаптация кастильских песен.

Харджа представляет собой эмоциональный центр, кульминацию эмоционального напряжения мувашахи, оформленную как прямая речь лирического героя (точнее, героини):

Vaise meu corachon de mib (Váse mi corazón de mí
¡Ya Rab! ¿si se me tornarad? ¡Ay, Dios!, ¿acaso volverá?)

Эротические переживания героини (волнение, тревога, томление и т.д.) здесь составляют *тематическую доминанту* строфы. Ср. также:

Garid vos, ay, yermanielas, (Decidme, ay, hermanitas,
com' contenir el mio male cómo contener mi mal
sin al habib non vivreyu sin mi amado no viviré
¿ad od l' irey demandare? ¿adónde iré a buscarlo?)

Другая ветвь лирической поэзии на Пиренейском полуострове представлена галисийско-португальской лирикой, в которой принято выделять три основные жанровые разновидности:

«песни о милом» (cantigas de amigo),

«песни о любви» (cantigas de amor),

«насмешки и проклятия», т.е. сатирические песни (cantigas de escarnho e maldezir).

«Песни о милом» основаны на фольклорном принципе *структурного и психологического параллелизма*. Ср.:

Quantas sabedes amar amigo
treides comig' a lo mar de Vigo
e banhar-nos emos nas ondas
Quantas sabedes amar amado

treides comig' a lo mar levado
e banhar-nos emos nas ondas.

«Песни о любви» создавались по образцам провансальской куртуазной поэзии. Ср. на каталанском:

Donna grazida, qecs lauz' e crida vostra valor q' es abellida, e qi us oblida pauc li val vida, per q' ie us azor, donn' eissernida dama qar per gençor vos ai chاوزida e per melhor, de prez complida, mérito, blandida, servida genses q' Erecs Enida.	(Agraciada señora, todos loan y aclaman vuestra hermosa valía, y a quien os olvida poco le vale la vida, por eso os adoro, distinguida, pues os elegí por gentil y por ser la mejor, de más alto os he cortejado y servido como Erec a Enida.)
---	---

Куртуазная эстетика галло-романской поэзии уступала по популярности *героико-эпической*, характерной для иберо-романского ареала: тема служения прекрасной даме, отраженная в письменной форме, в Испании имела меньшую популярность, чем исторические события на Пиренейском п-ве в живом исполнении хугларов. К главным темам испанского героического эпоса (*cantar de gesta*) относятся:

независимость Кастилии (*Cantar de Fernán González, Cantar de Sancho II*)
и жизнь Сиде (*Cantar de mio Cid, Las mocedades de Rodrigo*).

Текст «Песни о моем Сиде» записал *Пер Аббат* в 1207 г. Форма ее версификации – *mester de juglaría* – нерегулярный стих, состоящий из двух полустиший: не рифмующихся нечетных и

объединяющихся ассонантным моноримом четных; деление на строфы отсутствует, стихи группируются в «эпические тирады».

Песнь повествует о перипетиях графа Родриго Диаса де Вивара по прозвищу *мой Сид* или *Воитель (Campeador)*, оклеветанного врагами и изгнанного королем из собственного имения и Кастилии. Тема *Песни* – возвращение доброго имени и преумножение славы (*honra*) (и богатства) человеком чести (*hombre de honor*).

Краткое содержание этого произведения:

Песнь первая «Изгнание Сида» (*Destierro del Sid*): ложно обвиненный в присвоении части собранной дани, Сид попадает в королевскую немилость и в 9-дневный срок должен покинуть родовое имение, семью и Кастилию; с сохранившей ему верность дружиной Воитель предпринимает военный поход в нехристианские земли, после каждого выигранного сражения отправляя королю подарок.

Песнь вторая «Свадьба дочерей Сида» (*Bodas de las hijas del Sid*): через верного посланника Сид просит у короля разрешения воссоединиться с семьей в отвоеванной у мавров Валенсии; король дает согласие и даже прощает опального графа; инфанты из Каррьона просят руки его дочерей и становятся зятьями Сида.

Песнь третья «Оскорбление в лесу Корпес» (*Afrenta de Corpes*): мстительные инфанты по дороге в Каррион в лесу Корпес избивают своих жен и оставляют на верную смерть; дочери Сида спасены и отомщены в честном поединке, их брак аннулирован, к ним сватаются инфанты Наварры и Арагона.

Нерегулярный стих народноэпических поэм, рассчитанных на устное воспроизведение и допускавших импровизацию, с XIII в. сосуществовал с ученым (письменным, собственно литературным) конкурентом, выработанным усилиями образованных клириков.

В ученой поэзии (*mester de clerecía*) использовался 14-сложный (александринский) стих, объединенный в четверостишия с единой консонантной рифмой – *cuaderna vía*. Ср.:

Mester traygo fermoso *non es de ioglaría*
mester es sin pecado que es de clerezia
fablar curso rimado por la quaderna uia
a silauas contadas que es grant maestria.

Первый суверен независимого графства Кастилия (X в.) и герой реконкисты Фернан Гонсалес стал легендарным эпическим персонажем. Единственный сохранившийся текст – «Поэма о Фернанде Гонсалесе» (ок. 1250) – относится к *mester de clerecía*. Обращаясь к национально-героической тематике, анонимный автор обрабатывает исторический материал и фольклорные сюжеты в *идеологическом* ключе, инкрустируя их в общую картину, подчиняя главной концепции: текст поэмы лишь на три четверти посвящен деяниям графа, тогда как первая четверть (174 строфы из 740) представляет собой затянувшийся пролог.

В прологе *Поэмы* представлены общие проблемы испанской истории, актуальные для времени создания литературного произведения: первые феодальные княжества на территории Испании, христианская вера и святые покровители,

арабское завоевание (включая анализ его причин), реконкиста, генеалогия кастильских правителей, прославление Испании, независимость Кастилии и мн. др. (Первое упоминание о графе Фернанде появляется лишь в 169 строфе).

Религиозно-этическая оценка деяний графа в частности и реконкисты в целом связана с мотивом покровительства апостола Сантьяго графу Фернанду и вмешательством святого в ход сражения.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение текста «Песни о моем Сиде» в оригинальной версии: *Cantares del Cid Campeador, conocidos con el nombre de Poema del Cid*. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008/ Ed. digital basada en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. – Madrid: M. Rivadeneyra, 1864. P. 1-58 (http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/019/66b/be8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/01966bbe-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.htm)

или в адаптированном виде (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/texto-modernizado-del-cantar-de-mio-cid--0/html/>)

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: **Анализ текста устного эпоса**

Основные вопросы:

1. Стилистические особенности «Песни о моем Сиде».
2. Литературный перевод *Песни* на русский язык и комментарии к нему.

Фрагмент для анализа:

1. “e los que conmigo fuéredes – de Dios ayades buen grado,
2. e los que acá fincáredes – quiérome ir vuestro pagado”.
3. Entonçes fabló Álvaro Fáñez – su primo cormano:
4. “convusco iremos, Çid, – por yermos e por poblados,
5. ca nunca vos fallesceremos – en quanto seamos sanos
6. convusco despenderemos – las mulas y los caballos
7. e los averes e los paños
8. siempre vos serviremos – como leales vasallos”.
9. Entonçes otorgaron todos – quanto dixo don Álvaro,
10. Mucho gradesçio mio Çid – quanto allí fue razonado...
11. Mio Çid movió de Vivar – pora Burgos adeliñado,
12. assí dexa sus palaçios – yermos e desheredados.
13. De los sos ojos – tan fuertemiente llorando,
14. tornaba la cabeça – i estávalos catando.
15. Vio puertas abiertas – e uços sin cañados,
16. alcándaras vázias – sin pieles e sin mantos
17. e sin falcones – e sin adtores mudados.
18. Sospiró mio Çid – ca mucho avié grandes cuidados.
19. Fabló mio Çid – bien e tan mesurado:
20. “grado a ti, señor padre, – que estás en alto!
21. Esto me an buolto – mios enemigos malos.” (Cid, I)

Содержание:

Анализируемый фрагмент состоит из восьми (I-VIII) текстообразующих единиц (микроситуаций): стихи 1-2, 3-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-17, 18, 19-21.

Исследуем каждую из них в отдельности, обращая особое внимание на имплицитную информацию – невыраженные элементы содержания текста, которые приводятся в квадратных скобках.

I – “e los que conmigo fuéredes – [os deseo que] de Dios ayades buen grado,
e los que acá fincáredes – [os digo que] quiérome ir vuestro pagado [← *pagado de que vosotros me quedéis leales*]”

(«и тех, кто со мной отправится, [я вам желаю] пусть Господь вас щедро вознаградит, а те, что здесь останутся, [знайте, что] я надеюсь быть вами доволен [← *доволен тем, что вы останетесь мне верны*]»).

II – Entonçes fabló Álvaro Fáñez [que era] su primo cormano [e dixo]:

“convusco iremos, Çid, – por yermos [← tierras yermas] e por poblados [□ tierras pobladas],
ca [le somos tan fieles que] nunca vos fallesceremos – en quanto seamos sanos
convusco despenderemos – las mulas [*trabajando*]
y los caballos [*luchando*]
e los averes [monetados] e los paños [de vestir]
[pues] siempre vos serviremos – como leales vasallos”

(Тогда заговорил Альвар Фаньс, его кузен [и сказал]: «С вами пойдем мы, Сид, по пустошам и по весям, потому что [*мы так вам верны, что*] никогда вас не подведем, пока мы невредимы, с вами использовать будем мулов [*в работе*] и коней [*в сраженьях*], деньги истратим и платье изнашиваем, [это значит] всегда служить вам будем как верные вассалы»).

III – Entonçes otorgaron todos – [tanto] quanto dixo

don Álvaro,

[Y] Mucho [les] gradesçio mio Çid – [tanto] quanto allí fue razonado... [por don Álvaro y otros vasallos]

(И тогда одобрили дружно [все] то, что сказал дон Альвар, [а] мой Сид был [им] благодарен за все те разумные речи, [которые он услышал от своих вассалов]).

IV – Mio Çid movió de Vivar – pora [ir a] Burgos adeliñado,

assí dexa sus palacios – yermos [← no hay gente que los habite] e desheredados [← ni siquiera la que los herede]

(Выезжает мой Сид из Вивара, чтоб отправиться в путь на Бургос, оставляет пустыми свои он владенья: [← нет в них больше ни слуг, ни хозяев]).

V – De los sos ojos – tan fuertemiente llorando [← aunque tenía los ojos llenos de lágrimas],

tornaba la cabeça [para la despedida] – i estávalos catando [por última vez]

(Он с глазами полными слез [← хоть глаза его полны слезами] поворачивает голову [чтобы проститься] и [в последний раз] смотрит на замок).

VI – Vio puertas abiertas – e uços sin cañados [← que puertas estaban abiertas e uços no avian cañados],

[Y como si vio] alcándaras vázias – sin pieles e sin mantos [donde antes colgaban abrigos de piel e mantos de su gente]

e sin falcones – e sin adtores mudados [donde antes solían posar sus falcones e adtores mudados de plumas]

(Видит он, что открыты ворота и не заперты

двери, [*и за ними как будто бы видит, что*] на нашествиях пусто: нет ни шубеек, ни плащей [*что висели здесь раньше*], ни линялых соколов, ни ястребов [*что здесь сидели*]).

VII – *Sospiró mio Çid – [pues no pudo menos] ca mucho avié grandes cuidados*

(Вздыхает мой Сид [*не в силах сдержаться*], так сильны его огорченья).

VIII – *Fabló mio Çid – bien e tan mesurado [e dixo]:*

“[*te doy*] grado a ti, señor padre [nuestro],– que estás en alto [=en los cielos]!

[*que aunque todo*] Esto [← lo que veo] me an buolto – mios enemigos malos

[*tú me dexas vivo e con buenos vasallos*]

(Заговорил мой Сид сдержанно и разумно [и молвил]: «Благодарю тебя, Господи Боже, Отец наш небесный! Лишь это [← *хоть все то, что я вижу*] отнято злыми врагами [*но жив я, и верны мне мои вассалы*]»).

В завершение анализа данного фрагмента сопоставим его с русским переводом, выполненным Ю. Корнеевым:

1. «Да воздаст господь идущим со мною,
2. А на тех, кто останется, я не излюблюсь».
3. Тут родич его Альвар Фаньес молвил:
4. «За вами пойдем мы куда угодно,
5. Покуда живы, в беде вас не бросим,
6. Для вас коней до смерти загоним,
7. Последним поделимся с вами охотно,
8. Не изменим вовек своему сеньору».
9. Дона Альвара все одобрили хором,
10. Всем отвечает мой Сид поклоном.
11. Держит на Бургос он путь-дорогу.
12. Бивар, его замок, пуст остается.
13. Заплакал мой Сид и громко и горько,

14. Назад обернулся, на замок смотрит:
15. Распахнуты двери, настезь ворота;
16. На нашестах ни шуб, ни одежды добротной,
17. Ни лияных соколов нету больше.
18. Тяжко мой Сид вздыхает от скорби,
19. Молвит мой Сид разумное слово:
20. «Царь наш небесный с ангельским сонмом,
21. *Вот что терпеть от врагов я должен!*» (Песнь о Сиде, с. 259)

Прежде всего, следует отметить очевидный факт: переводящий стих не только не превосходит по длине оригинал, но, в среднем, короче его, т.е. переводчик либо не злоупотребил приемами экспликации, либо удачно воспользовался компенсирующими приемами компрессии. Действительно, автор перевода, в целом, где это возможно, сохраняет имплицитность исходного текста, а также использует дополнительные приемы сокращения вербального состава текста. Ср. стих 1, который значительно короче оригинала, вследствие того, что в нем имплицированы конкретные адресаты реплики Сида, присутствующие в левом контексте. Как показывает сопоставительный анализ, излюбленный прием переводчика заключается в компрессивной генерализации смысловых элементов, которая не только упрощает синтаксическую структуру, но и снимает бинарный ритм оригинала. А между тем бинарность структур связана не столько с техническим средством амплификации – плеонастическим повтором, сколько с компрессивным механизмом. И если замена «пустошей и селений» на «куда угодно» (стих 4) не наносит ущерба смыслу, а потому может считаться адекватной, то подобные операции в стихах 6-7

едва ли обоснованы: кони и мулы, деньги и одежда в оригинале отсылают не только к военным действиям, но и к мирным занятиям, тогда как загнанные до смерти кони подразумевают боевые подвиги. Таким образом, в тексте перевода не отражены особенности феодальных отношений соверен – вассал. Кроме того, речь Альвара Фаньеса звучит, пожалуй, излишне патетично, ввиду замены «здоровы» на «живы», а также неоправданного появления мотива смерти: в оригинальном тексте речь идет об использовании коней и мулов, расходовании денег и ношении одежды, включенных в семантическую структуру староиспанского глагола 'despender', а не загнанных до смерти конях. Необоснованной гиперболизации подвергнуты также эмоциональные реакции эпического героя (стихи 13, 18). Громкий и горький плач, равно как и тяжкие вздохи, которые домыслил переводчик, делают эпического героя неподобающе сентиментальным, на манер романтического персонажа.

Однако наибольшие возражения вызывает не излишний пафос и даже не гиперболизация в выражении чувств, а ошибочная трактовка финальной реплики Сиды (стихи 20-21), компрессивность которой осталась незамеченной переводчиком. В оригинале эпический герой, взвесив ситуацию, воздает благодарение Господу, который уберег его от горших несчастий, в переводе же Сид то ли жалуется Всевышнему на коварство врагов, то ли сетует на его безучастность к своей судьбе. В любом случае, молвленное Сидом слово никак нельзя признать «разумным».

Несмотря на то, что ведущая роль принадлежит компрессии, в переводе используется и прием экспликации. Так, частично эксплицирован мотив сохранения отношений с теми из вассалов, кто не последует за сеньором в изгнание (стих 2). В явной форме выступает коннотат «богатство» в «добротной одежде» (стих 16). Кроме того, часть информации, необходимой для понимания текста и являющейся лингвострановедческими историческими реалиями, представлена в виде комментариев, которыми, в частности, снабжены «линялые соколы» (как атрибут достатка) и предметы средневекового гардероба. Так, «шубейки и плащи» заменены в переводе «шубами», но чтобы русский читатель не впал в заблуждение, считая, что кастильские феодалы, подобно отечественным боярам, имели обыкновение облачаться в шубы, дается следующее пояснение: «Мужская одежда состояла из рубашки и штанов; поверх рубашки надевался род камзола (brial) с узкими рукавами, доходившего до пят. Покороче его был кафтан, или шубейка (pel, pellizon), с меховой оторочкой и широкими рукавами (при горностаевой отделке все это одеяние иногда называлось «горностаем»). Поверх шубейки носили широкий плащ, застегнутый пряжкой.»¹

Итак, бóльшая часть имплицитной информации сохранена в русском переводе, причем частично – в виде комментариев к тексту. Однако, к сожалению, среди немногочисленных случаев, в которых переводчик проигнорировал

¹Смирнов А.А. Комментарии к «Песне о Сиде» // БВЛ. Серия первая. Т. 10. М.: Худ. лит., 1976. С. 625.

имплицитность, находится ключевая единица всего фрагмента. В оригинале сцена прощания Сиды со своими владениями завершается глубоко компрессированной репликой героя, в которой он благодарит Всевышнего за то, что тот сохранил ему жизнь и верных вассалов, а, следовательно, надежду на возвращение утраченного. В русской версии *Песни* эпический герой, покидающий родовой замок, стенает и ропщет, таким образом, неожиданно предстает перед читателем в чужой ипостаси: то ли сентиментального рыцаря, то ли слабохарактерного, малодушного феодала, так что ничто в анализируемом фрагменте текста не указывает на то сюжетное развитие, которое он получает далее в тексте.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Аналитическое чтение текста «Песни о моем Сиде» (фрагмент по выбору).

ТЕМА ЛЕКЦИИ: **Наднациональная тематика в ученой поэзии**

Основные вопросы:

1. Тематика и метрика жанровых форм ученой поэзии.
2. Особенности средневековой иллиады («Книга об Александре»).
3. Особенности средневековой одиссеи («Книга об Аполлонии»).

Содержание:

Одна из жанровых разновидностей испанской ученой поэзии – *куртуазная лирика* – создавалась по провансальским и французским образцам: 8-сложные стихи объединены в двестишия с консонантной рифмой (*pareados*), ср. «Первоисток любви» (*Razón de amor*) (ок. 1210).

К ученой поэзии относятся также *дебаты* и пародирующая их поэзия голиардов. Ср. произведение на теологическую тематику «Спор души с телом» (*Disputa del alma y el cuerpo*) (*cuaderna vía*) и профанное сочинение «Спор Елены с Марией» (*Debate de Elena y María*) (*pareados*).

Популярной была также *религиозная поэзия* в таких разновидностях, как агиографические поэмы: «Жизнь Святой Марии Египетской» (*Vida de Santa María Egipcíaca*) (*pareados*) и ряд сочинений Гонсало де Берсео (*cuaderna vía*); а также марийные тексты: «Чудеса Богородицы» (*Milagros de Nuestra Señora*) Гонсало де Берсео (*cuaderna*

vía) и «Кантиги Деве Марии» (*Cantigas de Santa María*) Альфонса X (строфы по типу зежеля: AA bbba).

Еще одну жанровую форму представлял собой дидактический эпос (*cuaderna vía*): «Книга об Александре» (*Libro de Alexandre*, h. 1207) и «Книга об Аполлонии» (*Libro de Apolonio*, h. 1240).

Прототипом протагониста «Книги об Александре» послужил Александр Македонский, а литературными источниками – героический эпос на латыни: «Александриада» французского поэта Готье де Шатильона и «Роман об Александре» нормандцев Ламбера ле Тора и Александра де Берне. Ученая (схоластическая) традиция анахронически объединила историческую реальность античного мира с христианской моралью средневековья: в образе главного персонажа дидактического эпоса доблести воина и императора (смелость, справедливость, ученая мудрость) слились с моральной ущербностью: покорив весь мир, Александр погиб, не сумев справиться с собственной греховной природой – со смертным грехом *гордыни*.

Структура «Книги об Александре»:

1. Вводная часть (строфы 1-6)

2. Жизнь Александра (строфы 7-2669)

- Детство и юность (строфы 7-198)
 - Рождение и воспитание (строфы 7-88)
 - Александр-рыцарь (строфы 89-168)
 - Александр-царь (строфы 169-198)
- Великие завоевания (строфы 199-2265)
 - Гегемония над Грецией и приготовления к

войне с Дарием (строфы 199-244)

- Войны с Дарием (строфы 245-1967)
 - Александр в Индии (строфы 1968-2265)
 - «Грех» и смерть Александра (строфы 2266-2669)
 - Гордыня Александра (строфы 2266-2457)
 - Последние деяния героя (строфы 2458-2537)
 - Конец жизни (строфы 2538-2669)
3. Заключение (строфы 2670-2675)

«Книга об Аполлонии» представляет собой испанскую версию истории скитаний легендарного царя Тирского Аполлония, которая восходит к латинской книге (V-VI вв.), основанной на греческих образцах авантюрного романа и фольклорных сюжетах. Религиозная идеологизация популярных сюжетов обогащает христианскую мифологию, облекая известный фабульный материал в новые жанровые формы. В «книге для чтения» находит отражение фольклорная традиция: Тарсиана, дочь Аполлония, ведет жизнь хугларессы.

В средневековой одиссее представлены следующие традиционные сюжетные линии и мотивы:

Рассказ о царе Антиохе, живущем в греховной связи с дочерью и препятствующем ее замужеству с помощью *загадки*, намекающей на эту греховную связь.

Аполлоний посещает двор Антиоха, чтобы просить руки его дочери и выполняет условие сватовства, разгадывая загадку и указывая на грех инцеста. Антиох не сдерживает обещания и пытается убить Аполлония.

Аполлоний возвращается в родной Тир, но вскоре бежит от стыда в Тарс, который вынужден покинуть, преследуемый Антиохом.

Аполлоний терпит первое кораблекрушение у берегов Пентаполиса. Знакомится с царем Архитрастром, завоевывает его расположение и дружбу и женится на его дочери Лусиане. Получив известие о смерти Антиоха и о желании народа Антиохии видеть его своим царем, отправляется в очередное путешествие, в котором происходит рождение дочери Тарсианы и мнимая смерть Лусианы.

Параллельное развитие двух сюжетных линий: а) гроб Лусианы прибывает к берегам Эфеса, где некий медик возвращает Лусиану к жизни, после чего для спасения чести она вступает в монастырь; б) Аполлоний прибывает в Тарс, где оставляет дочь Тарсиану на попечение и отбывает в Египет.

Две новые линии: а) злоключения Тарсианы: Диониса, женщина-опекун, из зависти к красоте и уму девушки приказывает ее убить, убийство предотвращают пираты, которые похищают Тарсиану и продают ее в Митилене, однако Тарсиана сохраняет честь, становясь хугларессой, в нее влюбляется Антинагор; б) Аполлоний возвращается в Тарс, где ему показывают могилу дочери, он покидает Тарс, *шторм приводит* его корабль в Митилену, где он знакомится с Антинагором и встречает Тарсиану, из рассказа которой признает в ней свою дочь и благославляет ее брак с Антинагором.

Аполлоний собирается вернуться в Тир, но по пути заехать в Тарс, чтобы наказать Дионису, однако перед путешествием ему *является ангел* и

направляет его в Эфес, к храму Дианы, а ныне монастырю, в котором пребывает Лусиана.

Аполлоний находит Лусиану. Происходит полное *узнавание* между Аполлонием, Тарсианой и Лусианой и счастливое воссоединение семьи. Диониса и ее муж наказаны.

Заключительные строфы выражают христианскую мораль – веру в воздаяние и божественное Провидение: *qual aquí fiziéremos, allá tal recibremos.*

Таким образом, и средневековая иллиада, и одиссея, представляют традиционные сюжеты и мотивы, характерные для этих литературных жанров, поданные в обрамлении положений христианской морали.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение текста по выбору:

Libro de Alexandre/ Ed. revisada de F. Marcos Marín. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000/ Ed. digital a partir de ed. de F. Marcos Marín. – Madrid: Alianza, 1987
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-alexandre--0/html/>)

или *Libro de Apolonio.* – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004/ Ed. digital a partir del código III_K_4 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-apolonio--0/html/>).

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: **Истоки национальной историографии**

Основные вопросы:

1. Переводческая и историографическая школа Альфонса X.
2. Ранняя историография: национальная история и мировая история. Источники хроник.
3. Сопоставительный анализ текстов эпоса и хроники.

Содержание:

Альфонс X Мудрый (el Sabio) (1221-1284) вошел в мировую историю не только как кастильский монарх, но и как один из видных просветителей средневековой Европы. Двор Альфонса X в Толедо (как и двор его старшего современника Фридриха II в Сицилии) был центром культуры и образования, благодаря присутствию ученых и поэтов разных национальностей, занимавшихся *переводами* (в основном с арабского) и *созданием* оригинальных научных трудов по астрономии, астрологии и магии, исторических и юридических текстов (хроники, трактаты) и литературных сочинений (поэзия).

Важнейший проект, осуществленный Альфонсовою школой под его личным руководством, – «История Испании» (*Estoria de España*) по праву считается началом кастильской прозы. «Первая всеобщая хроника Испании» (*Primera Crónica General de España*), как окрестил этот труд Р. Менендес Пидаль, отвечала

важнейшему вызову времени – созданию национальной истории путем компиляции информации из разнообразных (в том числе разноязычных) источников и формированию национального литературного языка.

Более амбициозной, но менее сложной задачей стало создание «Всеобщей истории» (*General Estoria*) – комментированного перевода на кастильский авторитетных источников.

Среди источников «Всеобщей хроники» фигурируют как латинские тексты (хроники Родриго Толедского и Лукаса Туйского), так и кастильский эпос (народный и ученый). Стилистическое решение текста связано, с одной стороны, с заимствованием приемов, выработанных эпической (поэтической) традицией, с другой, с созданием собственных новаторских средств прозаического языка, отличающих его от языка поэзии.

Что же касается «Всеобщей истории», то ее текст базируется на литературном материале Священного Писания и античной классики. Стилистическая однородность большинства источников обуславливает преимущественное влияние стилистики латинских первоисточников на кастильский текст.

Фрагменты для анализа:

Primera Crónica General de España	Cantar del mio Cid
Capítulo 856. De como el Çid uencio al rey Fariz et al rey Galbe. Pves que Aluar Hannez caualgo; el	38. MINAYA EN PELIGRO. – EL CÍD HIERE A FÁRIZ

<p>Çid del et los otros suyos cometiron a los moros muy de rezio. Et por que los moros fincaran mal escarmentados de la otra uez et non se treuien ya lidiar con los xristianos fincaron uençudos. Et los xristianos yendo los ya leuando; uio el Çid al rey Fariz do estaua. Et enderenço contra el firiendo en los que fallaua ante si. Et assi los desbarato a todos et los tiro delant que llego a el. Et diol tres colpes. Et ell uno fue tal quel rompio la loriga et passol al cuerpo. De guisa que corrie la sangre del. Et el rey Fariz sintiendo se muy mal daquela ferida boluio la rienda al cauallo pora foyr. Et yuasse saliendo del campo. Las otras sus compannas quando aquello uieron fazer al rey; començaron ellos a fazer esso mismo. (Crónica General, p. 529)</p>	<p>Cavalgó Minaya, – el espada en la mano, por estas fuerças – fuerte mientras lidiando, a los que alcança – valos delibrando. Mío Çid Roy Díaz, – el que en buena nasco, al rey Fáriz – tres colpes le avié dado; los dos le fallen, – y el únol ha tomado, por la loriga ayuso – la sangre destellando; bolvió a rienda por irse del campo. Por aquel colpe – rancado es el fonsado. (Cid, 756)</p>
--	--

В **хронике** события изложены с хронотопической точностью: восстановлена структурная полнота исходных синтаксических моделей, воссозданы общие батальные картины, отсутствующие в эпосе, ср.: Et los xristianos yendo los ya leuando; uio el Çid al rey Fariz do estaua. Et enderenço contra el firiendo en los que fallaua ante si. Et assi los desbarato a todos et los tiro delant que llego a el. Et diol tres colpes ('И когда христиане их уже обратили в бегство, увидел Сид, где находится король Фарис. И направился он к нему, повергая врагов на своем пути. И так он разил и отбрасывал их, пока не настиг его [Фариса]. И нанес он ему три удара').

В **эпосе** эпизод представлен через яркие детали: синтаксические структуры эллиптические, ср.: Cavalgó

Minaya, – [con] el espada en la mano,/ por [entre] estas fuerças [enemigas] – fuerte mientras lidiando,/ a los que alcança – valos delibrando [la vida] ('Верхом на лошади Минайя, меч в руке,/ с вражескими силами мужественно сражается;/ кого настигнет, жизни лишает').

В **хронике** подчеркнуты *логические (причинно-следственные)* связи между событиями, ср. Las otras sus compannas quando aquello uieron fazer al rey; començaron ellos a fazer esso mismo ('Остальные его соратники, увидев, что делает их предводитель, стали делать то же самое').

В **эпосе** использованы «говорящие» *детали* (ср. карбункулы на шлеме арабского воина – свидетельство его знатности) и *гиперболизация* в оценке фактов, ср.: Por aquel colpe – rancado es el fonssado ('[Одним] этим ударом повержено было войско [противника]').

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение текста *Primera crónica general, Estoria de España: que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. (См. текст в формате .pdf на: <http://www.cervantesvirtual.com/>)

РАЗДЕЛ II. АВТОРСКАЯ СТИЛИСТИКА В ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIII-XIV ВВ.

ТЕМА ЛЕКЦИИ: Религиозно-аллегорические поэмы Гонсало де Берсео

Основные вопросы:

1. Становление авторской стилистики в ученой поэзии.
2. Эпическая традиция в творчестве Гонсало де Берсео.
3. Стилистическая оригинальность поэзии Гонсало де Берсео.

Содержание:

Абсолютное большинство произведений средневековой литературы Испании было анонимным. Это относится не только к народно-поэтическому творчеству, но и к ученой поэзии традиционного (эпического) характера (см. выше).

Развитие жанровых форм испанской литературы XIII в., связанное с распространением нового содержания, способствовало становлению авторской стилистики. Авторский стиль возникал, как правило, на пересечении различных литературных жанров.

Первым испанским поэтом, подписавшим свои творения собственным именем, был монах-бенедиктинец из монастыря Сан Мильян де ла Коголья (Наварра) Гонсало де Берсео (к. XII в.-ок.1260). Берсео – автор ряда агиографических поэм, посвященных святым «местного значения» –

покровителям Испании («Жизнь Святого Мильяна», «Жизнь Святого Доминика Силосского», «Жизнь Святой Ории», «Мученичество Святого Лаврентия»), и марийной поэмы «Чудеса Богородицы» (*Milagros de Nuestra Señora*).

Повествование у Берсео ведется от лица эпического рассказчика, средствами эпического хронотопа: с соблюдением эпической дистанции и в эпическом пространстве географии Кастилии (ср. характерное эпическое клише в «Чудесах Богородицы»: *Un monje beneito fue en una mongía, / el logar no lo leo, decir no lo sabría* (*Milagros*, 76) ('Один блаженный монах жил в одном монастыре, / той местности названия сказать я не могу'). Непосредственное отражение действительности, реализм, решительно преобладает над условностью, религиозным аллегоризмом. Герои действуют естественным образом и говорят разговорным языком, последнее касается самой Богородицы (см. ниже).

Фигуры религиозного культа и их легендарные деяния стараниями автора искусно вплетены в картину героического прошлого Испании, связаны с историческими личностями, т.е. составляют неотъемлемый элемент предания Ср. большой эпизод третьей книги «Жизни Святого Мильяна» под названием «Как Святой Мильян заслужил приношения», в котором повествуется об предрешившем триумф христиан участия апостола Сантьяго и Святого Мильяна в разгроме мавров войсками короля Леона Рамиро и кастильского графа Фернана Гонсалеса; неслучайно автор наделяет святых рыцарей эпическим титулом «рожденных в добрый час» (*ca en buena nasieron*)

(San Millán, 482).

Персонажи Берсео – клирики и простолюдины – поддаются аффектации гораздо легче, чем герои эпических поэм, поэтому главным источником сильного эмоционального переживания являются не сюжетобразующие действия, а религиозное чувство, сопутствующее произнесению молитвы или исповеди.

Специфика религиозных сюжетов состоит в том, что поворотные события не только не предполагают вживания, модального единства персонажа, рассказчика и читателя, но требуют формирования внешней точки зрения на происходящее.

Берсео заимствует эпические формулы для выражения мотива религиозной аффектации, который не имеет сюжетной функции, но служит композиции текста, маркируя переход к восхвалению Девы Марии устами персонажей. К примеру, слезами здесь плачут возносящие молитву Богородице кающиеся грешники.

В «Чудесах Богородицы» аллегоричен лишь пролог, но и здесь автор берет на себя труд истолкования используемых аллегорий (*Sennores e amigos, lo que dicho avemos,/ Palabra es oscura, esponerla queremos*): паломничество героя-рассказчика – человеческая жизнь, цветущий луг – церковь Христова, четыре источника – евангелия, птицы – отцы церкви, деревья – чудеса Богородицы, цветы – ее имена. Ср.:

Yo maestro Gonzalvo de Berçeo nonnado
lendo en romeria caeçi en un prado
Verde e bien sençido,de flores bien poblado,
Logar cobdiçiaduero pora omne cansado.

Daban olor sobeio las flores bien olientes,
Refrescaban en omne las caras e las mientes,
Manaban cada canto fuentes claras corrientes
En verano bien frias, en yvierno calientes.

Avie hy grant abondo de buenas arboledas,
Milgranos e figueras, peros e manzanedas,
E muchas otras fructas de diversas monedas;
Mas non avie ningunas podridas nin açedas.

La verdura del prado, la olor de las flores,
Las sombras de los arboles de temprados sabores
Refrescaronme todo, e perdi los sudores:
Podrie vevir el omne con aquellos olores.

Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,
Nin sombra tan temprada, nin olor tan sabroso,
Descargué mi ropiella por iaçer mas viçioso,
Poseme a la sombra de un arbor fermoso.

Yaçiendo a la sombra perdi todos cuidados,
Odi sonos de aves dulçes e modulados:
Nunca udieron omnes organos mas temprados,
Nin que formar pudiessen sonos mas acordados.
(Milagros, 2-7)

Введению ключевого мотива в «Чудесах Богородицы» служит *плеонастическое клише*, выражающее три фазы зрительного восприятия и тем самым создающее *ретардацию чудесного*:

estender [la vista de] los ojos – catar – ver
'устремить взор вдаль – посмотреть – увидеть'.

Ср.: *estendieron los ojos, cataron a la glera,/ vidieron que vinié una mugier señera* (Milagros, 442) ('устремили они взоры вдаль, посмотрели на каменистую местность, увидели, что навстречу им идет одинокая женщина'), а также: *estendieron los ojos, cataban a la mar,/ si verién de los muertos algunos arribar,/ .../ Catando si algunos muertos podrién ver,/.../ vidieron palombiellas de so la mar nacer* (ibid, 598-599) ('устремили они взоры вдаль,

вглядывались в море, не увидят ли, как плывут к берегу тела утопших... Глядя, не увидят ли тела, ... они увидели, как из глубины моря рождаются голуби').

В рассказе о чудесном спасении паломника, ставшего жертвой кораблекрушения (Milagros, 583-624), формула визуального восприятия встречается 14 раз, при этом она принципиально многофункциональна.

Объяснение частотности и многофункциональности формулы зрительного восприятия в представлении подобных ситуаций дает концепция А.Ф. Лосева, согласно которой чудо имеет личностную *целесообразность* и нуждается в *видении*: мифический субъект, «прежде чем объяснить, видит самое чудо *воочию*»². Ср.: *Víolo por sus oios, bien sabie la verdat./ Assin commo lo vío, assin lo escribió:/ Non menguó dello nada, nada non ennadió* (ibid, 586-587) ('Он видел это своими глазами, он точно знал правду, Как он это увидел, так и записал: Ничего не убавив, ничего не добавив').

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение текста по выбору:

Berceo, Gonzalo de. Milagros de Nuestra Señora. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005/ Ed. digital de Ms. 93 del Archivo de la Abadía de Santo Domingo de Silos, basada en ed. de M. Gerli. –

²Лосев А.Ф. Диалектика мифа// Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 545.

Madrid: Cátedra, 1988
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/milagros-de-nuestra-senora--1/html/>)
или другого произведения автора.

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: Стилистическая оригинальность «Книги благой любви» архипресвитера Итского

Основные вопросы:

1. «Книга благой любви» (ок. 1330-1343) в историческом контексте.
2. Жанровый синкретизм и стилистическая оригинальность сочинения Хуана Руиса.
3. Ключевые понятия стилистики «Книги благой любви».

Содержание:

Политическую ситуацию в Испании XIV в. принято характеризовать как «кризис феодализма». Политический кризис сопровождается кризисом идеологии, что отражается в литературе.

Творение Хуана Руиса, архипресвитера из Иты, посвященное различным воплощениям «благой любви» (*buen amor*), понятия неоднозначного, и ее антипода – безрассудной любви (*loco amor*), прямо и непосредственно повлияло на концепцию и стилистику испанской литературы дидактико-сатирической и философской направленности XV в. (ср. книгу архипресвитера из Талаверы или «Селестину»).

«Книга благой любви» представляет собой жанровый гибрид, объединивший три ветви литературного древа: религиозно-дидактическую, куртуазную и народно-смеховую традиции. Среди его литературных источников можно выделить:

басни Эзоп, восточные притчи (*exempla*), «Искусство любви» (*Ars amandi*) Овидия, анонимную средневековую комедию «Памфилус» (*Pamphilus de amore*), «Роман о Розе» (*Roman de la Rose*), марийные поэмы, поэзию голиардов, народную лирику и др.

Сюжетной канвой повествования служит биография рассказчика (вымышленная автобиография архипресвитера): история любовных неудач и приключений.

Обозначим ключевые понятия стилистики «Книги благой любви».

Важнейшая стилистическая особенность текста – **ирония**. Данный прием является отражением внутренней полемики авторской точки зрения и точек зрения созданных автором подставных фигур – рассказчиков, а также персонажей. Лежащий в основе иронии конфликт эксплицитной и имплицитной модальности текста причастен фундаментальному явлению – диалогизму.

Один и тот же языковой знак – амор «любовь» – выражает разные сущности, которые культурная традиция антитетически противопоставляет (ср. *amor de Dios* ‘любовь к Богу’ и ее импликации *amor al prójimo*, *caridad* ‘любовь к ближнему, милосердие’ vs. *amor heterosexual* ‘любовь между мужчиной и женщиной’, включая *amor platónico* ‘платоническая любовь’ vs. *amor cortés* ‘любовь к прекрасной даме’ vs. *amor carnal* ‘плотская любовь’). Таким образом, языковая полисемия не только не снимаемая контекстом, но и намеренно культивируемая, что достигается путем компрессии, становится важным инструментом создания *иронической модальности* текста.

Возможность *неоднозначной трактовки* понятий как программное положение заложено в тексте *КБЛ*: *non ha mala palabra si no es a mal tenida* (*Buen Amor*, 64b) («нет дурного слова, а есть его дурное истолкование»).

Ср. также: *Entiende bien mios dichos e piensa la sentencia* (46a) («Ты истинно пойми мои слова и извлеки их *скрытый смысл*»). Понимание «сентенции» как скрытого, высшего, истинного религиозно-доктринального смысла соседствует с использованием этого понятия как юридического термина «судебное решение, приговор», либо в близком к этому значению «решение, авторитетное мнение», либо в значении «судьба». *Амбивалентны* также такие ключевые для концепции текста понятия, как *entendimiento* (*разумение* и *сметливость*) и *vanidad* (*суесть* и *пустое*).

Иронически многозначно и заглавное понятие “*buen amor*”. В устах клирика-дидактика, автора прозаического пролога-проповеди, это понятие соответствует концепту, полное наименование которого *buen amor limpio de Dios* ‘чистая благая любовь к Богу’. Антитезой данного концепта является *loco amor de este mundo* ‘мирская безрассудная любовь’. Ср.: *E desque está informada et instruida el alma, que se ha de salvar en el cuerpo limpio, e piensa e ama e desea omne el buen amor de Dios e sus mandamientos. ... E otrossí desecha, e aborrece el alma el pecado del amor loco d'este mundo (I v 8-12)* («И когда душа осведомлена и научена, что спасется она чистотой плоти, мысли, чувства и желания человека занимают *благая любовь к Богу* и его заповеди. ... А кроме того

отвергает и презирает эта душа греховность *мирской безрассудной любви*’).

Автор литературного сочинения имеет иное видение «благой любви»: Tú, Señor e Dios mío, que el omne crieste,/ enforma e ayuda a un tu acipreste,/ que pueda fazer libro de *buen amor*, aqueste,/ que los *cuerpos alegre e a las almas preste* (13a-d) (‘Ты, Господи Боже мой, творец человека, научи твоего архипресвитера и помоги ему, чтобы смог он сочинить книгу о *благой любви*, той, что радует тело и благоприятствует душе’). По мысли Х. Менендеса Пелаеса, эта концепция у Хуана Руиса как представителя испанского клира XIV в. соответствует сугубо положительному в ветхозаветной традиции понятию супружеской любви (*amor matrimonial*), которой не были чужды и клирики того времени, широко практиковавшие «гражданский брак» (*barraganía*)³.

Один из наиболее ярких персонажей книги – сводня Тротаконвентос – предлагает еще одну, эвфемистическую трактовку данного понятия: nunca jamás digás nombre malo nin de fealdat:/ llamat a mí “*Buen-Amor*” e faré yo lealtat (932a-b) (‘никогда не используйте кличек ни бранных имен: зовите меня “*Благая Любовь*” и рассчитывайте на мою преданность’).

Другой прием создания иронической модальности – *аллюзия*, ср. del “mal de la *Cruzada*” yo non me regardava (121a) (‘о “неудаче с *Крус/крестового похода*” я не подозревал’). Аллюзия сочетается с *сокращенной цитацией* и *игрой слов*, образуя стилевую доминанту текста. Ср.: los de la

³Menéndez Peláez J. El Libro de Buen Amor: ¿ficción literaria o reflejo de una realidad? Girón: Niega, 1980. P. 89.

Trenidat con los fraires del Carmen,/ e los de Sant' Olalla. Porque *non se desamen*/ todos manda que digan, que canten e que llamen:/ "*Benedictus qui venit...*"; responden todos: "*ámen*" (1239a-d) ('монахи тринитарии с монахами кармелитами и монахами ордена Св. Евлалии. Чтобы не было меж них вражды, он велит им повторять, петь и взывать: "*Благословен грядущий...*"; все отвечают "*да будет так (аминь)/ любите*"). Здесь – тройная аллюзия: 1) на существовавшую во времена архипресвитера вражду между различными монашескими орденами, 2) амурные похождения монахов, что выражено антитезой *se desamen – amen*, а также 3) вход Господень в Иерусалим, ср. усеченную цитату из евангельского текста: *Benedictus qui venit in nomine Domini* 'Благословен грядущий во имя Господне' (Мат. 21, 9; Мар. 11, 9; Лук. 19, 38).

Еще один характерный прием, так называемый «**темный стиль**», основан на структурном сокращении: *La bulra que oyes non la tengas en vil,/ la manera del libro entiéndela, sutil [= mi lector sutil];/ ¿saber mal [= qué es el mal], [saber] dezir[lo] bien, cobierto e doñeguil?[= con palabras cobiertas y doñeguales];/ tú non fallarás uno de trovadores mil [que lo haga como el autor de este libro]* (65a-d) ('Ты шутку, что услышишь, не принимай за грубость, стиль этой книги уразумей, мой проникательный читатель; знать [в чем заключается] зло, [суметь] сказать соответственно: неявно и галантно [избегая прямых наименований и угождая вкусам дам], едва ли сможет хотя бы один из тысячи трубадуров [так, как это делает автор этой книги]').

Стилизация под разговорную речь создается

с помощью эллиптических моделей синтаксиса, ср. примеры из первой части серран (строфы 950-971):

déxam pasar, amiga, darte he *joyas de sierra* [*joyas que aprecia la gente de la sierra*] (955a) ('позволь мне, подруга, пройти, я тебя вознагражу тем, что ценят горцы');

"Hadeduro" [=hombre de/que tiene hado (fado) duro], diz, "¿dónde andas?" (959e) ('Несчастный[=человек тяжелой судьбы], - говорит, - куда путь держишь?') (см. также 967e, 969e);

"Alahé" [=Te juro por mi fe/ la fe que tengo], diz, "escudero,/ aquí estaré yo queda (961c-d) ('Клянусь[=Клянусь моей верой], - говорит, - прохожий, что с места не сдвинусь');

Dixle yo: "¡[Te pido] Por Dios, vaquera,/ non me estorves mi jornada (962a-b) ('И сказал ей я: "[Прошу тебя] Ради Бога, пастушка, не преграждай моего пути');

Díxome la chata luego,/ hascas que me amenazava:/ "Págam; si non [me pagas], verás juego [que uso para conseguir el pago]."/ Dixle yo: "¡[Te juro] Par Dios, fermosa, [que no os lo niego, mas]/ dezirvos he una cosa:/ más querría estar al fuego [que aquí]" (964b-g) ('И сказала грубиянка мне, почти что угрожая: "Заплати мне, а то [если не заплатишь], я тебе покажу [на что я способна, чтобы добиться своего]". Я сказал ей: "Ей-богу, красотка, [я платить готов, но прежде] вот что должен я сказать: я хотел бы больше быть сейчас у очага [чем здесь] ");

Ella diz: "D'oy más [=Desde hoy sin más espera], amigo,/ anda acá, tréte conmigo (966e-f) ('Говорит она: а теперь без промедленья, дружок, ну же, пойдём со мной');

Dize luego: “*Hadeduro, / comamos deste pan duro, / después faremos la lucha*” (969e-g) (‘Говорит затем: “*Несчастный* [см. выше], поедим черствого хлеба, а потом *борьбу затеем* [эвфемизм, основанный на метафоре: плотские утхи внешне напоминают борьбу двух тел]’), ср. также синтетическую форму этого эвфемизма: *La vaquera traviesa / dize: “Luchemos un rato* (971a-b) (‘Порочная пастушка говорит: “*Поборемся* немножко”’);

Por la moñeca me priso, [y como era más fuerte que yo] / ove a fazer quanto quiso. / ¡Creet que fiz [poco esfuerzo así que cuanto conseguí me salió] buen barato! (971e-g) (‘За руку меня схватила [и поскольку она была сильнее меня], мне пришлось сделать все, что она пожелала. Поверьте, что все это [не стоило больших трудов и спасение от непогоды, сытый ужин, теплая постель] обошлось мне по дешевке!’).

Итак, яркое стилистическое своеобразие *КБЛ* обусловлено использованием ряда приемов, в основе которых лежит **механизм языковой компрессии**. Важнейшие из них:

- текстовой диалогизм, создаваемый с опорой на полисемию лингвистических единиц на уровне прагматики текста, т.е. имплицитной модальностью (иронией), пародийностью и аллюзией;
- темный стиль, основанный на недосказанности;
- стилизация речи персонажей под устно-разговорный синтаксис.

Содержание самостоятельной работы

студентов:

Ознакомительное чтение текста:

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita. El Libro de Buen Amor. Libro de Buen Amor. Ed. crítica de J. Corominas. – Madrid: Gredos, 1973.– Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000/ Paris: Louis-Michaud, [s.a.]
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>).

ТЕМА ЛЕКЦИИ: **Ранняя дидактическая проза**

Основные вопросы:

1. Жанровое разнообразие и литературные источники испанской прозы XIV в.
2. Общая характеристика творчества Хуана Мануэля и стилистическое кредо автора.
3. «Граф Луканор»: стилистическая новизна и языковые особенности.

Содержание:

Первые образцы литературной прозы на кастильском созданы при Альфонсе X в XIII в., благодаря чему в XIV в. испанская проза уже отличалась значительным жанровым разнообразием. Ее образовывали:

исторические хроники,
научные трактаты,
религиозные трактаты,
рыцарские романы,
дидактическая проза (трактаты, сборники рассказов).

Испанская дидактическая проза XIV в. имела богатейшие литературно-жанровые источники в сборниках восточных рассказов, переведенных на кастильский по повелению Альфонса X. Перечислим наиболее популярные:

«Калила и Димна» (*Calila e Dimna*, 1251) – под этим названием был известен арабский перевод VIII в. оригинала «Панчатантра», написанного на санскрите ок. VI в., в котором советник индийского царя, извлекая практические советы из

философских постулатов, наставляет своего монарха с помощью рассказов, главными героями которых выступают два шакала (в арабской и испанкой версиях – лисы);

«Сендебар» (*Sendebār*, 1253) – серия рассказов с общей темой (женское коварство), приводимых семью визирями в оправдание пасынка, оклеветанного мачехой;

«Варлаам и Иосафат» (*Barlaam y Josafat*) – сборник рассказов, излагающих легенду о Будде.

Другим источником дидактической прозы была литература на латыни: *exempla* – средневековые проповеднические притчи и *бестиарии* – аллегорические трактаты по псевдонаучной зоологии, созданные на основе античных образцов: энциклопедического труда Плиния Старшего «Естественная история» (I в.) и александрийского трактата «Физиолог» (ок. II-III вв.).

О роли творчества Хуана Мануэля в национальной литературе писал К.Х. Села:

El príncipe don Juan Manuel fue nieto de Fernando III, el *Santo*, y sobrino de Alfonso X, el *Sabio*. ... El príncipe don Juan Manuel fue prosista de buenas letras y de honesto y equilibrado pensamiento. El príncipe don Juan Manuel creó el género novelesco. A su *Libro de exemplos del Conde Lucanor et de Patronio* le puso punto trece años antes de la peste de Florencia, con la que nace el *Decamerón*, de Boccaccio. La peste de Florencia y la muerte del príncipe don Juan Manuel fueron sucesos acaecidos ambos en 1348. El manuscrito del príncipe don Juan Manuel se perdió en el convento de dominicos. El manuscrito del príncipe don Juan Manuel contenía toda su obra. Ahora dicen que aparecieron los huesos

del príncipe don Juan Manuel.⁴ («Принц дон Хуан Мануэль был внуком Фердинанда III, Святого, и племянником Альфонса X, Мудрого. ... Принц дон Хуан Мануэль был прозаиком-беллетристом честной и уравновешенной мысли. Принц дон Хуан Мануэль создал жанр романа. Свою *Книгу примеров графа Луканора и Патронио* он написал ровно за тринадцать лет до чумы во Флоренции, которая способствовала рождению *Декамерона*, творения Боккаччо. Чума во Флоренции и смерть принца дон Хуана Мануэля, оба эти события произошли в 1348 году. Рукопись дон Хуана Мануэля затерялась в монастыре доминиканцев. Рукопись дон Хуана Мануэля включала все его сочинения. Сейчас говорят, что нашлись останки принца дон Хуана Мануэля.»)

Сам дон Хуан Мануэль отзывался о своих сочинениях следующим образом: «Да будет вам известно, что все мысли изложены очень верными и самыми красивыми словами, каких я еще не встречал в книге, написанной на народном языке; и, выражая мысль, которую [автор] желает высказать, он делает это с помощью наименьшего количества слов (Saber que todas las razones son dichas por muy buenas palabras et por los más fermosos latines que yo nunca oí decir en libro que fuese fecho en romance; et poniendo declaradamente complida la razón que quiere decir, pónelo en las menos palabras que pueden seer)⁵». Это высказывание считают первым в истории

⁴Cela C.J. Judíos, moros y cristianos. Barcelona: Destino, 1989. P. 81.

⁵Цит. по: Menéndez Pidal R. Antología de prosistas españoles. 10ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1978. P. 29.

испанской литературы образцом авторской «самокритики».

Главный литературный труд Хуана Мануэля, «Книга примеров графа Луканора и Патронио» («Граф Луканор») создан на основе обработки множества популярных источников: сборников «Калила и Димна» (ср. прием обрамленной повести), «Сендебар», «Варлаам и Иосафат», сатирического сочинения «Книга о котях», «Книги чудес» Григория Турского, Библии, басен Федра и Эзопа, средневековых латинских и испанских хроник (*Gesta romanorum*, *Gran conquista de Ultramar*), эпических поэм (примеры 16, 37) и др.

Однако автор ввел в свое произведение ряд новшеств. Новизной отличается манера изложения традиционных сюжетов, связанная со своеобразием «практической морали», направленной не только на заботу о спасении души, но и на заботу о *чести* (*honras*) и *имуществе* (*haciendas*). Непосредственное отношение к характеру «практической морали» дона Хуана, а также к известному по альфонсовым хроникам приему амплификации имеет такая разновидность последнего, как *испанизация* заимствованных сюжетов, состоящая в насыщении повествования современными автору реалиями (примеры 7, 13). Персонажи Хуана Мануэля лишены схематичности аллегорических фигур из *exemplum*, притч, басен и т. д.

Стилистическое своеобразие «Графа Луканора» имеет также собственно языковую природу. Упорядоченность целого создается преимущественно *логико-грамматическими* средствами *когезии* (союзные связи, лексические

повторы, структурный параллелизм и пр.). Экспрессивность, чувственная наглядность на фоне нейтральной лексики создается средствами синтаксиса, причем не риторическими фигурами, а стилистическими ресурсами устно-разговорного языка, основанными на *механизме расширения*.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение произведения по выбору:

Juan Manuel, Don. El Conde Lucanor. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005/ Ed. digital basada en la de Alicante, Aguaclara, 1997 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/>)

или *Martínez de Toledo, Alfonso. Arcipreste de Talavera o Corbacho.* – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005/ Edición digital a partir de la edición de Cristóbal Pérez Pastor. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901

(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/>).

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: **Стилистика поэзии vs. стилистика прозы (сравнительный анализ)**

Фрагменты для анализа:

<i>LIBRO DE BUEN AMOR</i>	<i>CONDE LUCANOR</i>
<p><i>Enxiemplo de la raposa que comié las gallinas en la aldea</i> Conteció en una aldea de muro bien cercada, que la presta gulhara assí era vezada, que entrava de noche, <i>la puerta ya cerrada</i>, e comié las gallinas de posada en posada. Teniéense los del pueblo della por mal chufados: cerraron los portillos, feniestras e forados. Desde s' vido encerrada diz: 'Los gallos furtados <i>désta</i> creo que sean pagados e escotados'; tendióse a la puerta del aldea nombrada, fízose como muerta, la boca regañada, <i>encogidas las manos</i>, yerta e desfigurada; dizién los que passavan: '¡<i>Tente essa trasnochada!</i>' (LBA, 1412-1414) «Деревню одну от пришельцев стена ограждала, однако к курятникам тропку лиса протоптала;</p>	<p><i>Exemplo XXIX. De lo que contesció a un raposo que se echó en la calle et se fizo muerto</i> Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio, su consegero, et díxole assí: -Patronio, un mío pariente bive en una tierra do non ha tanto poder que pueda estrañar quantas escatimas le fazen, et los que han poder en la tierra querrían muy de grado que fiziesse él alguna cosa porque oviessen achaque para seer contra él. Et aquel mío pariente tiene quel' es muy grave cosa de soffrir aquellas terrerías quel' fazen, et querría aventurarlo todo ante que soffrir tanto pesar de cada día. Et porque yo querría que él acertasse en lo mejor, ruégovos que me digades en qué manera lo conseie porque passe lo mejor que pudiere en aquella tierra. -Señor conde Lucanor -dixo Patronio-, para que vós le podades aconsejar en esto, plazerme ía que sopiéssedes lo que contesció una vez a un raposo que se fezo muerto. El conde le preguntó cómo fuera aquello. -Señor conde -dixo Patronio-, un raposo entró una noche en un corral do avía gallinas; et andando en roýdo con las gallinas, cuando él cuydó que se podría yr, era ya de día et las gentes andavan ya todos por las calles. Et desde él vio que non se podía asconder, salió escondidamente a la calle, et tendiósse assí como si fuesse muerto. Quando las gentes lo vieron, cuidaron que era muerto, et non cató ninguno por él. (Conde Lucanor, p. 179) «Однажды граф Луканор беседовал с Патронио, своим советником, и сказал ему</p>

<p>куриному роду она навредила немало, зато – что ни ночь – бывала сыта до отвала. Решили селяне поймать лиходейку на деле: закрыли ворота, заткнули все окна и щели; поняв, что попалась, сказала кума: “Неужели грозит мне расплата за сытные эти недели?” Добравшись до запертых наглухо сельских ворот, лисица прикинулась мертвой: оскаленный рот, сведенные лапы, невидящий взор... И народ был рад: как веревка ни вейся, конец ей придет.» (Пер. М.А. Донского)</p>	<p>так: “Один мой родич, Патронио, живет в краях, где ему чинят большие неприятности, и нет у него достаточно сил, чтобы бороться. Могущественные люди той земли были бы очень довольны, если бы он совершил поступок, который дал бы им предлог восстать против него. Моего родича весьма угнетают эти унижения и обиды, и он готов на все, лишь бы избавиться от ежедневных доук. Мне очень хочется помочь ему; прошу же вас, скажите, что мне посоветовать и как ему следует жить в той земле.” “Сеньор граф Луканор, - сказал Патронио, - если вы хотите дать ему хороший совет, прослушайте рассказ о том, что случилось с лисицей, когда однажды она притворилась мертвой.” Граф попросил его рассказать, как было дело. “Сеньор граф, - сказал Патронио, - однажды ночью лисица забралась во двор, где были куры. Полакомившись вдоволь, лисица собиралась уйти, но наступил день, и на улицах показались люди. Лисица увидела, что ей не спрятаться, а потому она незаметно пробралась на улицу и растянулась на земле будто мертвая. Люди заметили ее, подумали, что она и в самом деле мертвая, и не обратили на нее никакого внимания.”» (Пер. Д.К. Петрова)</p>
--	---

Содержание:

Очевидно, что в приведенных фрагментах Хуан Руис и Хуан Мануэль используют общую фабулу. Однако в изложении этой фабулы испанскими авторами можно отметить существенные различия.

Остановимся подробнее на собственно лингвистических особенностях обоих фрагментов. Прежде всего обращает на себя внимание разный

объем текстов, что заставляет думать о различных языковых техниках представления ситуации. Действительно, в то время как Хуан Руис представляет ее предельно *сжато*, Хуан Мануэль прибегает к *расширению (амплификации)*, причем оба при этом используют общий композиционный прием – структурный параллелизм.

На языковом уровне различие проявляется в том, что в *КБЛ* как в прямой речи персонажей, так и в авторской речи преобладают компрессивные модели, среди которых немало и эллиптических конструкций. В *ГЛ* прямая речь не представлена, а компрессия по типу импликаций используется лишь в том случае, когда экспликация была бы совершенно избыточной, тавтологической.

В отношении языковых особенностей сюжетной обработки фабулы нужно отметить также максимальную обезличенность персонажей *ГЛ* (*un omne* ‘человек’), тогда как в *КБЛ* фигурируют вполне достоверные типажи людей из народа: сапожник, цирюльник, старуха, врач. В этой связи любопытно то обстоятельство, что субъекты ситуации в *КБЛ* – простолюдины – живо реагируют на мнимую смерть лисицы (*¡Tente [escarmiento por] essa trasnochada!* ‘Вот тебе [расплата за] эти ночные проделки!’)), в то время как в *ГЛ* реакция отсутствует: *Quando las gentes lo vieron, cuidaron que era muerto, et non cató ninguno por él* (‘Когда люди его увидели, то решили, что он мертв, и никто не придал этому значения’).

В плане композиции обращает на себя внимание существенное различие в обрамлении истории с лисицей. В *КБЛ* лисица (именно лисица, а не лис) *аллегорически* изображает женщину, которой

необдуманные действия грозят потерей чести. В *ГЛ* лис (т.е. особь мужского пола) соотносится с родственником (а если читать экстралингвистический подтекст – с самим Хуаном Мануэлем), чья ситуация, несомненно, имеет большую степень сходства с той, которую представляет пример: ср. статус чужака, враждебное окружение. В *КБЛ* сходство скорее психологическое, касающееся эмоциональной оценки ситуации, весьма отдаленное в рациональном плане.

Что касается других форм имплицитности, обращает на себя внимание тот факт, что фрагмент из *ГЛ* лишен образного начала, в то время как в аналогичном пассаже из *КБЛ* ситуация решена в *конкретно-образном* ключе. В частности, образ мертвой лисицы создан такими средствами, как характерная деталь (*fízose como muerta, la boca regañada, encogidas las manos, yerta e desfigurada* ('притворилась будто мертва, пасть ослабив, сложа руки, неподвижна и безобразна')), сравнение (*queda más que un cordero/oveja* 'спокойнее агнца/овцы'). Стилистически маркировано использование просторечных наименований лисицы, не зафиксированных в академическом словаре (*golpeja, gulhara* ср. 'рыжая плутовка').

Подводя краткий итог, можно сказать, что иное сюжетное, композиционное и образное решение общей фабулы у Хуана Руиса и Хуана Мануэля, отраженное на лингвистическом (синтаксическом) уровне текста, служит выражению разного смысла, разной морали.

В плане стиля дидактическая проза Хуана Мануэля в общем продолжает амплифицирующую

(экспликативную) традицию прозы Альфонса Х, развивая рациональную линию изложения и подчиняя ей языковые формы выражения. Однако, что немаловажно, синтаксические структуры Хуана Мануэля отличаются экспрессивным потенциалом, связанным с влиянием разговорной речи.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Аналитическое чтение текста (фрагмент по выбору).

РАЗДЕЛ III. ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РАННЕГО РЕНЕССАНСА (XV в.)

ТЕМА ЛЕКЦИИ: **Испанская лирика XV века**

Основные вопросы:

1. Общая характеристика испанской лирической поэзии XV в.
2. Лирико-эпическая ветвь (испанский романс).
3. Авторская поэзия. Философская лирика («Стансы» Хорхе Манрике).

Содержание:

В испанской лирической поэзии XV в. выделяются две основные ветви. Первая – народная лиро-эпическая – представлена в жанре *романса (romance)*, разновидности европейской баллады, т.е. краткой эпической песни. Вторая – народная и ученая песенная лирика различных жанров и школ (*lirica cancioneril*): народная лирика (*villancico*), куртуазная (по галисийско-португальскому или провансальскому типу), петраркистская, классическая (по античным образцам).

Романс – это лиро-эпическая песня, обладающая самым героическим и рыцарским содержанием из всех песен такого рода (Р. Менендес Пидаль). Это содержание романс черпал из эпоса. Стилистические черты жанра романса соответствовали духу устного народного языка (В.П. Григорьев). Это восьмисложная строка с ассонансом, метрически соотносимая с

высказыванием в разговорной речи, а также отсутствие строфы и неопределенное количество строк.

Эпическое (нарративное) начало романа связано, прежде всего, с традиционной тематикой (ср. национальные циклы романсов о Сиде, о семи инфантах Лары, о Бернардо дель Карпио и др., а также заимствованный каролингский цикл). Его лирическое начало тесно связано с «малой формой»: хуглары часто выбирали наиболее яркие *детали* эпического целого, как правило, легкоузнаваемые *формулы*, или *штампы*, при этом «узнавание» превращалось в лирическое переживание. Развитию лирического (эмоционального) элемента способствовал также *диалог*. Ср. текст романа под названием «Инфант Арнальдос»:

¡Quien hubiera tal ventura/ sobre las aguas del mar
como hubo el infante Arnaldos/ la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza/ para su falcón cebar,
vio venir una galera/ que a tierra quiere llegar;
las velas trae de sedas,/ la ejarcia de oro terzal,
áncoras tiene de plata,/ tablas de fino coral.
Marinero que la guía,/ diciendo viene un cantar,
que la mar ponía en calma,/ los vientos hace amainar;
los peces que andan al hondo,/ arriba los hace andar;
las aves que van volando,/ al mástil vienen posar.
Allí hablo el infante Arnaldos,/ bien oiréis lo que dirá:
-Por tu vida, el marinero,/ dígasme ora ese cantar.
Respondióle el marinero,/ tal respuesta le fue a dar:
-Yo no canto mi canción/ sino a quién conmigo va.

Жанрово-тематическое разнообразие ученой поэзии отражало стилистические предпочтения авторов. Так, Иньиго Лопес де Мендоса, Маркиз де

Сантьяго де Кантабрия (1398-1458) был проводником итальянской и французской литературных традиций (подражания Петрарке, «Роману о Розе»). Хуан де Мена (1411-1456) отличался пристрастием к аллегорической итальянской поэзии (Данте) и греко-латинской классике. Родриго Кота в «Диалоге между любовью и старцем» и анонимный автор «Плясок Смерти» были приверженцами пессимистической «аллегорико-драматической поэзии».

Наиболее значимым явлением испанской поэзии XV в. признано творчество Хорхе Манрике (ок. 1440-1479). «Стансы на смерть отца» (*Coplas a la muerte de su padre*) посвящены одной из главных тем эпохи – теме смерти, реализующей в традиционных мотивах: жизнь как путь, *ubi sunt*, etc. Жанровая форма этого произведения восходит к античному *энкомииону* – гражданской надгробной и поминальной речи.

Новаторство «Стансов» – в философской глубине трактовки собранных мотивов и одновременно в личном переживании; настоящей авторской находкой стало использование метрической формы *pie quebrado* – шестистишия с консонантной рифмой, чередующего восьми- и четырехсложники. Ср.:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en el mar
que es el morir:
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí, los ríos caudales,
allí, los otros, medianos,
y más chicos;
allegados, son iguales,

Наши жизни это реки,
И вбирает их всецело
Море-смерть;
Исчезает в нем навеки
Все, чему пора приспела
Умереть.
Течь ли им волной державной,
Пробегать по захоластью
Ручейком, —
Всеим удел в итоге равный:

los que biven por sus manos
y los ricos.
(Manrique, Coplas, III)

Богача приемлет устье
С бедняком.
(Перевод Н. Ванханен)

Сорок строф, посвященных памяти дона Родриго Манрике, представляют собой новый уровень синтеза традиционных поэтических мотивов, общих мест, которым автор придает личное лирическое звучание, во многом благодаря удачному выбору метрической формы: обращает на себя внимание тот факт, что четырехсложные стихи, часто состоящие из одного слова, одного ключевого понятия, как бы конденсируют в себе выражаемую мысль, которая, несмотря на то что не является новой, предстает в новом звучании, обретая экспрессивную силу воздействия.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение текста *Manrique, Jorge*.
Coplas por la muerte de su padre// Manrique, Jorge.
Obra completa. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002/ Ed. digital basada en la 13ª ed. de A. Cortina. – Madrid: Espasa-Calpe, 1979
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/>).

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: **Философская драма («Селестина»)**

Основные вопросы:

1. Жанровая специфика «Трагикомедии о Калисто и Мелибее».
2. Анализ фрагмента.

Содержание:

Традиционные проблемы филологического исследования «Трагикомедии о Калисто и Мелибее», или «Селестины», включают в себя вопрос об авторстве, о литературных и философских источниках, об идеологическом содержании и многие другие. Но если имя автора не имеет принципиальной значимости: звали ли автора тем именем, которое зашифровано в акростихе пролога (Фернандо де Рохас) или нет, то вопрос о жанровой отнесенности этого сочинения является более острым, поскольку тесно связан с его идеологическим содержанием. Невозможность отнести это произведение к определенной жанровой форме заставляет искать название для созданного автором жанра. Поскольку за формальную, содержательную и идеологическую целостность «Селестины» отвечает диалог, обеспечивающий композиционную структуру, развитие сюжета через коллизию персонажей и полифонию точек зрения, то само произведение можно считать драматизированным диалогом в прозе.

Принято выделять несколько видов источников

«Селестины»:

– философско-дидактические сочинения Аристотеля, Овидия, Боэция, Петрарки;

– литературные источники: комедии Теренция и Плавта, итальянская «гуманистическая» комедия, сентиментальная повесть, «Книга благой любви» и др.;

– реальность, жизнь современного автору общества с его социальной неоднородностью и идеологической разобщенностью.

Фрагмент для анализа:

Celestina. Sea quando fuere; buenas son mangas passada la pascua. ... Mucha fuerça tiene el amor: no solo la tierra, mas avn los mares traspassa, según su poder. Ygual mando tiene en todo género de hombres. Todas las dificultades quiebra. Ansiosa cosa es, temerosa é solícita. Todas las cosas mira en derredor. Así que, si vosotros buenos enamorados haués sido, juzgarés yo dezir verdad. <...> Gozá vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene é mejor le espera, tiempo viene, que se arrepiente. Como yo hago agora por algunas horas, que dexé perder, quando moça, quando me preciauan, quando me querían. Que ya, ¡mal pecado!, caducado he, nadie no me quiere. ¡Que sabe Dios mi buen desseo! Besaos é abraçaos, que á mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello. Mientras á la mesa estays, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seays aparte, no quiero poner tassa, pues que el rey no la pone. Que yo sé por las mochachas, que nunca de importunos os acusen é la vieja Celestina mascarará de dentera con sus botas enzías las migajas de los manteles. Bendígaos Dios, ¡cómo lo reys é holgays, putillos, loquillos, trauessos! ¡En esto auía de parar el nublado de las questioncillas, que aués tenido! ¡Mirá no derribés la mesa! (Celestina, p. 230, 232)

«Селестина. Когда бы там ни было, дорого яичко к

Христову дню. ... Огромную силу имеет любовь. Не только землю, моря проходит. Такова ее мощь. Равную власть она имеет над всеми типами людей. Все сложности преодолевает. Ненасытна она, пуглива и неугомонна. Все вокруг себя замечает. В общем, если вы были когда-нибудь влюблены, то поймете, что я говорю правду. <...> Наслаждайтесь вашей цветущей молодостью, ведь кто время упускает в ожидании лучшего, тот со временем раскаивается. Как раскаиваюсь сейчас я из-за тех часов, которые я упустила, когда была молодой, когда меня ценили, когда меня любили. Вот, наказание мне, состарилась я, никто меня не любит. Господь свидетель, я вам желаю добра! Целуйтесь и обнимайтесь, а мне ничего не остается, как радоваться, глядя на вас. Пока вы здесь за столом, все, что выше пояса, позволительно. Когда же удалитесь, не хочу вам устанавливать порядки, ведь и король их не устанавливает. Я знаю от девушек, что они вас никогда не упрекают в назойливости, а старуха Селестина будет с завистью жевать беззубым ртом крошки со стола. Благослави вас Бог, как же вы смеетесь и веселитесь, безобразники, сумасброды, озорники! И хватит задаваться массой ненужных вопросов! Смотрите не свалите стол!»

Прием «смешения стилей» позволяет представить несколько точек зрения на понятие «любовь», вложенных в уста одного персонажа – Селестины. Это до крайности различные представления: абстрактно-философское, по сути представляющее собой, как отмечает М. Алонсо, переложение на испанский фрагмента латинского трактата Петрарки⁶, и конкретное сниженно-бытовое. При этом между патетическим *Mucha fuerza tiene el amor* ('Огромную силу имеет любовь') и фривольным *¡Mirá no derribés la mesa!* ('Смотрите

⁶*Alonso M. Evolución sintáctica del español. Sintaxis histórica del español desde el iberorromano hasta nuestros días. Madrid: Aguilar, 1962. P. 194.*

не свалите стол') звучат «промежуточные» куртуазные мотивы безумия, одержимости влюбленного, ревности и любовного треугольника, вложенные в уста Семпронио и Элисии. Таким образом, «смешение стилей» сопряжено с ироническим столкновением речевых регистров и скрытой цитацией.

Эти стилистические приемы были известны испанской литературе и ранее, но их эволюция у Рохаса совершенно очевидна. Если у Хуана Руиса многозначность (*palabra preñada*) – это стилистический маркер пародийности дискурса, авторской иронии, созданию которой у архипресвитера из Талаверы служит «смешение стилей» как показатель неестественности, неорганичности, то у Рохаса отработанные литературными предшественниками приемы приобретают иное значение, отвечающее его стремлению к философско-дидактическому осмыслению основ человеческой жизни. В «Селестине» диалог мнений – свидетельство того, что нет единой правды, а есть множество мнений, определяющих поведение людей, но все они ничто перед высшей силой, волей Бога. Отсюда трагическая тональность иронии Рохаса, отражающая философский пессимизм мировоззрения автора, для которого этический аспект христианской (новозаветной) идеологии с ее главной заповедью о милосердии (любви к ближнему и прощении) проигрывает суровым ветхозаветным иудаистским канонам, которых он, по всей видимости, придерживается, вынося высшую меру наказания своим героям как воздаяние за совершенные грехи.

Содержание самостоятельной работы
студентов:

Ознакомительное чтение текста *Rojas, Fernando de. La Celestina.* – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999/ Ed. digital basada en la de Madrid: Ediciones de La Lectura, 1913
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina--1/html/>).

РАЗДЕЛ IV. СТАНОВЛЕНИЕ ИСПАНСКОГО РОМАНА

ТЕМА ЛЕКЦИИ: Рыцарский роман от «Рыцаря Сифара» до «Амадиса Гальского»

Основные вопросы:

1. Общая характеристика рыцарского романа.
2. Рыцарский роман в Испании.
3. «Рыцарь Сифар»: общая характеристика и стилистическое своеобразие.
4. Популярность рыцарских саг (Амадис и др.).

Содержание:

Рыцарский роман (libros de caballerías, novela caballeresca) – интереснейшее явление в истории средневековой литературы, протагонист которого – носитель воинской доблести, куртуазного идеала и христианской морали.

«Особенность рыцарского романа заключается в том, что он ориентирован не на внешние образцы, непосредственно почерпнутые из самой жизни, а на традиционные, в конечном счете архетипические образцы и отношения. Используя богатое *архетипическое наследие сказок и легенд* – своих, иноземных, античных, он постоянно создает и нечто вроде собственной романной художественной мифологии.»⁷

Вместе с сюжетами и мотивами рыцарский роман почерпнул из мифов, сказок, легенд и преданий веру в чудесное, идеальное и потребность в чуде и идеале. *Чудесный мир в*

⁷Мелетинский Е.М. Средневековый роман. М.: Наука, 1983. С. 8.

авантюрном времени – так характеризует хронотоп этого жанра М.М. Бахтин.⁸

Поначалу в испанской литературе этот жанр не получил столь широкого распространения, как в литературах Франции, Англии и других западноевропейских государствах. А.А. Смирнов дает следующее объяснение этому факту: «...французские романы, послужившие источником для всех этих произведений, ощущались в Испании вначале как нечто *чужеродное и экзотическое*, поскольку необузданная, полумистическая фантастика и романтическая утонченность любовного чувства, типичные для породившего эту литературу культурного общества Франции, были мало понятны сильно отставшему в своем развитии и гораздо менее сословно определившемуся испанскому рыцарству».⁹

Ослабленный интерес к рыцарскому роману в средневековой Испании, по всей видимости, с лихвой компенсировался той популярностью, которую имела разнообразная синкретичная в жанровом отношении дидактическая литература (ср. «Книгу благой любви», «Графа Луканора» и др.). Пик популярности этого жанра приходится на XVI в.

Периодизация рыцарского романа в Испании:

- Ранний период (XIV-XV вв.): «Рыцарь Сифар» (ок. 1300), ранние версии «Амадиса Гальского» (XIV в.), «Тирант Белый» каталонца Жоаннота Мартуреля (1490, пер. на кастильский 1511);

- Зрелый период (первая половина XVI в.): цикл

⁸Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 83.

⁹Смирнов А.А. Средневековая литература Испании. Л.: Наука, 1969. С. 97-98.

об Амадисе Гальском включает романы Гарси Родригеса де Монтальво о самом Амадисе (*Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, 1508), его сыне Эспландиане (*Las sergas de Esplandián*, 1510); о его племяннике Флорисандо (сочинение Руй Паеса Рибера, 1510) и др.; цикл о Пальмерине включает роман «Пальмерин Оливский» (1511), продолжение о его сыне «Прималеон» (1512), о его внуке «Платир» (1533) и др;

- Поздний период (к.ХVI-н.ХVII вв) породил множество второсортных подражательных сочинений.

«Книга о рыцаре Сифаре, или История рыцаря Божьего по имени Сифар, который за свои добродетельные поступки и героические деяния стал королем Ментона» (*Historia del caballero de Dios que había por nombre Zifar, el cual por sus virtuosas obras et hazañosos hechos fue Rey de Mentón*, 1300-1303) – первый образец жанра на кастильском. По своей эстетической ценности это произведение значительно уступает близким во времени сочинениям Хуана Мануэля и тем более Хуана Руиса, равно как и более поздним рыцарским романам («Амадис Гальский», «Тирант Белый»). Для «Рыцаря Сифара» характерна фабульная «тяжеловесность» и многочисленность литературных источников: как в жанровом отношении (византийский роман как прообраз агиографии, бретонский рыцарский роман), так и в сюжетном плане (сложное переплетение житийных, марийных, авантюрно-рыцарских мотивов с дидактическими, мифологическими и даже эпическими мотивами, ср. параллелизм зачина-изгнания Сиды и Сифара).

Изложим краткое содержание этого произведения. Сифар, состоящий на службе у индийского царя, впадает в опалу и, продав имущество, покидает страну вместе с семьей. По дороге он совершает ряд подвигов: спасение принцессы, осажденной в принадлежащем ей городе Галапии злым графом, турниры (на которых он теряет сыновей: Гарфина уносит львица, Робоан заблудившись пропал, жену Гриму похищают соблазненные ее красотой моряки, однако она спасается на корабле, которым правит младенец Иисус, добирается до Галапии и девять лет живет в основанном ею же монастыре). Тем временем Сифар с верным оруженосцем Рибальдо помогает королю Ментона одолеть врагов. Король обещает спасителю руку дочери. Сифар обручается с принцессой, откладывая бракосочетание на два года ввиду юности невесты, и после смерти короля правит в Ментоне. Через некоторое время в Ментон приплывает Грима, а вскоре Сифар находит и сыновей. Эта часть романа напоминает историю Аполлония Тирского и восходит к другому варианту той же повести, к христианской легенде о св. Евстахии и Плациде. В атмосферу бретонских романов переносит нас третья часть «Рыцаря Сифара», в которой повествуется о приключениях сыновей прославленного рыцаря. Один злой граф восстал против Сифара. Сыновья с помощью Рибальдо его победили, взяли в плен и сожгли предателя на костре. Но воды соседнего озера не приняли пепел. Далее разворачивается история Дамы Озера, чрезвычайно напоминающей

воспитательницу Ланселота. Последняя часть романа посвящена подвигам Робоана.

Итак, сюжетный материал романа не отличается оригинальностью, почти весь он представляет собой заимствование главным образом из французских источников. Автор произведения (возможно, мадридский архидиакон Ферранд Мартинес), располагая обширным повествовательным материалом, не имел сколь-нибудь авторитетного образца для его изложения на кастильском языке, т.е. должен был создавать новую повествовательную форму, позволяющую объединить разнородные элементы в стилевом единстве текста.

Новаторская черта этого произведения – введение оригинального персонажа, созданного при очевидном влиянии фольклорного типажа хитреца, плута, генетически чуждого рыцарскому роману, оруженосца Сифара по имени Рибальдо (ср. *ribaldo* “плут”, “бродяга”) – «зародыша» Санчо Пансы. Именно с этим персонажем, напроць лишенным чудесных свойств, связано становление *реалистического хронотопа* в испанской прозе, так называемого *фольклорного реализма*.

В языке «Рыцаря Сифара» повествовательный прием, заключающийся в объединении прямой речи персонажей в форме диалога и авторской речи рассказчика, пришедший в прозу из поэтической традиции, значительно эволюционировал, что проявляется в *стилистической доминанте диалогической речи* над авторской наррацией.

Важнейшая особенность текста, тесно связанная с диалогической формой повествования, состоит в

феномене *комизма*, который можно назвать *прагматическим* комизмом, поскольку суть его состоит в веселом обмане, розыгрыше, имеющем фольклорные корни.

Фольклорный комизм пророс в «Рыцаре Сифаре» еще одним ростком – *пародийным*, значимость которого не стоит преувеличивать, но и не следует исключать. Речь идет о пародийном представлении отдельных традиционных мотивов рыцарского романа, которое в этом произведении проявляется весьма рельефно. Ср.:

Yo pasando por aquel camino, fizo un viento torbelliño atan fuerte, que me levantó por fuerça de tierra e me echó en esta huerta (Caballero Zifar, p. 150) – «Когда я шел этой дорогой, поднялся такой сильный вихрь, что силой оторвал меня от земли и забросил в этот огород».

Данный фрагмент перекликается с фантастическим эпизодом истории о Дерзком Рыцаре, сквозным мотивом которой является «*диво*»:

y tomó un viento torbelliño tan fuerte al caballero y a su hijo, que tan bien por ú los subió muy de recio, y dio con ellos fuera del lago (p. 181) – «и схватил рыцаря и его сына такой сильный вихрь, что стремительно их поднял и выбросил за пределы озера».

Ср. также с типичным началом *видений* в рыцарских романах:

“viniendo con gran viento un torbellino a aquella parte donde yo estaba, y levantándose los pies del suelo, en aquella gran hondura me puso, sin que ningún daño recibiese” (*Las sergas del muy virtuoso caballero Esplandián, hijo de Amadís de Gaula*, цит. по: Don Quijote, p. 710, nota) – «налетел туда,

где я находился, сильный вихрь и, оторвав мои ноги от земли, занес меня в эту глубокую пещеру, так что я ничуть не пострадал».

Однако фольклорный комизм, характерный для первого рыцарского романа на кастильском, не повлек за собой пародирование стилистики жанра в многочисленных романах, посвященных приключениям благородного рыцаря, что совершенно логично: он никоим образом не распространялся на протагониста, идеального воина и моральный образец. Этот тип героя и эта литературная продукция были чрезвычайно популярны у читателей того времени. Более того, пик популярности рыцарского романа в Испании пришелся на к. XV-XVI века – период угасания интереса к нему в других европейских странах. Дело в том, что, помимо прочего, именно в это время были созданы лучшие образцы испанского рыцарского романа. Прежде всего, это уже упомянутая сага об Амадисе Гальском и его славных потомках, принадлежавшая перу Гарси Родригеса де Монтальво (ок. 1450-1505), который сумел создать на кастильском языке весьма достойную компиляцию рыцарских сюжетов и мотивов, объединив их фигурами генеалогически связанных между собой протагонистов.

Среди прочих причин поздней популярности жанра в Испании следует особо отметить также то важное обстоятельство, что идеальный герой и его подвиги, сказочно-мифологическая, фантазийная атмосфера невиданного, чудесного мира во все времена привлекали к себе внимание читателей. Тот факт, что этот чудесный мир мог получить некое подобие воплощения в иной географической

и культурной реальности, как это происходило при завоевании Нового света (к примеру, топоним Калифорния восходит к названию мифического острова Калоферн, упоминавшегося в цикле об Эспландиане), едва ли способствовал угасанию читательского интереса к рыцарскому роману.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение романа по выбору:

Libro de Caballero Cifar. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004/ Ed. de J. González Muela. – Madrid: Clásicos Castalia, 1990 (см. текст в формате .pdf на: <http://www.cervantesvirtual.com/>)

или *Amadís de Gaula: Los quatro libros del inuencible cauallero Amadis de Gaula: en que se tratan sus muy altos hechos d'armas y aplazibles cauallerias/* Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia

(<http://www.cervantesvirtual.com/>).

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: **Испанский плутовской роман**

Основные вопросы:

1. Происхождение плутовского романа: источники и новаторство. Развитие испанской пикарески от иронического повествования до жесткой сатиры.

2. Анализ фрагмента романа «Жизнь Ласарильо с Тормеса».

Содержание:

«Жизнь Ласарильо с Тормеса и о его невзгодах и злоключениях» (*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*) – книга под таким названием, принадлежащая анонимному автору, в 1554 г. вышла в свет в трех изданиях: в Бургосе, Алькала и Амбересе, которые, как считается, восходят к более раннему, бесследно утраченному. Время создания «Ласарильо» – последнее десятилетие правления Карлоса I, эпоха наивысшего могущества испанской короны, расцвета государства и зрелости литературного языка, доказательством чему служит бурная деятельность по его нормализации.

Это литературное произведение не вмещается ни в какие жанровые рамки, восходя к разным жанровым формам: от античного авантюрного романа до ренессансной эпистолярной повести. Причем среди его фабульных источников важное место, наряду с сочинениями Апулея и Лукиана, занимает фольклорный анекдот. Композиционная

форма «Ласарильо» также складывалась под влиянием нескольких жанров. Так, сходство этого сочинения с античным авантюрным романом очевидно и бесспорно (наиболее уместна здесь параллель с «Метаморфозами, или Золотым ослом» Апулея, хотя в языковом плане скорее напрашивается сравнение с блестящим творением «арбитра изящности» Петрония – «Сатириконом»). Вместе с тем, по мнению испанского исследователя Ф. Айала, книга мыслилась как «обрамленная повесть»¹⁰, жанр, обязанный своей популярностью «Декамерону». Действительно, не исключено, что выбор биографической канвы – жизни центрального персонажа – был обусловлен, помимо прочего, стремлением связывать между собой серию занимательных анекдотов преимущественно фольклорного происхождения. Однако, как убедительно показывает Ф. Ласаро Карретер, в структурно-композиционном плане протожанром «Ласарильо», учитывая не только такие жанрообразующие признаки, как прием автобиографичности, заказной характер письма и установка на изложение «случая» (*caso*), но и лингвистические характеристики текста, скорее следует считать «письмо-разговор» (*carta-coloquio*).¹¹

Итак, каковы бы ни были его прототипы, «Ласарильо» значительно превзошел их во всех отношениях (литературно-эстетическом, языковом,

¹⁰ *Ayala F.* El Lazarillo: Nuevo examen de algunos aspectos. Madrid: Taurus, 1971. P. 34.

¹¹ *Lázaro Carreter F.* La ficción autobiográfica en el "Lazarillo de Tormes" // "Lazarillo de Tormes" en la picaresca / Ed. F. Lázaro Carreter. Barcelona: Ariel, 1972. P. 13-57.

историческом) и, в конечном итоге способствовал рождению одного из самых популярных в Испании жанров – плутовского романа, или пикарески. Это исторический жанр, пережив свой апогей в испанской литературе XVI-XVII в., сохранил свою популярность вплоть до наших дней, во многом благодаря творчеству Камило Хосе Селы. И дело не только в том, что Села является автором «Новых приключений и напастей Ласарильо с Тормеса» (*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*). Черты оригинального «Ласарильо» отчетливо просматриваются в «Семье Паскуаля Дуарте», а также в серии «путевых романов» (*Judíos, moros y cristianos, Viaje a la Alcaría* и др.).

В основе сюжета пикарески лежит рассказ о формировании характера героя и о жизненных обстоятельствах, определивших его становление, что позволяет считать ее не только «протожанром» европейского «романа воспитания», но и одним из первых образцов (если не первым, как настаивает Р. Менендес Пидаль) современного реалистического романа.

Идея реалистичности «Ласарильо» популярна среди испанских филологов, ее последовательно отстаивают Д. Алонсо, А. Блекуа, Ф. Рико и др. Действительно, время и место действия романа – середина XVI в., земли Старой и Новой Кастилий (от Техареса, деревушки на Тормесе рядом с Саламанкой, до столичного Толедо), а также галерея персонажей создают реалистичную панораму общественной жизни, главным образом благодаря тому, что в отличие от авантюрного романа, хронотоп здесь историчен, а герои

социально обусловлены. Учитывая тот факт, что «Ласарильо» создавался в период упадка рыцарского (т.е. авантюрного) романа, неудивительно, что его заглавие пародирует заглавие рыцарских книг (Тормес – река, в те времена протекавшая близ Саламанки, ср. «юноша моря» – Амадис). Неслучайно также, что этим исчерпывается пародийный момент «Ласарильо», жанровая специфика которого не имеет ничего общего с авантюрной литературой.

Книга состоит из пролога, в котором персонаж-повествователь объясняет мотивы, побудившие его к писательству на незначительную тему и «низким (в оригинале *grosero* «грубым») стилем», и семи глав, в которых с разной степенью подробности он повествует о своей жизни: от рождения на мельнице у реки Тормес до женитьбы на сожительнице архипресвитера и обретения «государственной службы» (*oficio real*) городского глашатая в Толедо. Вехи в биографии Ласарильо создает не только процесс его взросления, но и сопровождающая последний смена географического и, что главное, социального фона: герой с детского возраста находится в услужении последовательно слепца (*lazarillo* – поводырь слепца), с которым он из Саламанки отправляется в богатые земли Толедо, скупого священника из Македы (городок близ Толедо), нищего идадьго в Толедо, которого ему приходится содержать, и далее, не покидая столицы, монаха, проповедника-шарлатана, бродячего торговца, соборного капеллана, альгвасила, архипресвитера.

Как отмечается в отечественной критической литературе, композиция романа подчинена идее

последовательного и неотвратимого формирования литературного типажа плута – превращения «чужого», враждебного мира в «свой»; а временное пространство произведения организовано по законам биологического времени жизни индивида: развитие героя соответствует развернутому времени повествования; на стадии же биологической зрелости повествовательное время сужается.¹² Испанские филологи дают иное объяснение этому факту. Как показывает Ф. Ласаро Карретер, подобная структура произведения связана с разнородностью его источников и прежде всего с морфологическим различием фольклорного рассказа с его контрастами и параллелизмами и собственно литературного повествования, в котором преобладает техника нанизанных эпизодов.¹³ Поскольку смена фольклорной техники литературной приходится на этап биологического взросления Ласарильо – переход из детства в отрочество и юность (книга третья), концепции испанских и отечественных филологов в принципе не противоречат друг другу.

При всей специфике сюжетного и композиционного построения «Ласарильо», его главное жанрово-стилистическое своеобразие отражается в *иронической* модальности текста, сопряженной с автобиографической формой повествования. Такое сочетание обеспечивает двойную иронию: ироничен не только сам

¹²См. Тальвет Ю.К. «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (опыт литературно-типологического анализа)// Сервантесовские чтения. Л.: Наука, 1985. С. 59.

¹³Lázaro Carreter F. Construcción y sentido de "Lazarillo de Tormes"// "Lazarillo de Tormes" en la picaresca/ Ed. F. Lázaro Carreter. Barcelona: Ariel, 1972. P. 61-192.

анонимный автор, но и персонаж-рассказчик, что препятствует «плоскостному» восприятию этого произведения. Причем если контраст точек зрения рассказчика и его антагонистов – распространенный фольклорный прием, то напряжение возникающее между точкой зрения автора и точкой зрения персонажа создает ряд новаторских особенностей в стилистике «Ласарильо». Прежде всего, благодаря этой антиномии значительно смягчена сатирическая направленность произведения, что отличает этот роман от огромного множества продолжателей плутовской традиции в испанской литературе.

Как отмечают исследователи, испанская пикареска XVII в. стала мощным инструментом социальной сатиры дидактического характера. Так, Матео Алеман, автор «Гусмана де Альфараче», романа изданного в двух частях (1599, 1604) и трех книгах, отталкиваясь от фабульной линии «Ласарильо», но отказавшись от его иронии, создает сюжет о становлении вора-мошенника, его похождениях (на значительно более широком географическом пространстве, чем в «Ласарильо»), образовании и в конечном итоге полном духовном перерождении (!). В отличие от анонимного автора, Матео Алеман не допускает никакого многоголосия, отсюда определение его творческого метода как «догматический реализм». Франсиско де Кеведо в романе «История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников» (*Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, 1636) создает образец жесточайшей сатиры на современное ему общество.

Великолепный мастер слова, Кеведо подвергает гротесковому заострению, крайнему преувеличению не только образ самого плута – сына вора и сводни, но и всю галерею традиционных для пикарески персонажей: сумасшедшие, поэты, священники, монахи, купцы, солдаты и др.

Фрагмент для анализа:

Él tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la cual traía atada con un agujeta del paletoque, y en viniendo el bodigo de la iglesia, por su mano era luego allí lanzado y tornada a cerrar el arca, y en toda la casa no había ninguna cosa de comer, como suele estar en otras: algún tocino colgado al humero, algún queso puesto en alguna tabla o en el armario, algún canastillo con algunos pedazos de pan que de la mesa sobran, que me parece a mí que aunque de ello no me aprovechara, con la vista de ello me consolara.

Solamente había una horca de cebollas, y tras la llave, en una cámara en lo alto de la casa. Déstas tenía yo de ración una para cada cuatro días, y cuando le pedía la llave para ir por ella, si alguno estaba presente, echaba mano al falsopeto, y con gran continencia la desataba y me la daba, diciendo:

–Toma, y vuélvela luego, y no hagáis sino golosinar.

Como si debajo della estuvieran todas las conservas de Valencia, con no haber en la dicha cámara, como dije, maldita la otra cosa que las cebollas colgadas de un clavo, las cuales él tenía tan bien por cuenta, que si por malos de mis pecados me desmandara a más de mi tasa, me costara caro. Finalmente, yo me finaba de hambre.

Pues, ya que conmigo tenía poca caridad, consigo usaba más. Cinco blancas de carne era su ordinario para comer y cenar. Verdad es que partía conmigo del caldo. Que de carne, ¡tan blanco el ojo!, sino un poco de pan y ¡pluguiera a Dios que me demediara!

Los sábados cómense en esta tierra cabezas de carnero y embiábame por una, que costava tres maravedís. Aquélla le

cocía y comía los ojos y la lengua y el cogote y sesos, y la carne, que en las quijadas tenía, y dábame todos los huesos roídos, y dábamelos en el plato, diciendo:

–Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo: ¡mejor vida tienes que el Papa!

“¡Tal te la dé Dios!”, decía yo paso entre mí.

A cabo de tres semanas, que estuve con él, vine a tanta flaqueza, que no me podía tener en las piernas de pura hambre. Vime claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me remediaron. Para usar de mis mañas no tenía aparejo, por no tener en qué dalle salto, y aunque algo hubiera, no podía cegalle, como hacía al que Dios perdone (si de aquella calabazada feneció), que todavía, aunque astuto, con faltalle aquel preciado sentido, no me sentía, mas esotro, ninguno hay, que tan aguda vista tuviese como él tenía.

Cuando al ofertorio estábamos, ninguna blanca en la concha caía, que no era dél registrada: el un ojo tenía en la gente y el otro en mis manos. Bailábanle los ojos en el caxco como si fueran de azogue. Cuantas blancas ofrecían tenía por cuenta, y acabado el ofrecer, luego me quitaba la concha y la ponía sobre el altar. (Lazarillo, p. 114-116)

«У него был старый сундук, закрытый на ключ, который он носил на ремешке плаща, и, когда приносили просвиру из церкви, он ее собственноручно туда клал и вновь запирали сундук, а во всем доме не было ничего съестного, как это бывает в других домах: кусок сала на дымоходе, кусок сыра на столе или в буфете, корзинка с кусочками хлебами, оставшимися от обеда, даже если ничего бы я с этого не поимел, хоть бы глаз порадовал.

Была только связка лука, да и та под ключом, в кладовке на чердаке. Из нее мне полагался паек – одна луковица в четыре дня, и когда я просил у него ключ, чтобы за ней идти, если кто-нибудь при этом присутствовал, он запускал руку в нагрудную суму и со всей сдержанностью отвязывал ключ и вручал мне его, приговаривая: “Возьми и сразу его верни, и наслаждайся”.

Можно подумать, что там хранились все деликатесные сладости, при том что не было в той кладовке, как я уже говорил, ничего иного, кроме несчастных луковиц на гвозде, которые им были сосчитаны, так что если бы я грешным

делом прихватил лишнюю, дорого бы мне это стоило. В конечном итоге, я умирал от голода.

Так вот, при том что меня он не баловал, себя он не обделял. В пять монет серебром обходился его ежедневный обед и ужин. Правда, со мной он делился бульоном. Чтоб мяса, дудки! Только немного хлеба и пусть Господь со мной поделится!

По субботам в этих краях едят бараньи головы, и он отправлял меня за головой ценою в три мараведи. Он ее варил и съедал глаза и язык, и затылок, и мозги, и мясо с челюстей, а мне отдавал обглоданные кости, вручая их на блюде со словами: “Бери, ешь, ликуй, весь мир твой: ты живешь лучше самого Папы!” “Чтоб тебе так жить!”- говорил я тихонько.

Спустя три недели, что я провел у него, я так исхудал, что не держался на ногах от голодухи. Я четко осознал, что отправлюсь в могилу, если только Бог и моя смекалка меня не выручат. Чтобы прибегнуть к моим хитростям, не было у меня возможности, так как нечего было у него стащить, а если бы и было что, так я не мог ему закрыть глаза, как это было с тем, который, прости Господи (если от того удара башкой он скончался), по причине отсутствия столь необходимого чувства, меня не замечал, но у этого же было такое острое зрение, как ни у кого другого.

Во время приношения ни одна монета не попадала в кружку, чтобы он ее не заметил: одним глазом он следил за людьми, другим – за моими руками. Бегали глаза его в черепе как ртутные шарики. Всем монетам, которые жертвовали, он знал счет, а когда пожертвование заканчивалось, он тотчас брал у меня кружку и ставил ее на алтарь.»

Обращает на себя внимание детальность описания, изобилующего реалиями, некоторые из которых слабо знакомы современному читателю, а потому нуждаются в комментариях (ср. в первом абзаце: *agujeta* ‘ремешок с металлическими наконечниками’, *paletoque* ‘плащ без рукавов’, *bodigo* ‘просвира’, *humero* ‘дымоход’).

В приведенном фрагменте явно выступают элементы сказовой стилистики, или сказовой организации текста, т.е. такой формы художественного повествования, которая построена в виде монолога, стилизованного под устную речь обособленного от автора рассказчика. Текст образуют слабо распространенные синтаксические структуры малой протяженности, в которых заметно влияние не только риторических построений, а именно фигур конструкции, таких как параллелизм, градация, бинарность (см. первый абзац), но и синтаксиса устной речи, который прежде всего проявляется в экспрессивных синтагмах, образованных эмфатическими, эллиптическими и инверсионными конструкциями, ср.: *no haber maldita la otra cosa = no haber nada* «ничего»; *Que de carne, ¡tan blanco el ojo!* «Чтобы мяса, дудки» ← *tan blanco el ojo que me diera de carne*; *por malos de mis pecados* «за тяжкие мои грехи» ← *por mis malos pecados*; *Cuántas blancas ofrecían tenía por cuenta* «Всем монетам, которые жертвовали, он знал счет» ← *tenía por cuenta tantas blancas cuantas ofrecían*, etc. Примечательно, что структурные штампы являются средством выражения иронии персонажа, ср.: *¡tan blanco el ojo!* «дудки», *¡Tal te la dé Dios!* «Чтоб тебе Бог дал такую [жизнь]!». Ироническая модальность речи персонажа формируется также внутри образных рядов: комичен гротескный контраст единственной связки лука (*una horca de cebollas*) и всех деликатесных сладостей (*todas las conservas de Valencia*), детального перечисления съедобных частей бараньей головы и обглоданных костей, сравнение глаз священника с ртутными шариками.

Этой же цели служат вставленные в повествование реплики антагониста, вскрывающие его лицемерие. Чувство юмора Ласарильо вызывает к нему даже некоторую симпатию.

Что же касается авторской модальности, то она создается более тонкими приемами, формирующими подтекст. Динамическое описание не изобилует прямыми повторами, тем значимее те немногочисленные ряды полных, деривационных и паронимических повторов, объединенных стилистическим приемом игры слов, и тем теснее парадигматико-синтагматические связи текста. Так, составляющие короткого предложения-колофона: *Finalmente me finaba de hambre* образуют единый смысловой ряд голода-смерти, преследующих героя; контрастом выступает чревоугодие и скупость его антагониста, причем оба порока, относящиеся к смертным грехам, выражены имплицитно через «гастрономическую» (ключевое слово – carne ‘мясо’, ‘плоть’, к которому паронимически иронично примыкает caridad) и «денежную» семантику. Лейтмотивом, объединяющим эти два ряда, служит ojo ‘глаз’ – частотная лексема фрагмента, аллюзивно отсылающая к первой главе романа. Острое зрение скупого священника, как считает плут, привыкший пользоваться слепотой предыдущего хозяина, обрекает его на лишения. Однако именно эта мнимо безысходная ситуация способствует развитию изобретательности и изворотливости плута, скромно именуемых им самим Dios у mí saber. «Набожность» пикаро (на протяжении короткого фрагмента он четырежды упоминает Бога, в данной главе в общей сложности – 22 раза,

причем показательно, что свою плутовскую изворотливость Ласарильо объявляет наитием Святого Духа: *alumbrado por el Espíritu Sancto*) – одна из авторских уловок, позволяющих подчеркнуть противоположное качество – нечестивость, так что авторской иронией в равной мере пронизаны богопротивная бдительность священника и «богоугодные уловки» плута. Таким образом Ласарильо и его антагониста объединяет общий порок – лицемерие.

Итак двойная ирония: протагониста-плута по отношению к хозяину и автора по отношению к рассказчику – представляет собой главную особенность модальной структуры текста и основанной на ней имплицитной техники «Ласарильо». Именно благодаря последней формируется концептуальное и формальное своеобразие жанра пикарески. С одной стороны, с помощью устно-разговорного синтаксиса, а точнее, благодаря смысловым приращениям к семантике синтаксических структур представлена точка зрения плута, приспособляющегося к суровой действительности (показательно, что ироническое отношение Ласарильо к окружающему миру иссякает по мере того, как он в нем осваивается и, в конечном счете, превращается в своего); с другой, в формируемом на уровне композиционной структуры подтексте получает выражение точка зрения автора, который демонстрирует генетическое родство различных типажей, выведенных в романе, детерминированное условиями их сосуществования в обществе.

Содержание самостоятельной работы

студентов:

Ознакомительное чтение произведения La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004 (<http://www.cervantesvirtual.com/ser>).

ТЕМА ЛЕКЦИИ: **Новый роман: «Дон Кихот» Сервантеса**

Основные вопросы:

1. Исторический, литературный и биографический контекст «Дон Кихота».
2. Язык «Дон Кихота» и жанрово-стилистическое решение романа.

Содержание:

Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля и спросили там, где-нибудь людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” – то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: “Вот мое заключение о жизни и – можете ли вы за него осудить меня?”

Ф.М. Достоевский

Биография Мигеля де Сервантеса Сааведра (1547-1616), человека, чье имя – символ испанской литературы, а слава не превзойдена ни одним соотечественником, представляет собой череду лишений. На фоне истории жизни автора полным контрастом выступает судьба его литературного наследия: поэтического, драматического и главным образом прозаического. Самым знаменитым сочинением автора, принесшему мировую славу не только ему, но и испанской литературе в целом, является сочинение под названием *El Ingenioso*

Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605-1615), повсеместно известное под своим кратким именем: *Don Quijote, El Quijote* – на испанском, «Дон Кихот» – на русском.

История создания этого произведения – плоть от плоти порождение эпохи. Ведь если первоначально «Дон Кихот» представлял собой короткое завершённое произведение в духе «Назидательных новелл» (главы I-VI), вполне вписывающееся в рамки литературной пародии, к тому сочинению, которое увидело свет в 1605 г., а уж тем более к окончательной версии романа в двух частях, появившейся в ответ на бездарное сочинение некоего Альфонсо Фернандеса де Авельянеда, эта жанровая характеристика приложима лишь в том случае, если мы принимаем расширенную наджанровую трактовку пародии, введенную М.М. Бахтиным. Действительно, именно бахтинская концепция «диалогизированного гибрида» и в еще большей степени теория романного слова как изображающего и изображаемого, т.е. средства и предмета, открывают истинное измерение, многогранную перспективу анализа «Дон Кихота».

Отвечая на вопрос, каким же образом банальная литературная пародия стала новаторской литературной формой, романом нового времени, исследователи указывают на такие черты литературного новаторства Сервантеса, как дуализм протагонистов и реализм изображения, интерес автора к теме «разумного безумца» и соотношению идеального и реального и т.д. Однако критики часто упускают из виду один важный момент, связанный с тем, что сам автор придавал

немалое значение языку, на котором он создавал свои произведения. Дело в том, что Сервантес писал не на языке образцового придворного или ученого педанта, а на живом языке разных социальных слоев, что предполагает использование разнообразных стилевых регистров («многоязычия»), а также *творческого потенциала языка*, на котором основана *языковая игра*, составляющая, по мнению исследователей, стилистическое своеобразие романа «Дон Кихот». Игровой же элемент признается ключевым понятием его поэтики. Однако языковой стилистикой и поэтикой литературного произведения занимаются разные филологические дисциплины и разные исследователи. Вероятно, поэтому, а также ввиду своей очевидности тезис о взаимообусловленности двух сторон игрового начала в «Дон Кихоте»: идеологической и лингвистической, – на наш взгляд, остается нераскрытым.

На особую роль языка в романе нового времени указал М.М. Бахтин. Роман как жанр по своей природе многоязычен, полифоничен, диалогичен. При этом важнейшим условием диалога как приема создания романа является *превращение языка в предмет изображения*, т.е. средство отражения литературного вымысла и правды жизни.

Так синтетическим плодом воображения, существующим исключительно в реальности языка, благодаря его *пластичности*, податливости изощренному уму (*ingenio*), воспетому Бальтасаром Грасианом, можно признать абсурдно-комичный заглавный титул – *el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* '*хитроумный* (т.е.

изобретательный) *идальго Дон Кихот Ламанчский'*, представляющий собой сплетение несообразностей. Ведь если *идальго*, то почему *хитроумный* (а не, скажем, благородный) и почему *Дон*, если речь лишь о скромном идалго, да и к тому же этот титул, сопровождающий имя знатной особы с фамилией или без нее, едва ли уместен при столь странном прозвище: *Кихот* хоть и ассоциируется с Ланселотом (Lancelot du Lac), но как имя нарицательное обозначает часть сбруи, прикрывающую лошадиное бедро, что комически согласуется с пятном богом забытой Ла Манчи, попавшей в один ряд с экзотическими землями бритов или галлов, с имперским Константинополем и т.д.

Только в диалоге языков персонажей-антиподов и благодаря еще одному свойству языка, а именно *отсутствию в нем однозначности*, другой титул – Caballero de la Triste Figura – получает амбивалентное толкование. Это одновременно и рыцарь с жалким (побитым) лицом, как его вполне резонно, сообразно ситуации интерпретирует Санчо, и Рыцарь Печального Образа (интерпретация самого носителя, восходящая к литературному прототипу) (Don Quijote, I-19). Тройственную трактовку получает титул señor castellano, которым Дон Кихот наделяет хозяина постоянного двора (Don Quijote, I-2), что на рыцарском наречии означает *хозяин замка*, в нейтральном стиле это что-то вроде *господин хороший/ почтенный*, тогда как в воровском жаргоне это «титул» опытного мошенника; в переводе же имеем ничего не говорящее *сеньор кастельян*.

Блаженный Августин писал: «... только в мире чувственных образов и умопостигаемых явлений об одном и том же можно рассказать на тысячу ладов и одно-единственное положение на тысячу ладов понять»¹⁴. Был ли знаком испанский автор с этим тезисом или следовал ему интуитивно, в любом случае, важнейшая заслуга Сервантеса состоит в том, что он, открыв для себя в языке эти удивительные способности, использовал их во всей широте, сделав стилистической доминаной «Дон Кихота» **игровой элемент** в различных формах: многозначность, сочетание несочетаемого в антитезах, синонимических парах, повторах, эллипсисе, этимологических (или ложноэтимологических) фигурах и т.д.

Логично предположить, что активное использование амбивалентной сущности языка, позволяющей непротиворечиво *иронически* объединить в речевой единице комическое и трагическое (ср. el caballero de la triste figura), высокое и низкое (señor castellano), реальное и иллюзорное, прекрасное и безобразное (Альдонса-Дульсинея), подсказало Сервантесу важнейший художественный прием создания образной структуры романа – гротеск и художественное решение характера главного персонажа – безумствующего мудреца, разумного безумца. Не исключено также, что философско-этическая концепция «Дон Кихота» восходит именно к его языковому (амбивалентному, игровому, открытому, неидеальному) решению.

¹⁴Августин Блаженный. Исповедь/ Пер. с лат. М.: Гендальф, 1992. С. 412.

Содержание самостоятельной работы
студентов:

Ознакомление с текстом романа, чтение
фрагмента *Cervantes Saavedra, Miguel de. El
Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. –
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999/
Ed. digital basada en la de Madrid: Ediciones de La
Lectura, 1911-1913*
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha--0/html/>).

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: **Анализ фрагмента романа «Дон Кихот»**

Фрагмент для анализа:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad. (Don Quijote, p. 29-31)

«В некоем селе Ламанчском, которого название у меня нет охоты припоминать, не так давно жил-был один из тех идальго, чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке. Оля чаще с говядиной, нежели с бараниной, винегрет, почти всегда заменявший ему ужин, яичница с салом по субботам, чечевица по пятницам, голубь в виде добавочного блюда, по воскресеньям, – все это поглощало три четверти его доходов. Остальное тратилось на тонкого сукна полукафтанье, бархатные штаны и такие же туфли, что составляло праздничный его наряд, а в будни он щеголял в камзоле из дешевого, но весьма добротного сукна. При нем находились ключница, коей перевалило за сорок,

племянница, коей не исполнилось и двадцати, и слуга для домашних дел и полевых работ, умевший и лошадь седлать, и с садовыми ножницами обращаться. Возраст нашего идадьго приближался к пятидесяти годам; был он крепкого сложения, телом сухопар, лицом худощав, любитель вставать спозаранку и заядлый охотник. Иные утверждают, что он носил фамилию Кихада, иные – Кесада. В сем случае авторы, писавшие о нем, расходятся; однако ж у нас есть все основания полагать, что фамилия его была Кехана. Впрочем, для нашего рассказа это не имеет существенного значения; важно, чтобы, повествуя о нем, мы ни на шаг не отступали от истины.»

Содержание:

Приведенный фрагмент, на первый взгляд, сплошь соткан из штампов: устойчивых мотивов и языковых средств выражения, заимствованных автором из различных литературных памятников эпохи. Так, первое предложение носит характер эпического зачина. В его первой синтагме современники без труда опознавали строку из шуточного кастильского романса о любовных перипетиях португальского торговца, ср. начальную строфу этого романса: *Un leucero portugués/ recién venido a Castilla/ más valiente que Roldán/ y más galán que Macías/ en un lugar de la Mancha/ que no le saldrá en su vida/ se enamoró muy despacio/ de una bella casadilla* («Один португальский торговец бельем, недавно прибывший в Кастилию, смелее Роланда и галантнее Масиаса, в некоем селении *Ла Манчи*, которого в жизни ему не забыть, влюбился потихоньку в замужнюю красотку»), что настраивало на игривое, скорее несерьезное восприятие текста. К первой цитате прилагается очередное эпическое клише (ср. фрагмент из

«Графа Луканора»: en una tierra *de que no me acuerdo el nombre* («в месте, названия которого я не помню»); временная составляющая хронотопа зачина также соответствует романскому пространству-времени, ср. *recién venido a Castilla* («недавно прибывший в Кастилию»). Представление протагониста, следующее, как того требует эпическая традиция, непосредственно за хронотопом, было бы сплошным общим местом, если бы не характеризующее *rocín flaco* и одновременно с тем плеонастическое *galgo corredor*, намекающие на заурядную бедность, если не сказать больше, нашего героя. Ср. неперемненные атрибуты достойного уважения сельского дворянина, которые зафиксировал в своем трактате «Презрение двору и похвала деревне» (*Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, 1539) Фрай Антонио де Гевара:

¡Oh cuán dichoso es en este caso el aldeano, al cual le abasta una mesa llana, un escaño ancho, unos platos bañados, unos cántaros de barro, unos tajaderos de palo, un salero de corcho, unos manteles caseros, una cama encajada, una cámara abrigada, una colcha de Bretaña, unos paramentos de sarga, unas esteras de Murcia, un zamarro de dos ducados, una taza de plata, *una lanza tras la puerta, un rocín en el establo, una adarga en la cámara*, una barjuleta a la cabecera, una bernia sobre la cama y una moza que le ponga la olla! Tan honrado está un hidalgo con este ajuar en una aldea como el rey con cuanto tiene en su casa. (*Menosprecio*, p. 181)

«О сколь же счастлив в этом случае деревенский житель, которому достаточно простого стола, широкой скамьи, нескольких глазированных тарелок, нескольких глиняных кувшинов, нескольких деревянных блюд, пробковой солонки, нескольких домотканых скатертей, встроенной кровати, теплого алькова, шерстяного одеяла, саржевой обивки, мурсийских циновок, овчины в два дуката,

серебряной чашки, *копья у двери, коня в хлеву, щита в доме*, мешка с бельем у кровати, суконного покрывала на кровати и служанки, которая подаст ему олюю! Столь же уважаем деревенский дворянин, обладающий этим скарбом, сколь сам король со всем, что есть в его палатах».

Уже в детальном изложении недельного меню, структурно повторяющем и развивающем предыдущий ряд однородных членов этот намек получает развернутую экспликацию, подкрепленную яркими коннотациями, вызываемыми «безобидными» наименованиями, которые, к сожалению, утрачены в переводе: *salpicón* «мясной салат, крошево», но также «брызги» и *duelos y quebrantos* «яичница со шкварками (блюдо нестроного поста, приходящегося на субботу)», дословно же «муки и переломы» – в переводе нейтральные «винегрет» и «яичница с салом» соответственно. Отметим, что данный рацион, составленный из названий традиционных блюд, содержит литературную аллюзию, отсылая к скромной пище, коей, согласно медико-философскому трактату ученого-энциклопедиста Клавдия Галена (II в.), пробавляется меланхолик: ... *et victum in cibis crassis siccisque; quales sunt lens et cochlae et carnes taurinae et hircinae...* (цит. по: *Examen de ingenios*, p. 366) («... и пропитание [меланхолика] в грубой и сухой пище, как то чечевица и моллюски и воловье и козлиное мясо...»). Этот тонкий намек, предваряющий портрет героя, подкрепляется многозначностью глагольного предиката *consumir*, объединяющего семантические ряды еды, худобы, тревожности, истребления и пр.

Семантику «итога», «конца» подхватывает глагол

concluir, развивая мотив благородной нищеты или нищего благородства, изрядно приправленный иронией. Ср. неперевожимую игру слов, построенную на звуковом и морфологическом уподоблении-расподоблении в синтаксическом ряду: *velarte, velludo, vellorí* – слов, называющих различные ткани, но не без аллюзии на стремительно иссякающее изящество по мере огрубления ткани и степени изношенности платья. Наличие ключницы, племянницы и единственного слуги в доме героя перекликается с описанием жилища благородного деревенского дворянина Фрая Антонио де Гевары (ср. приведенную выше цитату из «Презрения...»).

Что же касается внешности протагониста, то ее описание представлено легко узнаваемыми современниками просопографическими штампами, имплицитными психологический портрет героя. Ср. портрет Дон Кихота и следующий пассаж из трактата «Исследование дарований к наукам» (*Examen de ingenios para las ciencias*, 1575) современного Сервантесу испанского автора Хуана Урте де Сан Хуан:

Y es la razón natural que los humores que hacen las carnes blandas son flema y sangre, por ser ambos húmedos, como ya lo dejamos notado; y destes ha dicho Galeno que hacen los hombres simples y bobos; y por el contrario, *los humores que endurecen las carnes son cólera y melancolía, y destes nace la prudencia y sabiduría que tienen los hombres*. De manera que antes es mal indicio tener las carnes blandas que secas y duras. Y, así, en los hombres que tienen igual temperamento por todo el cuerpo, *es cosa muy fácil colegir la manera de su ingenio por la blandura o dureza de carnes; porque si son duras y ásperas, señalan o buen entendimiento o buena imaginativa, y si blandas lo contrario, que es buena memoria y*

poco entendimiento y menos imaginativa. (Examen de ingenios, p. 355-356)

«И естественно, что жидкости, делающие плоть мягкой – это лимфа и кровь, поскольку обе они влажные, как мы ранее заметили; и это они, как говорит Гален, делают человека простоватым и глупым; и наоборот, *жидкости, делающие плоть твердой, – желтая и черная желчь, из которых в человеке рождается благоразумие и мудрость.* Таким образом, скорее плохой знак – мягкая плоть, чем худая и твердая. И, следовательно, для людей с единой конституцией всего тела, *весьма легко выявить способности, исходя из мягкости или жесткости их плоти;* поскольку если она *твердая и жесткая – это означает либо большой ум, либо богатое воображение;* а если она мягкая – хорошую память при малом уме и скудном воображении».

Таким образом, наш герой являет собой холерико-меланхолический тип темперамента, наделенный умом и творческим воображением. Для уточнения «диагноза» приведем еще один фрагмент из цитируемого трактата:

Demócrito abderita fue uno de los mayores filósofos naturales y morales que hubo en su tiempo, aunque Platón dice que supo más de lo natural que de lo divino; el cual *vinó a tanta pujanza de entendimiento* allá en la vejez que *se le perdió la imaginativa*, por la cual razón comenzó hacer y decir dichos y sentencias tan fuera de términos, que toda la ciudad de Abderas *le tuvo por loco*. Para cuyo remedio despacharon apriesa un correo a la isla de Coy, donde Hipócrates habitaba, pidiéndole con gran instancia, y ofreciéndole muchos dones, viniese con gran brevedad a curar a Demócrito, que había perdido el juicio. Lo cual hizo Hipócrates de muy buena gana, porque tenía deseo de ver y comunicar un hombre de cuya sabiduría tantas grandezas se contaban. Y, así, se partió luego; y llegando al lugar donde habitaba, que era un yermo debajo de un plátano, comenzó a razonar con él. Y haciéndole las preguntas que convenían para descubrir la falta que tenía en la

parte racional, halló que *era el hombre más sabio que había en el mundo*. Y, así, dijo a los que lo habían traído que ellos eran los locos y desatinados, pues tal juicio habían hecho de un hombre tan prudente. Y fue la ventura de Demócrito que cuanto razonó con Hipócrates en aquel breve tiempo fueron discursos *de entendimiento y no de imaginativa, donde tenía la lesión*. (Examen de ingenios, p. 207-209)

«Демокрит из Абдер был одним из виднейших натурфилософов и моралистов своего времени, хотя Платон говорит, что он больше смыслил в философии природы, чем в философии божественного, который к старости *так развил разум, что потерял способность воображения*, вследствие чего начал делать и говорить полные несуразности, так что весь город Абдеры *считал его сумасшедшим*. Для его излечения было срочно отправлено известие на остров Кос, где жил Гиппократ, в котором его настойчиво просили, обещая богатое вознаграждение, прибыть как можно скорее для врачевания потерявшего рассудок Демокрита. Гиппократ сделал это весьма охотно, поскольку желал видеть и общаться с человеком, о великой мудрости которого был наслышан. Итак, он тут же пустился в путь, и, прибыв к месту пребывания Демокрита, пустоши под пальмой, завязал с ним беседу. И, задав ему вопросы, которые помогают обнаружить изъяны по части рационального, нашел, что *он самый мудрый человек на свете*. Так что Гиппократ сказал тем, кто его вызвал, что сами они сумасшедшие и безрассудные, поскольку такое суждение высказали о столь благоразумном человеке. А на счастье Демокрита, все, что он говорил Гиппократу в их очень краткой беседе, были речи, *связанные с рассудком, а не с воображением, которое было у него повреждено*».¹⁵

¹⁵С анекдотом о Демокрите перекликается рассказ священника о сумасшедшем лиценциате из Севилии в главе I второй книги «Дон Кихота» (Don Quijote, p. 541-543). В повреждении *воображения* заключалось также сумасшествие Томаса Родахи, лиценциата Видрьеры, ср.: *Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio...* (NE I, p. 335) «*Вообразил несчастный, что был он весь из стекла...*».

Любопытно, что внешне «мудрый безумец» Демокрит поразительно напоминает Дон Кихота, ср.: Et ipse Democritus (ibid, p. 208-209) ... valde pallidus ac macilentus, promissa barba... («И сам Демокрит ... крайне бледен и тощ, с длинной бородой...»). Как и подобает эпическому персонажу, о нем упоминается в письменных источниках, в которых он, как истинно фольклорный персонаж, появляется под разными именами (показательно, что оба варианта фамилии протагониста Quijada и Quesada являются одновременно именами нарицательными, тогда как принцип правдоподобия заставляет автора придать ей форму лингвистического антропонима, на которую указывает суффикс -ana).

Эпическое же требование *правдивости*, которым завершается данный пассаж, связано не только с правдой жизни, но и, как показывает правый контекст, с правдой литературного слова (над которой столь беспощадно надругались сочинители тех самых рыцарских романов, от которых повредился рассудок бедного идадьго), с авторской правдой, как общим требованием для большинства литературных жанров. Можно предположить, что именно эта установка и увела автора с узкой тропы пародийного жанра, увлекаая на широкие романские просторы, где смешались, казалось бы, параллельные хронотопы эпоса и бытового (новеллистического) повествования, куртуазной (идеально-чудесной) повести и научного изложения и пр., создавая многомерное пространство романного слова, гибрид существующих жанров и, что главное, языковой гибрид, представляющий собой высшее единство, называемое

литературным языком.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Аналитическое чтение фрагмента романа по выбору.

РАЗДЕЛ V. ЗОЛОТОЙ ВЕК ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТЕМА ЛЕКЦИИ: **Жанровые формы поэзии, театра и прозы Ренессанса и барокко**

Основные вопросы:

1. Общая характеристика Золотого века испанской литературы.
2. Основные тенденции в поэзии Ренессанса и барокко.
3. Театр Золотого века. Лопе де Вега и Каледерон.
4. Прозаические формы в испанской литературе Золотого века. «Назидательные новеллы» Сервантеса.

Содержание:

Dichosa edad y siglos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquellas santa edad todas las cosas comunes... Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mesmo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarcelarlas.

Cervantes, Don Quijote, I, cap. IX

Золотой век испанской литературы (XVI в.-1-я

пол. XVII в.)¹⁶ – это не только время создания шедевров словесного искусства, вошедших в сокровищницу мировой литературы, но и период творчества лучших авторов, а также эпоха богатейшего жанрового и тематического разнообразия испанской словесности во всех ее родах: поэзии, драме и прозе. При этом и в идеологическом, и в эстетическом плане период расцвета не однороден. Внутри него, следуя общим критериям, принятым в истории западноевропейского искусства, принято выделять три исторических этапа: Ренессанс, маньеризм и барокко. Однако, если кризис гуманизма и отход от эстетики Возрождения, характерный для маньеризма, – феномен весьма заметный, то окончательный переход, полный разрыв с принципом гармонии, естественности и меры, как маркер барокко, не столь четок. К тому же в творчестве отдельных писателей и даже в одном и том же произведении, принципы ренессансной, маньеристской и собственно барочной эстетик могут непротиворечиво сочетаться. А потому, не акцентируя роль идеологических и эстетических тенденций указанной эпохи, обратимся к литературным формам (родовым и жанровым разновидностям) и, главным образом, к их воплощению в конкретных текстах.

Рамки данного курса, к сожалению, не позволяют нам сколь-нибудь подробно ознакомиться с творчеством авторов Золотого века, вынуждая ограничиться лишь общей калейдоскопической картиной испанской литературной классики.

Начнем наш обзор с поэзии. По мнению

¹⁶Этот термин возник в середине XVIII в.

исследователей, поворотным пунктом в истории испанской поэзии стала встреча в 1526 г. в Гранаде поэта Хуана Боскана с венецианским послом, гуманистом Андреа Наваджеро, послужившая толчком к созданию новой школы – итальянистов, или петраркистов (Хуан Боскан, Гарсиласо де ла Вега). Однако итальянизация не означала разрыва с национальной поэтической традицией. Так, у главного петраркиста Гарсиласо освоению неоплатонистической тематики и новых форм версификации с преобладанием 11-сложника (главным образом, сонета, а также возрожденных классических жанров: эклоги, элегии, мадригала и др.) сопутствовало стремление сблизить язык поэзии с разговорным языком.

Кроме того, многие поэты XVI в. продолжали испытывать влияние Хорхе Манрике и редко кто из них не ощущал тесной связи с народно-поэтической традицией, которая в это время из поэзии улиц преобразовалась в поэзию королевского двора. Неслучайно XVI век ознаменовался широким выходом в свет сборников романсов (*Romanceros*) и других популярных жанров, прежде всего, песенной лирики (*Cancioneros*), вызвавшим мощную волну подражаний.

Жемчужиной испанской поэзии являются произведения поэтов-мистиков Фрай Луиса де Леон и Св. Хуана де ла Крус, наполнивших ренессансные формы символическим религиозно-духовным содержанием. Так, Фрай Луис «одухотворил» классическую оду, а Св. Хуан в своих поэмах произвел гениальный синтез эклоги, библейской «Песни Песней» и популярных «песней

о милом».

Наиболее значительным феноменом барочной поэзии к. XVI-XVII вв. является противостояние двух школ: «культеранисты» (Гонгора и адепты) vs. «концептисты» (Кеведо и последователи). Несмотря на близость мировоззрения, на общее ощущение обманчивости, дисгармонии мира, его трагического несовершенства, глубокое разочарование социальной действительностью, эти талантливые поэты были непримиримыми соперниками, отстаивавшими приоритет собственного творческого метода, т. е. стиля перед другими. При этом арабесковые картины и темный стиль Луиса де Гонгора-и-Арготе (ср. *Soledades*) ничуть не менее талантливы концептистских находок, двусмысленностей и недосказанностей Франсиско де Кеведо-и-Вильегаса (ср. *Sonetos*).

Испанская драматургия Золотого века – без преувеличения, явление мирового масштаба, проигрывающее в популярности, пожалуй, лишь Шекспиру. И это несмотря на то что испанская драма тяготеет к национальной тематике, к излюбленным парным персонажам (дама и кавалер, слуги-конфиденты), к мотивам справедливости и чести (*honor* у *honra*) (ср. комедию «плаща и шпаги»). Мировая известность испанской драмы связана преимущественно с именами двух авторов.

Первый из них – самый плодовитый испанский драматург всех времен Феликс Лопе де Вега-и-Карпью, который прославился не только созданием сотен и сотен комедий (по некоторым данным – 1800), но и самым активным участием в реформировании драмы, на века обеспечившем

этому жанру массового читателя и зрителя. Справедливости ради, первые реформы драмы в духе античной классики осуществил Бартоломе де Торрес Наарро. Однако четкое видение «Нового искусства писать комедии» и последовательное претворение его в литературную практику – заслуга Лопе. Именно благодаря ему произошло структурное обновление драмы, основанное на ключевой роли единства действия (ср. главную и второстепенную линии интриги), сюжетное обогащение, канонизация функций персонажей, совершенствование диалога и т.д. Последователем «новой комедии» Лопе был Тирсо де Молина, подаривший мировому искусству архетип Дона Хуана (или Дона Жуана).

В отличие от «демократичного» Лопе, другой популярный драматург Золотого века, Педро Кальдерон де ла Барка, был истинным «аристократом», не стремившимся угодить широкой публике, что впрочем не ставит его особняком, а объединяет с цехом поэтов-«конспетистов». В драматургии Кальдерона явно ощущается его теологическое образование, приверженность аллегории и особое «концептистское» отношение к языку. Его сочинения разительно отличаются от драм Лопе и структурой, и сюжетами, и персонажами, и языком. Так, одна из наиболее известных драм Кальдерона «Жизнь есть сон» (*La vida es sueño*) посвящена универсальной теме обретения героем экзистенции. (Примечательно, что сам мотив жизни-сна, имеющий фольклорные корни, до Кальдерона звучит у Хорхе Манрике и позднее станет общим местом у романтиков.) Иными

словами, это история о том, как культура одерживает окончательную победу над натурой, ввиду чего основной конфликт носит внутренний характер, а персонажи лишены индивидуальности. Сюжетную линию при этом обогащает наличие у протагониста «двойника». Полный отрыв действия от конкретной реальности, отсутствие индивидуального своеобразия у героев свидетельствует о том, что они представляют собой извлечение из сюжетно-композиционной структуры текста, которая, в свою очередь, является порождением идейного содержания, в основе которого лежит идея противопоставления хаоса жизни порядку искусства.

Проза Золотого века представлена широчайшим разнообразием жанровых форм. Кроме ранее рассмотренных, ввиду самобытности и исключительной значимости для мирового литературного процесса, жанров пикарески, рыцарского и «нового романа», в XVI-XVII вв. популярными были такие большие формы, как гуманистический диалог (Хуан Луис Вивес, братья де Вальдес: Хуан и Альфонсо, Антонио де Торквемада и др.), пасторальный и византийский романы.

Особо отметим духовную литературу и прежде всего сочинения писателей-мистиков, уже знакомых нам поэтов Фрай Луиса и Св. Хуана – авторов экзегетических трактатов, а также Св. Тересы де Хесус, сумевшей своему личному опыту придать статус учения, получившего признание. Как показывают исследования, общая доктрина не делает сочинения этих авторов похожими друг на друга. Так, если тексты Фрай Луиса представляют

собой яркий образец ритмической риторической прозы на испанском языке (см. *Nombres de Cristo*), то проза Св. Хуана при общей тенденции к рационализации иррационального предельно насыщена образными средствами, сохраняя и развивая метафоры его поэм (см. *Llama de amor viva*). Что же касается сочинений Св. Тересы (*El libro de la Vida, Las Moradas* и др.), то ее мистический опыт изложен предельно доступным языком, очень близким к разговорному варианту, с легко представимыми и невероятно пластичными образами. Неслучайно один из эпизодов «Книги о моей жизни» получил скульптурное воплощение в знаменитом «Экстазе Св. Тересы» Бернини.

Из малых форм, обогативших испанскую литературу барокко, отметим сатирическую прозу Кеведо с говорящим названием «Сновидения и беседы об истинах, открывающих злоупотребления, пороки и обманы во всех родах занятий и сословиях мира» (*Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo, 1627*), а также сборник афоризмов парадоксалиста Бальтасара Грасиана «Карманный оракул, или наука благоразумия» (*El Oráculo manual y Arte de prudencia, 1647*), позднее принесший ему мировую славу.

Отдельного внимания заслуживает национальная специфика малого прозаического жанра, пришедшего в Испанию из Италии вместе с названием «новелла». В 1613 г. увидел свет сборник из 12 отдельных сочинений, который их автор, Сервантес, окрестил именем, заведомо лишенным однозначности: *Novelas ejemplares*

«Назидательные (или *нравоописательные?*, или *образцовые?*) новеллы». Обращаясь в прологе к своему любезному читателю, писатель обосновывает это имя своего детища следующим образом:

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún *ejemplo* provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el *sabroso* y *honesto* fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí. (NE I, p. 78-79)

«Я назвал их *назидательными* (или *образцовыми?*), и если хорошенько посмотришь, то нет среди них такой, из которой нельзя было бы извлечь какого-нибудь полезного *примера* (*урока* или *образца?*); и если бы это не затянуло сюжета, я бы, пожалуй, показал тебе этот *приятный* (или *солонватый?*) и *достойный* (или *скромный?*) плод, который можно было бы извлечь как из всех из них вместе взятых, так и из каждой в отдельности».

Разумеется, неслучайно лукавый автор, экономя время и бумагу, поручает любезному читателю самостоятельно извлечь этот плод. Искушенный внимательный читатель с этой задачей несомненно справляется, как только замечает *языковое изящество текста*, демонстрирующее мастерство Сервантеса-стилиста, его тонкую иронию, лишаящую смысловой однозначности вместе с жанрообразующим признаком *ejemplaridad* и рассказанные им истории.

Именно игра смыслов, это двойное дно 12 новелл, столь разных по своим жанровым особенностям и иным литературным свойствам, становится важнейшим объединяющим фактором. Авторская ирония является сквозным приемом, распространяющимся на все элементы тексты,

включая заголовки, что нетрудно показать, поскольку каждый из них допускает как минимум двойное прочтение.

La gitanilla – в названии новеллы, открывающей сборник, заключено внутреннее противоречие, отражающее многогранность характера персонажа, как бы обусловленное самой языковой единицей, среди значений которой фигурируют и «плутовочка» и «душечка, милочка», см. [DA, IV, p. 52]. Действительно, Пресиоса – существо далеко не бесхитростное и вместе с тем она само очарование. Заметим, что эти смыслы не передаются в переводе «Цыганочка», указывающем на этническую принадлежность и метонимически на род занятий («попрошайка», «гадалка» и т.д.).

El amante liberal – это не только и не столько «великодушный (благородный) влюбленный», готовый отказаться от возлюбленной в пользу другого, как это расценивает объект любви и прочие участники событий, но прежде всего «расторопный (проворный) поклонник», который добивается того, что возлюбленная по собственной воле себя ему вручает [DA, IV, p. 396].

Rinconete y Cortadillo – с одной стороны, уменьшительные прозвища, образованные крестным отцом преступного мира Маниподио от имен собственных протагонистов: Pedro del Rincón и Diego Cortado (NE I, p. 245), с другой, некое подобие арготизмов, т.е. знак принадлежности к преступному сообществу, в частности, к его конкретному «цеху», ср. термины языка карточных шулеров: *raspadillo*, *verruqueta*, *colmillo*, etc.

La española inglesa – название этой новеллы,

являясь результатом структурной компрессии: *la española cautivada/llevada/ por los ingleses, educada a la manera inglesa*, вместе с тем представляет собой оксюморон, составленный из несовместимых имен непримиримых политических и религиозно-идеологических противников.

El licenciado Vidriera – «лицензиат Видрьера/Стеклянный» побывал в роли «вольнотпущенного солдата», а затем «облаченного в монашеское одеяние» и даже «распоясавшегося» субъекта [DA, IV, p. 401].

La fuerza de la sangre – это не только «зов крови», по которому дед интуитивно потянулся к собственному внуку, но и намек на причинные события, а именно, на «взыгравшуюся кровь» юноши, что повлекло за собой «насилие над невинной девушкой» (*fuerza*). Показательно, что акт женитьбы-искупления тоже представлен как «принуждение» (*fuerza*) [DA, III, p. 808].

El celoso extremeño – «Ревнивый эстремадурец» ввиду крайней, патологической степени ревности (*celos extremos*), рождаемой воображением (NE II, p. 38), становится в высшей степени «бдительным, неусыпным» и в итоге гибнет в результате усыпления бдительности и воображаемой измены.

La ilustre fregona – название этой новеллы содержит реминисценцию на эпизод из «Дон Кихота», в котором упоминается абсурдный литературный персонаж «принцесса посудомойка»¹⁷. Но нелепый титул «знатная

¹⁷Ср.: *habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates,*

посудомойка» имеет также иное прочтение: «знаменитая посудомойка» (*elevada sobre los demás por sus méritos*) [DA, IV, p. 212], которая известна под этим прозвищем, хотя посудомойкой не является.

Las dos doncellas – из «двух девушек», главных героинь новеллы, одна к началу истории, по собственному признанию, перестала быть таковой (NE II, p. 155), вторая же была полна решимости расстаться с невинностью (NE II, p. 168).

La señora Cornelia – в новелле «Сеньора Корнелия» у главной героини, знатной особы и любовницы графа, имеется двойник – «плутовка Корнелия» (*la pícara Cornelia*), любовница пажа (NE II, p. 224-226).

El casamiento engañoso – в «Обманной свадьбе» совершается двойной обман («обманное замужество» и «обманная женитьба»): к подлогу прибегает как невеста (куртизанка, выдавшая себя за даму, владелицу дома), так и жених (прапорщик Кампусано, похвалявшийся фальшивыми драгоценностями).

Coloquio de los perros – «Беседа собак», точнее, «Приятная беседа собак» (ср. определение *coloquio*: “conversación o plática ... sobre materia gustosa y agradable” [DA, III, p. 420]) – это оксюморон, в котором пародируется популярный в литературе Ренессанса жанр диалога и

ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en al segunda salir ya hecho hombre barbado? Y, ¿qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? (Don Quijote, I-XLVIII).

скептически исключается наличие приятных тем в правдивых историях из «собачьей» (т.е. человеческой) жизни.

Итак, для заголовков своих новелл Сервантес намеренно выбирает многозначные, зачастую энантиосемичные лексические единицы и помещает их в синтаксический контекст, который не только не снимает двусмысленности, но и подчеркивает ее. Таким образом, на собственно языковом уровне выражения авторской иронии рельефно проявляется стилистическое единство 12 новелл.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомительное чтение произведения по выбору:

1. *Cervantes Saavedra, Miguel de. Novelas ejemplares.* – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001

(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-ejemplares--0/html/>);

или *Calderón de la Barca, Pedro. La vida es sueño.* Edición digital basada en la 18ª ed. de E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997

(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/>);

2. *Góngora, Luis de. Poesías.* – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008/ Ed. digital basada en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. Tomo primero*, colección ordenada por Don Adolfo de

Castro. – Madrid: M. Rivadeneyra, 1854. P. 425-553
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-de-don-luis-de-gongora-y-argote--0/html/>);

или *Quevedo, Francisco de*. Los sonetos. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-de-quevedo--0/html/>);

3. *Santa Teresa de Jesús*. Las moradas. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000/ Edición digital basada en la 3ª ed., Argentina, Espasa-Calpe, 1943
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-moradas--0/html/>);

или *San Juan de la Cruz*. Canciones [Cántico espiritual y llama de amor viva]. – Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2005
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canciones-manuscrit-cantico-espiritual-i-llama-de-amor-viva-amb-les-declaraciones--0/html/>).

ТЕМА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ: **Эстетика философско-аллегорического романа**

Основные вопросы:

1. Эстетика испанского барокко. Трактат Бальтасара Грасина «Остроумие или искусство изощренного ума».
2. Воплощение эстетических принципов в литературной практике.
3. Анализ фрагмента романа «Критикон».

Содержание:

В ряду ярких представителей испанского литературного барокко имя Бальтасара Грасиана занимает особое место. Именно этот автор стал главным идеологом, теоретиком и, что немаловажно, практиком этого направления. Перу Грасиана принадлежит ряд трактатов, сборник афоризмов и вершина его творчества – аллегорико-философский роман о жизненном пути Человека под названием «Критикон» (*El Criticón*), в котором нашли отражение и развитие как философская концепция мыслителя-моралиста, изложенная им ранее в афористичной форме, так и эстетические принципы его программного трактата «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (*Agudeza y Arte de Ingenio*).

Важнейшим достижением испанского барокко является не обновление идей и представлений позднего средневековья и даже не богатейшая «коллекция» тем, сюжетов, мотивов, а создание стилистической теории и воплощение ее в

литературной и языковой практике. Именно в это время в трудах апологетиков требование естественности, природной простоты, классической гармонии отступает перед идеалом небезыскусного, украшенного, отшлифованного до блеска языка. В заголовке грасианова трактата стоят понятия, одновременно доступные для понимания и сложные для определения.

Остроумие (исп. *agudeza*) – мастерство изощренного ума (исп. *ingenio*) – ключевое понятие эстетики Грасиана. Античная наука, по мысли последнего, создав теорию мышления – диалектику (точнее, логику) с ее правилами силлогизма и теорию красноречия – риторику с ее искусством тропов и фигур, совершенно незаслуженно обошла вниманием остроумие. А между тем именно в остроумии, в оригинальности, в способности создавать нечто новое заключено творческое начало, дух искусства. «Мастерство остроумия (в оригинале – *artificio conceptuoso* – «концептуальное мастерство»), – пишет Грасиан, – состоит в изящном сочетании, в гармоничном сопоставлении двух или трех *далеких* понятий, связанных единым актом разума»¹⁸. Рождение концепта (исп. *concepto* «зачатие», «постижение») из сочетания двух далеких понятий – акт остроумия – осуществляет изощренный ум (*ingenio*), благодаря тому, что наделен природой тем, чем обделен рассудок. Ведь если последний способен довольствоваться голой истиной, доходя до нее путем логических рассуждений, первый в поисках красоты самой мысли способен

¹⁸Gracián B. *Agudeza y Arte de Ingenio*/ Ed. E. Correa Calderón. T. 1. Madrid: Clásicos Castalia, 1969. P. 55.

непосредственно ее открывать, сближая далекое. Таким образом, грасианово остроумие имеет эстетико-гносеологический характер, и важнейшая новаторская идея Грасиана касается самой природы художественного творчества.

Как справедливо заметил Л.Е. Пинский, «апология *ассоциативного* (а не дискурсивного) начала в художественном творчестве и восприятии, доказательством чему служит природа остроумия, приводит Грасиана к ограничению в творческом акте роли рассудка, к выдвиганию безотчетной интуиции творческой личности (“Всякому великому таланту присуща крупца безумия” – известный уже древним элемент “священного безумия” в художественном творчестве)»¹⁹. Много лет спустя апологией “священного безумия” прозвучат слова Владимира Набокова, уподобившего ассоциативный акт творчества мгновенному складыванию головоломки:

Переход от диссоциации к *ассоциации* отмечен своего рода духовной дрожью, которую по-английски очень расплывчато называют *inspiration*. Прохожий начинает что-то насвистывать именно в тот момент, когда вы замечаете отражение ветки в луже, что, в свою очередь и мгновенно, напоминает сочетание сырой листвы и возбужденных птиц в каком-то прежнем саду, и старый друг, давно покойный, вдруг выходит из былого, улыбаясь и складывая мокрый зонтик. Все уместается в одну сияющую секунду, и впечатления и образы сменяются так быстро, что не успеваешь понять ни правила, по которым они распознаются, формируются, сливаются, – почему именно эта лужа, именно этот мотив, – ни точное соотношение всех

¹⁹Пинский Л.Е. Бальтасар Грасиан и его произведения// Бальтасар Грасиан. Карманный оракул. Критикон/ Пер. с исп. Е.М. Лысенко. М.: Наука, 1984. С. 516.

частей; так кусочки картины вдруг мгновенно сходятся у вас в голове, причем самой голове невдомек, как и отчего сошлись все части, и вас пронзает дрожь вольного волшебства, какого-то внутреннего воскрешения, будто мертвеца оживили игристым снадобьем, только что смешанным у вас на глазах. На таком ощущении и основано то, что зовут *inspiration*, – состояние, которое здравый смысл непременно осудит.²⁰

Итак, краеугольным камнем грасиановой стилистики как воплощения его эстетико-гносеологической программы становится ассоциативное сближение далекого и не связанного, т.е. *концепт*.

Son las voces, lo que las hojas en el árbol, y los conceptos, el fruto. Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tienen de perfección cuanto de sutileza...²¹ – «Слова – это листья на дереве, а концепты – его плоды. Концепты – это жизнь стиля, душа речи, они столь же совершенны, сколь изящны...».

Именно концепту подчинены все уровни языкового выражения: от графико-фонетического до дискурсивно-синтаксического. Грасиан заставляет служить ему любые лингвистические формы, включая паремический фонд языка и его риторические ресурсы, превращенные в «материю и фундамент для концептуального искусства».

Языковым механизмом, который отвечает всем стилистическим требованиям, предъявляемым Грасианом к содержанию текста (смысловая

²⁰ *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. М.: Изд. Независимая газета, 1998. С. 473.

²¹ *Gracián B.* *Agudeza y Arte de Ingenio*/ Ed. E. Correa Calderón. T. 2. Madrid: Clásicos Castalia, 1969. P. 229-230.

полнота, неявность, скрытость, загадочность), является компрессия в большом разнообразии форм: эллипсис, недосказанность, сокращенное (метафорическое) сравнение, метонимия и излюбленный прием Грасиана – аллегория. Следует отметить, что грасианова аллегория – это не просто иллюстрация абстрактного конкретным, т.е. материализация идеи, а особый прием, основанный на *совмещении* двух параллельных планов, двух картин в *едином* изображении, что требует тщательнейшего отбора фонетических, лексических и морфосинтаксических средств.

Фрагмент для анализа:

Acertadamente *discurría* quien comparaba el vivir del hombre al correr del agua, cuando todos *morimos* y como ella *nos vamos deslizando*. Es la niñez fuente *risueña*: nace entre menudas arenas, que de los polvos de la nada salen los lodos del cuerpo, *brolla* tan *clara* como *sencilla*, *ríe* lo que no *murmura*, *bulle* entre *campanillas* de viento, *arrúllase* entre *pucheros* y *ciñese* de verduras que le *fajan*. Precipítase ya la mocedad en un *impetuoso* torrente: *corre*, *salta*, *se arroja* y *se despeña*, *tropeçando* con las guijas, *rifando* con las flores, *va echando espumas*, *se enturbia* y *se enfurece*. *Sossiégase*, ya río, en la varonil edad: *va passando* tan *callado* cuan *profundo*, caudalosamente *vagoroso*, todo es *fondo*, sin ruido; *dilátase* espaciosamente *grave*, *fertiliza* los campos, *fortaleze* las ciudades, *enriqueze* las provincias y de todas maneras *aprovecha*. Mas ¡ay!, que al cabo viene a parar en el amargo mar de la vejez, abismo de *achaques*, sin que le falte una *gota*; allí pierden *los ríos sus bríos*, su nombre y su dulçura; va a orça el *carcomido* baxel, *haziendo agua* por cien partes y a cada instante *zozobrando* entre *borrascas* tan *deshechas* que le *deshazen*, hasta dar al través *con dolor* y *con dolores* en el abismo de un sepulcro, quedando *encallado en perpetuo olvido*. (Criticón, p. 288)

В приведенном фрагменте из первого кризиса второй части «Критикона» автор развивает традиционную аллегорию реки-жизни. В переводе Е.М. Лысенко этот пассаж звучит так:

«Метко рассуждал тот, кто сравнил жизнь человека с потоком воды, – неуклонно, как вода, движемся все мы к смерти. Детство – улыбчивый ручей; рождается он в песках, ибо проистекает из праха и тлена тела нашего; ясный и прозрачный струится он, радостно смеется, журчит в лад с бубенцами ветра, то воркует, то хнычет и льнет к окаймляющей его зелени. Юность, та уж несется бурным потоком, мчится, скачет, рвется ввысь и низвергается, налетает на камни, сражается с цветами, брызжет пеной, мутится и ярится. Став рекой в возрасте зрелости, воды жизни нашей текут тихие и глубокие, образуют обильные заводи, где царят покой и тишина; величаво растекаются они вширь, утучняют поля, охраняют города, обогащают провинции и много другой пользы приносят. Но, увы, река под конец впадает в горькое море старости, в пучину недугов, гнущих нас в дугу. Там река теряет ширину, глубину, кротость – плывет, захлебываясь, наш прогнивший баркас, весь в пробоинах, ежеминутно сотрясаемый яростными шквалами и валами, пока не пойдет на дно с грузом своих скорбей и не канет в пучину могилы, погребенный в безмолвии забвенья вечного.» (Критикон, с. 195)

Перевод, несомненно, выполнен высокопрофессионально, но не вполне «концептуально»: так, в исходных образах ручья-ребенка, баркаса-старика нет ни «тела нашего», ни «нашего прогнившего баркаса», но есть два параллельно развивающихся действия, которые по скрытой аналогии, основанной на двойной

интерпретации языковых единиц, сведены в один текстовой пассаж.

Более точный, на наш взгляд, хоть и менее изящный перевод этого фрагмента мог бы звучать так:

«Четким руслом текли мысли того, кто сравнивал жизнь человека с потоком воды, ведь все мы в итоге исчезаем и, как вода, пока живы, непостоянны. Детство – улыбчивый родник, что рождается из мельчайшего песка, как из праха небытия возникает брненное тело; бурлит-гулит он светлый и беспечный, то смеется, то бормочет, выпуская пузыри, то лопочет, то кукуется, опоясанный пеленающей его зеленью. Срывает юность бурным потоком: бежит-торопится, выходит из себя, рвется вниз и впадает в пучину удовольствий, налетая на препятствия, ссорясь и любезничая, брызжет пеной, возмущается и бушует. Умиротворяется река в зрелом возрасте: протекает в безмолвном глубокомыслии, степенна и состоятельна, тихая бездна мудрости; величаво простирается, утучняет поля, делает неприступными города, обогащает провинции и всеми средствами служит пользе. Но, ах, впадает река под конец вся до капли в горькое море старости, в пучину всех ее недугов; там теряет река речи, силы, нежность – идет против течения источенный баркас, со всех сторон уязвимый, ежесекундно сотрясаемый невзгодами, столь сильными, что лишают его сил, пока не ввергнется со скорбью и болью в пучину могилы и не увязнет в вечной тишине забвения».

Исследование механизмов создания авторских приемов имеет значение не только для работы переводчика, но и для развития лингвистической теории, поскольку творческая личность интуитивно или осознанно находит применение внутренним возможностям языка ранее, чем их обнаруживает лингвист.

Содержание самостоятельной работы студентов:

Ознакомление с текстом романа, чтение фрагмента:

Gracián, Baltasar. El Criticón: Primera parte/ Ed. facsímil. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002/ Amberes: Casa de Geronymo, 1669 (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-criticon-primera-parte-en-la-primavera-de-la-ninez-y-en-el-estio-de-la-juventud--0/html/>).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА ДОКЛАДОВ-ПРЕЗЕНТАЦИЙ

Изложенный материал содержит основные сведения, которые способствуют формированию общего представления о закономерностях литературного процесса в Испании XII-XVII вв. В этот период формируется не только национальная литература во всем богатстве ее тематики и жанровых форм, но и литературный язык.

Важнейшая закономерность развития испанской литературы формативного периода заключается в *преемственности*, т. е. приверженности, чувствительности к национальным формам в большей степени, нежели к внешним влияниям других национальных и наднациональных литератур. Что касается последних, то в указанный период в испанской словесности, на ее магистральной линии развития, «чужеземное» влияние не сыграло решающей роли. Важнейшим фактором, обеспечивающим преемственность, явился язык.

Благодаря тому, что устная (эпическая) традиция проникла в письменный язык уже на самых ранних этапах его развития, была источником, питавшим язык ученой поэзии и прозы как в содержательном, так и в собственно языковом плане, национальный колорит неизменно сопутствует всем значительным произведениям эпохи, к какому бы литературному жанру они ни принадлежали. (Ср. освоение ученой поэзией сквозных мотивов и языковых штампов устно-эпических текстов; преимущественную ориентацию зарождающейся национальной историографии на национальный эпос; влияние

устного синтаксиса на язык ранней дидактической прозы и т. д.)

Развитие стилистики языка национальной литературы проявляется как приспособление языковых ресурсов для выражения усложняющегося содержания, причем не только явного (эксплицитного), но и прежде всего неявного (имплицитного). При этом *стилистическая гибкость языка* достигает такого высокого уровня, что в литературе испанского барокко имплицитное содержание – если не в количественном, то в качественном отношении – превалирует над эксплицитным.

Для углубленного изучения отдельных вопросов может быть предложена следующая тематика докладов:

1. Народная религиозность в агиографических поэмах Гонсало де Берсео.
2. Герой ученого эпоса vs. герой народного эпоса.
3. Идеология первых испанских хроник.
4. Марийная литература в средневековой Испании.
5. Литература Востока и испанская дидактическая проза.
6. Особенности средневековой сатиры.
7. Мизогиния в испанской литературе.
8. Испанские романсеро: характеристика жанра.
9. Кансьонеро: любовная и сатирическая песенная лирика.
10. Популярные темы средневековой ученой поэзии (тема смерти и др.).
11. Петраркизм в испанской поэзии: Гарсиласо де ла Вега.
12. Гонгора и Кеведо – поэты-антиподы или братья по цеху.
13. Византийский роман в Испании.
14. Гуманистическая проза XVI в. (жанр диалога).

15. Творчество поэтов-мистиков (Св. Хуан де ла Крус, фрай Луис де Леон).
16. Мистическая проза Св. Тересы де Хесус.
17. Драматургия Сервантеса.
18. Лопе де Вега – реформатор испанского театра.
19. Тематика барочного театра Кальдерона.
20. Поэзия барокко в Латинской Америке. Сор Хуана Инес де ла Крус.

БИБЛИОГРАФИЯ

а) ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Штейн А.Л.* История испанской литературы. – М.: УРСС, 2001. – 608 с.
2. *Pedraza Jiménez F.B., Rodríguez Cáceres M.* Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana. – Madrid: EDAF, 2009. – 785 p.
3. *Rodríguez Cacho L.* Manual de historia de la literatura española. Tomo 1. Siglos XIII al XVII. – Madrid: Editorial Castalia, 2009. – 451 p.

б) ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Григорьев В.П.* Становление языка испанской национальной литературы. – Л.: Изд. ЛГПИ, 1975. – 88 с.
2. *Григорьев В.П.* Формирование и развитие текста испанского романа. – Л.: Изд. ЛГПИ, 1983. – 32 с.
3. *Менендес Пидаль Р.* Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения/ Пер с исп. – М.: Изд. ин. лит., 1961. – 772 с.
4. *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. – М.: Изд. Независимая газета, 1998. – 512 с.
5. *Плавский З.И.* Литература Возрождения в Испании: Учеб. пособие. – СПб.: Изд. С.-Петербург. ун-та, 1994. – 236с.
6. *Плавский З.И.* Литература Испании IX-XV веков: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. – М.: Высш. шк., 1986. – 176 с.
7. *Светлакова О.А.* «Дон Кихот» Сервантеса: Проблемы поэтики. – СПб.: Изд. С.-Петербург. ун-та, 1996. – 108 с.
8. *Смирнов А.А.* Средневековая литература Испании. – Л.: Наука, 1969. – 211 с.
9. *Menéndez [y] Pelayo M.* Orígenes de la novela. I-IV/ Ed. de E. Sánchez Reyes. – Santander: Aldus, 1963. – 467 p. (I), 369 p. (II), 460 p. (III), 392 p. (IV).
10. *Menéndez Pidal R.* Antología de prosistas españoles. 10ª ed. – Madrid: Espasa-Calpe, 1978. – 261 p.

в) СЛОВАРИ

Correas 1967 – *Correas G. Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*/ Ed. de L. Combet. – Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967. – 795 p.

Covarrubias 1611 – *Covarrubias Orozco S, de. Tesoro de la lengua castellana, o española.* – Madrid: Luis Sánchez, 1611. – 761 p.

DA – Diccionario de Autoridades: Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Compuesto por la Real Academia Española. T. I-VI. – Madrid: RAE, 1726-1739//Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española/ Real Academia Española. Edición en DVD. – Madrid: Espasa Calpe, 2001.

DRAE – Diccionario de la Lengua Española/ Real Academia Española. 22ª ed. Edición en CD-ROM. Versión 1.0. – Madrid: Espasa Calpe, 2003.

ИСТОЧНИКИ И ИХ СОКРАЩЕННЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Arcipreste de Talavera – *Martínez de Toledo, Alfonso*. Arcipreste de Talavera o Corbacho/ Ed. de J. González Muela. – Madrid: Clásicos Castalia, 1970. – 305 p.

Buen Amor – *Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita*. El Libro de Buen Amor/ Ed. crítica de J. Corominas. – Madrid: Gredos, 1973. – 670 p.

Caballero Zifar – Libro del Caballero Zifar/ Ed. de J. González Muela. – Madrid: Clásicos Castalia, 1982. – 446 p.

Calderón, Vida – *Calderón de la Barca, Pedro*. La vida es sueño/ Ed. de C. Morón Arroyo. 28ª ed. – Madrid: Cátedra, 2004. – 207 p.

Celestina – *Rojas, Fernando de*. La Celestina/ Ed. de D.S. Severin en colaboración con M. Cabello. – Madrid: Cátedra, 1987. – 353 p.

Cid – Poema del Cid/ Texto preparado por R. Menéndez Pidal. 25ª ed. – Madrid: Espasa-Calpe, 1975. – 273 p.

Conde Lucanor – Juan Manuel, Don. El Conde Lucanor/ Ed. de J. Manuel Blecua. 2ª ed. – Madrid: Clásicos Castalia, 1971. – 327 p.

Criticón – *Gracián, Baltasar*. El Criticón. 5ª ed./ Ed. de S. Alonso. – Madrid: Cátedra, 1993. – 812 p.

Crónica General – Primera crónica general, Estoria de España: que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289/ Publicada por R. Menéndez Pidal. – Madrid: Bailly Baillièrre, 1906. – 776 p.

Don Quijote – *Cervantes Saavedra, Miguel de*. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha/ Ed. de F. Sevilla y A. Rey. – Alcalá de Henares (Madrid): Centro de Estudios Cervantinos, 1994. – 1080 p.

Examen de ingenios – *Huarte de San Juan, Juan*. Examen de ingenios para las ciencias/ Ed. de G. Serés. – Madrid: Cátedra, 1989. – 725 p.

Fernán González – Poema de Fernán González. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000/ Ed. digital a partir de ed. de R.P. Luciano Serrano. – Madrid: Junta de Milenario de Castilla, 1943.

Góngora, Sonetos – *Góngora, Luis de*. Sonetos completos/ Ed. de B. Ciplijauskaitė. – Madrid: Clásicos Castalia, 1975. –

186 p.

Lazarillo – La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades/ Ed. de A. Blecua. – Madrid: Clásicos Castalia, 1985. – 345 p.

Llama de amor viva – *San Juan de la Cruz*. Llama de amor viva// Obras del Beato Padre San Juan de la Cruz// Biblioteca de autores españoles. T. 27. Escritores del siglo XVI. Tomo I. – Madrid: Atlas, 1948. – P. 216-244.

Manrique, Coplas – *Manrique, Jorge*. Coplas por la muerte de su padre// Manrique, Jorge. Obra completa. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002/ Ed. digital basada en la 13ª ed. de A. Cortina. – Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Menosprecio – *Guevara, Antonio de*. Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear/ Ed. de A. Rallo Gruss. – Madrid: Cátedra, 1984. – 368 p.

Milagros – *Berceo, Gonzalo de*. Milagros de Nuestra Señora. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [s.a.]/ Ed. digital de Ms. 93 del Archivo de la Abadía de Santo Domingo de Silos, basada en ed. de M. Gerli. – Madrid: Cátedra, 1988.

Nombres de Cristo – *León, Luis de, Fray*. De los nombres de Cristo/ Ed. de C. Cuevas García. 2ª ed. – Madrid: Cátedra, 1980. – 659 p.

NE I – *Cervantes Saavedra, Miguel de*. Novelas ejemplares I/ Ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. – Madrid: Espasa Libros, 2010. – 360 p.

NE II – *Cervantes Saavedra, Miguel de*. Novelas ejemplares II/ Ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas. – Madrid: Espasa Libros, 2010. – 329 p.

Persiles y Sigismunda – *Cervantes Saavedra, Miguel de*. Los trabajos de Persiles y Sigismunda 2ª ed/ Ed. de C. Romero Muñoz. – Madrid: Cátedra, 2002. – 776 p.

Quevedo, Obra poética – *Quevedo, Francisco de*. Obra poética I/ Ed. De J.M. Blecua. – Madrid: Castalia, 1999. – 703 p.

San Juan, Poesía – *San Juan de la Cruz*. Poesía/ Ed. De D. Ynduráin. 8ª ed. – Madrid: Cátedra, 1993. – 293 p.

San Millán – *Berceo, Gonzalo de*. Vida de San Millán de la Cogolla. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005/ Ed. digital de Ms. 93 del Archivo de la Abadía de Santo Domingo de Silos, basada en ed. de B. Dutton. – London:

Tamesis Books, 1967.

Santa Teresa, Moradas – *Santa Teresa de Jesús*. Castillo Interior o Las Moradas. – Madrid: Aguilar, 1970. – 286 p.

Santa Teresa, Vida – *Santa Teresa de Jesús*. Libro de la Vida/ Ed. de D. Chicharro. 2ª ed. – Madrid: Cátedra, 1981. – 483 p.

Sueños – *Quevedo, Francisco de*. Los sueños: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos. 3ª ed./ Ed. de I. Arellano. – Madrid: Cátedra, 1999. – 652 p.

Дон Кихот – *Мигель де Сервантес Сааведра*. Хитроумный идалъго Дон Кихот Ламанчский/ Пер. с исп. Н. Любимова. Ч. 1// Мигель де Сервантес Сааведра. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. – М.: Правда, 1961. – 599 с.

Карманный оракул – *Бальтасар Грасиан*. Карманный оракул. Критикон/ Пер. с исп. Е.М. Лысенко. – М.: Наука, 1984. – С. 5-65.

КБЛ – *Хуан Руис*. Книга Благой Любви/ Пер. с исп. М.А. Донского. – Л.: Наука, 1991. – 415 с.

Критикон – *Бальтасар Грасиан*. Карманный оракул. Критикон/ Пер. с исп. Е.М. Лысенко. – М.: Наука, 1984. – С. 67-495.

Песнь о Сиде – Песнь о Сиде/ Пер. со староисп. Ю. Корнеева// БВЛ. Серия первая. Т. 10. – М.: Худ. лит., 1976. – С. 259-360.