

Санкт-Петербургский государственный университет

ГЕРАСЬКИНА Мария Михайловна

Выпускная квалификационная работа

Идеи концептизма и культуранизма в поэтических произведениях

Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора

Уровень образования: магистратура

Направление *45.04.02 «Лингвистика»*

Основная образовательная программа *ВМ.5829. «Романские языки»*

Научный руководитель:
к.ф.н., ст. преподаватель
кафедры романской
филологии,
Сытнов Николай Петрович

Рецензент:
к.ф.н., доцент
кафедры технического перевода и профессиональных коммуникаций
Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна,
Померанец Инна Борисовна

Санкт-Петербург
2023

Содержание

Введение.....	4
Глава I. Характеристика эпохи Барокко и ее отражение в произведениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора	7
1.1 Эпоха Барокко в Испании и ее основные черты	7
1.2 Понятие концептизма и его последователи	13
1.3 Концептизм в поэзии Франсиско де Кеведо.....	16
1.4 Понятие культеранизма и его последователи Error! Bookmark not defined.	
1.5 Культеранизм в поэзии Луиса де Гонгора ... Error! Bookmark not defined.	
Выводы по главе I.....	Error! Bookmark not defined.
Глава II. Стилистический анализ поэтических произведений Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора	Error! Bookmark not defined.
2.1 Особенности творчества Франсиско де Кеведо Error! Bookmark not defined.	
2.2. Анализ стихотворений Франсиско де Кеведо Error! Bookmark not defined.	
2.3. Особенности творчества Луиса де Гонгора	65
2.4. Анализ стихотворений Луиса де Гонгора	69
2.5. Сравнительный анализ статистических данных творчества Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора	108
Выводы по главе II	115

Заключение	118
Список библиографических источников.....	121
ПРИЛОЖЕНИЕ I	128
ПРИЛОЖЕНИЕ II.....	152

Введение

Выпускная квалификационная работа на тему «Идеи концептизма и культеранизма в поэтических произведениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора» посвящена исследованию творчества двух ярких представителей поэтических направлений испанской литературной эпохи Барокко.

Эпоха Барокко в Испании в соответствии с «духом времени» оставила после себя огромное количество уникальных произведений в архитектуре, музыке и литературе. В литературном творчестве представителей этой эпохи наблюдаются наиболее яркие проявления и тенденции этого духа и дается осмысление экзистенциальным вопросам. Во взаимодействии и борьбе разноплановых идейных направлений прорисовывается концептуальная картина мира испанского самосознания в период переживаемого упадка XVII века. Одними из самых известных представителей литературы данной эпохи являются испанские писатели и поэты Франсиско де Кеведо и Луис де Гонгора, в произведениях которых нашли отражение такие литературно-философские течения, как концептизм и культеранизм. Эти направления в испанской литературе отражают как многообразие и сложность Барокко, так и богатство выразительных средств испанского языка, а также глубину культурного наследия испанского народа, оставаясь при этом квинтэссенцией барочной литературы. В сравнении с другими направлениями XVII века, концептизм приобщает читателя к усложненному восприятию литературной мысли и «небуквальному», метафоричному пониманию текста. В то время как культеранизм обогащает литературную мысль стилистическими приемами и позволяет читателю больше созерцать, чем анализировать. Исследование художественных средств выразительности, а также стилистический анализ поэзии главных представителей упомянутых направлений Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора поможет рассмотреть и изучить особенности данной эпохи и продемонстрирует её самобытность.

Сказанное выше определяет **актуальность** выпускной квалификационной работы.

Целью исследования является выявление стилистических и концептуальных особенностей и их проявление (сходство и/или различия) в творчестве Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

Исходя из этого, **задачами** данной работы являются:

- рассмотрение основных черт эпохи Барокко Испании;
- изучение идеологической и идейной составляющей направлений концептизма и культеранизма;
- выявление языковой специфики стихотворений Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора;
- раскрытие стилистических особенностей поэтических произведений Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.
- выявление общих и различных черт в творчестве Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

Объектом исследования являются стихотворные произведения Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

Предметом исследования выступают стилистические средства в поэтических произведениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

Материалом исследования служат 10 стихотворений Франсиско де Кеведо и 10 стихотворений Луиса де Гонгора на языке оригинала.

Методы исследования: аналитический метод для изучения теоретических работ по теме исследования, лексикографического анализа лексических единиц, структурный, контекстуальный и стилистический анализ поэтического текста, метод интерпретации и обобщения полученных данных, метод количественного анализа примеров для выявления наиболее частотных стилистических средств в произведениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора, метод сопоставительного анализа наиболее частотных

стилистических средств в произведениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

Практическая значимость данной работы состоит в возможности использования результатов исследования при разработке методических, дидактических материалов по стилистике, истории зарубежной литературы, истории испанского языка и др. Результаты работы могут быть использованы при изучении поэтических произведений других авторов эпохи Барокко, а также послужить основой для дальнейших исследований различных литературных направлений.

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, списка библиографических источников, приложения.

Глава I. Характеристика эпохи Барокко и ее отражение в произведениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора

1.1. Эпоха Барокко в Испании и ее основные черты

В конце XV века – начале XVI века Испания представляет из себя огромную колониальную империю, а испанцы считают себя гражданами самой могущественной страны в мире. Этому послужили Великие географические открытия государства (открытие Южной Америки Колумбом), колониальная политика и борьба с близлежащими странами, Реконкиста, а также усиление католической контрреформации и влияние инквизиции. Все это поспособствовало быстрому росту испанской национальной идентичности и формированию национального характера. В начале XVII века Испанское государство претерпевает политический и экономический кризис, который оказывает неблагоприятное влияние на самосознание народа, его характер и отношение к будущему.

Государство находится в перманентном состоянии войны, отстаивая свои владения в Старом и Новом свете. В Тридцатилетней войне 1618-1648 годов местом военных действий стали северо-восточные области Пиренейского полуострова. А в 1640—1652 годах произошло восстание в Каталонии. Экономический же упадок был обусловлен также демографическими показателями (неблагоприятные условия жизни, высокая смертность). В этот временной период страна «наполняется» пессимизмом и сожалением о былой величественной поре. Над гражданами государства нависает идеологический контроль, нарастает влияние церкви, в связи с чем XVII век становится эпохой неминуемых страданий и болью от потери могущества державы. Именно этим пропитана барочная эра, которая является одной из самых знаковых в Испанской культуре и прежде всего литературе, и считается одним из ярких периодов так называемого «золотого века» (1580-1680) культуры (Волкова, 2005). В этот период ведущие

направления литературы вступают в так называемую эпоху Барокко, когда практически во всех сочинениях представителей литературного сообщества преобладает мотив трагического разочарования, смятения, интонаций мрачно-пессимистического ощущения мира и человека, тяготение к ушедшим идеалам (Батулин, 2013, С. 48). Говоря о преобладающих веяниях, стоит выделить ряд характерных черт: ими являются пессимизм, разочарование, экзистенциальная озабоченность, утрата идеалов эпохи Возрождения.

Пессимизм.

Во время ренессанса творцы той эпохи пытались следовать тенденциям гуманизма, навязывая обществу стремление к гармонии и совершенству. Однако, эти идеи не прижились, поскольку бесконечные войны и социальное неравенство в обществе также негативно влияли на сознание народа. Впоследствии это настроение переросло в некое перманентное состояние, и стало главной особенностью, характеризующей барочную эпоху.

Разочарование.

Идеи гуманизма не были признаны людьми, а государственная власть потеряла свою величественность и влияние на общество, что отразилось в мыслях писателей, и впоследствии было перенесено в литературные произведения. Зарождение еще одной волны неблагоприятных восприятий действительности явилось следствием упадка народного духа.

Экзистенциальная озабоченность.

В период испанского Барокко в идеологии писателей законы природы становятся понятны и ощутимы для человека, именно в этот момент окружающий мир становится враждебным для восприятия. В связи с чем, все больше наблюдается противостояние человека и окружающего мира. В человеке начинает преобладать явный страх перед смертью, что порождает экзистенциальный кризис. В произведениях писателей Барокко все чаще описывается жизнь простого народа, которая перестаёт иметь смысл и утрачивает свою ценность и важность. В отличие от гуманистов эпохи

Возрождения, которые стремились к увековечиванию своего имени, желая оставить после себя что-то значимое в литературе, искусстве и обществе.

Утрата идеалов эпохи Возрождения.

Кардинальная переоценка ценностей предшествующей эпохи позволила последователям Барокко отказаться от гуманистических идей Возрождения. Идеи антропоцентризма сменяются идеями теоцентризма, при котором место человека в мире перестает быть центром сосредоточения мысли. Человек представляется не как разумная личность, а как «слепой», подверженный чужому влиянию, не способный видеть реальность и мыслить самостоятельно. Все чаще принимается понятие, что «Жизнь человека и его разум коротки, и он не в состоянии постичь Бога, поскольку он не способен постичь даже самого себя». В литературе все больше отражается то, что основным двигателем человеческого сознания становится страсть, что она руководит всеми человеческими поступками и является его самым главным пороком. Человек приобретает черты «уродства» с точки зрения внутреннего наполнения, «безобразность» души, убожество природного содержания. Красота перестает быть незыблемой и становится недолговечной, увядающей и скоротечной. Все это порождает безутешную картину мира, писатели обрекают человека на вечные страдания. Страданием является лекарство от порока, сила, которая не позволяет страстям захватить человеческий разум (Жуков, 2014).

В итоге писатели барочной эры диктуют тематику смерти, которая выражена в произведениях военными сюжетами, страданиями о несчастной, трагичной любви, одиночеством и несовершенством человеческой сущности, «порочным человеком».

Писатели и поэты данной эпохи, используя разнообразные приемы, выражали в своих письменных текстах характерные для этой эпохи удрученность и безысходность испанского народа, что, безусловно, оказывало влияние на эмоциональное состояние общества. Одним из таких приемов, был своего рода «литературный эскапизм» – умышленный бег из

реальности. Возможность погрузиться в вымышленные обстоятельства, в которых испанский народ всё также остается величественен и грандиозен, неоспоримо давала ложную, но необходимую надежду на светлое будущее. Это создание того иллюзорного мира, в котором решаются самые разнообразные проблемы и выстраивается четкий порядок. Это своеобразный мир утопии, который воспевал театр Лопе де Вега, открывший «закон зависимости» личности от общества, и его последователи, такие как Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса, оказавшие значимое влияние на драматургию Барокко, а также Тирсо де Молина (Габриэль Тельес), сочетавший в своих произведениях эстетические принципы ренессансной драмы с сущностью Барокко.

При этом альтернативным способом «эскапизма» было прибежище в мире искусства и мифологии, так Луис де Гонгора-и-Арготе, основоположник и крупнейший представитель култеранистского направления, именуемого «гонгоризмом», прибегал в своих произведениях к использованию анафоры и параллелизмов для выражения отношения к действительности и демонстрации её дисгармонии (Агапова, 2017).

Сатирическое повествование, также считается немаловажным литературным приемом. В своих произведениях писатели высмеивали существующую общественную реальность, используя уже известные на тот момент жанры. Одним из них стал «плутовской роман», который в барочную эпоху приобрел уже совершенно другой оттенок и получил свой истинный облик. Одним из представителей сатирической прозы и драматургии был известный писатель Франсиско де Кеведо, который в своих стихотворных и прозаических произведениях критиковал власть и высмеивал лицемерие общества.

Другим трансформировавшимся жанром стала «испанская национальная драма», благодаря переосмыслению дона Педро Кальдерона де ла Барка Энао де ля Барреда-и-Рианьо, который в свою очередь напитал барочную эру экзистенциальными вопросами и переосмыслениями бытия.

Педро Кальдерон был приверженцем стоической морали. Философская школа стоицизма основывалась на восприятии истины того, что формируется в процессе осмысления реальной действительности. Иными словами, стоики признавали истинным только часть познаваемой действительности. С помощью идей стоицизма представители рассматриваемой эпохи выражали недовольство и протестовали против «тщеславного» мира, а также сожалели о мимолетности и скоротечности времени, красоты и жизни.

Морализацию можно считать завершающим звеном в цепи литературных направленностей, характеризующих рассматриваемую эпоху. Это направление ярко выразилось в работах Диего де Сааведра Фахардо, в которых писатель критиковал все недостатки и крайности времени, а также в работах Бальтасара Грасиан-и-Моралес. Бальтасар Грасиан считается одним из ярких представителей Барокко. В своем известном аллегорическом романе «*Criticón*» он критикует политическую и религиозную идеологию общества того времени (Виппер, 1994).

Все вышеперечисленные литературные приемы повествования использовались писателями как в прозе, так и в поэзии и драматургии.

Писатели Барокко, с точки зрения стилистики текста, прибегали, в частности, к метафоричному, непрямому повествованию. В своих произведениях они использовали огромное количество различных символов, перифразов, аллегорий, метафор. Также частыми стилистическими средствами служили разного рода ассоциации. Всю сложность и многообразие окружающего мира литераторы передавали с помощью сложного синтаксиса, используя огромные сложносочиненные и сложноподчиненные предложения со скобками и синтаксическими знаками («:», «;»). Нередкими случаями было употребление риторических вопросов и восклицаний.

Своеобразное использование языковых и синтаксических средств разделило литературное Барокко на два направления:

- демократическое Барокко (для широкого круга читателей);

- аристократическое Барокко (преимущественно для элитарного общества).

Демократическое Барокко характерно отсутствием сложных художественных средств, библеизмов, мифологизмов и отсылок к давним историческим событиям. Главным представителем демократического Барокко является Франсиско де Кеведо. В свою очередь аристократическое Барокко контрастно по отношению к демократическому, в нем присутствует более сложный стиль языкового и синтаксического наполнения. Главным представителем аристократического Барокко является Луис де Гонгора (Orozco, 1988).

Барокко, как и любая эпоха, имеет свои неповторимые особенности. В Испании существуют свои характерные направления в литературе, которые несут в себе более глубокий идеологический характер. В этот период в барочной литературе появляются такие направления как:

- культизм/культеранизм (*cultismo /culteranismo*);
- концептизм (*conceptismo*).

Иное их название «темный и трудный стиль», где «темным» именуется культеранизм, а «трудным» – концептизм. Основной идеей этих направлений является бесконечная изменчивость мира. По причине его изменчивости, мир становится непознаваем, его законы становятся непостижимы. Такое проявление переменности можно наблюдать в литературе в виде сложных метафор, оксюморонов, парадоксов и перифразах. Также идея переменности мира может быть интерпретирована как сложнейший путь постижения истины. Возможность постичь истину существует, однако осуществить это довольно нелегко из-за небольших и незначительных обстоятельств и событий, влияющих на постижение истины. Таким образом, сущность культеранизма заключается в средствах передачи мысли, средства, в свою очередь, несут в себе идею, то есть главным является оболочка - художественные средства выразительности. В то же время концептизм раскрывает свою сущность через главную мысль – идею (концепт), при этом,

не заостряя внимания на чрезмерной художественности текста (Алымова, 2006).

1.2. Понятие концептизма и его последователи

Концептизм как литературное направление появился в XVII веке в эпоху барочной литературы и зарекомендовал себя как одно из ведущих направлений эпохи. Термин «концептизм» (исп. Conceptismo) происходит от слова «концепт» (лат. conceptus «понятие»), которое в свою очередь представляет новаторскую идею. Концепт – акт “схватывания” смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания (Философский энциклопедический словарь, 1983, С. 278). Понятие концепта используется для репрезентации мировоззренческих, интеллектуальных и эмоциональных интенций личности, отраженных в ее творениях – текстах (Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2003). Концептизм, являясь производным от концепта, несет в себе главный смысл, идею, заложенную в произведении, притом, что мысль должна быть сложной и глубокой. Концептизм относится к так называемому «трудному стилю», в котором идейная составляющая преобладает над художественной выразительностью. Он не усложняет поэтический язык, а стремится к постижению потаенного, труднодостижимого смысла, иными словами, это своего рода попытка достичь истины. Концептисты полагали, что каждое поэтическое творение – это акт понимания и осознания, выражение и демонстрация остроумия, которое схватывает сложность и глубину мысли, представляя ее в виде поэтических произведений. Главной задачей сторонника концептизма было раскрыть потаенные, глубинные смыслы и идеи, а также неожиданные и непредвиденные связи каких-либо объектов и событий. По словам советского писателя Александра Штейна, особенность концептизма заключалась в осознании диалектической противоречивости бытия, что в очередной раз указывает на неумолимое и ярое желание концептистов познать истину,

посредством глубокой мысли. Отличительной чертой данного направления является использование сложных стилистических средств: метафоры, оксюморона, эллипсиса, аллегии, метаморфозы, каламбура, загадки, намёка, параболы, притчи, эмблемы. Язык последователей концептизма достаточно сложен, поскольку это своего рода необходимость, сочетать в концептистских произведениях максимальную выразительность с предельным лаконизмом, наполняя большей смысловой нагрузкой каждое слово, словосочетание или фразу в тексте. Концептизм – это в первую очередь метафоричное восприятия текста, это некая игра между буквальным и фигуральным значением и смыслом слов. Это жонглирование каламбурами, разрушение словесных штампов, шаблонов и клише, то есть всех привычных словосочетаний и идиоматических выражений. Концептизм непосредственно проникает в противоречия общественного бытия и заключает в себе исключительную разоблачительную и реалистическую потенцию (Менендес, 1961, С. 763).

Основателем концептизма считается испанский поэт Алонсо Ледесма. Именно его произведение «Conceptos espirituales» («Духовные зачатия») стало основой для происхождения термина. В этом произведении проводилась своеобразная игра теорий, учений, концептов и понятий для учёных и эрудированных людей, которые разгадывают интеллектуальные загадки. Текст изобилует метафорами, сравнениями, ассоциациями, однако, их характер вовсе не эмоциональный, а интеллектуальный, мыслительный, который требует высокой подкованности и длительных сопоставлений для полного понимания смысла. Предоставляя подобные текстовые загадки, концептисты давали читателю возможность испытать некое «когнитивное наслаждение», что впоследствии стало предвестником создания особой теории – теории концептического письма. Другими последователями «трудного стиля» были Луис Белее де Гевара и Бальтасар Грасиан. Луис де Гевара известен своим сатирическим романом «Хромой бес», где автор прибегает к искусному остроумию, привлекая внимание к форме

повествования, тем самым высмеивая лицемерное и порочное общество тех времен. Однако же, стиль изложения Бальтасара Грасиана отличается от стиля его единомышленника. Повествование Грасиана концентрируется на экзистенциальных вопросах, дуалистических принципах и когнитивных проблемах. Бальтасар признан предшественником экзистенциализма и его работы повлияли на французских философов моралистов, а также на одного из главных представителей немецкой классической философии XIX века Артура Шопенгауэра. Он является автором известного философского сборника «Обиходный оракул, или Искусство благоразумия», где как характерный представитель эпохи Барокко, выражает пессимистические настроения, такие как ущербность, угрюмость, трагизм, отчужденность и одиночество. Философия Грасиана, пронизанная унылостью и аскетизмом, недоверием и отчаянием, отражается и в последующем его произведении «Искусство изощренного ума», которое представляет собой своеобразный трактат и палладиум идей концептизма. Согласно Грасиану, «остроумие метафорически рождается, зачатое единым актом разума из сочетания двух далеких понятий». Писатель считал, что «Искусство должно создаваться для немногих, ориентировано на узкий круг ценителей. Оно элитарно. Оно не должно быть общедоступным. Общедоступность – это синоним вульгарности. Оно требует усложненной формы, которая и исключит общедоступность. «Остромыслие» – умение сводить несхожее, уметь создавать поражающий воображение художественный текст». Также большую известность имеет философский роман «Критика», в котором, аналогично произведению Даниеля Дефо «Робинзон Крузо», ведутся рассуждения на тему бытия и смысла жизни. Это своего рода «басня», в которой с помощью мифологизма, характерного для барочной эры, Грасиан с изящным остроумием излагает и затем развивает философские идеи и мысли. В произведениях Грасиана отношение к жизни – это абсолютное разочарование, основанное на распаде и упадке испанского общества. Мир является враждебным и антагонистическим пространством, заполненным

иллюзиями и обманом, побеждающий достоинство и правду. Многие произведения Грасиана – практические руководства по поведению, которые позволяют читателю быть успешным, несмотря на злонамеренность собратьев (Пинский, 1984).

Говоря о последователях концептизма, нельзя не согласиться, что самым ярким представителем этого направления является испанский поэт и прозаик Франсиско Гомес де Кеведо, чьи произведения являются общепризнанным национальным достоянием и вершиной испанской литературы. Он является одним из самых прославленных мыслителей, его стиль не имеет аналогов в испанской литературе. Особое восприятие идей концептизма сделало Кеведо самым выдающимся представителем этого литературного направления.

1.3. Концептизм в поэзии Франсиско де Кеведо

Франсиско де Кеведо является одним из выдающихся представителей концептизма барочной эпохи. Он выступал ярким противником подражателей идей конкурирующего направления – культеранизма, чьим представителем является Луис де Гонгора, главный литературный соперник Кеведо. Франсиско де Кеведо как концептист, рьяно отстаивал превосходство «трудного» стиля над «темным» и считал, что чрезмерное изящество и красота метафор не прикроет скудность мысли в творениях культеранистов. Так, в своих известных произведениях, таких как «Ученая латиноречь», «Культистский компас», «Юла», автор высмеивает в сатирическом, язвительном стиле бесчисленное количество словесных шаблонов и клише, а также стандартность и заурядность средств выразительности поэзии культеранистов. Кеведо часто прибегал к сатире в своих произведениях, он высмеивал при помощи каламбуров и поэтической игры привычные читателю образы, пародируя их и противопоставляя: «Я видел бедняков толпу и голод столь жестокий, что с голодухи мрет чесотка...» (1604 г). В

поэзии Кеведо помимо сатиры социальной присутствует сатира политическая, направленная против правительства Испании, правящей знати, фаворитов и придворных, которые, по мнению представителей Барокко, «разлагали» и «уничтожали» страну: «Честь не в чести, но почести в почете; вот образ века, точный и правдивый». Основываясь на традиционных, базовых требованиях концептизма, Франсиско де Кеведо строит свои стихотворения на парадоксах и столкновениях образов, связь между которыми выявляет предмет или явление с непредвиденной, неожиданной стороны. Для Кеведо актуальны одновременно и поэтика сходства, и поэтика расподобления (Смирнова, 2014). Один из способов создания такого «концепта» – искажение и смещение реальных пропорций при помощи гиперболы гротескового типа: «Это был человек, приклеенный к носу...». Стиль Кеведо – это концептуальный поэтический язык со всей сложностью умственных и словесных понятий, обусловленный схожей эстетикой и доведенный до крайности мастерством и экспериментом с языком, и поэзией, начиная с творческого применения выбранных моделей.

Мировоззрение Кеведо и его приверженность к концептистским идеям начало складываться во время смен эпох, с Возрождения на Барокко. Именно тогда произошла переоценка ценностей предшествующей эпохи у Кеведо вместе с его литературными единомышленниками. В мироощущении писателей появилось новое фундаментальное понятие «desengaño» - «разочарование», однако, смысл этого понятия отнюдь не заключался в прямом значении слова. У Кеведо данное понятие имело глубокий смысл, значение слова приобрело некий философский оттенок. Для него «desengaño» равнозначно торжеству над ложью, отвержение любого рода иллюзий по отношению к жизни. В его литературных произведениях «разочарование» нередко сопровождается эпитетами «благородное», «святое», «разумное», а в сборнике «Мир Изнутри» (1612) именно desengaño становится спутником рассказчика в лице мудрого и уважаемого старца. Кеведо, как и многие его единомышленники отрицали гармонию, а также незыблемость и

непрерывность движения. Истина в произведениях писателя - непознаваема, это отличает его от приверженцев стоицизма, характеризующего некоторых представителей Барокко, одним из которых является Педро Кальдерон. Франсиско де Кеведо отрицает стоическую мораль, для него в природе и обществе царит хаос, что априори не может позволить познать истину. Идея изменчивости в мировоззрении писателя связана с философской трактовкой понятий пространства и времени. В эпоху Барокко время и пространство ощущалось как нечто бесконечное и незыблемое, что расширило представления об окружающем мире человека, этому послужили астрономические открытия Коперника и Галилея. Бесконечное движение во времени и пространстве было основой философского положения о бессмертии человека, остающегося в литературных творениях (прозаических, поэтических) после смерти автора. Ощущение изменчивости и неуловимости времени приводило к восприятию жизни, как процесса непрерывного умирания (Медведева, 2000). Основываясь на этом, Кеведо выделяет две тематики, плавно перетекающие друг в друга: тематика «времени-жизни» и тематика «времени-смерти». Эти направления хорошо представлены в философском трактате писателя «Колыбель и могила» (1634 г): «Человек одновременно рождается и умирает: поэтому в час смерти он кончает в одно и то же время и жить, и умирать». Тематика «живой смерти» пронизывает множество произведений Франсиско де Кеведо, в которых писатель проводит эту идею (оксюморон) как аналогию с трагедией личности человека и трагедией общества. Для Кеведо оксюморон или же парадокс – это отражение самого мира. Однако, при безысходном трагизме человеческого бытия и изменчивости мира, Кеведо, как и другие писатели Барокко находит нечто способное победить «Смерть» именуемое «Любовь» (Плавский, 2007).

В сознании Франсиско де Кеведо человек эпохи Барокко постоянно находится в противопоставлении с чем-то, будь то время, пространство, жизнь, смерть или общество. Противопоставляя человеку общество, Кеведо затрагивал и его политическую сторону. Отношение к политическим

течениям страны писатель показал в своих художественно-публицистических произведениях, таких как «Политика Бога, правление Христа и тирания Сатаны» и «Жизнь Марка Брута».

Являясь приверженцем монархической власти, концептист в тоже время в некоторых своих работах склоняется к идеям суверенитета. Кеведо считает, что наиважнейшая обязанность правителя – забота о благе народа и ради этого, монарх обязан идти на любые жертвы, даже отдать свою жизнь. В произведении «Час воздания» Кеведо упоминает о государстве с так называемой «идеальной монархией». Когда в свет вышел знаменитый роман Томаса Мора «Утопия» об идеальном государстве, Франсиско де Кеведо стал инициатором осуществления перевода на испанский язык, поскольку разделял идеи англичанина.

Таким образом, все противопоставления писателя, столкновения литературных обликов, где связь между ними раскрывает предмет с неожиданной стороны, образуют сложный концепт. Способом создания подобного концепта является смещение и искажение реальных пропорций с помощью гиперболы гротескового характера. Кеведо использует разнообразные лингвистические структуры: словообразовательные модели всех видов (продуктивные, малопродуктивные и непродуктивные), свободные и связанные (устойчивые и фразеологические) синтаксические образования, в том числе образного характера. При этом общим принципом создания авторских окказионализмов является сближение далекого, сочетание несочетаемого (Шалудько, 2013, С.94).

1.4. Понятие культеранизма и его последователи

Литературное направление культеранизм появилось в Испании в конце XVI века и расширилось в XVII веке, являясь на тот момент ведущим литературным направлением эпохи Барокко. Термин культеранизм (исп.

culteranismo) или другое его название культизм (исп. cultismo) происходит от латинского «cultus» – возделанный, изящный. В случае использования определения культеранизм термин представляет собой прилагательное «culterano» (diculterano) в значении «человек, который выставляет напоказ культуру, изысканный» и суффикс «-ismo» используемый для образования существительного. Согласно официальному толковому словарю Королевской Испанской Академии, «культеранизм» – это литературный стиль испанского барокко, характеризующийся обилием культизмов и неологизмов, а также метафорическим языком и сложным синтаксисом. (Diccionario de la lengua española, 2001)

Культеранизм – это название литературного течения, вошедшего в моду в Европе в конце XVI-начале XVII веков. Что касается его происхождения, практически единодушно считается, что культеранизм был создан в Испании великим кордовским поэтом Луисом де Гонгора-и-Арготе, от которого и произошло название гонгоризм, данное также этому литературному направлению.

Литературные произведения направления культеранизма – это тексты, в которых в изобилии представлены различные литературные приемы. Культеранисты отдавали предпочтение прежде всего форме, в их произведениях присутствовало изобилие метафор и культизмов. Они также злоупотребляли гипербатонами (фигуры речи, *гипербатон* - разновидность инверсии, при которой главная тема суждения выносится в начало или же конец фразы, то есть синтаксическая связь разрывается, происходит разъединение смежных слов), использовали извилистые повороты и гиперболы, также модифицировали фразеологические структуры. В лирических произведениях также использовали мифологию, витые или эллиптические фразы, латинские неологизмы и остроумные концепции. (Устинова И.В., 2008, С.98)

Возникновение культеранизма в Испании следует искать в лирическом течении, берущем начало от Гарсиласо де ла Вега. Гарсиласо является одним из создателей литературного испанского языка. Величайший лирик раннего Возрождения Гарсиласо де ла Вега переносил на испанскую почву формы и жанры итальянской поэзии. В своих сонетах и особенно эклогах он достигал высокой музыкальности, прозрачности и простоты. (Штейн А.Л., 1983, С.22) Затем великий «колорист» Фернандо де Эррера, изучая культеранизм критикует стиль Гарсиласо в своей работе «Замечания о поэзии Гарсиласо де ла Вега» (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*).

Лирик утверждал, что поэтический язык должен отличаться от обычного. Его надо обработать, обогатить гиперболами, неологизмами, метафорами, смелыми оборотами. Надо создать язык, рассчитанный лишь на читателя просвещенного и посвященного. Эррера пишет: «не может заслужить репутации благородного поэта тот, кого легко читать и в ком не скрыта большая эрудиция». (Штейн А.Л., 1983, С.23) Культ идеи и ее воплощения проявлялся в произведениях писателя и основателя севильской школы.

В своем творчестве он создавал новые поэтические формы: формы выражения мыслей, полные звучности, красоты, а также формы, отображающие излишнюю помпезность, мракобесие, романтизм и жеманство. Именно этот творческий подход дал начало культеранизму, который вызывал много споров, а иногда и резкое осуждение.

Самым известным представителем культеранизма является Луис де Гонгора, который своими гуманистическими мыслями, оригинальными взглядами на поэзию того времени, противопоставлениями ее с поэзией ренессанса, создал поэтическую интерпретацию культеранизма, именуемую в последствии «гонгоризм».

Приверженцы направления «гонгоризм» в своих поэтических произведениях отказывались от ренессансного принципа доступности поэзии

и ориентировались на «аристократию духа» («gente culta»), показывая вместе с тем принципиальную бессюжетность и усложненность поэтического языка.

При этом они нарушали правильные синтаксические конструкции и грамматические связи слов при построении фраз. Использовали неологизмы, в том числе латинизмы, в большом количестве применяли метафоры и другие тропы и фигуры на основе собственных ассоциаций, придающих темный смысл изображаемого предмета или явления, использовали оксюмороны и перифразы.

Среди последователей Гонгора, такие известные литераторы, как Хуан де Тассис (граф Вильямедиана) , Педро Сото де Рохас (поэт из Гранады, получивший сан священнослужителя), Педро Кальдерон де ла Барка (известнейший поэт и драматург Испании, автор знаменитой пьесы «Жизнь есть сон»), а также Хуана Инес де Ла Крус (мексиканская поэтесса) и другие, которые в своих произведениях продолжили литературное направление «гонгоризм».

1.5. Культеранизм в поэзии Луиса де Гонгора

Луис де Гонгора является одним из выдающихся представителей культеранизма барочной эпохи. Он выступал противником подражателей идей конкурирующего направления – концептизма, чьим представителем является Франсиско де Кеведо, его главный литературный соперник.

Луис де Гонгора является основателем направления «гонгоризм», которое впоследствии развивали его ученики, как разновидность (своеобразная интерпретация) направления «культеранизма».

Гонгоризм был литературным движением начала семнадцатого века, для него характерно злоупотребление латинизмами и метафорами.

Особенности характера Луиса де Гонгора позволили ему погрузиться в классическую культуру, которая благодаря литературному Возрождению пришла из греческой или римской литературы.

Это было его единственной целью: подражание великим поэтам Древности. В этом нет ничего нового, поскольку эта литературная линия берет свое начало в начале шестнадцатого века, и некоторые примеры встречаются даже в пятнадцатом веке. Это истории и мифы о богах, нимфах или монстрах с их драмами и метаморфозами, а также способ существования в мире, при котором природа вступает в союз с человеком. Луис де Гонгора, несмотря на принадлежность к католической церкви, воспевае дары и красоты языческого и «потерянного» мира.

В стихах Луиса де Гонгора присутствует большое количество испанских слов с ударением на третий слог от конца (*palabras esdrújulas*), когда в испанском преобладают слова с ударением на предпоследний слог (*palabras llanas*). Это придает стихотворению особый ритм и мелодию, которые настойчиво шлифует Гонгора. Гонгоризм можно назвать «стилем чрезмерности» в стихотворениях. Предложения удлиняются и имеют сложное подчинение, кроме того, присутствует множество эпитетов, так много, что едва ли можно найти существительные, не имеющие прилагательных. Делаются длинные круглые скобки и ко всему этому добавляется изысканный язык, цель которого-передать чувственность, красочность, роскошь. Гонгоризм отвергает любой аспект, который не ведет к красоте. Этот «праздник» должен быть обильным, пышным, красочным, языческим, радостным и свободным от любых аспектов, которые могут привести к печали, драме или утрате. Стихи обращаются к читателю со всеми чувствами, с классической, культурной, совершенной и идеалистической красотой. В стихотворных произведениях этого направления присутствует избыток цвета, музыкальности и всего остального, что отвлекает от повседневности. (Candela Vizcaíno, 2021)

Гонгоризм создает идеальный, совершенный, культовый, изысканный, пышный и до крайности преувеличенный мир.

В поэзии Луиса де Гонгора можно выделить два значимых периода. Первый период длился до 1610 года, в это время поэт писал преимущественно лирические произведения, в традиционной манере «старой итальянской школы» (оды, романсы, летрильи и др.), этот стиль можно назвать «ясным» или «простым». В произведениях «ясного» стиля Гонгора опирается на определенный, отчетливый сюжет, простой и законченный мотив. Выбрав из народной поэзии такой сюжет и мотив, он создает свой вариант, весьма отличный от народного. (Штейн А.Л., 1983, С.26)

Второй период творчества начинается с 1610 года и до самой смерти Луиса де Гонгора. На том этапе, целью поэта являлось «обогащение» испанского языка, этот период можно назвать «темным» стилем. Поэт стремится к «темному» и запутанному: его искусство должно быть доступно только небольшому числу просвещенных знатоков — аристократов, он пишет для немногих. «Темнота» выражения побуждает читателя к активности. Он получает интеллектуальное наслаждение, проникая сквозь сложные и не сразу доступные выражения и узнавая за ними простые и известные истины. (Штейн А.Л., 1983, С.35)

Однако, «темный» и «ясный» стили нельзя полностью разделять, поскольку они так или иначе влияли друг на друга и непосредственно взаимодействовали.

В своем творчестве поэт часто использует заимствования выражений и оборотов у арабских, греческих и латинских писателей, особенно это прослеживается в поэме «История Полифема и Галатеи» 1612 года (*La fábula de Polifemo y Galatea*), состоящей из 504 стихов.

Также в ней можно увидеть сочетание противостоящих друг другу контрастов и множество выразительных гипербол. Поэма воссоздает миф о страсти циклопа Полифема к прекрасной нимфе Галатее, в которую, в свою очередь, влюблен пастух Ацис. Произведение представляет собой нечто

большее, чем сюжетный интерес, оно направлено на то, чтобы взволновать и удивить читателя непрерывной игрой метафор, которые противопоставляют нежность и красоту Галатеи грубости и уродству циклопа.

Говоря о «темной» поэзии, стоит отметить поэмы «Уединения» (*Las soledades*), законченные только на первой части (1091 стих) и части второй (979 стихов). Это был амбициозный проект, который остался незавершенным. Согласно наброскам, поэма должна была состоять из четырех частей, которые соответствовали бы четырем возрастам человека (детство, юность, зрелость и старость), представленным параллельно в четырех временах года. Созданные в процессе стихотворные произведения назывались: «Уединения полей» (*Soledad de los campos*), «Уединения берегов» (*Soledad de las riberas*), «Уединения лесов» (*Soledad de las selvas*) и «Уединения пустынь» (*Soledad del yermo*).

Слово для Гонгора оказывается силой, способной преобразовать действительность, создавать искусственный мир. Поэт стилизует реальность, облакает ее в блестящую словесную форму, переводит в высокий, артистический план. Часто он скрещивает два плана — реальный и идеальный — и переносит читателя из одного в другой. Гонгора отталкивается от современной ему реальности, эстетически не приемлет ее. Но особенность борьбы против этой неприемлемой для него действительности в том, что центр тяжести переносится с содержания на форму и стиль. В формальной изощренности и замысловатом изыске ищет поэт решение вопроса. (Штейн А.Л., 1983, С.36)

Гонгора создает популярные стихи, романсы и классические тексты, главной темой которых является любовь; но он также является «Князем тьмы», создателем неразборчивой поэзии, сложной по форме и содержанию.

Поэзия Гонгора в качестве основного недостатка предлагала отсутствие естественного содержания; тем не менее, его влияние было благотворным, потому что он предложил новый поэтический язык, в то время, когда лирические ресурсы XVI века были полностью исчерпаны и

когда было уже невозможно поддерживать «ренессансный» баланс между содержанием и формой.

Выводы по главе I

Изучая эпоху Барокко, а также ее отражение в произведениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора, можно сделать ряд выводов:

1. В период эпохи Барокко страна наполняется пессимизмом и сожалением о былом величии, что ярко выражено в литературе XVII века. В литературных произведениях выделяется ряд характерных черт, такие как пессимизм, разочарование, экзистенциальная озабоченность, утрата идеалов эпохи Возрождения. Каждая из перечисленных выше черт порождает новые идейные тематики и предвещает становление литературных направлений.
2. С помощью различных способов повествования известные писатели того времени, а именно Франсиско де Кеведо, Луис де Гонгора, Лопе де Вега, Хуан Руис Де Аларкон, Тирсо Де Молина, Бальтасар Грасиан и др., выражали удрученность и безысходность, посредством использования разнообразных приемов повествования. С помощью литературного эскапизма, сатирического повествования, философских идей стоицизма и морализирования писатели отражали национальное настроение народа.
3. Значимыми литературными направлениями в эпоху Барокко являются концептизм и культеранизм. Концептизм, являясь ведущим направлением, делает акцент на преобладание внешней формы превозносит идейное содержание над внешним оформлением. И именно его сторонником является известный испанский писатель и поэт Франсиско де Кеведо. В то время как культеранизм делает акцент на преобладание внешней формы над идейным содержанием. Его сторонником является известный испанский поэт Луис де Гонгора.
4. В концептистской поэзии Франсиско де Кеведо присутствуют сатира, парадоксы и столкновения образов, разочарование, именуемое «desengaño», а также тематика «живой смерти».
5. Основываясь на традиционных, базовых требованиях концептизма, Франсиско де Кеведо строит свои стихотворения на парадоксах и

столкновениях образов, связь между которыми выявляет предмет или явление с непредвиденной, неожиданной стороны. Все противопоставления писателя, столкновения литературных обликов, образуют сложный концепт. Способом создания подобного концепта является смещение и искажение реальных пропорций с помощью гиперболы гротескового характера. Кеведо использует разнообразные лингвистические структуры: словообразовательные модели всех видов (продуктивные, малопродуктивные и непродуктивные), свободные и связанные (устойчивые и фразеологические) синтаксические образования, в том числе образного характера.

6. В культеранистской поэзии Луиса де Гонгора присутствует большое количество испанских слов с ударением на третий слог от конца (*palabras esdrújulas*), заимствования выражений и оборотов у арабских, греческих и латинских писателей, при этом предложения удлиняются и имеют сложное подчинение, кроме того, присутствует множество эпитетов, их большое количество не всегда дает возможность выделить существительное, не имеющее прилагательное. Автор использует длинные круглые скобки и добавляется изысканный язык, преследуя цель - передать чувственность, красочность, роскошь.
7. Гонгоризм отвергает любой аспект, который не ведет к красоте. В стихотворных произведениях этого направления присутствует избыток цвета, музыкальности и иного разнообразия, которое отвлекает от повседневности.

Глава II. Стилистический анализ поэтических произведений Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора

2.1. Особенности творчества Франсиско де Кеведо

Поэзия Кеведо отражает проблемы и взгляды, которые в определенном измерении универсальны. Кеведо передает свой культурный опыт, отражаемый в литературных произведениях, через которые он общается со своими читателями, манипулируя языком, на котором жизнь общества фиксируется в определенный момент истории страны. Почитатели поэзии Кеведо воспринимали реальность переживаний автора, поскольку реальность общественного существования раскрывается коллективному сознанию через язык его произведений, который может описать реальность.

Основные поэтические произведения Кеведо считаются классикой литературного жанра. Во многих своих произведениях Кеведо, создается своего рода диалог между автором и его предшественниками, которых он пытается превзойти.

Эрудиция Кеведо, его обширные знания творений классических и испанских авторов присутствуют в его всегда убедительных и оригинальных поэтических преобразованиях. Кеведо внес значительный вклад в поэзию своего времени в разных, но взаимодополняющих направлениях, основываясь на общих кодексах литературных построений и видении литературы в целом, как искусства. Им отрицается приверженность некоторых авторов к идее о том, что искусство является наследием немногих, подразумевая ограничение развития различных направлений искусства доминирующими группами. Итогом отстаивания своей эстетической позиции является его лозунг – «Искусство состоит в том, чтобы приспособить речь к предмету».

В литературных кругах рассматривают различные классификации поэтических направлений Кеведо. Наиболее часто в исследованиях его

поэзии используют две классификации: современную и классификацию, предложенную Гонсалесом де Салас.

Современная классификация представлена в «каноническом» издании Блекуа (Vlesca), отвечающая тематическим критериям, выделяющая метафизические, любовные, моральные, религиозные стихи, лирические стихи, разделяющая по различным вопросам, сатирические и бурлескные и т.д.

Классификация Гонсалеса де Саласа, отраженная в печатном издании испанского Парнаса, подразделяет поэтическое творчество Франсиско де Кеведо на девять разделов, каждый из которых отражает тематики автора, соответствующие отдельной «музе» в соответствии с универсальными шаблонными явлениями – любовь, мораль, религия, сатира и т.д. (Guillén, 1982).

Оставляя в стороне вечные трудности, связанные с классификацией, о которых сам Гонсалес де Салас повторяет в предварительных заключениях Парнаса, в этом обширном разнообразии поэтических направлений (корпусов) отдельно выделяются поэтические произведения де Кеведо (875 стихотворений в изданиях Влеска), которые делятся на три центральные группы:

- стихи, которые продолжают петраркистскую традицию и воссоздают мотивы и литературные топосы ренессансной любовной речи;
- стихи, переделывающие мотивы и топосы этики, общие для христианского религиозного дискурса и неостойческих течений нравственной философии в эпоху Возрождения;
- стихи, воссоздающие характерные фигуры и ситуации сатирического дискурса.

Из этих трех традиций в наибольшем количественном соотношении представлены сатирические поэтические произведения де Кеведо – 363 стихотворения (более 40% от общего количества).

Некоторые темы творчества Кеведо проходят через все культивируемые поэтические поджанры: краткость жизни, неумолимое течение времени, тело как могила – это мотивы, которые формируют и любовный Сонет, и нравственный Сонет, и сатирическое стихотворение. Важно отметить, как каждый из этих поджанров характеризуется, прежде всего, использованием литературных кодов, специфичных для эпохи, которые структурируют не только семантику, но и поэтический синтаксис, и которые управляются Кеведо лично.

Говоря о мотивах в поэзии Кеведо, стоит выделить следующие ведущие тематики стихотворных произведений. Поэтические произведения можно разделить на группы:

- любовные стихотворения (*Poemas amorosos*);
- нравственные и религиозные стихотворения (*Poemas morales y religiosos*);
- сатирические и бурлескные стихотворения (*Poemas satíricos y burlescos*).

Poemas amorosos / Любовные стихотворения.

Кеведо – это поэт, который пишет любовные стихи, а также сатирические стихи. Считается, что он лучший среди большинства поэтов в этом жанре. На одной «территории» поэзии он движется в рамках действующего любовного кодекса; на другой – в рамках сатиры. При рассмотрении истории литературы и литературной критики встречаются утверждения, касающиеся неверного восприятия читателями некоторых ключевых положений поэзии Кеведо – по их мнению, в творчестве поэта прослеживается некое «несоответствие» между женоненавистническими взглядами в сатирической поэзии и воспевание нежных чувств в любовных стихах. Глубокое изучение поэтических произведений Кеведо показывает отсутствие этих «несоответствий». Отмечается, что в поэтических произведениях поэта, представленных в стиле барокко, культивируются различные жанры, представленные в различных тематиках и поэтических формах.

Любовная поэзия Кеведо включает традицию Канзоньера Петрарки, которую Боскан, Гарсиласо, Эррера и Лопе адаптировали к испанской лирике. Кеведо вдыхает новую жизнь в устоявшиеся традиции, он внедряет свои мотивы и свой свод законов. Исследования Позуэло Иванкоса поставили под сомнение старый тезис О. Грина, который выводил любовные стихи испанской лирики из традиции вежливой любви. В некоторых стихах Кеведо выделяется центральная смысловая структура, которая придает его любовной лирике неоплатонический характер. В них обнаруживаются почти все мотивы, идеологически формирующие любовную поэзию Кеведо: недоступная возлюбленная, трагическое расставание возлюбленных, тайна любви, постоянная любовь, любовные страдания и обида, поиск любви и т.д. Любовь рождается из созерцания красоты: зрение, глаза приобретают большое значение в этой концепции, потому что они являются средством общения душ, как, например, в сонете 333:

*«...Las luces sacras, el agosto día
que vuestros ojos abren sobre el suelo,
con el conciento que se mueve el cielo
en mi espíritu explican armonía.»*

*«...Священные огни, августовский день,
который открывают ваши глаза над миром,
с пением хора, которое движет небо
в моей душе, излагают гармонию.»*

В этих стихах снова и снова строится одна и та же воображаемая ситуация: любовь к любимой, недостижимая или пренебрежительная, подразумевает отказ от желания. Это знание добродетели, которая отрекается от тела и убегает от смерти. Любовь по этим законам отличается от желания, которое подразумевает владение любимым. Красота возлюбленной является отражением красоты души, ее доброты, которая одновременно сопровождается божественным совершенством.

Кеведо в своих произведениях активно подражает поэзии Петрарки, в отличие от Гонгора. В дополнение к серии стихотворений (сонетов и песен), направленных на описание различных женских образов. Так, Кеведо написал короткую песню, посвященную Лиси. В песне описаны мысли о любовной страсти, которая сохраняется на протяжении многих лет. Этим чувствам поэт посвящает сонеты № 470 и № 491. В сонетах влюбленный выражает свою платоническую (интеллектуальную) любовь, которая преодолевает даже барьер смерти. Знаменитый сонет «Amor constante más allá de la muerte» («Постоянная любовь вне смерти»), является ярким примером этой концепции:

*«...Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado,
serán ceniza, más tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.»*

*«...Душа, в которой заключен весь Бог,
жилы, чья влага дала столько огня,
сущности, которые со славой сгорели,
его тело оставит, а не заботу его, и
будут они залой, тем больше будет смысла,
и будут они прахом, тем больше праха в любви.»*

Poemas morales y religiosos / Нравственные и религиозные стихотворения.

Нравственная поэзия и сатирическая поэзия Кеведо являются взаимодополняющими видами с точки зрения отношения к философским и религиозным контекстам того времени. В произведениях поэта прослеживается основная цель – наказать и исправить человеческие обычаи.

Таким образом, произведения определяются как «возражение» обстоятельствам или поведению конкретных людей; послания, исходящие из

вне текстовой реальности, и их функция будет заключаться в оказании влияния на эту реальность, участвуя в изменении, улучшении человека. Но Кеведо как писатель-моралист и писатель-сатирик стремится иметь дело с историческими особенностями, на самом деле рассуждает об этических универсалиях, которые он видит воплощенными в обществе своего времени. Это воображаемое пространство поэта моделируют оба типа литературной речи.

Учитывая вышеперечисленные причины границы, разделяющие оба типа речи, не являются жесткими в семантическом плане. Различия даны в стиле, предписанном условностями этих поджанров: нравственная поэзия должна была быть написана в серьезном или возвышенном стиле: лексический отбор и приемлемый тон требовали обойтись без комического. Сатирический дискурс, напротив, позволял использовать скромный стиль: разговорный и вульгарный лексикон и творческие средства комичности были составными частями свода. Что касается поэтических форм, то наиболее практикуемым является сонет.

Но Кеведо сочинял и более обширные произведения, такие как «*Sermón estoico*» («Стоическая проповедь»), «*Epístola satírica*» («Сатирическое послание»), песни и т.д. Историк Р. Эттингхаузен много лет назад указал на влияние неостойческих идей на доктринальную работу Кеведо. Обновление этих идей в эпоху Возрождения способствовало установлению светской этики, которая эклектично сочетала классические и христианские доктринальные принципы. Кеведо, являясь поклонником работ Сенеки, продолжает исследования ключевых концепций стоического мировоззрения в своих поэтических и научных работах «сенекские» мотивы, такие как страдания о скоротечности жизни, неизбежности смерти и необходимости готовиться к ней; о защите добродетели и вечных ценностей; о превосходстве и отрицании его сути; об отказе от материальных благ; об обманчивости внешности. Эти мотивы составляют смысловые оси всей работы Кеведо [Guillén, 1982].

Эттингхаузен указывает на эти моменты в кризисные периоды в творчестве Кеведо, когда он искал утешение в стоическом учении около 1613 года, составлял христианский Гераклит и в период заточения в тюрьме (1632 и 1639-44 годах). Несмотря на то, что некоторые поэтические произведения, созданные Кеведо в эти периоды времени, непохожие по содержанию и жанру, имеют неоспоримое идеологическое единство, характеризующее автора. Поэтому следует говорить о постоянной озабоченности поэта вышеперечисленными идеями, которые сопровождают его на протяжении всей жизни.

В разделе метафизики выделяется тема идентификации жизни и/или смерти, выражающая тщеславие мирской славы и слабость всего земного. Критики, рассуждая о православии поэта, чье восприятие смерти достигает порой страшных отголосков и оттенков крайней беспокойства, говорят о несовместимости христианской надежды на вечную и лучшую жизнь с реальной жизнью: «Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón, el postrer día, / y la última hora, negra y fría, / se acerca, de temor y sombras llena, núm. 8» (*И без того грозно и страшно звучит / внутри сердца, в последний день, / и в последний час, черный и холодный, / приближается, полный страха и теней, номер 8*).

Мимолетное время, неотвратимое, является еще одним фундаментальным мотивом в поэзии Кеведо: «Huye, sin percibirse, lento, el día (núm. 6), Todo tras sí lo lleva el año breve / de la vida mortal (núm. 30)» (*..бежит, без восприятия, медленно, день (№6), всё за собой несет короткий год / смертной жизни (№30)*).

Религиозный аспект поэзии Кеведо представлен в произведении «Heráclito cristiano» (Христианский Гераклит), написанном около 1613 года. Произведение представляет собой структурированный корпус как, своего рода, религиозный песенник или поэтический молитвенник, где поэт «поет» свои покаяния и выражает желание приблизиться к Богу. Эти стихи («salmos» «псалмы») часто помещаются и используются в конкретных частях литургии,

как причастие, и в них преобладает чувство вины, покаяние и преклонение грешника, который умоляет Бога о помощи, чтобы завершить свое возрождение: «Un nuevo corazón, un hombre nuevo / ha menester, Señor, la ánima mía; / desnúdame de mí, que ser podría / que a tu piedad pagase lo que debo (núm. 13)» (*Новое сердце, новый человек / потребовал, Господь, душу мою; / избави меня от меня, чтобы я мог быть / чтобы благочестие твое заплатило то, что я должен (№13)*).

Poemas satíricos y burlescos/ Сатирические и бурлескные стихотворения.

Характерными чертами сатирического стиля являются наличие слов и идиом разговорного и жаргонного языка и использование насмешек или юмора. Такой стиль также называют «*jocoserio*» («полушутливый»).

Сатирический дискурс Кеведо характеризуется теми же механизмами производства понятий, которые можно наблюдать на языке любовной поэзии: понятия строятся на каламбурах или метафорах или комбинации этих и других фигур. Цель состоит в том, чтобы вызвать смех у читателя.

Наиболее частой формулой является разработка ряда изобретательных связей для унижения и высмеивания описываемого выдуманного объекта. Инверсия категорий, установленных в языке, является источником юмора: человеческая фигура описывается словами, содержащими не олицетворенное семантическое свойство или наоборот, неодушевленный объект оказывается олицетворенным в понятии. Другие инверсии также продуктивны: образные комбинации глаголов с существительными, которые не разделяют их семантическое свойство, или скрещивание таких категорий, как временность, пространственность, объем, громкость, в сложных метафорических отношениях. Способы деавтоматизации, наблюдаемые в любовной речи, также характерны для сатирической поэзии. Эти стихи представляют собой набор жаргонизмов, аргю, пословиц и народных поговорок. Сатирическая поэзия работает и как проза, например: «*Sueños*» («Сновидения») или «*Hora de todos*» («Час каждого»). Представление перечисленных поэтических

типов, регулируемых нормами порицательного эффекта, соответствуют социальным представителям общества. Отсюда и перечень образов: ремесленники, кондитеры, трактирщики, портные, сапожники, представители правосудия, продажные адвокаты, писцы, «*corchetes*» - «корчеты», офицеры юстиции, отвечающие за задержание преступников, судебные приставы, судьи, врачи и аптекари и т.д. Кроме того, выделяется ряд типажей, представляющих фигуры маргинального мира в суде и преступности: жулики, арапы, нищие, негодяи, соблазнитель, «*caballeros chanflones*» («неотесанные рыцари») и т.д. Соблазнитель и проститутки «*jácaras*» («романсов»), являются привилегированными фигурами маргинальности романсов и песен, в которых рассказывается о жизни и чудесах этих людей, поэтическим языком, который активно привносит воровской жаргон или аргю нарушителей закона в свои творения. Часть «*jácaras*» структурированы письменно (например, в виде письменных посланий и ответов на них), такие как «*Carta de Escarramán a la Méndez*» («Письмо Эскаррамана к Мендесу») и «*Respuesta de la Méndez a Escarramán*» («ответ Мендеса Эскарраману») (№849-850), главным героем которого является знаменитый Эскарраман, который «дает и просит» новости от коллег, таких как Кардинос, Буколон, Канамар, Косколина, Перотудо Бургос и других:

*«Ya está guardado en la trena
tu querido Escarramán,
que unos alfileres vivos
me prendieron sin pensar».*
*«Он уже спрятан в трюме
твоего дорогого Эскаррамана,
который живые булавки
приткнул мне, не задумываясь».*

Есть и другие виды типажей, описываемых в стихах Кеведо, они являются результатом изображения пороков: лицемерия, которое является ведущим в этой системе, потому что оно связано с проблематикой оппозиции

«сущность - внешний вид», и порождает ряд личностей -персонажей, таких как крашеный старик, бритая женщина и т. д. С помощью таких персонажей воссоздаются мотивы классической сатиры.

Возглавляют список этих отталкивающих фигур женщины во всех мыслимых социальных вариантах: старухи, хозяйки, воровки, проститутки, нищенки, пьяницы, ведьмы. Иногда различные варианты накладываются на одну фигуру, составляя характерные черты отображения женоненавистничества, присущего сатирическому жанру. Многие исследователи творчества Кеведо предлагают психологические трактовки этой женоненавистнической полосы, они прослеживают фигуру Кеведо, как непреуспевающего в отношении женщин, замкнутого и мстительного, или связанного с патристической и аскетической традицией, которая рассматривает женщину как источник греха. Поскольку Кеведо пишет сатиру, он рассуждает о женщине и ее месте в обществе, и, рассуждая о ней в сатире, он вынужден отражать её отрицательные черты. Так как сатирическая форма произведений того времени требует негативного отображения различных представителей общества, в частности женских типажей [Llano, 1984]. Например, сатирические карикатуры проститутки и дряхлой госпожи находятся в противопоставлении с портретами прекрасной Лиси. Точно так же в каждом поджанре развивается разный взгляд на любовь.

В коллективном воображении сословного общества, которое моделирует литература, любовные отношения неоплатонического двора были предназначены для дворян и, следовательно, для возвышенного стиля. Более того, представление о любви по социальному положению персонажей не лишено сатиры, и также затрагивает другие литературные жанры того времени. В поэзии Кеведо даны все разновидности пародии [Alarcos García, 1955]. Пародию, как сатирическое оружие для разоблачения новой поэзии, Кеведо использует в последующих своих сочинениях литературной критики, например, сонет «Leí los rudimentos de la aurora» «Я читал зачатки сияния» (№534). Эта тактика поэта повторяется и в других его произведениях, таких

как №825 «Quien quisiere ser culto en solo un día» «Кто хочет быть культовым всего за один день» и многих других. В поле «пародия» входит комическое сокращение басен и мифологических тем, таких как романс №771 «Hero y Leandro en baños menores» «Эро и Леандро в малых глупостях» или сонет 558 «Si un Eneíllas viera, si un pimpollo» «Если бы Энеиллас видел, будь он особенно красивым», в которых Кеведо пародирует жалобы королевы Дидо.

Самым значимым и амбициозным пародийным исполнением, несомненно, является феноменальное героическое стихотворение поэта о глупостях влюбленного Орландо (№875), созданное в 1626-1628 годах. Это произведение является пародией на итальянские рыцарские стихи. Некоторые отрывки из Орландо, несомненно, составляют вершину гротескной пародии в испанской литературе.

*«Echaban las conteras al banquete
los platos de aceitunas y los quesos;
los tragos se asomaban al gollete;
las damas a los jarros piden besos;
muchos están heridos del luquete;
el sorbo, al retortero trae los sesos;
la comida, que huye del buchorno,
en los gómitos vuelve de retorno».*

*«Они бросали наконечники на банкете
тарелки оливок и сыров;
выпивка пьянила горло;
дамы просят поцелуев в кувшины;
многие ранены от лимонных долек;
глоток, вокруг приносят мозги;
еда, которая скрывается от теплого ветра
и в сладостях возвращается».*

Сатирические стихи и проза Кеведо привлекали интерес читателей разных поколений даже в те времена, когда литература эпохи Барокко была

обесценена. Это один из многих парадоксов исторической реконструкции автора и его эпохи. Кеведо намеревался в зрелости отречься от этих приемов, чтобы взять на себя личину и голос серьезного моралиста, ученого и комментатора классики. Его научная работа, однако, была менее долгосрочной, чем эти остроумные уловки, композиции повторяющегося характера. На протяжении сорока лет Кеведо переделывал метафоры, словесные игры и концепции, чтобы снова и снова переписывать одни и те же образы своей сатирической Вселенной (Шалудько, 2013).

2.2. Анализ стихотворений Франсиско де Кеведо

В ходе анализа фактического материала нами были выявлены наиболее типичные для произведений Франсиско де Кеведо стилистические приемы. Был проведен анализ десяти стихотворений Франсиско де Кеведо, относящихся к следующим тематикам: «любовные» стихотворения (4 произведения); «нравственные и религиозные» (3 произведения); «сатирические и бурлескные» (3 произведения). (Приложение 1)

В ходе анализа стихотворных произведений выявлялись особенности языковой специфики и стилистические особенности используемых автором стилистических средств. Таким образом, мы проследили языковые особенности творчества поэта, а также различное сочетание концептов Кеведо в разных стихотворных темах.

В теме «любовные стихотворения» мы проанализировали 4 произведения:

Amor constante mas alla de la muerte («Постоянная любовь вне смерти»), Definiendo el amor («Определяя любовь»), Definición de amor («Определение любви»), Lamentación amorosa у... («Любовное сожаление и...»).

Стихотворное произведение «Amor constante mas alla de la muerte» содержит ряд художественных средств, которыми автор выражает свое восприятие концепта любви.

*«Sombra que me llevare el blanco día
Тень, которая заберет у меня белый день,
Y podrá desatar esta alma mía
и сможет распутать эту мою душу.»*

*«...su afán ansioso lisonjera
...вашего вождленного усилия льстеца*

*Dejará la memoria, en donde ardía
оставит память, там, где она горела*

*Nadar sabe mi llama el agua fría
Плавание знает мое пламя холодной воды*

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,

*Душа, в которой заключен весь Бог,
venas que humor a tanto fuego han dado,*

*жилы, чья влага дала столько огня,
medulas que han gloriosamente ardido,*

*сущности, которые со славой сгорели,
serán ceniza, más tendrá sentido,*

*и будут они золой, тем больше будет смысла,
polvo serán, mas polvo enamorado.*

и будут они прахом, тем больше праха в любви» (здесь и далее перевод наш – М.Г.).

В данном стихотворении, по нашему мнению, автор преподносит концепт любви, как нечто неземное и бессмертное. Автор использует ряд олицетворений:

«Sombra que me llevare el blanco día, Y podrá desatar esta alma mía» – проводится аналогия между «тени» со смертью, а «дня» с жизнью, «тенью» и

«смертью», «днем» и «жизнью», тем самым показывая неизбежность человеческого «угасания»;

«*la memoria, en donde ardía*» похожая аналогия с предыдущей, однако здесь «память» показана как нечто скоротечное;

«*Alma a quien todo un dios prisión ha sido*» – в этой стихотворной строчке «Душа» выступает как сакральная единица, подобная Богу;

«*venas que humor a tanto fuego han dado*» – здесь мы видим, как «вены\жилы», являющиеся источником энергии, распространяющимся по всему телу, подобно масштабам горящего пламени, усиливают значение чувства любви;

подобный процесс «горения» можно наблюдать и в олицетворении «*medulas que han gloriosamente ardido*», где объектом уже являются «сущность» или «человеческое естество», которое преподносит любовь как платоническое чувство.

Также автор использует гиперболу «*su afán ansioso lisonjera*», показывая сильный эмоциональный всплеск чувства любви и восхищения.,

А в оксюморе «*mi llama el agua fría*», используются две противоположности «огня» и «воды» как единое целое, поскольку любовь также подразумевает дуалистические сочетания.

Используя метафору «*...serán ceniza, más tendrá sentido, polvo serán, mas polvo enamorado*» Кеведо подводит читателя к мысли о незыблемости любви. Любовь является безвозмездным и возвышенным чувством.

В стихотворении «*Definiendo el amor*» Кеведо, объясняя значение концепта «Любовь», использует определительную форму, для трактовки дефиниции.

«*Es hielo abrasador, es fuego helado,
Это палящий лед, это ледяной огонь,
... es un breve descanso muy cansado.
...это короткий отдых, очень усталый.»*
«*...un cobarde con nombre de valiente,*

*...трус с именем храброго,
un andar solitario entre la gente,
одинокая прогулка среди людей»*
*«Es una libertad encarcelada,
Это заключенная свобода,
... enfermedad que crece si es curada.
... болезнь, которая растет, даже если ее вылечить.»*
*«Éste es el niño Amor, éste es tu abismo
Это есть дитя Любовь, это есть бездна твоя»*

В данном произведении поэт использует анафоры «*Es*» и «*un*» как способ акцента на предмете, что служит проявлением «определятельной формы» – дефиниции.

Писатель применяет множество оксюморонов:

«Es hielo abrasador, es fuego helado» – как и в предыдущем стихотворном произведении Кеведо использует природные противоположности «огня» и «замершей воды» («льда»), которые являются стихиями, олицетворяющими «страсть» и «холод», чтобы продемонстрировать их неотъемлемость, так как одно не может существовать вне другого;

«descanso muy cansado» – здесь «отдых» подразумевается, как отсутствие состояния любви и тоска по ней;

«un cobarde con nombre de valiente» – демонстрирует безнадежную самоотверженность и отсутствие желания потери Любви;

«un andar solitario entre la gente» – показывается, что любить – это быть одиночным в своих чувствах, обособленным от чувств других людей, любовь нельзя разделить со всеми, она подразумевает самоизоляцию;

«Es una libertad encarcelada» – используется поэтом, чтобы продемонстрировать отсутствие свободы вне любви, свобода существует только при восприятии любви как безграничного чувства, но в то же время ограничивается при восприятии себя отчужденным от чувства любви.

Кеведо использует гиперболу «*enfermedad que crece si es curada*» чтобы превознести силу чувства, показать его сакральность и возвышенность, но в то же время любовь является страданием, своего рода зависимостью, от которой невозможно избавиться.

Автор также применяет метафору «*Éste es el niño Amor, éste es tu abismo*», сравнения любовь с бесконечностью, отсутствием временных рамок и бездонностью в своем проявлении, а также с маленьким ребенком, который подобно чувству любви наивен, невинен и чист своими побуждениями.

В другом схожем по тематике стихотворении «*Definición de amor*» Франсиско де Кеведо использует вопросно-ответную форму стихосложения, где большую часть стихотворения он задает вопросы о понятии любви и в конце дает краткий ответ:

«¿Rogarla? ¿Desdeñarme? ¿Amarla?

Умолять ее? Презирать меня? Любить ее?

¿Seguirla? ¿Defenderse? ¿Asirla? ¿Airarse?

Следовать за ней? Защищаться? Схватить ее? Злиться?»

В этом стихотворном произведении автор использует риторический вопрос как средство выражения и способ яркой эмоциональной передачи вопросов «¿Rogarla? ¿Desdeñarme? ¿Amarla?», также данная форма конструирования вопросов является парцелляцией «¿Seguirla? ¿Defenderse? ¿Asirla? ¿Airarse?», с помощью которых создается эффект «рваного» повествования. Тем самым, Кеведо выделяет каждое действие и акцентирует на нем внимание, что в целом выстраивает динамику развития происходящих событий.

Стихотворение «*Lamentación amorosa u...*» в отличие от рассмотренных выше других стихотворений имеет характерную для эпохи Барокко тематику «страданий». В нем Кеведо делает скорбное любовное признание, но уже заведомо обреченное на отказ, девушке Лиси.

«*...ni he pretendido*

*alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado
...ни намеревался
продлить эту смерть, которая родилась
во время с жизнью и заботой».*

*«...haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el Amor reinó hospedado.*

*...я оставил необитаемое
тело, которое дух любовник препоясал;
пустынное, вечно горящее сердце,
где царила вся любовь».*

*«Señas me da mi ardor de fuego eterno,
... sólo será escritor mi llanto tierno
Знаки мне дает мой жар вечного огня,
...будет только писатель моего сердечного плача».*

*«...pues tu gloria la padezco infierno,
que llame al padecer tormentos, gloria.
...что твоя слава страдает ее адом, пусть
зовет страдать пытками, слава».*

В этом произведении поэт использует метафоры:

«*alargar esta muerte*» – показываются душевные страдания, их бесконечность и желание мириться с ними;

«*haber de dejar deshabitado cuerpo que amante espíritu ha ceñido*» – выражается желание Кеведо отречься от любовных чувств, несмотря на то что они не могут его оставить, так как имеют сильнейшее влияние на автора;

«*desierto un corazón siempre encendido, donde todo el Amor reinó hospedado*» – описывается утрата теплых чувств к возлюбленной.

Также писатель использует эпитет *«mi llanto tierno»* с помощью которого показывает свою душевную боль и сожаление.

Кроме этого, Кеведо применяет ряд олицетворений:

«Señas me da mi ardor de fuego eterno», в котором мы можем увидеть снова упоминание природной стихии «огня», которое выступает здесь как синоним чувства любви;

«muerte que ha nacido a un tiempo con la vida y el cuidado» – здесь «смерть» является изображением «конца» отношений или любовных чувств, который может наступить и в начальном периоде взаимоотношений;

«tu gloria la padezco infierno» и *«... que llame al padecer tormentos, gloria»* - говоря о Лиси, «слава» преподносится как её «натура». Героиня также страдает от угасающих чувств.

В стихотворных произведениях, относящихся к любовной теме, Франсиско де Кеведо наиболее часто использует такие художественные и синтаксические средства, как риторический вопрос (20, что составляет 40,82 %), олицетворение (9; 18,37 %) и оксюморон (6; 12,24 %) , в меньшей степени метафору и парцелляцию (10% и 8 %) (см. таблица 2.1., рис. 2.1.).

Исходя из выполненного анализа избранных произведений в теме «Любовные стихотворения», можно сделать вывод, что используемые автором средства типичны в целом для концептистской поэзии, характерной для эпохи Барокко, и в частности для него самого, как одного из ярких представителей этого направления. Кеведо преподносит концепт «Любовь» как силу способную победить «Смерть», что порождает трагизм в его стихотворениях. С помощью оксюморонов и олицетворений поэт проводит аналогию с трагедией личности человека и трагедией общества. Кеведо противопоставляет жизнь человека и его смерть, ставя при этом «любовь» выше. А с помощью риторических вопросов, как символов вечных философских размышлений, демонстрирует изменчивость и неоднозначность человеческих состояний.

Таблица 2.1.

Частота встречаемости стилистических приемов в теме «любовные стихотворения».

Стилистические приёмы	Частота встречаемости	
	В абсолютных единицах	В %
Олицетворение	9	18,37
Метафора	5	10,20
Оксюморон	6	12,24
Гипербола	2	4,08
Анафора	2	4,08
Парцелляция	4	8,16
Риторический вопрос	20	40,82
Эпитет	1	2,04

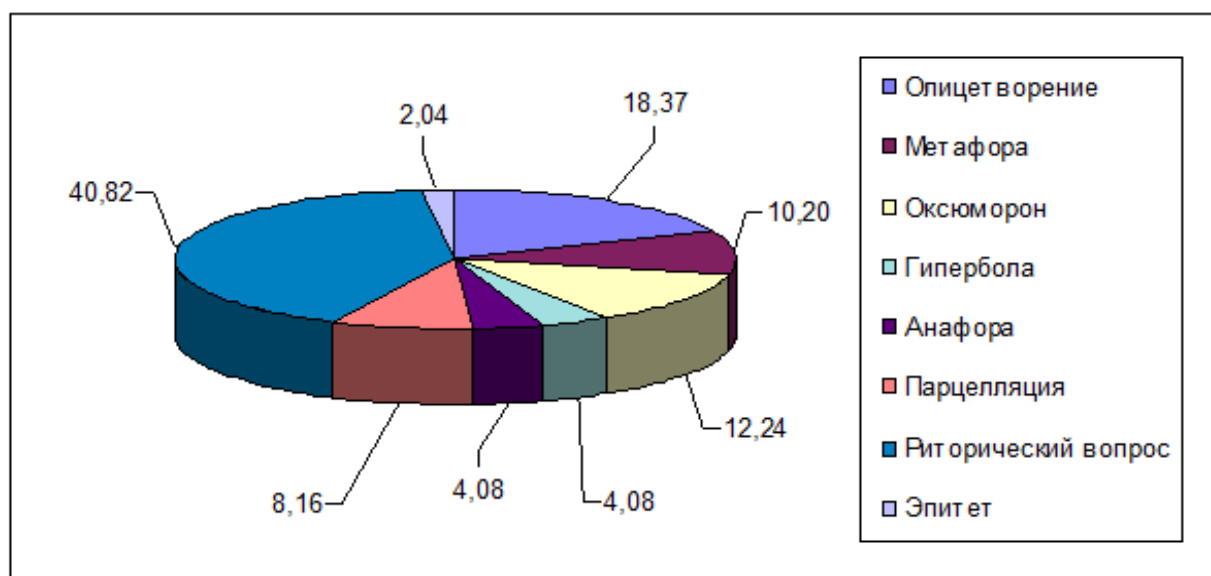


Рис. 2.1. Процентное соотношение используемых художественных средств в теме «любовные стихотворения».

В теме «нравственные и религиозные стихотворений» проанализировано 3 произведения:

Qué imagen de la muerte rigurosa... («Каков образ строгой смерти»), Fue sueño ayer, mañana será tierra... («Был сон вчера, земля будет завтра»), Sermón estoico de censura moral («Стоическая проповедь нравственной цензуры»).

Стихотворение «Qué imagen de la muerte rigurosa...», в котором Франсиско де Кеведо рассуждает о концепте смерти, почти полностью состоит из риторических вопросов.

*«¿Qué imagen de la muerte rigurosa,
qué sombra del infierno me maltrata?
¿Qué tirano cruel me sigue y mata
con vengativa mano licenciosa?
Каков образ строгой смерти,
какая тень ада плохо со мной обращается?
Какой жестокий тиран за мной следует и убивает
мстительной распущенной рукой?»*

*«...el corazón del sueño me desata
... сна сердце меня распутывает
...divina ingrata,
más por mi mal que por tu bien hermosa?
...неблагодарное божество,
больше ради моего зла, чем ради твоего блага?»*

*«...con dudoso pie y incierto,
piso la soledad de aquesta arena,
me puebla de cuidados el desierto?
... с сомнительным и неуверенным шагом,
я обрушиваю одиночество на этот песок,
который наполняет меня заботами пустыни?»*

*«¿Quién el antiguo son de mi cadena
a mis orejas vuelve...*

*Кто прежний из моих оков
возвращается к моим ушам...»*

В данном стихотворении Франсиско де Кеведо использует вопросительную форму повествования на протяжении всего стихотворения. При этом вопросы начинаются с повторяющихся относительных местоимений, используемых в качестве вопросительных слов «*Qué*» и «*Quién*», которые являются анафорами, они позволяют увидеть описание «смерти» со стороны качеств и со стороны образов, в которых она предстает. Кеведо использует олицетворения, такие как:

- «*qué sombra del infierno me maltrata*», где образ «тень» выступает как один из факторов страданий и причин самоосуждения;
- «*vengativa mano licenciosa*», «рука» является орудием наказания, которое также приносит страдание и является наказанием, карой;
- «*el corazón del sueño me desata*», образ «сердце» появляется как покаяние и проявление совести, которое появляется во сне, при этом сны являются иллюстрациями человеческого беспокойства;
- «*arena, me puebla de cuidados el desierto*», где образ «песка» является также проявлением беспокойства и волнения;
- «*el antiguo son de mi cadena a mis orejas vuelve*» где «прежний/предыдущий» является образом беспокойных и мучительных мыслей.

Поэт применяет сравнение «*divina ingrata, más por mi mal que por tu bien hermosa*» в котором сопоставляет образ «смерти» с образом «божества» и порицает «жестокий», «строгий» образ смерти.

В стихотворении «*Fue sueño ayer, mañana será tierra...*» как основной темой, так и концептом является смерть, ее быстрый приход и скоротечность жизни.

*«Fue sueño ayer, mañana será tierra.
¡Poco antes nada, y poco después humo!
Это был сон вчера, завтра будет земля.
Незадолго до ничего, и вскоре после дыма!»*

*«¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!
И судьбы амбиции, и я подозреваю,
что едва вижу окружение, которое закрывает меня!»*

*«...y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.
... и пока мое оружие поглощает меня, тем
меньше меня принимает тело, которое хоронит меня».*

*«...con movimiento que a la muerte me lleva despeñado.
...с движением, которое до смерти приводит меня в ярость».*

*«Azadas son la hora y el momento
que a jornal de mi pena y mi cuidado
cavan en mi vivir mi monumento.
Мотыги – это час и момент,
ежедневно моими наказанием и заботой
– копают памятник моей жизни».*

Франсиско де Кеведо использует инверсивное повествование, поскольку все предложения написаны с нетипичным порядком слов, не характерным для испанского языка «*Fue sueño ayer, mañana será tierra*». В первой части сказуемое стоит перед подлежащим, в то время как должно стоять после, а во второй части порядок слов представляет зеркальное отображение типичного для испанского языка построения предложения. Инверсивный тип повествования может означать нелинейность времени.

Как и в большинстве своих стихотворений, поэт использует ряд олицетворений:

- «*Fue sueño ayer, mañana será tierra*» где «сон» означает «жизнь», а «земля» означает «смерть» (автор преподносит эскапизм, в то время как принятие «земной» реальности кажется страданием);
- «*Azadas son la hora y el momento que a jornal de mi pena y mi cuidado cavan en mi vivir mi monumento*» «Мотыги» являются символом мирских страданий, которые не дают насладиться моментами жизни, тем самым увековечивая мучительные воспоминания и накапливая их, а «памятник» – «могила», своего рода приближение смерти, которое страшит и беспокоит;
- «*...y mientras con mis armas me consumo, menos me hospeda el cuerpo que me entierra.*» «оружие» – выступает символом страданий, которые только усиливаются в преддверии смерти, «тело» – словно «старость», приводит организм в негодность.

Выражая медлительность процесса потери жизни, писатель использует анафору «*Y destino ambiciones, y presumo*».

Также Кеведо использует метафору «*y presumo apenas punto al cerco que me cierra*» проводя параллель с похоронами, когда покойного погружают в землю и по краям с его могилы выстраиваются скорбящие.

Показывая сильное нежелание умирать, поэт использует гиперболу «*...con movimiento que a la muerte me lleva despeñado*» в экспрессивной коннотации.

Поэтическое произведение «*Sermón estoico de censura moral*» Франсиско де Кеведо является нравственной стоической проповедью, основанной на римской мифологии. С помощью божественных образов, Кеведо порицает способы управления государством и саму власть. Данная песнь представляет собой аллегория на испанское государство эпохи Барокко.

Произведение поэта изобилует именами богов и лексикой связанными с римской мифологией «*Clito*», «*Apolo*» и др., что является аллюзией, тем самым показывая актуальность государственных проблем и их универсальность.

Кеведо использует анафоры: «*¡Oh corvas almas, oh facinorosos espíritus furiosos! ¡Oh varios pensamientos insolentes...*» с помощью междометия «Oh» он складывает текст подобно молитве, будто бы прося у Бога заметить несправедливость;

«*Ni horror, ni religión, ni piedad...*» и «*Ni la pluma a las aves, ni la garra a las fieras, ni en los golfos del mar, ni en las riberas...*» чтобы показать широту отсутствия справедливости.

С синтаксической стороны мы можем наблюдать асиндетоны «*¡Oh varios pensamientos insolentes, deseos delincuentes, cargados sí, mas nunca satisfechos; alguna vez cansados, ninguna arrepentidos, en la copia crecidos, y en la necesidad desesperados!*» который автор использует для усиления значимости своей молитвы;

«*La grandeza invidiada, la riqueza molesta y espiada, el polvo cortesano, el poder soberano, asistido de penas y de enojos, siempre tienen quejosos a los ojos, amedrentado el sueño, la consciencia con ceño, la verdad acusada, la mentira asistente, miedo en la soledad, miedo en la gente, la vida peligrosa, la muerte apresurada y belicosa.*» указывая на все пороки власти, перечисляя их один за другим.

С помощью риторического вопроса «*¿qué abismo está ignorado?*» поэт выражает негодование от игнорированных Богом молитв.

Также поэт использует метафоры: «*...y en la escuela divina, el ayuno se llama medicina, y esotro, enfermedad, culpa y delito*», в которой порицает чревоугодие и постоянные празднества, чего не лишена государственная элита;

«*El hombre, de las piedras descendiente (¡dura generación, duro linaje!), osó vestir las plumas;*» где под «перьями» подразумеваются дорогие ткани и костюмы, на которые знать тратит деньги, полученные с налогов;

-«*...por saber los secretos de la primera madre que nos sustenta y cría, de ella hizo miserable anatomía. Despedazóla el pecho, rompióle las entrañas, desangróle las venas que de estimado horror estaban llenas; los claustros de la*

muerte, duro, solicitó con hierro fuerte.» где в роли «матери» выступает государство, которое переживает экономический, демографический и политический кризисы;

-«*Sembraste, ¡oh tú, opulento!, por los vasos, con desvelos de la arte, desprecios del metal rico, no escasos*» обращаясь к действующей власти, осуждая их отношение к стране;

-«*Hoy al mundo fatiga, hambrienta y con ojos desvelados, la enfermedad antiga*» под «миром» подразумевается испанское государство, которое страдает от экономического кризиса.

Кеведо использует парадокс «*Profanó la razón, y disfamóla...*», чтобы показать необратимость воздания.

С большим осуждением правящей элиты Кеведо использует метафору «*Su dolencia mortal es su tesoro; su pompa y su cuidado, sus legiones*» вновь порицая власть за алчность.

Автор применяет также олицетворения «*Mario nos enseñó que los trofeos llevan a las prisiones*» где под «трофеем» подразумевается «жадность», которая может довести человека до преступления, и «*Lección te son las hojas, y maestros las peñas*», где «листья» являются страданиями, а «скалы» являются проявлением одиночества. Тем самым автор отправляет власть «поразмислить» над своими грехами.

В стихотворных произведениях, относящихся к нравственной и религиозной тематике, Кеведо наиболее часто использует такие художественные средства, как аллюзия (11, что составляет 21,15 %) и олицетворение (10; 19,23 %), в средней степени риторический вопрос и метафору (соответственно, 7 и 7 что составляет по 13,46 %) (см. таблица 2.2., рис. 2.2.).

Исходя из выполненного анализа выбранных произведений в тематике «нравственные и религиозные стихотворения», можно сделать вывод, что наиболее частотными средствами, используемыми Франсиско де Кеведо, являются аллюзия и олицетворение. Это свидетельствует о частом

использовании различных образов (мифологических, художественных) для иллюстрации нравственных ценностей, концепта смерти. С помощью данных средств автор изображает истинные облики «осуждаемых» им людей и явлений. Не менее частотными художественными средствами также выступают риторический вопрос и метафора. Риторический вопрос вносит в стихотворения некий визуальный акцент, на который стоит больше всего обратить внимание, будь то пороки власти или экзистенциальные мучения. В свою очередь метафора завуалированно преподносит осуждаемые Кеведо события и явления, как например «недовольство властью» или социально-экономические проблемы в испанском государстве.

Таблица 2.2.

Частота встречаемости стилистических приемов в теме «нравственные и религиозные стихотворения».

Стилистические приёмы	Частота встречаемости	
	В абсолютных единицах	В %
Аллюзия	11	21,15
Олицетворение	10	19,23
Риторический вопрос	7	13,46
Метафора	7	13,46
Инверсия	6	11,54
Анафора	5	9,62
Асиндетон	2	3,85
Сравнение	1	1,92
Гипербола	1	1,92
Аллегория	1	1,92
Парадокс	1	1,92

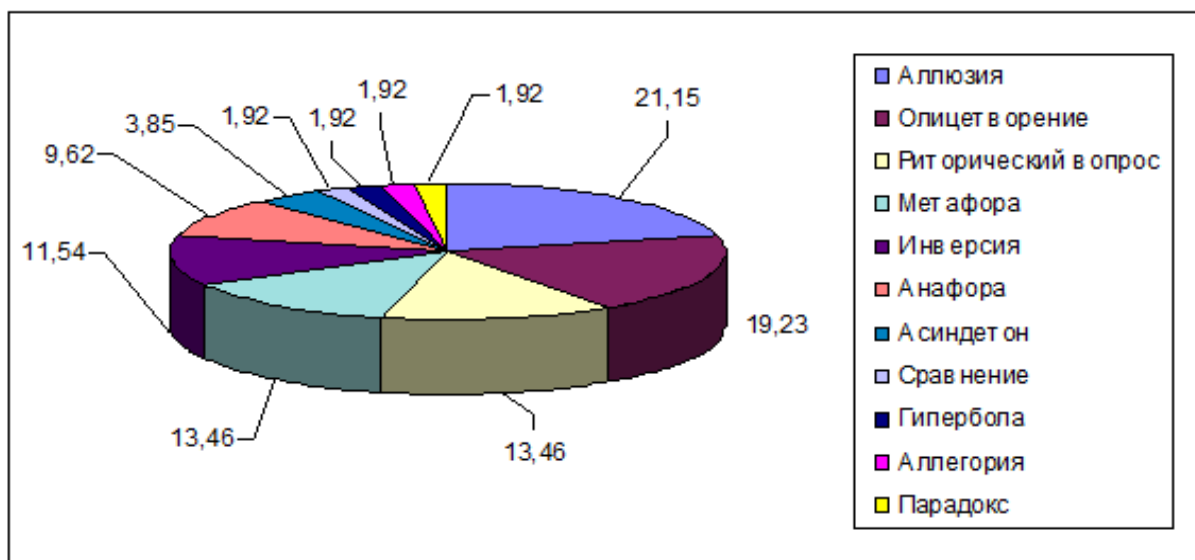


Рис. 2. Процентное соотношение используемых художественных средств в теме «нравственные и религиозные стихотворения».

В теме «сатирические и бурлескные стихотворения» для анализа выбрано 3 произведения:

Poderoso caballero es don dinero («Могущественный сударь — это господин Деньги»), *Romance satírico* («Сатирический романс»), *Letrilla satírica* («Сатирический триалет»).

В стихотворении «*Poderoso caballero es don dinero*» Франсиско де Кеведо в сатирической манере осуждает жадных людей, скряг и всех тех, для кого деньги являются смыслом жизни.

*«Madre, yo al oro me humillo,
Él es mi amante y mi amado...
Мама, я к золоту себя унижаю,
он мой дорогой и возлюбленный...»*

*«Hace todo cuanto quiero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.
Он делает все, что я хочу,*

могущественный сударь.

Это дон Деньги.»

«Nace en las Indias honrado,

Donde el mundo le acompaña;

Viene a morir en España,

Y es en Génova enterrado.

Он добросовестно рождается в Индии,

где мир сопровождает его;

Он умирает в Испании,

а в Генуе похоронен».

В данном стихотворении Франсиско де Кеведо используются олицетворения:

- *«Madre, yo al oro me humillo, Él es mi amante y mi amado...»*: «деньги» являются близким господином, ради которого лирический герой готов на любые унижения;
- *«Hace todo cuanto quiero, Poderoso caballero Es don Dinero.»* «деньги» в виде господина являются также и слугой, который исполняет любые прихоти.

Поэт использует аллегорию *«Nace en las Indias honrado, Donde el mundo le acompaña; Viene a morir en España, Y es en Génova enterrado»*, которая является исторической репрезентацией, поскольку после открытия нового континента и его последующей колонизации и эксплуатации, Америка (Новый Свет) стала основным источником драгоценных металлов. Деньги тратились в Испании, в основном на европейские военные кампании, которые короли осуществляли против Франции, Османской империи и протестантов в Германии.

Автор использует эпитету *«Poderoso caballero Es don Dinero»*, чтобы показать значимость и величие денег в каждом из аспектов и тем использования.

Кеведо применяет сравнения: «*Porque en las venas de Oriente Todas las sangres son Reales. Y pues es quien hace iguales Al rico y al pordiosero...*» с «очищением репутации» которое было необходимо народу еврейского происхождения, так называемая «взятка»;

-«*¿A quién no le maravilla Ver en su gloria, sin tasa, Que es lo más ruin de su casa Doña Blanca de Castilla?*» где сравнивает деньги с «магией», где белый цвет — это чистая вещь, тем самым деньги очищают честь и очищают бесчестие. Таким образом, деньги могут купить все.

В стихотворении также присутствует символизм «*Es tanta su majestad, Aunque son sus duelos hartos, Que aun con estar hecho cuartos No pierde su calidad.*». Здесь для Кеведо деньги имеют функцию обеспечения социального продвижения, потому что они могут наделить властью тех, кто этого не заслуживает. В Кастилии в первой половине XVII века более трети населения принадлежали к привилегированным классам (дворянству и духовенству). Некоторые идальго (человек, происходивший из благородной семьи), которые отправились в Америку, вернулись с «искусственно выращенной» властью, которая исходила из накопления богатств во время их жизни в колониях.

В завершении поэт применяет метафору «*Más valen en cualquier tierra (Mirad si es harto sagaz) Sus escudos en la paz Que rodela en la guerra. Pues al natural destierra Y hace propio al forastero*» которая является иллюстрацией жизни писателя в период изгнания. Интриги и предательства в Италии сделали Кеведо разочарованным, обиженным и злым человеком по отношению к власти, а поскольку деньги являются символом власти, поэт высмеивает всех зависимых от денежных средств и богатств.

Поэтическое произведение Франсиско де Кеведо «*Romance satírico*» является сатирической песней о докторе, которого порицает автор, как из-за его явной профессиональной некомпетентности, так и за то, что он является женихом возлюбленной поэта.

В данном произведении Кеведо образ доктора представляется пародийным. Именно из-за некомпетентности как врачевателя поэт «лишает» персонажа в названии профессии «*Doctor*» буквы «с», поэтому называет его жаргонизмом «*Dotor*».

Автор высмеивает «способности» такого врача используя иронию: «*Y con ser todos mortales los Médicos, pienso yo que son todos veniales, comparados al Dotor.*», говоря о высокомерии врача и его самолюбовании;

-«*Él es un Médico honrado, por la gracia del Señor, que tiene muy buenas letras en el cambio y el bolsón.*» высмеивая его заботу о внешнем виде, в то время как внешний вид «доктора» не соответствует его навыкам и работе.

Кеведо сравнивает количество умерших в результате неверного лечения «горе-доктора» с воинами легендарного полководца периода Реконквисты Сиды, погибших в сражениях с маврами «*Quien os lo pintó cobarde no lo conoce, y mintió, que ha muerto más hombres vivos que mató el Cid Campeador.*»

Поэт прибегает к ряду каламбуров, насмехаясь над «героем»:

- «*En entrando en una casa tiene tal reputación, que luego dicen los niños: «Dios perdone al que murió»*» говоря о его неспособности вылечить тяжело больного человека;

- «*Al caminante, en los pueblos se le pide información, temiéndole más que a la peste de si le conoce, o no.*» показывая нежелание пациентов сталкиваться с этим доктором, и его известность, как плохого врача, распространившуюся даже за пределы деревни;

- «*Si acaso estando en su casa oye dar algún clamor, tomando papel y tinta escribe: «Ante mí pasó».*» осуждая «врача» за нежелание брать ответственность за смерть своего пациента и т.д.

Кеведо сравнивает жизнь и образ медика с «летучей мышью» не способной выйти на свет, тем самым показывая пугливость доктора в признании своей некомпетентности «*Por matar mata las luces, y si no le alumbra el sol, como murciégalo vive a la sombra de un rincón.*».

Ущербность доктора автор также показывает в олицетворении «страсти» в значении «жизнь» *«Casaos con él, y jamás viuda tendréis pasión, que nunca la misma muerte se oyó decir que murió.»*, ведь жизнь с этим доктором не принесет радости.

Стихотворение «*Letrilla satírica*» Франсиско де Кеведо – это высмеивание традиционного образа блудной женщины. Триолетом называют стихотворение, которое состоит из 8 строк на 2 рифмы, стихотворным размером является четырехстопный ямб.

Кеведо использует антономазию «*Morena*» («Брюнетка») вместо имени девушки, поскольку ее имя не имеет важности, так как она является куртизанкой.

Поэт использует метафору «*En Verano toma el acero Y en todos tiempos el oro.*» указывая на ценовую политику предоставления услуг в разное время года. Также данная строчка используется как эпифора в завершении каждой строфы, создавая своеобразный песенный эффект.

Применяя метафору «*La cuesta de mi bolsón Sube, y nunca menos cuesta*» поэт объясняет востребованность предоставляемых услуг.

Также метафора «*Anda por sanarse a sí, Y anda por dejarme en cueros; Toma acero, y muestra aceros*» иллюстрирует один из пороков человека – «похоть», который заставляет его тратить все свои деньги.

Кеведо использует олицетворение «*Mi bolsa peligra aquí, Ya en la postrer boqueada;*» в котором «кошелек» является деньгами, тратящимися в больших количествах на бордели.

С помощью метафоры «*Para chupar el tesoro De mi florido dinero*» автор передает сущность подобных мест, как бордель, акцентируя внимание на факторе максимального выкачивания денег из клиентов.

Применяя иронию «*Es niña que por tomar Madruga antes que amanezca, Porque en mi bolsa anochezca; Que andar tras esto es su andar. De beber se fue a opilar; Chupando se desopila, Mi dinero despabila*» поэт высмеивает осуществление платы за предоставленные услуги.

В сатирических и бурлескных стихотворениях Франсиско де Кеведо использует чаще всего такие художественные средства, как каламбур и метафора (соответственно, 6 и 5 что составляет 21,43 и 17,86%), в меньшей степени олицетворение и сравнение (4 и 14,29 %) (см. таблица 2.3., рис. 2.3.).

Исходя из выполненного анализа произведений в тематике «сатирические и бурлескные стихотворения», можно сделать вывод, что наиболее частотными художественными средствами в данной категории являются каламбур и метафора. Каламбур является характерным средством в сатирической поэзии, поскольку высмеивает события и явления, осуждаемые автором. В свою очередь метафора привносит образность, позволяя объектам насмешек выглядеть комичнее и абсурднее. Не менее частотными средствами выделяются также олицетворение и сравнение. Оба эти художественных средства позволяют высмеять объекты и явления наиболее удачным образом, сравнивая их с порицаемыми явлениями в обществе, как например образы маргинальных фигур или жадность человека.

Более того, в данной тематике сочетание олицетворений и сравнений репрезентует концепт «разочарования» в юмористическом контексте, что является примером поэтики сходства и расподобления в поэзии Кеведо.

Таблица 2.3.

Частота встречаемости стилистических приемов в теме «сатирические и бурлескные стихотворения».

Стилистические приёмы	Частота встречаемости	
	В абсолютных единицах	В %
Каламбур	6	21,43
Метафора	5	17,86
Олицетворение	4	14,29

Сравнение	4	14,29
Ирония	3	10,71
Эпифора	2	7,14
Аллегория	1	3,57
Символизм	1	3,57
Жаргонизм	1	3,57
Антономазия	1	3,57

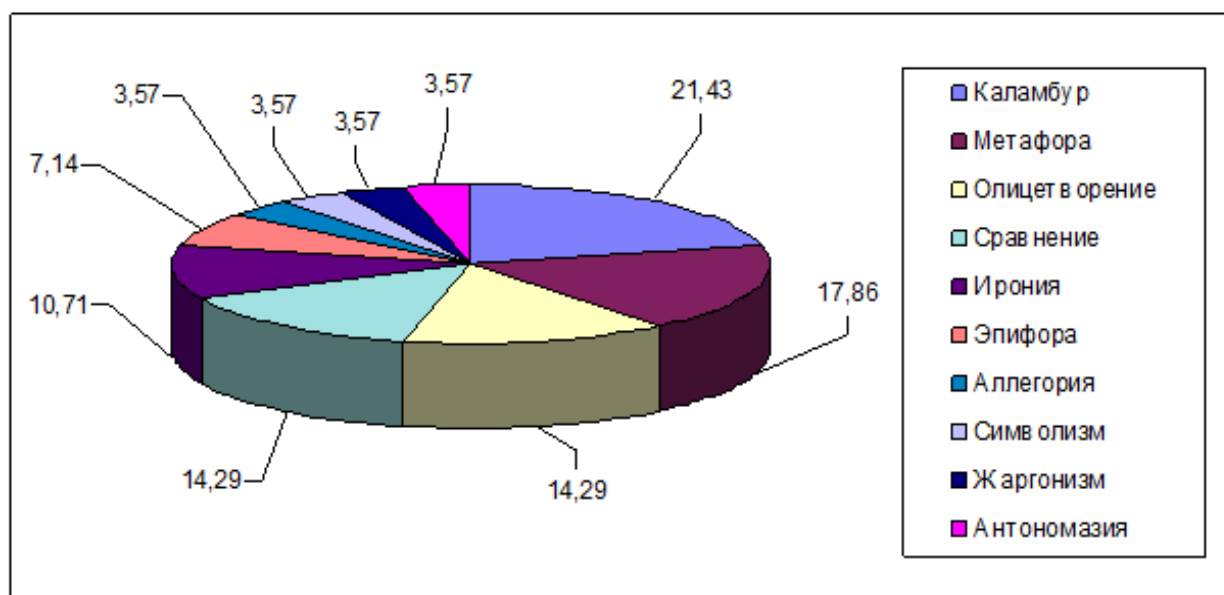


Рис. 2.3. Процентное соотношение используемых художественных средств в теме «сатирические и бурлескные стихотворения».

Таким образом, наиболее характерными для проанализированных стихотворных произведений различной тематики Франсиско де Кеведо являются такие художественные и синтаксические средства, как риторический вопрос (28% от общего количества используемых поэтом средств), олицетворение (24%), метафора (18%) и аллюзия (11%). В меньшей степени использованы анафора, каламбур, оксюморон, сравнение, парцелляция (15%), эпизодически использованы гиперболоа, ирония,

аллегория, асиндетон, эпифора, антономазия, жаргонизм, парадокс, символизм, эпитет (4%). (см. таблица 2.4., рис. 2.4.).

Основываясь на выше представленном анализе трех стихотворных тем, можно сделать следующие выводы.

Самыми часто используемыми Кеведо стилистическими средствами являются: риторический вопрос, олицетворение, метафора и аллюзия. Каждый из концептов используемых Франсиско де Кеведо в выбранных стихотворениях выражен данными средствами в большей степени.

Риторический вопрос в большинстве случаев связан с философским осмыслением концепта «жизни» и «смерти», который писатель основательно использует в поэтических произведениях. Это можно проследить в таких стихотворных тематиках, как «нравственные и религиозные стихотворения» и «любовные стихотворения». Кеведо сочетает идеи концепта «жизнь-смерть» как с любовной, так и с нравственной лирикой.

С помощью аллюзий поэт создает так называемые «отсылки» к мифологическим или историческим образам, что позволяет проводить параллели с реальными событиями и явлениями. Что является примером концепта изменчивости и сопровождается пространственно-временным концептом. Сочетание данных концептов ярко представлено в «нравственных и религиозных» стихотворениях.

Все события и явления, о которых говорит писатель, являются порицаемыми, в связи с чем осуждаются или высмеиваются.

В связи с этим, такие художественные средства, как метафора и олицетворение помогают создать наиболее правильный и подходящий образ высмеивания и осуждения. Это можно наблюдать в идейном сочетании концептов Кеведо «desengano» и «времени - жизни», где поэт отвергает иллюзии по отношению к жизни и порицает приверженцев эскапизма, будь то празднества, разгульный образ жизни, растрата времени и т.д. Данные идейные сочетания представлены в категориях «нравственные и религиозные стихотворения» и «сатирические и бурлескные стихотворения».

Наименее используемые средства выражения характерны в большей степени для конкретных стихотворных тематик.

Таблица 2.4.

Частота встречаемости стилистических приемов в темах «любовные стихотворения», «нравственные и религиозные стихотворения», «сатирические и бурлескные стихотворения».

Стилистические приёмы	Частота встречаемости	
	В абсолютных единицах	В %
Риторический вопрос	27	28,13
Олицетворение	23	23,96
Метафора	17	17,71
Аллюзия	11	11,46
Анафора	7	7,29
Каламбур	6	6,25
Оксюморон	6	6,25
Сравнение	5	5,25
Парцелляция	4	5,21
Гипербола	3	4,17
Ирония	3	3,13
Аллегория	2	2,08
Асиндетон	2	2,08
Эпифора	2	2,08
Антономазия	1	1,04
Жаргонизм	1	1,04
Парадокс	1	1,04
Символизм	1	1,04
Эпитет	1	1,04

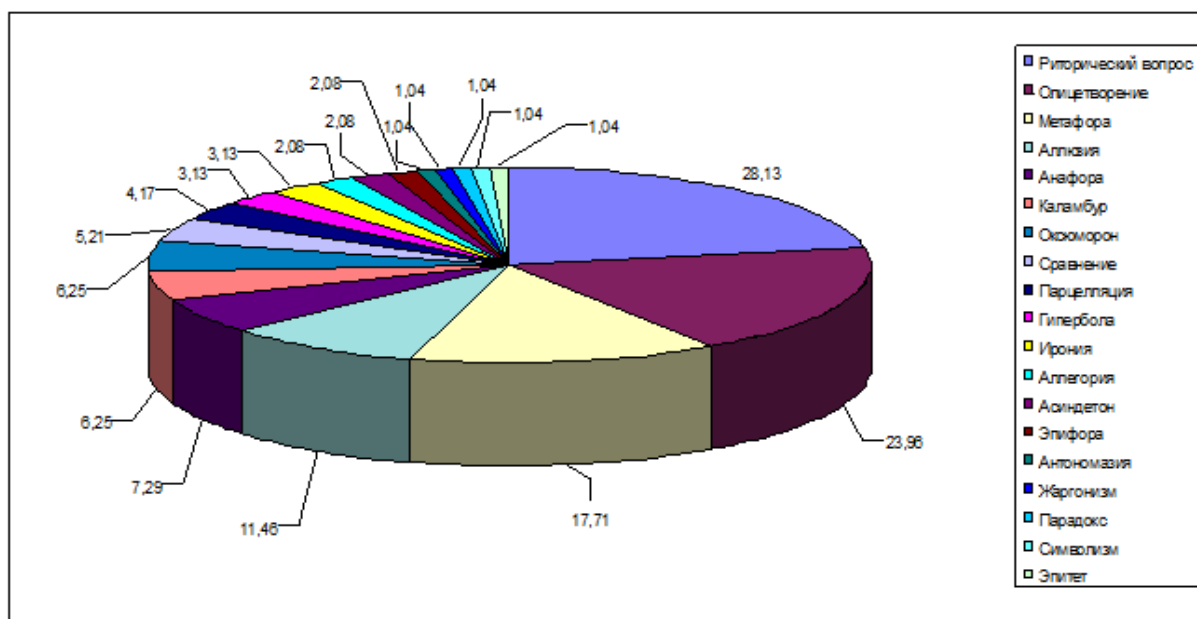


Рис. 2.4. Суммарное процентное соотношение используемых художественных средств в трех темах.

Таким образом, Кеведо в каждой из тем сочетает разные концепты, которые перекликаются между собой и в других темах. Идейные сочетания Кеведо переплетаются между собой, соединяя все темы в единое концептуальное целое. Проведя анализ, мы можем наблюдать все концепты поэта в нескольких тематиках. Например, концепты «смерть-жизнь» и «desengaño» наблюдаются в каждой из трех категорий, в то время как концепт «любовь» присутствует преимущественно в теме «любовных стихотворений». Концепт «разочарование» преимущественно проявляется в темах «нравственные и религиозные стихотворения» и «сатирические и бурлескные стихотворения», а концепты «время-жизнь» и «время-смерть» больше всего проявляются в теме «любовные стихотворения» и меньше в «нравственных и религиозных» стихотворениях.

Переплетения концептов в поэзии Франсиско де Кеведо свидетельствуют о неповторимом, уникальном стиле автора, что выделяет его из большинства концептистов барочной эпохи и делает его ярким представителем поэзии XVII века.

2.3. Особенности творчества Луиса де Гонгора

Основная цель творчества Луиса де Гонгора заключалась в создании мира абсолютной красоты путем стилизации элементов, предлагаемых реальностью, или замены их другими, обладающими более высокой эстетической эффективностью. Для этого он использовал аристократический культовый язык, который, несмотря на собственное его неприятие, не представлял абсолютной новизны, поскольку был не фоном, а максимальным усилением собственных ресурсов лирики эпохи Возрождения.

Тематическое поле поэзии Луиса де Гонгора включает в себя большое количество тем и мотивов, заимствованных из испанского общества того времени. Испанское общество в поэзии Гонгора изображено очень мрачно поскольку там царили ложь, жадность, лицемерие. (Jose Gabriel Mendez, 2006)

Тематика в поэтических произведениях для Гонгора, как и для всех писателей эпохи Барокко, не имеет большого значения. Он использовал наследие эпохи Возрождения, классической истории, мифов и легенд и т. д. Также персонажи его произведений взяты из истории, легенд и мифологии: Полифем, Галатя, Пирам, Тисбе и другие. Частым мотивом в его стихах являются «*beatus ille*» Горация и «*carpe diem*».

Он также использовал любовную тематику. В ней много традиционного: безответная любовь, ревность, описание настроений влюбленного человека.

Существует множество описаний физической красоты обожаемой дамы. В его понятии быть женственной значит быть слабой, непостоянной (нестабильной), женщина любит лесть, любит богатство. Мужчину изображают в темных тонах: он насмешлив (соблазнитель или соблазнитель), часто оскорбляет женские чувства.

Все в его поэзии стилизовано: мужчина, женщина, любовные чувства, пейзаж.

В его поэзии также появляются сатирические и бурлескные темы. Этот тип тем становится эффективным инструментом для высмеивания человеческих недостатков и пороков, а также врагов. В них показана:

- сатира на женщин, но не такая сильная, как в поэзии Франсиско де Кеведо,
- сатира на любовь,
- сатира на государства,
- антиклерикальная сатира.

Тематика в поэзии Гонгора связана с определенными метрическими формами, и таким образом обычно классифицируются его поэтические произведения.

По метрике его поэзия делится на две группы:

- композиции, написанные с использованием традиционных метрических форм
 - композиции, написанные с использованием итальянских метрических форм
- Из традиционных метрических форм он использовал романс как предпочтительную метрическую форму устной традиции.

Поэтом вводятся такие нововведения, как группировка стихов в строфы и припев. Также как и Лопе де Вега и Франсиско де Кеведо Гонгора написал еще несколько прекрасных художественно новых романсов.

Его романсы в свою очередь можно разделить на типы:

- сатирико-бурлескные романсы: самый известный-«Басня о Полифеме и Галатее» (состоит из 508 стихов) в котором рассказывается трагическая история двух влюбленных, но в юмористическом, сатирическом ключе; рассказ «Сестры», в котором автор также сатирически описывает себя;

- романсы об африканцах и пленниках: самые известные это «Среди свободных лошадей...», «Он служил в Оране королю...»;
- мавританские романсы: романс «Авен Зулема»; после которого все романсы этого типа были сатирическими;
- романсы на рыцарскую тематику: «Анжелика и Медоро», «В пасторальном общежитии...»;
- романсы во славу городов: «Прославленному знаменитому городу...» романс, посвященный Гранаде;
- романсы о рыбалке и охоте (рыбаках и охотниках) - вместо о пастухах и пастушках, которых он никогда не писал.

Из итальянских метрических форм он использовал: сонеты, которые поэт писал всю свою жизнь. Его сонеты выделяются идеальной структурой и формальным совершенством. Он писал сонеты на разные темы. Среди них выделяется сонет, написанный в 1615 году, посвященный его другу Эль Греко после его смерти – «Этот в изящной форме, о, Пилигрим...»

Его сонеты подразделяют на следующие виды:

- любовные сонеты, которые вращаются вокруг женщины и женщины как объекта любви;
- сатирико-бурлескные сонеты.

Сонеты последних 3 лет жизни Гонгора отличаются от раннего его творчества, они поют о старости, заброшенности и предчувствии близкой смерти.

- песни-указывают на большое влияние Эрреры, особенно это заметно в пьесах, показывающих патриотизм поэта: «Ода непобедимому флоту» (1588 г.) и «Праздник Святого Эрменегильдо» (1590 г.). Также наиболее ярко проявляется в серии любовных песен: «Чем завидны поднятые горы...!»
- децимы: «Ода взятию Лараша»

(Децима — это 10-строчная строфа, особый тип стиха, который характерен для испанской поэзии)

Поэтические произведения Гонгора в зависимости от используемого стихотворного размера можно разделить на популярные короткометражные композиции и стихотворения, построенные на основе слогов. Кроме этого, в его произведениях, прослеживается два направления, зависящие от эмоционального состояния автора - стихи бурлескного характера, в которых окружающая реальность унижена, и стихи, в которых целью является достижение абсолютной красоты.

Эта двойная линия-популярная или культурная с точки зрения размера, благородная или бурлескная с точки зрения замысла-пронизывает «всю» жизнь поэта. В конечном счете, единственное, что можно заметить, — это прогрессирующее осложнение, которое в равной степени достигает двух указанных способов.

Следует отметить, что самая важная вещь в традиционном коротком размере — это лирика и романсы. И в том, и в другом часто используются приемы и мотивы, присущие народной лирике; песни, танцы, припевы, ассонирующие рифмы, неправильные слоговые выражения и др.

Но отличительной чертой Гонгора является аристократическая стилизация популярного и слияние традиционной техники с уловками стиля барокко: антитезы, метафоры, гиперболы и др.

Что касается сонетов, главное в гонгористских произведениях на слогах — это богатая серия сонетов, отличающихся идеальной архитектурой и изысканной элегантностью.

Мифологические сюжеты широко используются в качестве простых декоративных элементов благодаря своей поэтической красоте и возвышающему престижу, а также представляют собой отход от прозаической повседневной реальности, учитывая метафорическое значение, которое им придается: Орфей будет музыкой, Амур-любовью, Нептун-море и др.

Использование культеранизма - неологизмов и гипербатонов - помогает Гонгора добиться самых красивых звуковых и цветовых эффектов; например, музыкальное или цветное значение таких слов, как «сапфир» - «zafiro», «овал» - «óvalo», «великолепие» - «esplendor», или такие сочетания как «свежий шум зефиров» - «el fresco de los céfiros ruido».

Искусство метафоры было развито Гонгора с удивительным успехом. В его стихах заснеженные горы превращаются в «хрустальных великанов» «gigantes de cristal», море-в «лазурную холодную могилу»-«cerulea tumba fría»; даже самые вульгарные вещи приобретают, благодаря метафоре-высокий престиж: масло будет «жидким золотом» «líquido oro», мясо – «пурпурными нитями из тончайших зерен»-«purpúreos hilos de grana fina» и т.д.

Стихи, написанные до 1610 года, являются произведениями, состоящими из лирики народного творчества, романсов и сонетов. В этих жанрах Гонгора вместе с Кеведо и Лопе де Вегой являются мастерами того времени. В этих стихах Гонгора тематика варьируется. Несмотря на то, что преобладают романсы на любовную тематику (так же как и в летрильях, в них прослеживается и историческая тема), автор пишет бурлескные, сатирические и юмористические стихотворные произведения. (Jose Gabriel Mendez, 2006)

2.4. Анализ стихотворений Луиса де Гонгора

В ходе анализа фактического материала нами были выявлены наиболее типичные для произведений Луиса де Гонгора стилистические приемы. Был проведен анализ десяти стихотворений, относящихся к следующим тематикам: «любовные» стихотворения (5 произведений) и «сатирико-бурлескные» стихотворения (5 произведений). (Приложение 2)

В ходе анализа стихотворных произведений выявлялись особенности языковой специфики и стилистические особенности используемых автором стилистических средств. Таким образом, мы проследили языковые и стилистические особенности творчества поэта.

В теме «любовные» стихотворения мы проанализировали 5 произведений: *La dulce boca* («Сладкий рот»), *A una rosa* («К розе»), *A los celos* («К ревности»), *Manda Amor en su fatiga* («Отправь Любовь в ее изнеможение»), *De unos papeles que una dama le había escrito* («Из каких-то бумаг, которые написала ему дама»).

Поэтическое произведение «*La dulce boca*» повествует о «ядовитой», болезненной любви и является неким жизненным предписанием обремененным негативным опытом.

«La dulce boca que a gustar convida

un humor entre perlas destilado,

y a no invidiar aquel licor sagrado

que a Júpiter ministra el garzón de Ida,»

«Сладкому рту, которому испробовать манящую

чистую влагу меж жемчужин,

не пить тот священный напиток,

который Юпитеру подает сын Иды,»

В начале стихотворения мы можем сразу наблюдать явление метонимии, именуемое лексической синекдохой «*La dulce boca*», означающее человека как такого. Затем автор использует метафору «*un humor entre perlas destilado*» - которая означает непорочное, девственное в данном случае тело.

В противовес Гонгора говорит об эликсире вечной жизни, напитке Богов «*licor sagrado*» этот мифологизм автор использует и в Библейском контексте.

Человек, совершивший грех, испробовав (опорочив) девственное тело падет из рая и лишится вечной жизни став смертным.

Словосочетание «*el garzón de Ida*» - является перифразом и также мифологизмом, под сыном Иды подразумевается Зевс, бог неба, грома и молний, главный бог Олимпа. Ида – это нимфа, которая в древнегреческой мифологии является одной из тех, кто воспитал Зевса на острове Крит. В данном случае можно видеть отсылку к мифологическим образам, что характерно для поэзии Гонгора.

Под «*Júpiter*» автор имеет ввиду того же Зевса, Юпитером называют Зевса в древнеримской мифологии. Также как и упоминание Зевса упоминание в данном контексте Юпитера является мифологизмом.

Стихотворное произведение «*La dulce boca*» является неким противопоставлением двух единств, однако, если в классическом противопоставлении берется пара противоположностей, то здесь Гонгора противопоставляет одно и то же, то есть не антонимически, а концептуально. Одну губу второй такой же, Древнеримского Юпитера своему древнегреческому аналогу Зевсу, цветок цветку, что можно назвать антитезами. Его противопоставления представляются как противопоставление двух начал – мужского и женского, при этом поэт говорит о любви между ними и боли, так между одной губой (женской) и другой губой (мужской) возникает любовь – светлая сторона чувства, а между одним цветком (женщиной) и вторым цветком (мужчиной) возникает змея – темная сторона чувства, поскольку змея может являться тьмой и злом согласно своему мифологическому образу. Также змея может означать порок, что значит грех.

*«¡amantes! no toquéis si queréis vida:
porque entre un labio y otro colorado
Amor está de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.»*

*«любовники! не прикасайтесь, если хотите жизни:
потому что между одной губой и другой алой
находится любовь, вооруженная от ее яда,
как между одним цветком и другим цветком спрятана змея.»*

Во второй строфе автор призывает влюбленных не касаться друг друга через отрицательный императив (Afirmativo negativo) используя условное предложение первого типа (Condicional del 1 tipo), *«no toquéis si queréis vida»* то есть не совершать грех или по-другому акт любви или половой акт.

Фраза *«cual entre flor y flor sierpe escondida»*, как и предшествующая ей *«porque entre un labio y otro colorado Amor está de su veneno armado»* являются метафорами они также противопоставляются, губы символизируют поцелуй любви, который в Европейском фольклоре спасает от смерти, как например в сказках о Белоснежке пробуждает от яда яблока, так и в сказке о Спящей красавице от вечного сна, вызванного ядом пряла. В данном противопоставлении цветы также выступают как два начала, мужское и женское, змея меж ними является грехопадением. Из чего следует, что «губы» — это метафора непорочной любви, духовной, высокой, невинной и платонической, а «цветы» — это метафора греховной любви, телесной, земной, развратной, низкой и плотской.

«No os engañen las rosas que al Aurora

diréis que aljofaradas y olorosas

se le cayeron del purpúreo seno.»

«Не обманывайте себя розами, которые,

как скажете Авроре, пышные и пахучие,

выпали у нее из пурпурного лона.»

Третья строфа также начинается с отрицательного императива (Afirmativo negativo) «*No os engañen las rosas*» продолжая предостережение.

Автор говорит об Авроре «*Aurora*» - богине света и зари, что является мифологизмом. В данном контексте Аврора упоминается с цветами - розами, а также растениями, цветущими в начале весны, в то же время розы являются неким олицетворением пылкой любви согласно древнегреческому мифу об Адонисе и Афродите. Метафора «*las rosas se le cayeron del purpúreo seno*» это иносказательное обозначение чрева. Иначе говоря, автор предостерегает не поддаваться соблазну, не совершать грех.

«Manzanas son de Tántalo y no rosas,

que después huyen dél que incitan ahora

y sólo del Amor queda el veneno.»

«Яблоки танталовые, а не розовые,

которые потом избегают,

из-за чего подстрекают (натравливают) теперь

и только от Любви остается яд.»

В последнем четверостишии автор продолжает предостережение.

«*Manzanas son de Tántalo*» - «Танталовы яблоки» от «Танталовы муки» (мифологизм), согласно древнегреческой мифологии, Тантал — это царь Сипил, обреченный на вечные муки и страдания, является сыном Зевса. Древнегреческий поэт Гомер представлял Тантала как испытывающего муки жажды и голода. Тантал находился в подземном мире, стоящий по горло в воде без возможности испить ее, окруженный плодами не имеющий возможности испробовать их, поэтому эти муки были прозваны Танталовыми. Вероятнее всего яблоки, про которые пишет Гонгора это те самые плоды, которые не мог сорвать Тантал. Иначе говоря «Танталовые муки» это страдания от невозможности получить желаемое. В контексте данного стихотворения яблоки выступают недостижимым объектом, противопоставляя Танталовые яблоки розовым «*у no rosas*», автор имеет ввиду противопоставление моральных мучений физическим, поскольку под розовыми яблоками может подразумеваться женская грудь. Эти мучения человек сначала стремится избежать, не чувствовать, но впоследствии им нужно дать выход и направить на кого-то, чтобы испытать облегчение, что показано во фразе «*que después huyen dél que incitan ahora*». Поэтому «*Manzanas, que después huyen dél que incitan ahora*» можно назвать олицетворением.

Поэт заканчивает стихотворное произведение фразой «*sólo del Amor queda el veneno*» что является гиперболой за счет своего акцента на уникальность и единственность. Ядом является лишь высокое чувство любви, а не плотское ее проявление.

В данном произведении наблюдается явление Гипербатона (инверсии) «*entre un labio y otro colorado Amor está de su veneno armado*», «*entre flor y flor sierpe escondida*» характерного для культеранистской поэзии.

Поэтическое произведение «A una rosa» повествует о женщине как таковой. Автор сравнивает ее молодость и «востребованность» с цветком.

«Ayer naciste, y morirás mañana.

Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?

¿Para vivir tan poco estás lucida?

Y, ¿para no ser nada estás lozana?»

«Вчера ты родилась, а завтра умрешь.

Чтобы так кратко существовать, кто дал тебе жизнь?

Для того, чтобы прожить так мало, ты являешься на свет?

И, чтобы ничего не значить, ты увядаешь?»

В первой строфе поэт сетует о скоротечности времени, это может быть как и любовь, так и женская красота. Цветок - «rosa» персонифицируется во всем произведении и выступает как олицетворение. К нему поэт и задает риторические вопросы «¿quién te dio vida? ¿Para vivir tan poco estás lucida? Y, ¿para no ser nada estás lozana?» взывая к вечным вопросам мироздания. Можно сказать что поэт находится в страдании, поскольку в словах читается недоумение и сожаление о том, что рождение, краткое существование и смерть происходят стремительно быстро. Жизнь и красота представляются для автора, как пролетающие мгновения, эти ощущения усиливаются им за счет применения сравнительной частицы качества «tan» во фразе «Para tan breve ser», тем самым используется гипербола.

*«Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.»*

*«Если твоя тщетная красота обманула тебя,
то очень скоро ты увидишь, что она поблекла,
потому что в твоей красоте скрыта
возможность умереть ранней смертью.»*

Во второй строфе автор использует олицетворение *«te engañó tu hermosura»* указывая на надменность женщины. Будучи уверенными в своей красоте, девушки пользуются ей в корыстных целях. Однако, красота не вечна, так как вянет роза, так уходит и молодость. Существительное женского рода *«hermosura»* является субстантивацией прилагательного *«Hermoso/a»* использовано не случайно в этом произведении, как и другие существительные, такие как *«la mano»*, *«la ocasión»*, *«la muerte»*, *«la agricultura»*, *«la ley»*, *«la vida»*. Поскольку это произведение говорит о женщине, то и лексических единиц женского рода здесь умышленно больше.

Также поэт использует еще одно олицетворение с красотой *«en tu hermosura está escondida la ocasión de morir muerte temprana»*. Автор будто бы говорит что эта красота губительна для девушки, как слишком яркое солнце для цветка, всему должна быть мера.

*«Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,*

grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano;

dilata tu nacer para tu vida,

que anticipas tu ser para tu muerte.»

«Когда я отрежу тебе прочную руку,

что разрешено законом земледелия,

грубое дыхание положит конец твоей удаче.

Не выходи на улицу, тебя ждет какой-нибудь тиран;

отсрочь свое рождение для своей жизни,

которое ты предвосхищаешь своим существом для своей смерти.»

В последних двух строфах автор говорит о хрупкости цветка-женщины, которая может пострадать от жестокого обращения мужчины. Поэт использует метафору «*te corte la robusta mano*» имея ввиду не руку человека, а ствол цветка – розы, который сам по себе достаточно твердый и прочный. Затем Гонгора иронизирует, ссылаясь на несуществующий закон земледелия, поскольку руку по закону отрубить нельзя «*ley de la agricultura permitida*». А используя метафору «*grosero aliento acabará tu suerte*» он говорит о принесенной цветку смерти.

Затем автор использует отрицательный императив (Afirmativo negativo) «*No salgas, que te aguarda algún tirano*» предостерегая женщину об опасности, если она выйдет из дома. Наличие императива и лексической единицы «*tirano*» делает эту фразу сверх эмоциональной и также является преувеличением и несет в себе переносное значение, поэтому ее можно назвать гиперболой. Выражение «*dilata tu nacer para tu vida, que anticipas tu*

ser para tu muerte» является метафорой, рождаясь человек уже автоматически «запускает» процесс старения, поскольку вся жизнь и есть старение. Автор проецирует это на прекрасную женщину, которая находится в опасности из-за своей временной красоты, которая ее может погубить, ведь ее захотят опорочить жестокие мужчины. Этой фразой автор как будто подводит итог всему вышесказанному. Женщина это прекрасный, но очень хрупкий объект желания. Ее красота способна свести с ума любого, однако эта красота не вечна и способна сотворить с женщиной злую шутку, если та ей возгордится. Поэт напоминает женщине, что красота это всего лишь время, которое очень стремительно истекает, как проходит молодость, так и исчезает красота по мнению автора.

Поэтическое произведение «A los celos» повествует о сильном чувстве ревности, которое захватывает поэта и злит.

«¡Oh niebla del estado más sereno,

Furia infernal, serpiente mal nacida!

¡Oh ponzoñosa víbora escondida

De verde prado en oloroso seno!»

«О туман самого безмятежного состояния,

Адская ярость, подлая змея!

О дерзкая скрытная гадюка

Из зеленого луга в пахучее лоно!»

В первой строфе автор говорит об измене, используя два разных эмотива, семантически относящих нас к одному «*serpiente*» и «*víbora*». Здесь можно

говорить об семантических отношениях гипонима и гиперонима, где гиперонимом является «*serpiente*», а гипонимом «*víbora*». И один и второй относят к общему смыслу значения змеи в западном фольклоре. Змея – это зло, несущее яд, как и говорилось выше олицетворяет порок. Тем не менее гадюка несет в себе еще один смысл помимо зла, коварства и греха, это зависть, а зависть и ревность достаточно близкие эмоции по своей природе. Гадюка также является библейским символом, поскольку являлась одним из четырех ликов дьявола. Поэтому в данном контексте гадюку можно назвать мифологизмом. Фразу «*ponzoñosa víbora escondida de verde prado en oloroso seno*» можно назвать метафорой, здесь автор говорит о грехе совершенном с женщиной, то есть об измене. Поэт также использует сильные эмотивы – эпитеты «*Furia infernal*», «*serpiente mal nacida*», «*ponzoñosa víbora escondida*» делая произведение более гротескным. Они указывают на ярость и обиду от измены.

«¡Oh entre el néctar de Amor mortal veneno,

Que en vaso de cristal quitas la vida!

¡Oh espada sobre mí de un pelo asida,

De la amorosa espuela duro freno!»

«О, среди любовного нектара смертельный яд,

Который в хрустальном бокале уносит твою жизнь!

О, верный меч на мне как на волоске,

От любящей шпоры стойкое препятствие!»

В данной строфе автор говорит о боли, которую приносит ревность, он использует метафору «*entre el néctar de Amor mortal veneno, que en vaso de*

cristal quitas la vida» показывая силу отчаяния. Можно предположить, что любовный нектар — это светлое чувство, которое все же содержит в себе неискренность или обман в виде смертельного яда. А человек, несмотря на это, его принимает, как напиток, то есть он внемлет неискренней любовной речи, зная, что существует обман.

С помощью эвфемизма «*quitas la vida»* поэт отождествляет смерть с болью от ревностного чувства.

Далее автор проводит аналогию с рыцарством и метафорически говорит о своей гордости «*espada sobre mí de un pelo asida»*, «*De la amorosa espuela duro freno»*. При помощи этих метафор автор говорит о своей мужской беспомощности, ведь рыцарство олицетворяет мужество, а падающий меч и не прищипоренный конь — это символ слабости.

*«¡Oh celo, del favor verdugo eterno!,
Vuélvete al lugar triste donde estabas,
O al reino (si allá cabes) del espanto;
Mas no cabrás allá, que pues ha tanto
Que comes de ti mesmo y no te acabas,
Mayor debes de ser que el mismo infierno.»*

*«О ревность, вечная милость палача!,
Вернись в печальное место, где ты была,
Или в царство ужаса (если ты там поместишься);
Но ты туда не поместишься, потому что там уже достаточно
Того, что ты поглощаешь из самой себя и не перестаешь,*

Должно быть, ты больше, чем сам ад.»

В последних двух строфах поэт пытается прогнать ревность, избавиться от нее. Он использует утвердительную форму императива (Imperativo Afirmativo) «*Vuélvete al lugar triste donde estabas*» приказывая настигнувшему чувству уйти. Поэт использует эвфемизмы ада описывая ад как место негативных чувств «*lugar triste*», как противоположность раю, называя ад царством ужаса «*reino del espanto*». В завершении поэт использует гиперболу «*Mayor debes de ser que el mismo infierno*» говоря о ревности как о самом негативном чувстве, которое довелось испытывать.

С точки зрения синтаксиса, в данном поэтическом произведении наблюдается характерное явление для культеранизма – гипербатон. На протяжении всего произведения автор меняет порядок использования слов в предложении, ставя прилагательное перед существительным, а также используя реверсивный «отзеркаленный» тип построения членов предложения: «*De verde prado*», «*amorosa espuela*», «*en vaso de cristal quitas la vida*».

В поэтическом произведении «*Manda Amor en su fatiga*» говорится о любовном волнении. Автор говорит о героической любви, о любви «кричащей».

«Manda Amor en su fatiga

Que se sienta y no se diga;

Pero a mí más me contenta

Que se diga y no se sienta.»

«Отправь Любовь в ее изнеможение

Пусть сидит и молчит;

Но мне больше нравится

Чтобы она считалась с собой и не сидела сложа руки.»

Первая строфа является риторической эпифорой или же рефреном, она повторяется в конце каждой новой строфы, поскольку данное поэтическое произведение читается нараспев, что характерно для романсов. Любовь «*Amor*» здесь выступает как одушевленный объект – олицетворение, ее «отправляют», ей наставляют «*Manda Amor en su fatiga Que se sienta y no se diga*». Наставляют любовь через утвердительную форму императива (Imperativo Afirmativo) и отрицательную (Afirmativo negativo) «*Manda Amor*», «*Que se sienta y no se diga*». Этот лейтмотив назидания проходит через все произведение.

Поэт говорит о законе любви «*la ley vieja de Amor*» и описывает его, это является метафорой, поскольку иносказательно объясняет кто достоин любви. Также Гонгора использует гиперболу «*Que el que más sufre y más calla*» где преувеличивает страдания. Автор говорит о сильных душевных переживаниях и самоотверженности.

Затем автор использует метафору «*Le hallaron los gusanos Secretos en la barriga*» проводя аналогию с червивыми яблоками, которые ест человек. Поедая червивые яблоки как символ секретов, человек умирает от рук противников любви.

В третьей строфе Гонгора использует сравнения «*Que como leño sufriere*», «*Y como piedra callare*» говоря о страдальческой любви как о корабле в водной стихии или лежащем не двигающемся камне, которые не способны что-либо

изменить против природы. Далее автор снова наставляет через утвердительную форму императива (Imperativo Afirmativo) «*Mande Amor lo que mandare*», но уже с большим отчаянием и затем более требовательно выражает протест используя метафору «*Dar libertad a mi lengua, Y a sus leyes una higa.*» по аналогии с судебной и законодательной властью.

В новой строфе поэт продолжает метафору с судебной и законодательной властью, но уже делая акцент на исполнительной, когда говорит о трибунале, задержании и публичном наказании. Первая метафора «*Bien sé que me han de sacar En el auto con mordaza*» говорит именно о трибунале и задержании, а вторая о публичном наказании и возмущении толпы «*Cuando Amor sacare a plaza Delinquentes por hablar;*». Этими метафорами Гонгора показывает любовь как борьбу в тяжелые моменты.

В последней строфе автор использует метафору «*Que guarda más bien Cupido Al que guarda más secreto;*», говоря о сохранности отношений. Вероятно чем меньше возлюбленная знает, тем дольше длится ее любовь. Также в этой метафоре содержится мифологизм «*Cupido*» - «Купидон». В римской мифологии Купидон является Богом любви, привязанности и желания. В данном случае Купидон выступает как некая божественная сила, которая хранит любовные отношения и не дает им распасться. В заключении поэт использует сложную метафору

«*Y si muere el indiscreto*

De amoroso torozón,

Morirá sin confesión

«*Por no culpar su enemiga.*» в которой говорит о смерти от любви, то есть о расставании и сильной боли. Лексическая единица «враг» - «*enemiga*» в данном произведении имеет женский род, что свидетельствует о враге в лице возлюбленной, которая причинила боль.

Поэтическое произведение «De unos papeles que una dama le había escrito» повествует об утрате любимого человека.

*«Yacen aquí los huesos sepultados
De una amistad que al mundo será una,
O ya para experiencia de fortuna
O ya para escarmiento de cuidados.»*

*«Здесь покоятся погребенные кости
Дружбы, которая в будущем станет единственной,
Или уж на испытание счастьем
Или уж на наказание городов.»*

В первой строфе автор говорит о факте потери дружбы или же любви и использует метафору «*los huesos sepultados De una amistad*», поэт представляет законченные трагично отношения как нечто умершее. Можно сказать, что автор говорит о расставании проводя аналогию со смертью и погребением. Также можно предположить, что любовь была сложной и обремененной расстоянием, в связи с этим автор использует метафоры «*para experiencia de fortuna*» и «*para escarmiento de cuidados*».

В данной строфе можно наблюдать явление синтаксического параллелизма «*O ya para experiencia de fortuna; O ya para escarmiento de cuidados*», начальная часть каждой строчки имеет одинаковую структуру «*O ya para*»,

таким образом автор акцентирует внимание на причины своей тяжелой любви.

*«Nació entre pensamientos, aunque honrados,
Grave al amor, a muchos importuna;
Tanto que la mataron en la cuna
Ojos de invidia y de ponzoña armados.»*

*«Она родилась среди мыслей, хотя и честных,
серьезных для любви, многим неприятных;
Настолько, что ее убили в колыбели
Глаза, вооруженные завистью и ядом.»*

Во второй строфе автор говорит о любви как о ребенке, который только родился, то есть о только расцветающем чувстве, используя метафору *«Nació entre pensamientos»*. Поэт глубоко сожалеет о потерянной любви, поэтому использует гиперболу *«Tanto que la mataron en la cuna»*, чтобы показать её высокую значимость. С помощью олицетворения *«Ojos de invidia y de ponzoña armados»* автор описывает возможную зависть или несогласие с возникшей любовью. Также под «глазами» - *«Ojos»* имеется ввиду человек этот «перенос» можно назвать лексической синекдохой.

*«Breve urna los sella como huesos,
Al fin, de malograda criatura,
Pero versos los honran inmortales,*

*Que vivirán en el sepulcro impresos,
Siendo la piedra Felixmena dura,
Daliso el escultor, cincel sus males.»*

*«Краткая урна запирает их, как кости,
наконец, злополучного существа,
Но стихи почитают их бессмертными,
Которые будут жить запечатанные в гробу,
Будучи твердым Фелисменским камнем,
Далис скульптор, резцом их пороков.»*

В последних строфах автор говорит о памяти - любовь, которую он потерял не будет забыта. При помощи метафоры «Breve urna los sella como huesos» поэт говорит об окончании осуждающих любовь разговоров. При рождении любви появились мысли её осуждающие, но когда отношения закончатся, исчезнут и разговоры. Используя эпитет «*malograda criatura*» Гонгора показывает степень ненависти к ушедшей любви. Тем не менее, эта любовь остается в памяти, в связи с чем поэт использует метафору «*Siendo la piedra Felixmena dura*», где под камнем подразумевается надгробная плита.

С точки зрения синтаксиса, в данном поэтическом произведении наблюдается характерное явление для культеранизма – гипербатон. Автор меняет привычный порядок слов в таких случаях как: «*Yacen aquí los huesos sepultados*», «*Daliso el escultor*», «*la mataron en la cuna Ojos*».

Результат анализа выбранных для исследования стихотворных произведений, относящихся к любовной теме, показал, что, Луис де Гонгора наиболее часто использует такие художественные и синтаксические средства, как метафора (24 раза что составляет 34,29%), гипербатон (8; 11,43%), мифологизм и гиперболу (по 6; 8,57%), в среднем количестве олицетворение (5; 7,14%) и эпитет (4; 5,71%), в меньшей степени антитезу, эвфемизм, риторический вопрос (по 3; 4,29%), синекдоху и сравнение (по 2; 2,86%), а так же в единичных случаях иронию, перифраз, эпифору и параллелизм (по 1; 1,49%) (см. Таблица 2.5. рис. 2.5.)

Полученные результаты свидетельствуют о том, что в теме «Любовные стихотворения», используемые автором средства типичны в целом для поэзии культеранизма, характерной для эпохи Барокко, и в частности для самого Гонгора, как одного из ярких представителей этого направления. «Любовь» в произведениях Гонгора трагична и несправедлива, а предостережения автора заставляют читателя задуматься о ее существовании. Поэт применяет большое количество метафор описывая отношения между женщиной и мужчиной, не столько духовные сколько приземленные или даже греховные. Делая акценты на определенных мыслях и словах, поэт использует гипербатон. В то же время автор проводит аналогии человеческих мучений во имя «любви» с древнегреческой и древнеримской мифологией, преувеличивая эти мучения и страдания при помощи гипербол. Также поэт применяет разнообразие других стилистических средств и языковых явлений, что обусловлено направлением «культеранизм» и его собственным направлением «гонгоризм».

Таблица 2.5.

Частота встречаемости стилистических приемов и языковых явлений в теме «любовные стихотворения».

Стилистические приёмы и языковые явления	Частота встречаемости	
	В абсолютных единицах	В %
Метафора	24	34,29
Гипербатон	8	11,43
Мифологизм	6	8,57
Гипербола	6	8,57
Олицетворение	5	7,14
Эпитет	4	5,71
Антитеза	3	4,29
Эвфемизм	3	4,29
Риторический вопрос	3	4,29
Синекдоха	2	2,86
Сравнение	2	2,86
Ирония	1	1,49
Перифраз	1	1,49
Эпифора	1	1,49
Параллелизм	1	1,49

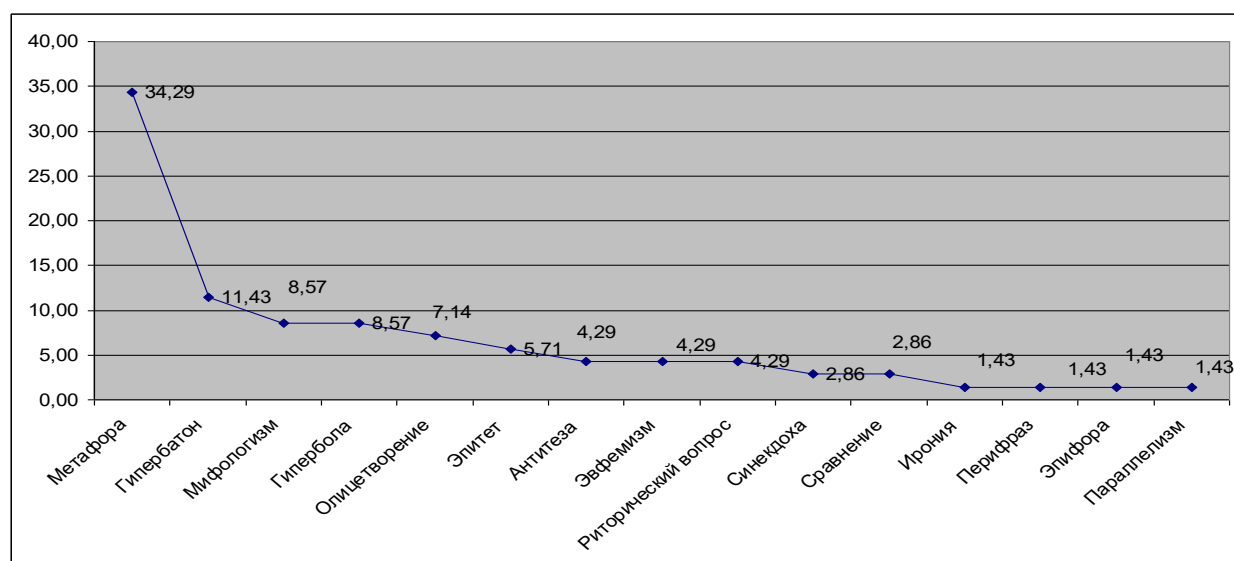


Рис. 2.5. Процентное соотношение используемых стилистических приемов и языковых явлений в теме «любовные стихотворения».

В теме «сатирико-бурлескные» стихотворения мы проанализировали 5 произведений: *Dineros son calidad* («Деньги – это качество»), *A un caballero poeta* («Неучтивому поэту»), *A un pintor flamenco* («Фламандскому художнику»), *¿Qué lleva el señor Esgueva?* («Что носит при себе сеньор Есгева?»), *Cuando pitos flautas* («Когда гудки флейты»).

В поэтическом произведении «*Dineros son calidad*» автор говорит о правде и лжи.

Стихотворение строится по следующему: чередующиеся строфы дают пример правды, затем лжи, после вводных четырех строк это делается в обобщенном виде.

Исследуемое произведение «*Dineros son calidad*» было написано Луисом де Гонгора в 1601 году. В то время в Испании было много разговоров о деньгах, правил Филипп III. В Севилью ежегодно прибывали испанские корабли из Америки, груженные золотом и серебром, добытыми на мексиканских и перуанских островах Мимас. Изобилие драгоценного металла привело к росту цен, и это естественно повлияло на жизненный уровень простых людей и отразилось в произведениях поэтов и писателей.

В начале сразу же встречаются повторяющиеся слова «*¡Verdad!*» «*¡Mentira!*», они задают общий мотив произведения и являются рефреном, поскольку данное стихотворение является летрильей.

Первая строфа является правилом данного произведения:

«Dineros son calidad

¡Verdad!

Más ama quien más suspira

¡Mentira!»

«Деньги — это качество

Правда!

Больше любит тот, кто больше вздыхает

Ложь!»

В каждой из строф Гонгора поочередно обличает правду и ложь: что деньги на все способны и что многие любовные увлечения ложны и движимы только денежным интересом.

Во второй строфе поэт использует ряд денежных каламбуров:

- «*Cruzados hacen cruzados*» - в одном случае «*cruzados*» это крестоносцы европейские рыцари раннего средневековья, а в другом это крузады (крусады, крузада) золотые монеты (в Португалии и Испании)

- «*Escudos pintan escudos*» - по аналогии с предыдущим «*Escudo*» в одном случае это «дворянский герб», в другом случае «эскудо» это испанская и португальская золотая монета XV-XVIII веков.

- «*Con dados ganan condados*» - здесь автор использует омонимию, а точнее игра смысла производится с омоформами «*Con dados*» и «*condados*». В первом случае это предлог и существительное в значении «с игральными костями», во втором случае это существительное в значении «графства».

- «*Ducados dejan ducados*» - продолжая «денежную» игру автор использует «*Ducados*» в одном значении как «герцогства», а в другом как «дукаты» золотые или серебряные монеты в Европе.

- «*Y coronas majestad*» - в завершении строфы поэт использует «*coronas*» в первом значении как «короны» - головном уборе и во втором значении как «корона» - королевская монета.

В третьей строфе автор говорит о любви и использует метафору «*Pensar que uno sólo es dueño De puerta de muchas llaves*» под дверью подразумевается женщина, через которую входит и выходит много людей, а множество ключей — это мужчины, то есть автор намекает на распутность женщин.

Также поэт делает отсылку, которая является аллюзией «*Y entender que no son sueño Las promesas de Marfira*» к произведениям Рамиреса Пагана, а точнее к стихотворениям «От Дарданио к Марфире», «От Марфиры к Дарданио» и др.

Гонгора говорит о женской коварности и неискренности.

Четвертую строфу поэт начинает с лексической анафоры «*Todo se vende este día, Todo el dinero lo iguala;*». В 1601 году королевский двор переехал из Мадрида в Вальядолид. Мадрид предложил сто тысяч дукатов герцогу Лерма, если он предотвратит переезд, в то время как Вальядолид пообещал королю дворец.

Обещание дворца автор выражает с помощью каламбура «*La corte vende su gala*», где «*gala*» в одном случае это «награда», а в другом «гала» мелкая монета.

Также в этой строфе можно встретить явление омонимии «*La guerra su valentía*», перекликающееся с фразой из следующей «*En Valencia muy preñada*», то есть «*Valentía – Valencia*» это омофоны.

В следующей строфе автор говорит о Валенсии, которая славилась своими публичными домами. Здесь рассказывается о женщинах, которые в Мадриде изображали из себя служанок, а в Валенсии занимались проституцией, ели лук в Вальядолиде (вульгарная еда) и в Толедо мармелад (изысканная еда), в Севилье они были «дамами», а в Гранаде-«дверями». Иначе говоря, происходит сравнение двух городов со стороны крупных и малых, столичных и провинциальных. Мадрид, Толедо и Севилья были крупными столицами по сравнению с более провинциальными Валенсией, Вальядолидом и Гранадой.

Автор использует ряд антитез:

- «*En Valencia muy preñada Y muy doncella en Madrid*» - противопоставляя «*preñada*» распущенных дам в Валенсии «*doncella*» благородным дамам в Мадриде.

- «*Cebolla en Valladolid Y en Toledo mermelada*» - противопоставляя «*Cebolla*» лук Вальядолида, как вульгарную еду, «*mermelada*» мармеладу из Толедо, как изысканную.

- «*Puerta de Elvira en Granada Y en Sevilla doña Elvira*» - противопоставляя «*Puerta de Elvira*» распущенную даму Эльвиру «*doña Elvira*» благородной даме Эльвире.

В следующей строфе автор использует аллюзию «*tiene cara de hereje Y aun fe la necesidad*»/ «*La necesidad tiene cara de hereje*» (Необходимость имеет лицо еретика) на крылатое выражение из латыни «*Necessitas caret lege*» (Необходимость закона не имеет). Поэт с иронией говорит, что у необходимости не только лицо еретика, но и вера еретика. Он осуждает, что тому, у кого нет денег, не уделяется никакого внимания.

Затем Гонгора говорит о человеке, который как «из грязи в князи» хочет казаться богатым и знатным, коим не является, используя метафору «*Siendo como un algodón, Nos jura que es como un hueso*» то есть несмотря на то, что «необходимость» у него мягкая, как хлопок, он клянется, что она твердая, как кость. И чтобы доказать это, что он знатный и богатый господин, он затягивает все, что мягко «*Y quiere probarnos eso Con que es su cuello almidón, Goma su copete, y son Sus bigotes alquitira*» (является иронией): крахмаливает шею, втирает клей в волосы и смазывает усы (клей, предназначенный для подкрашивания усов).

Далее Гонгора использует фразу «*Deje el río Marañón, Y entre el río de la Plata*» Мараньон это река в Перу, левый исток Амазонки, здесь поэт намекает на запутанность, которую влечет за собой длительный судебный процесс, в сравнении с тем, как быстро его можно разрешить, если правильно

использовать серебро. Поэтому в данном контексте «*Marañón*» предстает аллюзией, а «*entre el río de la Plata*» метафорой.

Поэт использует метафору «*Y puerto de claridad*», что значит «отправиться в порт ясности» то есть иметь возможность отдохнуть, больше не о чем беспокоиться.

В последней строфе поэт вновь возвращается к обличению порочности.

С помощью метафоры «*Siembra en una artesa berros La madre, y sus hijas todas*» автор хочет сказать, что мать была колдуньей.

В следующей фразе «*Son perras de muchas bodas Y bodas de muchos perros;*» поэт использует жаргонизмы женского «*perras*» и мужского «*perros*» родов.

В первом случае это дочери, которые провели много «брачных ночей» (поскольку мать-колдунья восстанавливает их невинность для следующей ночи), и эти свадьбы были с множеством «*perros*» (поскольку в них участвовали мужчины).

В завершении автор использует метафору «*Y sus yernos rompen hierros En la toma de Algecira*», то есть зятья (матери) ломают утюги (копья) при взятии Альхесиры именно потому, что считают ее невинной. Также «*Algecira*» это аллюзия, поскольку это имя девушки образовано от названия испанского города «*Algeciras*» Альхесирас. Этот город осаждали христианские войска в 14-м веке, в 17-м веке этот город был уже в разрушенном состоянии.

В поэтическом произведении «*A un caballero poeta*» автор иронично высказывается по отношению к поэту конкуренту.

В самом начале поэт с первой же фразы использует иронию «*No enfrene tu gallardo pensamiento Del animoso joven mal logrado*» говоря с издевкой, чтоб конкурирующий с ним поэт писал в своих произведениях нелестные слова об авторе данного стихотворения. Это поэтическое произведение может быть

неким вызовом поэтическому сопернику. Желая высказать свое мнение о сопернике, Гонгора делает это в характерной ему манере. Также автор использует в этой фразе отрицательную форму императива (*Afirmativo negativo*) «*No enfrene tu gallardo pensamiento*» побуждая оппонента к действию, манипулируя его эмоциями.

Затем поэт использует метафору «*el húmido elemento*» имея ввиду под «влажной стихией» – воду и эпитет «*El loco fin*». Оба этих эмотива служат для выражения саркастического смысла, коим пронизано все произведение.

Последняя строка первой строфы задает мотив второй, третьей и четвертой строфам, где проводится некая аналогия между попытками конкурента «обогнать» автора и легендой об Икаре (согласно древнегреческой мифологии Икар - сын Дедала, искуснейшего мастера, спасался вместе с отцом с острова Крит на крыльях скрепленных воском, но поднялся слишком высоко к солнцу из-за чего воск растаял, крылья развалились, а Икар упал в море и утонул; позднее его тело прибило к берегу), что является аллюзией. Исходя из этого можно наблюдать как автор осуждает конкурента за его попытки превзойти более сильного противника и иронично демонстрирует сопернику что с ним будет, если тот, как Икар захочет попытаться ему противостоять.

Ироничное настроение во второй строфе начинается с метафоры «*Las dulces alas tiende al blando viento*» и эпитета «*Las dulces alas*» где автор иронизирует над жалкими, по его мнению, попытками противника превзойти поэта.

Затем следует другой эпитет «*mar del miedo helado*», с помощью которого автор еще больше унижает противника, говоря, что и без того хаотичная морская вода способна намочить крылья конкурента, ему даже не нужно для этого лететь ближе к солнцу, то есть противнику даже не стоит стараться, ведь он уже проиграл.

Далее автор использует семантическую игру с эпитетом «*encendida región del ardimiento*», он употребляет лексическую единицу «*ardimiento*» - «отвага», которая является существительным мужского рода образованным от глагола *ardor* – жар, пыл, она семантически сочетается с причастием «*encendida*» - «горящая». Контекст фразы «*toca levantado La encendida región del ardimiento*» подразумевает, что как у Икара был воск, так у конкурента есть рвение и своеобразная наглость, эта фраза усиливает эффект иронии.

Также третья и четвертая строфа содержат архаизм «*Do*», который в поэтическом языке означает *donde*, что характерно для испанского языка 17 века. В третьей строфе также можно наблюдать метафору «*Corona en puntas la dorada esfera*» под которой подразумевается солнце-корона, а золотой небосвод-свет, исходящий от него, что также отсылает нас к легенде об Икаре, как и окончание строфы «*al noble ardor desátese la cera*» которая является метафорой.

Последняя строфа — это смерть Икара и «смерть» поэта конкурента, здесь Гонгора использует олицетворение «*Que al mar Gran honra le será*», словно море это убийца конкурента и ему окажут честь за убийство противника автора произведения. И в завершении автор использует метафору «*a su ribera, Que le hurte su nombre tu ruina*» в которой поэт говорит о своей неприязни к конкуренту, отсылая попытки второго, будто «ничтожность», «умирать к берегу».

На протяжении всего произведения в поэтическом тексте можно встретить гипербатон, автор меняет порядок использования слов в предложении, ставя прилагательное перед существительным «*gallardo pensamiento*», «*animoso joven*», «*El loco fin*», «*el húmido elemento*», «*Las dulces alas*», «*blando viento*», «*el torpe mar*», «*la dorada esfera*», «*noble ardor*» . Автор выбирает эту позицию делая некий акцент, как издевку над оппонентом, при этом семантическое значение не меняется.

В поэтическом произведении «A un pintor flamenco» говорится о художнике, изображавшем поэта.

Автор использует метафору «*Hurtas mi vulto y cuanto más le debe A tu pincel*» под которой подразумевает, что данный художник нравится поэту с точки зрения профессионализма и потому Гонгора является его постоянным клиентом.

Поэт говорит о таланте творца, о его живописном стиле с помощью олицетворения «*el breve lino En los colores que sediento bebe*». Холст как губка впитывает краски, иначе говоря, пьет будто человек воду.

Затем автор выражает опасение смерти через метафору «*Vanas cenizas temo al lino breve*», поскольку портрет «хранит» о человеке воспоминания, поэт сетует на скоротечность жизни. Человек сделан из плоти и крови, используя аналогию с темой живописи, автор использует эпитет «*émulo del barro*», на «языке» художников человек сделан из глины. Продолжая говорить о создании человека, автор помпезно одухотворяет его, используя эпитеты «*ya etéreo fuese, ya divino*», что характерно для бурлескной поэзии. Говоря о себе с иронией, поэт использует олицетворение «*Vida le fió muda esplendor leve*», где жизнь является неким благодетелем, который делает «подарки» особенно старательным людям.

Поэт восхваляет художника, употребляя фразу «*Belga gentil, prosigue al hurto noble*», которая состоит из эпитета и метафоры. Эпитетом поэт подчеркивает свое восхищение художником, а метафорой автор продолжает метафору первой строфы, он дает свое разрешение или же напутствует чтобы художник и дальше рисовал картины автора данного произведения, это Гонгора выражает с помощью утвердительной формы императива (Imperativo Afirmativo). Третью строфу поэт завершает метафорой «*Que a su materia perdonará el fuego, Y el tiempo ignorará su contextura*» желая сохранить

«жизнь» портрету, который рисует художник. Поскольку жизнь человека не вечна, автор надеется, что портрет не испортится со временем, не сгорит и сохранится.

В последней строфе поэт использует олицетворения «*en sus hojas cuenta un roble*» и «*Árbol los cuenta sordo, tronco ciego*». Первое можно трактовать как жизнь, которая считает года людям, которые они проживают. Второе же говорит об отсутствии возможности или желания понять мир вокруг, также как и понять искусство. Поскольку дерево в данном случае — это человек, оно не может услышать, что ему пытаются донести, а ствол — то есть суть человека, его душа, не может увидеть или не хочет увидеть красоту искусства или суть мироздания.

С точки зрения лексической составляющей, мы можем заметить, что автор использовал в данном произведении состояния «отсутствия» сенсорного получения информации «*muda esplendor*», «*cuenta sordo*», «*tronco ciego*», то есть немоту, глухоту и слепоту. Это можно интерпретировать как три препятствия к познанию такой чувственной формы как искусство. Глухой не сможет услышать поэзию и музыку, слепой не сможет увидеть живопись и архитектуру, а немой не сможет выразить впечатления об увиденном и услышанном, то есть выразить свое восхищение или омерзение. Также автор в последней строчке, которая является метафорой, говорит «*Quien más ve, quien más oye, menos dura.*», что означает следующее, человек, который может познать этот мир с помощью зрения (уметь видеть физически и абстрактно) и слуха (уметь слышать физически и уметь слушать, понимать смысл) может жить без мук, то есть понимать как устроен этот мир, понимать искусство и не бояться жизни (или смерти) как таковой.

С точки зрения синтаксиса, в данном поэтическом произведении может наблюдаться характерное явление для культеранизма — гипербатон «*Vanas cenizas temo al lino breve*», «*a su materia perdonará el fuego*».

В поэтическом произведении «¿Qué lleva el señor Esgueva?» говорится о реке Есгева в Испании и ее загрязненности человеком и отходами его жизнедеятельности.

Каждая строфа раскрывает какую-либо идею: первая - юридические аспекты суда; вторая-дворцовые дамы; третья-влюбленные придворные; четвертая-рыбы; пятая-птицы и пчелы, а шестая-фрукты. Также это произведение можно разделить на два тематических аспекта: первые три куплета (придворные аспекты) и последних три (деревенские аспекты). Это также может являть собой некую антитезу, однако, как со стороны богатых, так и со стороны бедных река Есгева производит лишь что-то отрицательное, неприятное или даже грязное.

Европа того времени «славилась» своей антисанитарией и загрязненностью, в реки попадало много отходов человеческой жизнедеятельности, в связи с чем рыба уходила, вода заражалась. Гонгора высмеивает (критикует) подобное явление и порицает его.

В этом произведении поэт использует ряд параллельных синтаксических конструкций.

Стихотворение начинается с риторического вопроса, который регулярно повторяется на протяжении всего произведения «¿Qué lleva el señor Esgueva?». Также этот вопрос является частью лексического повтора «¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo os diré lo que lleva.», который является рефреном поскольку данное стихотворение является летрильей и произносится «на распев».

Поэт использует в данном поэтическом произведении градацию «Lleva este río crecido», «Lleva el cristal que le envía» и др. В начале каждой строфы автор будто бы объясняет нам, дает ответ на поставленный вопрос.

Сеньор Есгева «*el señor Esgueva*», то есть река выступает здесь как одушевленный объект в юмористическом ключе, следовательно является олицетворением.

В произведении можно увидеть такой литературный прием как каламбур «*¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo os diré lo que lleva. Lleva este río crecido, Y llevará cada día*», поэт использует разные значения глагола «*llevar*» «носить с собой» и «иметь», создавая ироничный эффект.

Автор использует выражение «*De la cámara han salido*» которое является каламбуром, поэт играет на смыслах, в одном случае это может быть «юридической палатой», а в другом «человеческими испражнениями», что приводит нас к основной идее загрязненности реки.

Поэт использует выражение «*leyes del Digesto*» которое имеет двойной смысл, подразумевающий «*leyes de la digestión*», таким образом Гонгора использует каламбур выражающий очередной пример человеческих испражнений.

В следующих строфах продолжается тема, касающаяся испражнений человека, при этом используется метафора «*el cristal que derrama La fuente de mediodía*», здесь кристалл обозначает или «белую кожу» или воду («жидкий кристалл») в данном тексте это кристалл дам, не тот, что они носят с собой, а тот, который изливается полуденным фонтаном, то есть мочёй.

В третьей строфе поэт использует эпитет «*lágrimas cansadas*» который так же относит к человеческим испражнениям.

Далее автор с помощью метафоры «*Que, de puro servidores, Son de tres ojos lloradas*» иронизирует о некоем третьем глазе, который плачет, третий глаз можно трактовать как мочевого пузыря, а его слезы соответственно моча.

Еще один каламбур автор использует уже в третьей строфе «*Que una nube le da enojo, Porque no hay nube deste ojo*» играя на звуковой схожести поэт вновь говорит о мочеиспускании.

Все эти процессы связаны с загрязнением реки, от большого количества отходов река становится непригодна для жизни рыб.

В следующей строфе автор использует иронию «*Lleva pescado de mar, Aunque no tuu de provecho, Que, salido del estrecho, Va a Pisuerga a desovar*». В Гибралтарском проливе собиралась часть промысла, который поставлялся во внутренние районы страны. Поэтому проливом может быть прямая кишка, которая сама по себе и путь и река, через которую морская рыба выходит в реку Есгева. Также здесь скрыт каламбур в слове «*Pisuerga*» имея ввиду в одном случае реку на севере Испании, а в другом намек на процесс испражнения как «*Pis – uerga*», где «*Pis*» - «моча».

Далее автор говорит о птицах и использует каламбур «*Ni otro pájaro marino, Sino el noble palomino*» в котором происходит игра на двойном значении лексемы «*palomino*», что переводится как «птенец голубя» и как «птичий помет», поэт снова говорит о загрязненности.

Затем в строчке «*Colmenas lleva y panales, Que el río les da posada; La colmena es vidriada Y el panal es cera nueva*» прослеживается ряд эвфемизмов, обозначающих человеческие отходы «*Colmenas*», «*panales*», «*vidriada*», «*cera*».

В последней строфе Гонгора использует каламбур «*Fruta que es toda de cuesco*», поскольку лексема «*cuesco*» может быть как «косточкой внутри плода», так и газообразованиями в кишечнике. Как и далее во фразе «*Y tanta ciruela pasa*», где «*ciruela*» является и черносливом, и человеческими испражнениями. Подразумевается, что чернослив из разновидности слив, представляет собой желтые дольки. Из этих слив делают чернослив, который очень полезен, смягчает желудок, полезен для пищеварения и подается на стол круглый год.

В поэтическом произведении «*Cuando pitos flautas*» говорится о проблеме богатых и бедных с ироничным интертекстом.

В первой строфе автор использует имя Фортуны «*Fortuna*», в древнеримской мифологии богиня удачи и судьбы, что является мифологизмом. Поэт использует в данном контексте Фортуну и в значении удачи, и в значении судьбы.

Завершает строфу автор поговоркой «*cuando pitos flautas, cuando flautas pitos*» – что значит «хвост вытацишь, нос завязнет» которая означает, что все происходит вопреки ожиданиям. Иначе говоря, судьба распоряжается со всеми вопреки их ожиданиям.

Начиная с первой строфы наблюдается явление риторической эпифоры или же рефрена, она повторяется в конце каждой новой строфы, поскольку данное поэтическое произведение читается нараспев, что характерно для романсов.

Вторая строфа сразу начинается с сокращенной формой (*forma arosorada*) слова «*cuánto*» - «*Cuán*» – апокопа (*aróscore*). Здесь автор сетует на несправедливость судьбы применяя ироничное восклицание «*¡Cuán diversas sendas Se suelen seguir En el repartir Honras y haciendas!*». Противопоставляя удачливых неудачливым, автор использует антитезу «*A unos da encomiendas, A otros sambenitos.*» Можно сказать, что поэт осуждает судьбу за неравноценное разделение благ и несчастий.

В третьей строфе Гонгора говорит о последствиях несправедливого разделения. Он выражает это при помощи олицетворения «*A veces despoja De choza y apero*», где осуждает судьбу которая лишает дома и еды.

Также поэт использует абсолютную степень прилагательного (*superlativo relativo*) говоря о незначительности статуса при обстоятельствах, когда кому-то нужна помощь.

В последней строфе поэт иронизирует, говоря об отличиях к отношению к людям у городских и деревенских «*Un pobre mancebo Hurtó sólo un huevo, Al sol bambolea, Y otro se pasea Con cien mil delitos.*». В деревенской местности нет разделения на положения, в отличие от города, где положение и статус говорят о личности, в деревне все равны и нет понятия статуса.

Проведенный анализ выбранных произведений показывает, что в сатирико-бурлескных стихотворениях Луис де Гонгора использует чаще всего стилистические и синтаксические средства, а также языковые явления, такие как метафора (18 раз, что составляет 20,22%), каламбур (14; 15,73%), гипербатон (11; 12,36%), в среднем количестве эпитет (9; 10,11%), олицетворение (7; 7,87%), ирония (6; 6,7%), аллюзия (5; 5,62%), антитеза и эвфемизм (по 4; 4,49%), менее всего выражены рефрен и жаргонизм (по 2; 2,25%), а также эпифора, риторический вопрос, анафора, мифологизм, апокопа, градация и архаизм (по 1; 1,12%) (см. Таблица 2.6., рис. 2.6.).

Результаты выполненного анализа произведений в тематике «сатирико-бурлескные стихотворения», показывают, что наиболее часто встречаемыми художественными средствами в данной категории являются метафора, каламбур и гипербатон. Каламбур является характерным средством в сатирической поэзии Гонгора, поскольку его сатира высмеивает события и явления, осуждаемые автором. Гонгора в свою очередь использует довольно гротескные каламбуры, говоря о достаточно неуместных вещах. Метафора привносит образность, позволяя объектам насмешек выглядеть более нелепо и смехотворно, а также усиливает эффект игры слов порой доводя до абсурда описываемые события и действия героев. Также поэт использует гипербатон, синтаксическое явление, характерное для поэзии «культеранизма» (в том числе «гонгоризма»), делая акценты на определенных мыслях и словах. Тропы средней частотности, такие как эпитет и олицетворение позволяют высмеиваемым образам выглядеть еще более комично, а ирония выражает

уничижительное отношение автора к происходящим явлениям в его поэтических произведениях. Все эти художественные средства выразительности позволяют высмеять объекты и явления наиболее удачным образом, сравнивая их с порицаемыми явлениями в обществе, как например загрязнение человеком реки или проблемы богатых и бедных. Гонгора также поднимает социальные проблемы больших и малых городов, противопоставляя развратность общества целомудрию.

Таблица 2.6.

Частота встречаемости стилистических приемов и языковых явлений в теме «сатирико-бурлескные стихотворения».

Стилистические приёмы и языковые явления	Частота встречаемости	
	В абсолютных единицах	В %
Метафора	18	20,22
Каламбур	14	15,73
Гипербатон	11	12,36
Эпитет	9	10,11
Олицетворение	7	7,87
Ирония	6	6,74
Аллюзия	5	5,62
Антитеза	4	4,49
Эвфемизм	4	4,49
Рефрен	2	2,25
Жаргонизм	2	2,25
Эпифора	1	1,12
Риторический вопрос	1	1,12
Анафора	1	1,12

Мифологизм	1	1,12
Апокопа	1	1,12
Градация	1	1,12
Архаизм	1	1,12

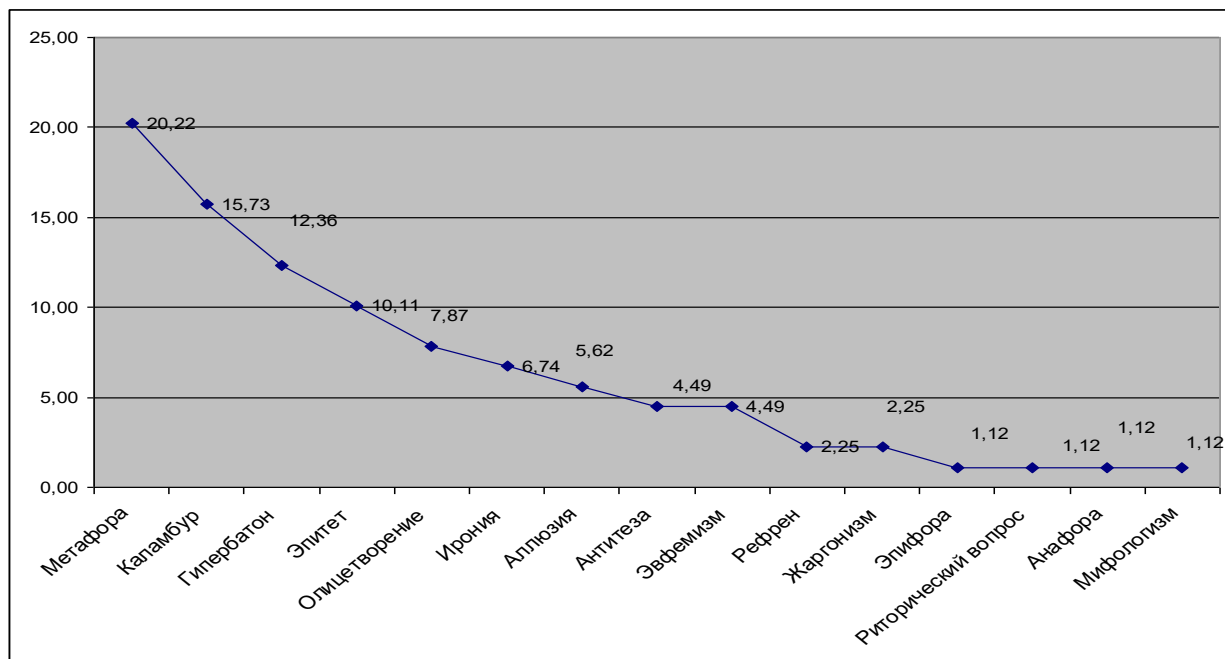


Рис. 2.6. Процентное соотношение используемых стилистических приемов и языковых явлений в теме «сатирико-бурлескные стихотворения».

Таким образом, наиболее характерными для проанализированных стихотворных произведений различной тематики Луиса де Гонгора являются такие стилистические, синтаксические средства и языковые явления, как метафора (26,58% от общего количества используемых поэтом средств), гипербатон (12,03%), каламбур (8,86%), эпитет (8,23%) и олицетворение (7,59%). В средней степени эвфемизм, ирония, антитеза (по 4,43%), мифологизм и гипербола (по 3,80%), аллюзия (3,16%) и риторический вопрос (2,53%). В меньшей степени жаргонизм, эпифора, сравнение, синекдоха, рефрен (по 1,27%), параллелизм, анафора, перифраз, архаизм, градация и апокопа (по 0,63%). (см. таблица 2.7., рис. 2.7.).

Основываясь на выше представленном анализе двух стихотворных тем, можно сделать следующие выводы.

Самыми часто используемыми Гонгора стилистическими и синтаксическими средствами являются: метафора, гипербатон, каламбур и олицетворение.

Каждая из идей, используемых Луисом де Гонгора в выбранных стихотворениях выражена данными средствами в большей степени.

Метафора используется в произведениях Гонгора в большинстве случаев для описания таких чувств, идей и проблем как:

- любовь - безответная и жестокая, духовная или низменная, которая либо восхваляется, либо порицается автором;
- ревность - которую автор преподносит как абсолютное зло;
- «абсолютная красота»;
- пороки общества – особенно выражены автором в сатире.

Синтаксическое средство гипербатон расставляет акценты в произведениях Гонгора, тем самым указывая на главные темы в «любовных» и «сатирико-бурлескных» поэтических произведениях. Гипербатон усиливает эмоциональный эффект и повышает красочность, которая является основным мотивом культуранизма.

При помощи каламбура и олицетворения Гонгора обличает пороки людей. Идея «унижения окружающей реальности» является основной в сатирических произведениях, где самым частым тропом выступает каламбур. Олицетворение также можно наблюдать в любовных стихотворениях в контексте идеи «абсолютной красоты».

Средней степени частотности стилистическими и синтаксическими средствами являются: эвфемизм, ирония, антитеза, мифологизм, гипербола, аллюзия и риторический вопрос.

При помощи эвфемизма и иронии в сатирических произведениях Гонгора довольно в жесткой форме изобличает человеческие пороки, однако исходя

из идеи «абсолютной красоты», которой придерживается автор, удастся сохранить стиль и преподнести мысль более двусмысленно;

Антитеза и риторический вопрос выступают как некий «акт» нравственности в противопоставлении безнравственности, заключая в себе идею «унижения окружающей реальности».

Мифологизм, гипербола и аллюзия наиболее представлены в теме «любовных» стихотворений. Гонгоризм характерен подражанием великим поэтам Древности, поэтому поэт нередко выражает идеи о «безответной» и «жестоккой» любви при помощи отсылок к мифам древности. А гипербола в свою очередь усиливает эмоциональный эффект и повышает красочность, которой придерживается Гонгора.

Наименее используемые средства выражения характерны в большей степени для конкретных стихотворных тематик.

Таблица 2.7.

Частота встречаемости стилистических приемов и языковых явлений в темах «любовные стихотворения» и «сатирико-бурлескные стихотворения».

Стилистические приёмы и языковые явления	Частота встречаемости	
	В абсолютных единицах	В %
Метафора	42	26,58
Гипербатон	19	12,03
Каламбур	14	8,86
Эпитет	13	8,23
Олицетворение	12	7,59
Эвфемизм	7	4,43
Ирония	7	4,43
Антитеза	7	4,43

Мифологизм	6	3,80
Гипербола	6	3,80
Аллюзия	5	3,16
Риторический вопрос	4	2,53
Жаргонизм	2	1,27
Эпифора	2	1,27
Сравнение	2	1,27
Синекдоха	2	1,27
Рефрен	2	1,27
Параллелизм	1	0,63
Анафора	1	0,63
Перифраз	1	0,63
Архаизм	1	0,63
Градация	1	0,63
Апокопа	1	0,63

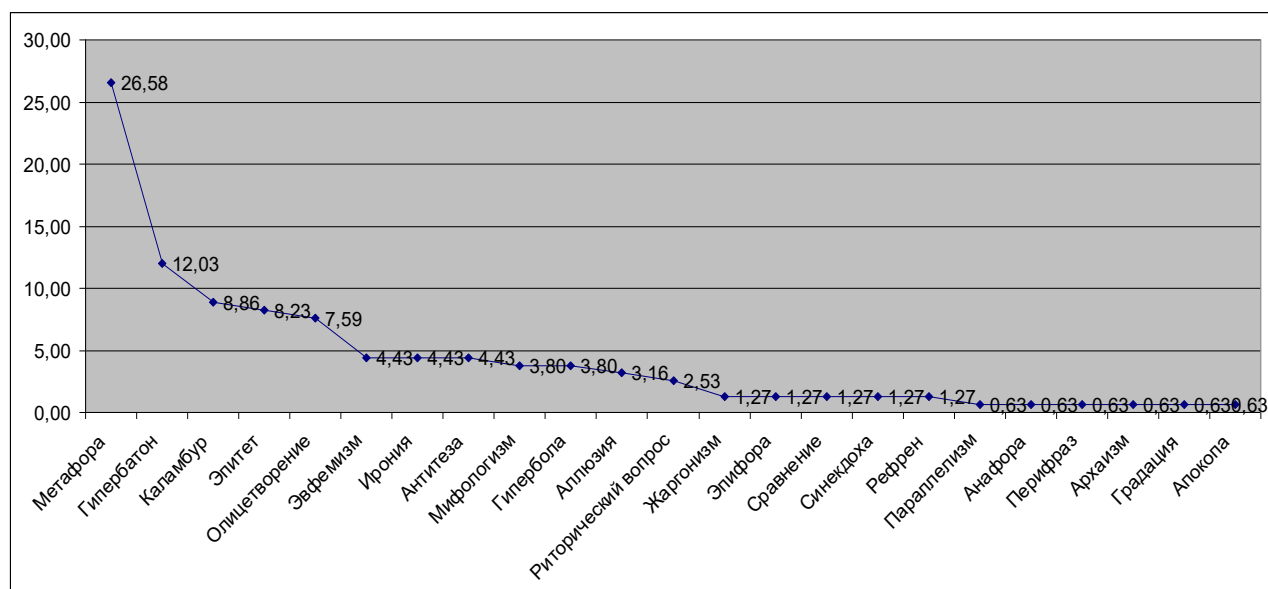


Рис. 2.7. Суммарное процентное соотношение используемых стилистических приемов и языковых явлений в темах «любвные стихотворения» и «сатирико-бурлескные стихотворения».

Таким образом, Луис де Гонгора в каждой из тем сочетает разные идеи, которые в свою очередь могут перекликаться между собой в обеих темах. Иными словами, идейные сочетания Гонгора переплетаются между собой, создавая общий мотив всего творчества поэта.

Например, идея «абсолютной красоты» представлена, как и в «любовных» стихотворениях, так и в «сатирико-бурлескных», то же самое наблюдается и с идеей «унижения окружающей реальности». Тем не менее идеи о «безответной» и «жестокой» любви, а также ревности представлены исключительно в «любовных» стихотворениях.

Основной особенностью культеранизма, как и гонгоризма, является избыточность разнообразных стилистических и синтаксических средств, а также языковых приемов. Однако, идеи должны быть просты и не глубоки, поэтому в своих произведениях Гонгора применял множество разнообразных тропов и явлений при этом не усложняя идею стихотворного произведения. Именно эта чрезмерная красочность и повышенная экспрессивность являются особенностью творчества Луиса де Гонгора. Его уникальный стиль выделяет поэта среди большинства поэтов барочной эпохи и делает его ярким представителем поэзии XVII века.

2.5. Сравнительный анализ статистических данных творчества Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора

Основываясь на проведенном анализе творчества двух испанских поэтов эпохи Барокко, можно выделить некоторые закономерности. Поскольку Франсиско де Кеведо и Луис де Гонгора были поэтическими «конкурентами» и каждый из них использовал свой уникальный подход в выражении тех или иных идей, то можно увидеть сходства и различия в отобранных поэтических произведениях. При помощи сравнительного анализа всех стилистических, синтаксических приемов и языковых явлений удалось выяснить следующее:

В произведениях Луиса де Гонгора среди используемых приемов и языковых явлений преобладает метафора (26,6%), Франсиско де Кеведо метафору использует значительно меньше (только в 13,8 % случаев) (см. Таблица 2.8., Рис. 2.8., Рис. 2.9.).

Другое наблюдается с такими приемами, как олицетворение и риторический вопрос, аллюзия, анафора и сравнение: которые преобладают в произведениях Франсиско де Кеведо (олицетворение – 18,7%; риторический вопрос – 22%; аллюзия – 8,9%; анафора – 5,7% и сравнение – 4,1%), по сравнению с произведениями Луиса де Гонгора (соответственно: 7,6%; 2,5%; 3,2%; 0,6%; 1,3%), в которых применение этих приемов незначительно.

Следует отметить, что вышеприведенные приемы и средства имеют наибольшие показатели применения в творчестве у Кеведо.

Сравнительный анализ использования в произведениях таких приемов, как гипербарон, каламбур и эпитет, а также ирония и гипербола, показал, что в своих произведениях Г предпочтительно использует гипербатон (12%), который у Кеведо не представлен совсем, а также каламбур (8,9%), эпитет (8,2%), ирония (4,4%) и гипербола (3,8%), в то время у Кеведо они также представлены, но в меньшей степени (соответственно: 4,9%; 0,8% (меньший показатель у Кеведо); 2,4% (ирония и гипербола).

С небольшой разницей у Гонгора (1,3%) представлен жаргонизм в сравнении с Кеведо (0,8%), а также эпифора в равной степени присутствует у обоих авторов.

Только у Луиса де Гонгора представлены следующие средства и явления: гипербатон, эвфемизм, антитеза, мифологизм, синекдоха, рефрен, параллелизм, перифраз, архаизм, градация и апокопа.

В свою очередь только у Франсиско де Кеведо представлены такие средства и явления, как: оксюморон, парцелляция, аллегория, асиндетон, антономазия и парадокс.

Таким образом, результаты исследования показали, что, Франсиско де Кеведо и Луис де Гонгора, являясь поэтическими «противниками», имеют ряд сходств при их диаметрально разных направлениях. Оба писателя используют в своих произведениях такие приемы и явления как метафора, олицетворение, риторический вопрос, аллюзия, анафора, сравнение, каламбур, эпитет, ирония, гипербола, жаргонизм и эпифора.

У Франсиско де Кеведо в большей степени выражены олицетворение, риторический вопрос, аллюзия, анафора и сравнение, чем у Гонгора. Тем не менее у Луиса де Гонгора больше выражены каламбур, ирония, эпитет, гипербола и жаргонизм. Однако, эпифора в равной степени присутствует у обоих поэтов.

В своих произведениях оба автора выражают свою мысль фигуральными образами, сравнивая общество и обличая его пороки. Поэты говорят о проблемах, которые беспокоят общественность: смерть и экзистенциальный кризис, неразделенная любовь, деньги, зависть.

Это особенно ярко показано в сатирико-бурлескных стихотворениях, в которых поэты высмеивают алчность и глупость людей, порой преувеличивая для большего эффекта. И Гонгора и Кеведо используют в данной теме игру слов – каламбур, насмехаясь над пороками человека.

Оба поэта также используют в своих произведениях элементы мифологии, это проявляется в форме как мифологизмов и аллюзий у Гонгора, а у Кеведо – в форме аллюзий и аллегорий.

В своих стихах Кеведо и Гонгора говорят об одних и тех же вещах, но разными способами, первый через глубину смыслов, второй через словесную красочность. Иначе говоря, Гонгора «метафоризирует символ», а Кеведо «символизирует метафору».

И один и другой поэт выражают характерные для Барокко «страдания», проследить это можно в теме «любвные стихотворения». Однако любовь

они описывают разную. Франсиско де Кеведо пишет о любви как о чем-то возвышенном и одухотворенном, способном победить все вселенское зло и спасти мир, его «любовь» бессмертна и безгранична. А Луис де Гонгора преподносит «любовь» иначе, для него она смертна и жестока. «Любовь» Гонгора способна принести сильную боль, однако забыть он ее не сможет.

В творчестве Луиса де Гонгора и Франсиско де Кеведо существуют различные черты и противоположные признаки. Эти элементы позволяют различать и противопоставлять искусство Гонгора стилю Кеведо.

Если Кеведо пишет о сложном возвышенным языком, то Гонгора говорит о довольно простых вещах, но языком красочным, порой описывая их чересчур экспрессивно и в некоторых случаях вульгарно. Кеведо старается избегать чрезмерности в оборотах и средств выразительности, в то время как произведения Гонгора наполнены множествами тропов, синтаксических и языковых явлений. Язык Гонгора достаточно колоритный, он не стесняется говорить о деликатных вещах, описывая их всеми возможными стилистическими ресурсами. Кеведо же подобные темы не затрагивает, для него важнее философия человека, нежели что-либо повседневное.

Противоположные в творчестве поэты практиковали одну и ту же эстетику: концептизм, одним из направлений которого является так называемый культуранизм, поскольку те, кто придерживается противоположных взглядов, придерживаются одной и той же эстетики, культурные основы того и другого были общими. Дело не в том, что стили Гонгора и Кеведо одинаковы, потому что они не могут быть одинаковыми, а в их эстетике, в которой также принимают участие многие европейские поэты, как это было естественно на втором этапе Возрождения. Эстетика с двумя гранями, которые называются культуранизм и концептизм, полагая, что они противоположны и несовместимы. Но если склонность к игре словами порождает концепты, то вынужденная классическая отсылка порождает культуранизм (José Ángel Ascunce Arrieta, 1999, С.160).

Таблица 2.8.

Частота встречаемости стилистических приемов и языковых явлений в стихотворениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

Стилистические приёмы и языковые явления	Частота встречаемости			
	Луис де Гонгора		Франсиско де Кеве,	
	В абсолютных единицах	В %	В абсолютных единицах	В %
Метафора	42	26,6	17	13,8
Гипербатон	19	12	0	0
Каламбур	14	8,9	6	4,9
Эпитет	13	8,2	1	0,8
Олицетворение	12	7,6	23	18,7
Эвфемизм	7	4,4	0	0
Ирония	7	4,4	3	2,4
Антитеза	7	4,4	0	0
Мифологизм	6	3,8	0	0
Гипербола	6	3,8	3	2,4
Аллюзия	5	3,2	11	8,9
Риторический вопрос	4	2,5	27	22
Жаргонизм	2	1,3	1	0,8
Эпифора	2	1,3	2	1,6
Сравнение	2	1,3	5	4,1
Синекдоха	2	1,3	0	0
Рефрен	2	1,3	0	0
Параллелизм	1	0,6	0	0
Анафора	1	0,6	7	5,7
Перифраз	1	0,6	0	0
Архаизм	1	0,6	0	0

Градация	1	0,6	0	0
Апокопа	1	0,6	0	0
Оксюморон	0	0	6	4,9
Парцелляция	0	0	4	3,3
Аллегория	0	0	3	2,4
Асиндетон	0	0	2	1,6
Автономазия	0	0	1	0,8
Парадокс	0	0	1	0,8

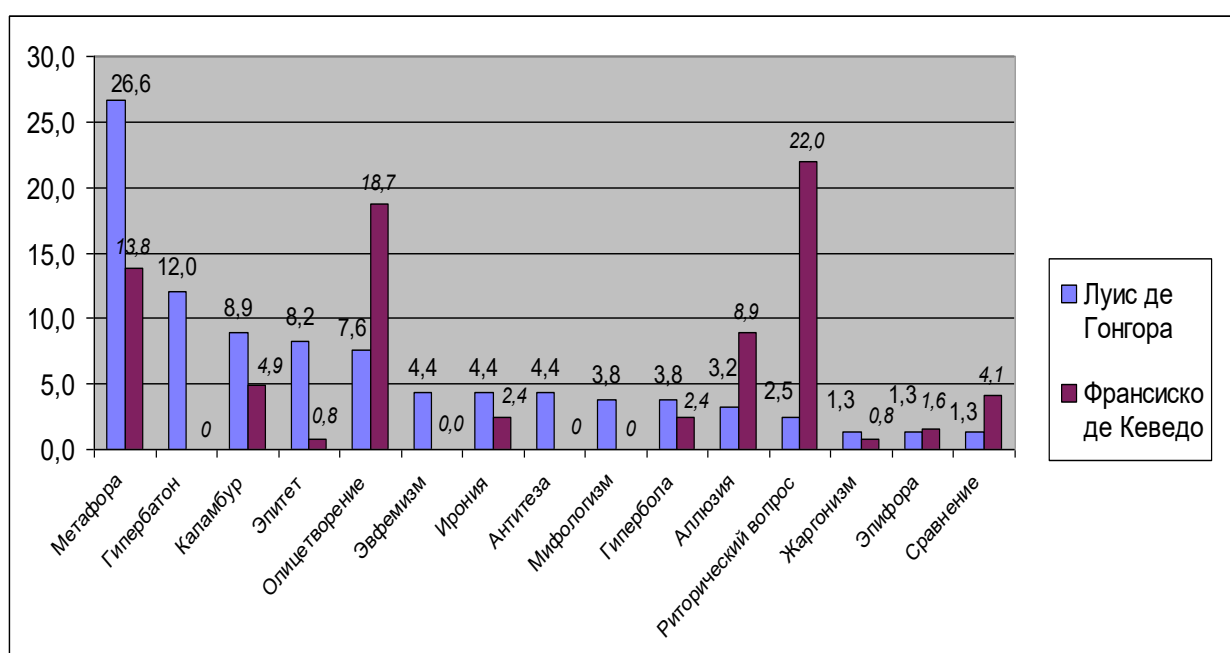


Рис. 2.8. Частота встречаемости стилистических приемов и языковых явлений в стихотворениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

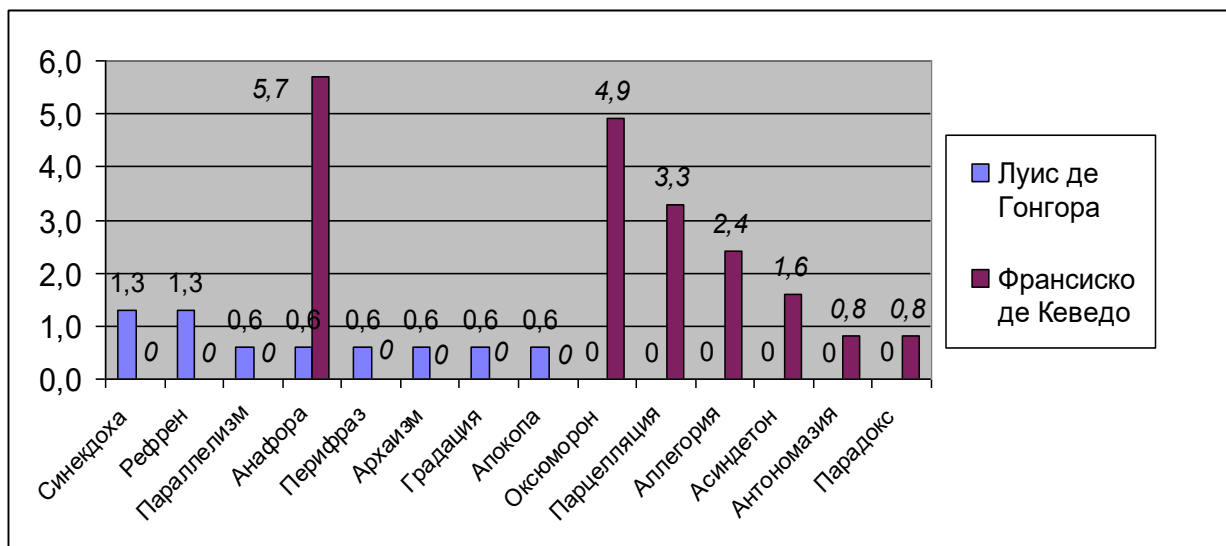


Рис. 2.9. Частота встречаемости стилистических приемов и языковых явлений в стихотворениях Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора.

Выводы по главе II

Проведя сравнительный анализ выбранных стихотворений испанских писателей эпохи Барокко Франсиско де Кеведо, как представителя концептизма, и Луиса де Гонгора, как представителя культеранизма, можно сделать следующие выводы:

1. Стилистической особенностью творчества Франсиско де Кеведо является частое использование риторических вопросов, олицетворений, метафор и аллюзий. Каждый из концептов используемых Франсиско де Кеведо в выбранных стихотворениях выражен данными средствами в большей степени. (от 8,9 до 22 % встречаемости)
 - В теме «любовные стихотворения» представлены концепты «Любовь», «время-жизнь» и «время-смерть», «desengaño» – «разочарование», а также «жизнь - смерть».
 - В теме «нравственные и религиозные стихотворения» представлены концепты «морализация», «смерть-жизнь», «desengaño», а также «время - жизнь».
 - В теме «сатирические и бурлескные стихотворения» представлены концепты «морализация», «desengaño», а также «противопоставление».
2. Стилистической особенностью творчества Луиса де Гонгора является частое использование метафоры, гипербатона, каламбура, эпитета и олицетворения (от 7,6 до 26,6 %). Также в среднем количестве (от 2,5 до 4,4 %), использование эвфемизма, иронии, антитезы, мифологизма, гиперболы, аллюзии и риторического вопроса.
 - В теме «любовные стихотворения» представлены идеи «абсолютной красоты» и «унижения окружающей реальности», а также идеи о «безответной» и «жестокой» любви и «ревности».
 - В теме «сатирико-бурлескные стихотворения» представлены идеи «абсолютной красоты» и «унижения окружающей реальности».

3. Поэзия Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора имеет следующие общие (сходные) особенности:

- Использование таких приемов и явлений как метафора, олицетворение, риторический вопрос, аллюзия, анафора, сравнение, каламбур, эпитет, ирония, гипербола, жаргонизм и эпифора.
- Выражение мысли фигуральными образами в произведениях, сравнение общества и обличение его пороков.
- Обсуждение в произведениях, таких понятий и отношения к ним, как смерть и экзистенциальный кризис, неразделенная любовь, деньги, зависть.
- Использование в теме «сатирико-бурлескные стихотворения» тропа каламбур, а также элементов мифологии в других темах.

4. В поэзии Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора прослеживаются следующие различия:

- Использование только Луисом де Гонгора таких средств и явлений как гипербатон, эвфемизм, антитеза, мифологизм, синекдоха, рефрен, параллелизм, перифраз, архаизм, градация и апокопа.
- Использование только Франсиско де Кеведо таких средств и явлений как оксюморон, парцелляция, аллегория, асиндетон, антономазия и парадокс.
- «Любовь» в поэзии Франсиско де Кеведо является возвышенной и одухотворенной, бессмертной и безграничной, способом победить зло и спасти мир. А в поэзии Луиса де Гонгора является «смертной» и жестокой, способной принести сильную боль, и не способной дать о себе забыть.
- Франсиско де Кеведо пишет о сложных вещах возвышенным языком, а Луис де Гонгора говорит о простых вещах, красочным языком.
- Франсиско де Кеведо избегает чрезмерности в оборотах и средствах выразительности, в то время как Луис де Гонгора использует чрезмерность тропов, синтаксических и языковых явлений.

- Луис де Гонгора говорит о деликатных вещах, описывая их всеми возможными стилистическими ресурсами, но Франсиско де Кеведо не говорит о деликатных вещах, а затрагивает философию человека.
5. Переплетения концептов в поэзии Франсиско де Кеведо свидетельствуют о неповторимом, уникальном языковом стиле автора. Особенностью творчества Луиса де Гонгора являются чрезмерная красочность и повышенная экспрессивность в идейных сочетаниях, переплетающихся между собой. Именно это выделяет поэтов из большинства литературных представителей барочной эпохи и делает их яркими представителями поэзии XVII века.

Заключение

Эпоха Барокко является одной из важных эпох в истории литературы Испании. Именно в это время страна переживает политический и экономический кризис, который оказывает неблагоприятное влияние на самосознание народа, его характер и отношение к будущему. Испанское общество наполняется пессимизмом и сожалением о былом величии. Поэтому писатели данной эпохи отражали в своих произведениях удрученность и безысходность, что на тот момент являлось национальным настроением испанского народа. Это способствует появлению двух уникальных литературных направлений – культеранизм и концептизм. Являясь значимыми фигурами в литературе эпохи Барокко, Франсиско де Кеведо и Луис де Гонгора приносят в поэзию свое собственное видение направлений концептизм и культеранизм. Стилистической особенностью творчества Франсиско де Кеведо является частое использование риторических вопросов, олицетворений, метафор и аллюзий. Каждый из концептов используемых Франсиско де Кеведо в выбранных стихотворениях выражен данными средствами в большей степени. Стилистической особенностью творчества Луиса де Гонгора является частое использование метафоры, гипербатона, каламбура, эпитета и олицетворения. Чуть в меньшей степени – эвфемизма, иронии, антитезы, мифологизма, гиперболы, аллюзии и риторического вопроса.

Франсиско де Кеведо и Луис де Гонгора, являясь поэтическими «противниками», имеют ряд сходств при их диаметрально разных направлениях. Оба писателя используют такие приемы и явления как метафора, олицетворение, риторический вопрос, аллюзия, анафора, сравнение, каламбур, эпитет, ирония, гипербола, жаргонизм и эпифора.

У Франсиско де Кеведо более чем у Гонгора выражены олицетворение, риторический вопрос, аллюзия, анафора и сравнение. А у Луиса де Гонгора

наиболее выражены каламбур, ирония, эпитет, гипербола и жаргонизм. Однако, эпифора в равной степени присутствует у обоих поэтов.

В своих произведениях оба автора выражают свою мысль фигуральными образами, сравнивая общество и обличая его пороки. Поэты говорят о проблемах, которые беспокоят общественность: смерть и экзистенциальный кризис, неразделенная любовь, деньги, зависть. В сатирико-бурлескных стихотворениях поэты высмеивают алчность и глупость людей, порой преувеличивая для большего эффекта. И Гонгора и Кеведо используют игру слов – каламбур, насмехаясь над пороками человека.

Оба поэта также в своих произведениях используют элементы мифологии, это проявляется в форме мифологизмов и аллюзий у Гонгора, аллюзий и аллегорий у Кеведо.

В своей поэзии Кеведо и Гонгора как бы говорят об одних и тех же вещах, но разными способами, первый через глубину смыслов, второй через словесную красочность. Иначе говоря, Гонгора «метафорирует символ», а Кеведо «символизирует метафору». Каждый из них выражает характерные для Барокко «страдания», проследить это можно в теме «любовные стихотворения», однако любовь они описывают по-разному. Франсиско де Кеведо пишет о любви как о чем-то возвышенном и одухотворенном, способном победить все вселенское зло и спасти мир, его «любовь» бессмертна и безгранична. Луис де Гонгора преподносит «любовь» иначе, для него она смертна и жестока. «Любовь» Гонгора способна принести сильную боль, однако забыть он ее не сможет. Если Кеведо пишет о сложных вещах возвышенным языком, то Гонгора говорит о довольно простых, но языком красочным, порой описывая чересчур экспрессивно и в некоторых случаях вульгарно. Кеведо старается избегать чрезмерности в оборотах и средств выразительности, в то время как произведения Гонгора наполнены множествами тропов, синтаксических и языковых явлений. Язык Гонгора достаточно колоритный, он не стесняется говорить о деликатных вещах,

описывая их всеми возможными стилистическими ресурсами. Кеведо же подобные темы не затрагивает, для него важнее философия человека, нежели что-либо повседневное.

Переплетения концептов в поэзии Франсиско де Кеведо свидетельствуют о неповторимом, уникальном языковом стиле автора. Особенностью творчества Луиса де Гонгора являются чрезмерная красочность и повышенная экспрессивность в идейных сочетаниях, переплетающихся между собой. Именно это выделяет поэтов из большинства литературных представителей барочной эпохи и делает их яркими представителями поэзии XVII века.

Выявленные в результате анализа особенности применения стилистических приемов и языковых явлений в творчестве Франсиско де Кеведо и Луиса де Гонгора и последующее исследование концептистского и культуранистского литературного направления в творчестве других испанских писателей даст возможность провести анализ их индивидуальных стилевых и языковых особенностей, а также испаноязычных поэтов разных стран, живущих в эту эпоху.

Кроме этого, идеологическое и языковое сравнение направлений эпохи Барокко с направлениями эпохи Просвещения, изучение закономерностей их развития, а также отличительных особенностей произведений основных представителей этих направлений, позволит более углубленно провести исследование испанской литературы XVII – XVIII веков.

Список библиографических источников

1. Агапова А. В. Золотой век испанской поэзии: основные направления и авторы // Молодой ученый. – 2017. – № 27. – С. 169-172.
2. Алымова Е.В. Культизм и концептизм // Литература Западной Европы 17 века. – 2006. – 10 декабря [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/ispaniya/alymova-kultizm-i-konseptizm.htm> (дата обращения: 08.02.2023).
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – 2-е изд., стер. – М.: УРСС, 2004 – 569 с.
4. Багно В. Е. Испанская поэзия в русских переводах // Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. – СПб.: Наука, 2006. – С. 87-115.
5. Барокко в Испании // Литература Западной Европы 17 века. – 2006. – 10 декабря [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/bilety-2/barokko-v-ispanii.htm> (дата обращения: 12.02.2023).
6. Барокко в романских литературах // Новосибирский государственный педагогический университет. Преподаватели университета. – 2007. – 14 декабря [Электронный ресурс] URL: <https://prepod.nspru.ru/mod/page/view.php?id=92067> (дата обращения: 15.02.2023).
7. Батурин А.П. «Свой» и «чужой», образ друзей и врагов в испанской литературе XVII в. (К вопросу о формировании национального самосознания в испанском обществе в раннее новое время) // Вестник КемГУ 2013 № 1. – С. 48-54.
8. Вишпер Ю.Б., Самарин Р.М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. – М.: Университетское, 1994. – 178 с.
9. Волкова Г.И. Политическая история Испании XX века: Учебное пособие. – М.: Высшая Школа, 2005. –191 с.
10. Жуков С.Р. Испанская поэзия барокко // Персональный сайт Сергея Жукова. – 2014. – 10 июня [Электронный ресурс]. URL: // http://zhukov-sky.blogspot.com/2014/06/5_19.html (дата обращения: 30.03.2023).

11. Из испанской поэзии XVII века: Переводы с исп. / сост. и коммент. А. Косс. – Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1983. – 190 с.
12. Испанская литература барокко // ru.knowledgr.com.– 2009. – 15 января [Электронный ресурс] URL: [https://ru.knowledgr.com/04381088/испанская барочная литература](https://ru.knowledgr.com/04381088/испанская_барочная_литература) (дата обращения: 19.03.2023).
13. Кеведо-и-Вильегас, Франсиско Гомес де. Избранное. / Пер. с исп. Д.К. Шнеерсона. – Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1980. – 544 с.
14. Луначарский А.В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах // Собрание сочинений в 8 т.: Литературоведение. Критика. Эстетика / под общ. ред. И. И. Анисимова. – Москва: Художественная литература, 1964. - т.4. – С. 215–228.
15. Медведева М.В. Категория времени в философской поэзии Франсиско де Кеведо // XVII век в диалоге эпох и культур: материалы научной конференции. / под ред. Л.И. Гительмана, Г.Н. Ермоленко и др. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С.31-33.
16. Менендес, Пидаль Р. Темный и трудный стиль культуранистов и концептистов // Менендес Пидаль, Рамон. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения: Пер. с испан. – Москва : Изд-во иностранной литературы, 1961. – 772 с.
17. Пинский Л.Е. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан, Бальтасар. Карманный оракул. Критикон Серия: Литературные памятники. Пер. с испан. – М.: Наука, 1984.– 71 с.
18. Плавский З.И. Испанская литература XVII – середины XIX в.: учебное пособие для студентов педагог. ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высшая школа, 1987. – 286 с.
19. Плавский З.И. Франсиско де Кеведо – человек, мыслитель, художник. // Литература средних веков и Возрождения. – 2007. – 10 октября

[Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/plavskin-kevedo.htm> (дата обращения: 31.01.2023).

20. Подковыркин П.Ф. «Темный и трудный стиль» в испанской литературе XVII века URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/podkovyrkin-temnyj-i-trudnyj-stil.htm> (дата обращения: 26.02.2023).

21. Поэзия испанского барокко [текст]: перевод с испанского / сост.: В.Н. Андреев, А.Ю. Миролюбова. – Санкт-Петербург: Наука, 2006. – 566 с.

22. Разумовская М.В., Ступников И.В., Федорова Г.И. История зарубежной литературы XVII в. / под ред. М. В. Разумовской, З.И. Плавскина. – М.: Наука, 2012. – 170 с.

23. XVII век в мировом литературном развитии / под ред. Ю.Б. Вишпера и др. // сб. ст. АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1969. – 499 с.

24. Сергиевская Г.Е. Концептизм как основа схождения двух философских языков: Грасиан и Кеведо // Когнитивные стили коммуникации. Теория и прикладные модели. Симферополь, 2004. С.154-156.

25. Смирнова М.Б. Репрезентация человеческого тела в поэзии Франсиско де Кеведо // Новый филологический вестник. – 2014. – №2. – С.76-87.

26. Смирнова М.Б. Теоретическая рефлексия о языке и предмете поэзии в споре о "темных" поэмах Луиса де Гонгоры // Вестник РГГУ. Москва, 2013, № 20 (121) (Серия: Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика). С. 177 - 184.

27. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [Л.М. Алексеева и др. / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта, 2003. – 694 с.

28. Философский энциклопедический словарь / под ред. Л. Ф. Ильичев и др. – Москва: Советская энциклопедия, 1983. – 839 с.

29. Чернышев М.Р. История западноевропейской литературы XVII-XVIII веков. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 80 с.

30. Шалудько И.А. Гротеск как средство создания сатирического дискурса Кеведо. // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2013. Вып. 2. С. 93-98.
31. Шалудько И. А. ИмPLICITность как принцип текстообразования и анализа литературного текста: на материале испанских литературных памятников XII-XVII вв.: дис. ... доктора филологических наук: 10.02.05 / Шалудько Инна Александровна; [Место защиты: С.-Петербург. гос. ун-т]. - Санкт-Петербург, 2017. – 602 с.
32. Шалудько И.А. Лингвистические средства создания парадокса в поэзии Франсиско де Кеведо (опыт анализа сонета «Постоянство в любви после смерти») // Вестник СВФУ, 2014, том 11, № 6, С.98-102.
33. Штейн А.Л. Литература испанского барокко. – М.: Наука, 1983. – 179 с.
34. Устинова И.В. Поэзия Гонгоры и испанская литература XVII века: (культуранизм и концептизм в философско-теологической и культурной традиции Испании) // Москва: Изд-во Правосл. Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та, 2008 С. 295.
35. Устинова Н.В. Культурологическое и методологическое значение понятия «культуранизм» как феномена испанского барокко // Лесной вестник, Москва, 2001, №3 (16). С. 124-133.
36. Alarcos García E. Quevedo y la parodia idiomática // archivum. Oviedo: universidad de Oviedo, T. V, n. 1, 1955, p. 38.
37. Amelia de Paz Góngora... ¿y Quevedo? // Criticon. Madrid: Centro Virtual Cervantes. 1999. № 75. p. 29-47.
38. Antonio Carreira Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo “El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones”, Joaquín Roses (ed.), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 473-494.
39. Dámaso Alonso. Para la historia temprana del conceptismo un manuscrito sevillano de justas en honor a Santos (de 1584-a 1600) // Obras completas / Dámaso Alonso / Dámaso Alonso (aut.), Vol. 3 (Estudios y ensayos

sobre literatura. Segunda parte, finales del siglo XVI y S. XVII. Madrid: Gredos, 1974/ P. 75-122.

40. 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, p. 701.

41. Diccionario de la lengua española, 2001 [Электронный ресурс] URL: <https://dle.rae.es/> (дата обращения: 27.02.2023).

42. Francisco de Quevedo [Электронный ресурс] URL: <https://www.poemas-del-alma.com/francisco-de-quevedo.htm> (дата обращения: 21.02.2023).

43. Gongorismo, el estilo literario de Luis de Góngora 24 Abril, 2021 en Literatura por Candela Vizcaíno [Электронный ресурс] URL: <https://www.candelavizcaino.es/literatura/gongorismo.html> (дата обращения: 13.02.2023)

44. González Martínez, Lola, Góngora según Quevedo, breve relación de una historia injuriosa // Scriptura, Lleida: Universitat de Lleida, 1989. p. 17-29.

45. Guillén C. Quevedo y el concepto retórico de literatura // Homenaje a quevedo / ed. De v. García de la Concha. Salamanca: Universidad de salamanca, 1982, p. 506.

46. José Ángel Ascunce Arrieta. Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo // AISO. Madrid: Centro Virtual Cervantes. Actas V (1999). p. 150-160.

47. Jose Gabriel Mendez, Góngora y el Culteranismo Panamá 2006 [Электронный ресурс] URL: <https://html.rincondelvago.com/gongora-y-el-culteranismo.html> (дата обращения: 7.03.2023)

48. Juan Matas Caballero, José María Micó, Jesús Ponce Cárdenas Góngora y el epigrama. Estudios sobre las Décimas // Atalanta, Madrid, 2014, II/2: 83-97.

49. Llano Gago M. T. La obra de Quevedo: algunos recursos humorísticos. Salamanca: universidad de Salamanca, 1984, p. 226.
50. Maria Pilar Celma Valero Invectivas conceptistas: Gongora y Quevedo // Studia philologica Salmantisensia. Salamanca: Ediciones Universidad De Salamanca, 1982. №6. p. 33-66.
51. Menéndez Peláez, Jesús. Historia de la literatura española. - Madrid : Everest. 1993. p. 559.
52. Orozco E. Introducción al Barroco, E. Orozco, ed. José Larra Garrido, Universidad de Granada, 2 vols, 1988. p. 351.
53. Pilar Palomo. La poesía en la Edad de Oro. Barroco, Pilar Palomo, ed. Taurus, Madrid, 1987. , p. 170.
54. Porqueras Mayo A. El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles, A. Porqueras Mayo, CSIC, Madrid, 1968. p. 72.
55. Porqueras Mayo A. La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles, A. Porqueras Mayo, Puvill, Barcelona, 1989. p. 478.
56. Quevedo Francisco de. [Электронный ресурс] URL: <https://tirardelengua.wordpress.com/category/francisco-de-quevedo> (дата обращения: 16.01.2023).
57. Quevedo F. De. Obra poética i / ed. De j. M. Blecua. Madrid: Castalia, 1999. – p. 703.
58. Quevedo Francisco de. Los sueños: sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos. 3ª ed. / ed. By de i. Arellano. Madrid: cátedra, 1999, p. 126.
59. Robert Ball. Imitación y parodia en la poesía de Góngora // Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 90-93.
60. Sánchez Robayna, Andrés. Nuevas cuestiones gongorinas (Góngora y el gongorismo) // Madrid, Biblioteca Nueva, Creneida, 6 (2018). www.creneida.com. ISSN 2340-8960.

61. Spitzer L. El Barroco español (1943-44), Estilo y estructura en la literatura española, L. Spitzer, Crítica, Barcelona, 1980. p. 369.

62. Vida y Obra de Francisco de Quevedo [Электронный ресурс] URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_de_quevedo/vida_y_obra/#estilo (дата обращения: 11.04.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Poemas amorosos

Amor constante mas alla de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
Sombra que me llevare el blanco día,
Y podrá desatar esta alma mía
Hora a su afán ansioso lisonjera;

Mas no, de esotra parte, en la ribera,
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
Venas que humor a tanto fuego han dado,
Medulas que han gloriosamente ardido:

Su cuerpo dejará no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado.

Definiendo el amor

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,

un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo,
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño Amor, éste es tu abismo:
mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo.

Definición de amor

¿Rogarla? ¿Desdeñarme? ¿Amarla?
¿Seguirla? ¿Defenderse? ¿Asirla? ¿Airarse?
¿Querer y no querer? ¿Dejar tocarse
ya persuaciones mil mostrarse firme?

¿Tenerla bien? ¿Probar a desasirse?
¿Luchar entre sus brazos y enojarse?
¿Besarla a su pesar y ella agraviarse?
¿Probar, y no poder, a despedirme?

¿Decirme agravios? ¿Reprenderme el gusto?
¿Y en fin, a beaterías de mi prisa,
dejar el ceño? ¿No mostrar disgusto?

¿Consentir que la aparte la camisa?
¿Hallarlo limpio y encajarlo justo?
Esto es amor y lo demás es risa.

Lamentación amorosa y...

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.

Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el Amor reinó hospedado.

Señas me da mi ardor de fuego eterno,
y de tan larga y congojosa historia
sólo será escritor mi llanto tierno.

Lisi, estáme diciendo la memoria
que, pues tu gloria la padezco infierno,
que llame al padecer tormentos, gloria.

Poemas morales y religiosos

Qué imagen de la muerte rigurosa...

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,
qué sombra del infierno me maltrata?
¿Qué tirano cruel me sigue y mata
con vengativa mano licenciosa?

¿Qué fantasma, en la noche temerosa,
el corazón del sueño me desata?
¿Quién te venga de mí, divina ingrata,

más por mi mal que por tu bien hermosa?

¿Quién, cuando, con dudoso pie y incierto,
piso la soledad de aquesta arena,
me puebla de cuidados el desierto?

¿Quién el antiguo son de mi cadena
a mis orejas vuelve, si es tan cierto,
que aun no te acuerdas tú de darme pena?

Fue sueño ayer, mañana será tierra...

Fue sueño ayer, mañana será tierra.
¡Poco antes nada, y poco después humo!
¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa, soy peligro sumo,
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya no es ayer, mañana no ha llegado;
hoy pasa y es y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento
que a jornal de mi pena y mi cuidado
cavan en mi vivir mi monumento.

Sermón estoico de censura moral

¡Oh corvas almas, oh facinorosos
espíritus furiosos!
¡Oh varios pensamientos insolentes,
deseos delincuentes,
cargados sí, mas nunca satisfechos;
alguna vez cansados,
ninguna arrepentidos,
en la copia crecidos,
y en la necesidad desesperados!
De vuestra vanidad, de vuestro vuelo,
¿qué abismo está ignorado?
Todos los senos que la tierra calla,
las llanuras que borra el Oceano
y los retiramientos de la noche,
de que no ha dado el sol noticia al día,
los sabe la codicia del tirano.
Ni horror, ni religión, ni piedad, juntos,
defienden de los vivos los difuntos.
A las cenizas y a los huesos llega,
palpando miedos, la avaricia ciega.
Ni la pluma a las aves,
ni la garra a las fieras,
ni en los golfos del mar, ni en las riberas
el callado nadar del pez de plata,
les puede defender del apetito;
y el orbe, que infinito
a la navegación nos parecía,
es ya corto distrito
para las diligencias de la gula,
pues de esotros sentidos acumula

el vasallaje, y ella se levanta
con cuanto patrimonio
tienen, y los confunde en la garganta.
Y antes que las desórdenes del vientre
satisfagan sus ímpetus violentos,
yermos han de quedar los elementos,
para que el orbe en sus angustias entre.

Tú, Clito, entretenida, mas no llena,
honesto vida gastarás contigo;
que no teme la invidia por testigo,
con pobreza decente, fácil cena.
Más flaco estará, ¡oh Clito!,
pero estará más sano,
el cuerpo desmayado que el ahíto;
y en la escuela divina,
el ayuno se llama medicina,
y esotro, enfermedad, culpa y delito.

El hombre, de las piedras descendiente
(¡dura generación, duro linaje!),
osó vestir las plumas;
osó tratar, ardiente,
las líquidas veredas; hizo ultraje
al gobierno de Eolo;
desvaneció su presunción Apolo,
y en teatro de espumas,
su vuelo desatado,
yace el nombre y el cuerpo justiciado,
y navegan sus plumas.

Tal has de padecer, Clito, si subes
a competir lugares con las nubes.
De metal fue el primero
que al mar hizo guadaña de la muerte:
con tres cercos de acero
el corazón humano desmentía.
Éste, con velas cóncavas, con remos,
(¡oh muerte!, ¡oh mercancía!),
unió climas extremos;
y rotos de la tierra
los sagrados confines,
nos enseñó, con máquinas tan fieras,
a juntar las riberas;
y de un leño, que el céfiro se sorbe,
fabricó pasadizo a todo el orbe,
adiestrando el error de su camino
en las señas que hace, enamorada,
la piedra imán al Norte,
de quien, amante, quiere ser consorte,
sin advertir que, cuando ve la estrella,
desvarían los éxtasis en ella.

Clito, desde la orilla
navega con la vista el Oceano:
óyele ronco, atiéndele tirano,
y no dejes la choza por la quilla;
pues son las almas que respira Tracia
y las iras del Noto,
muerte en el Ponto, música en el soto.

Profanó la razón, y disfamóla,
mecánica codicia diligente,
pues al robo de Oriente destinada,
y al despojo precioso de Occidente,
la vela desatada,
el remo sacudido,
de más riesgos que ondas impelido,
de Aquilón enojado,
siempre de invierno y noche acompañado,
del mar impetuoso
(que tal vez justifica el codicioso)
padebió la violencia,
lamentó la inclemencia,
y por fuerza piadoso,
a cuantos votos dedicaba a gritos,
previno en la bonanza
otros tantos delitos,
con la esperanza contra la esperanza.
Éste, al sol y a la luna,
que imperio dan, y templo, a la Fortuna,
examinando rumbos y concetos,
por saber los secretos
de la primera madre
que nos sustenta y cría,
de ella hizo miserable anatomía.
Despedazóla el pecho,
rompióla las entrañas,
desangréla las venas
que de estimado horror estaban llenas;
los claustros de la muerte,

duro, solicitó con hierro fuerte.
¿Y espantará que tiemble algunas veces,
siendo madre y robada
del parto, a cuanto vive, preferido?
No des la culpa al viento detenido,
ni al mar por proceloso:
de ti tiembla tu madre, codicioso.
Juntas grande tesoro,
y en Potosí y en Lima
ganas jornal al cerro y a la sima.
Sacas al sueño, a la quietud, desvelo;
a la maldad, consuelo;
disculpa, a la traición; premio, a la culpa;
facilidad, al odio y la venganza,
y, en pálido color, verde esperanza,
y, debajo de llave,
pretendes, acuñados,
cerrar los dioses y guardar los hados,
siendo el oro tirano de buen nombre,
que siempre llega con la muerte al hombre;
mas nunca, si se advierte,
se llega con el hombre hasta la muerte.

Sembraste, ¡oh tú, opulento!, por los vasos,
con desvelos de la arte,
desprecios del metal rico, no escasos;
y en discordes balanzas,
la materia vencida,
vanamente podrás después preciarte
que induciste en la sed dos destemplanzas,

donde tercera, aún hoy, delicia alcanzas.
Y a la Naturaleza, pervertida
con las del tiempo intrépidas mudanzas,
transfiriendo al licor en el estío
prisión de invierno frío,
al brindis luego el apetito necio
del murrino y cristal creció así el precio:
que fue pompa y grandeza
disipar los tesoros
por cosa, ¡oh vicio ciego!,
que pudiese perderse toda, y luego.

Tú, Clito, en bien compuesta
pobreza, en paz honesta,
cuanto menos tuvieres,
desarmarás la mano a los placeres,
la malicia a la invidia,
a la vida el cuidado,
a la hermosura lazos,
a la muerte embarazos,
y en los trances postreros,
solicitud de amigos y herederos.
Deja en vida los bienes,
que te tienen, y juzgas que los tienes.
Y las últimas horas
serán en ti forzosas, no molestas,
y al dar la cuenta excusarás respuestas.

Fabrica el ambicioso
ya edificio, olvidado

del poder de los días;
y el palacio, crecido,
no quiere darse, no, por entendido
del paso de la edad sorda y ligera,
que, fugitiva, calla,
y en silencio mordaz, mal advertido,
digiere la muralla,
los alcázares lima,
y la vida del mundo, poco a poco,
o la enferma o lastima.

Los montes invencibles,
que la Naturaleza
eminente crió para sí sola
(paréntesis de reinos y de imperios),
al hombre inaccesibles,
embarazando el suelo
con el horror de puntas desiguales,
que se oponen, erizo bronco, al cielo,
después que les sacó de sus entrañas
la avaricia, mostrándola a la tierra,
mentida en el color de los metales,
cruda y preciosa guerra,
osó la vanidad cortar sus cimas
y, desde las cervices,
hender a los peñascos las raíces;
y erudito ya el hierro,
porque el hombre acompañe
con magnífico adorno sus insultos,
los duros cerros adelgaza en bultos;

y viven los collados
en atrios y en alcázares cerrados,
que apenas los cubría
el campo eterno que camina el día.
Desarmaron la orilla,
desabrigaron valles y llanuras
y borrarón del mar las señas duras;
y los que en pie estuvieron,
y eminentes rompieron
la fuerza de los golfos insolentes,
y fueron objeción, yertos y fríos,
de los atrevimientos de los ríos,
agora navegados,
escollos y collados,
los vemos en los pórticos sombríos,
mintiendo fuerzas y doblando pechos,
aun promontorios sustentar los techos.
Y el rústico linaje,
que fue de piedra dura,
vuelve otra vez viviente en escultura.

Tú, Clito, pues le debes
a la tierra ese vaso de tu vida,
en tan poca ceniza detenida,
y en cárceles tan frágiles y breves
hospedas alma eterna,
no presumas, ¡oh Clito!, oh, no presumas
que la del alma casa, tan moderna
y de tierra caduca,
viva mayor posada que ella vive,

pues que en horror la hospeda y la recibe.
No sirve lo que sobra,
y es grande acusación la grande obra;
sepultura imagina el aposento,
y el alto alcázar vano monumento.

Hoy al mundo fatiga,
hambrienta y con ojos desvelados,
la enfermedad antiga
que a todos los pecados
adelantó en el cielo su malicia,
en la parte mejor de su milicia.
Invidia, sin color y sin consuelo,
mancha primera que borró la vida
a la inocencia humana,
de la quietud y la verdad tirana;
furor envejecido,
del bien ajeno, por su mal, nacido;
veneno de los siglos, si se advierte,
y miserable causa de la muerte.
Este furor eterno,
con afrenta del sol, pobló el infierno,
y debe a sus intentos ciegos, vanos,
la desesperación sus ciudadanos.
Ésta previno, avara,
al hombre las espinas en la tierra,
y el pan, que le mantiene en esta guerra,
con sudor de sus manos y su cara.
Fue motín porfiado
en la progenie de Abraham eterna,

contra el padre del pueblo endurecido,
que dio por ellos el postrer gemido.
La invidia no combate
los muros de la tierra y mortal vida,
si bien la salud propia combatida
deja también; sólo pretende palma
de batir los alcázares de l'alma;
y antes que las entrañas
sientan su artillería,
aprisiona el discurso, si porfía.
Las distantes llanuras de la tierra
a dos hermanos fueron
angosto espacio para mucha guerra.
Y al que Naturaleza
hizo primero, pretendió por dolo
que la invidia mortal le hiciese solo.

Tú, Clito, doctrinado
del escarmiento amigo,
obediente a los doctos desengaños,
contarás tantas vidas como años;
y acertará mejor tu fantasía
si conoces que naces cada día.
Invidia los trabajos, no la gloria;
que ellos corrigen, y ella desvanece,
y no serás horror para la Historia,
que con sucesos de los reyes crece.
De los ajenos bienes
ten piedad, y temor de los que tienes;
goza la buena dicha con sospecha,

trata desconfiado la ventura,
y póstrate en la altura.
Y a las calamidades
invidia la humildad y las verdades,
y advierte que tal vez se justifica
la invidia en los mortales,
y sabe hacer un bien en tantos males:
culpa y castigo que tras sí se viene,
pues que consume al propio que la tiene.

La grandeza invidiada,
la riqueza molesta y espiada,
el polvo cortesano,
el poder soberano,
asistido de penas y de enojos,
siempre tienen quejosos a los ojos,
amedrentado el sueño,
la consciencia con ceño,
la verdad acusada,
la mentira asistente,
miedo en la soledad, miedo en la gente,
la vida peligrosa,
la muerte apresurada y belicosa.

¡Cuán raros han bajado los tiranos,
delgadas sombras, a los reinos vanos
del silencio severo,
con muerte seca y con el cuerpo entero!
Y vio el yerno de Ceres
pocas veces llegar, hartos de vida,

los reyes sin veneno o sin herida.
Sábenlo bien aquellos
que de joyas y oro
ciñen medroso cerco a los cabellos.
Su dolencia mortal es su tesoro;
su pompa y su cuidado, sus legiones.
Y el que en la variedad de las naciones
se agrada más, y crece
los ambiciosos títulos profanos,
es, cuanto más se precia de monarca,
más ilustre desprecio de la Parca.

El africano duro
que en los Alpes vencer pudo el invierno,
y a la Naturaleza
de su alcázar mayor la fortaleza;
de quien, por darle paso al señorío,
la mitad de la vista cobró el frío,
en Canas, el furor de sus soldados,
con la sangre de venas consulares,
calentó los sembrados,
fue susto del imperio,
hízole ver la cara al captiverio,
dio noticia del miedo su osadía
a tanta presunción de monarquía.
Y peregrino, desterrado y preso
poco después por desdeñoso hado,
militó contra sí desesperado.
Y vengador de muertes y vitorias,
y no invidioso menos de sus glorias,

un anillo piadoso,
sin golpe ni herida,
más temor quitó en Roma que en él vida.
Y ya, en urna ignorada,
tan grande capitán y tanto miedo
peso serán apenas para un dedo.

Mario nos enseñó que los trofeos
llevan a las prisiones,
y que el triunfo que ordena la Fortuna,
tiene en Minturnas cerca la laguna.
Y si te acercas más a nuestros días,
¡oh Clito!, en las historias
verás, donde con sangre las memorias
no estuvieren borradas,
que de horrores manchadas
vidas tantas están esclarecidas,
que leerás más escándalos que vidas.

Id, pues, grandes señores,
a ser rumor del mundo;
y comprando la guerra,
fatigad la paciencia de la tierra,
provocad la impaciencia de los mares
con desatinos nuevos,
sólo por emular locos mancebos;
y a costa de prolija desventura,
será la aclamación de su locura.

Clito, quien no pretende levantarse

puede arrastrar, mas no precipitarse.
El bajel que navega
orilla, ni peligra ni se anega.
Cuando Jove se enoja soberano,
más cerca tiene el monte que no el llano,
y la encina en la cumbre
teme lo que desprecia la legumbre.
Lección te son las hojas,
y maestros las peñas.
Avergüénzate, ¡oh Clito!,
con alma racional y entendimiento,
que te pueda en España
llamar rudo discípulo una caña;
pues si no te moderas,
será de tus costumbres, a su modo,
verde reprehensión el campo todo.

Poemas satíricos y burlescos

Poderoso caballero es don dinero

Madre, yo al oro me humillo,
Él es mi amante y mi amado,
Pues de puro enamorado
Anda continuo amarillo.
Que pues doblón o sencillo
Hace todo cuanto quiero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.

Nace en las Indias honrado,
Donde el mundo le acompaña;

Viene a morir en España,
Y es en Génova enterrado.
Y pues quien le trae al lado
Es hermoso, aunque sea fiero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.

Son sus padres principales,
Y es de nobles descendiente,
Porque en las venas de Oriente
Todas las sangres son Reales.
Y pues es quien hace iguales
Al rico y al pordiosero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.

¿A quién no le maravilla
Ver en su gloria, sin tasa,
Que es lo más ruin de su casa
Doña Blanca de Castilla?
Mas pues que su fuerza humilla
Al cobarde y al guerrero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.

Es tanta su majestad,
Aunque son sus duelos hartos,
Que aun con estar hecho cuartos
No pierde su calidad.
Pero pues da autoridad

Al gañán y al jornalero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.
Más valen en cualquier tierra
(Mirad si es harto sagaz)
Sus escudos en la paz
Que rodela en la guerra.
Pues al natural destierra
Y hace propio al forastero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.

Romance satírico

Pues me hacéis casamentero,
Ángela de Mondragón,
escuchad de vuestro esposo
las grandezas y el valor.

Él es un Médico honrado,
por la gracia del Señor,
que tiene muy buenas letras
en el cambio y el bolsón.

Quien os lo pintó cobarde
no lo conoce, y mintió,
que ha muerto más hombres vivos
que mató el Cid Campeador.

En entrando en una casa
tiene tal reputación,

que luego dicen los niños:
«Dios perdone al que murió».

Y con ser todos mortales
los Médicos, pienso yo
que son todos veniales,
comparados al Dotor.

Al caminante, en los pueblos
se le pide información,
temiéndole más que a la peste
de si le conoce, o no.

De Médicos semejantes
hace el Rey nuestro Señor
bombardas a sus castillos,
mosquetes a su escuadrón.

Si a alguno cura, y no muere,
piensa que resucitó,
y por milagro le ofrece
la mortaja y el cordón.

Si acaso estando en su casa
oye dar algún clamor,
tomando papel y tinta
escribe: «Ante mí pasó».

No se le ha muerto ninguno
de los que cura hasta hoy,

porque antes que se mueran
los mata sin confesión.

De envidia de los verdugos
maldice al Corregidor,
que sobre los ahorcados
no le quiere dar pensión.

Piensan que es la muerte algunos;
otros, viendo su rigor,
le llaman el día del juicio,
pues es total perdición.

No come por engordar,
ni por el dulce sabor,
sino por matar la hambre,
que es matar su inclinación.

Por matar mata las luces,
y si no le alumbra el sol,
como murciégalo vive
a la sombra de un rincón.

Su mula, aunque no está muerta,
no penséis que se escapó,
que está matada de suerte
que le viene a ser peor.

Él, que se ve tan famoso
y en tan buena estimación,

atento a vuestra belleza,
se ha enamorado de vos.

No pide le deis más dote
de ver que matáis de amor,
que en matando de algún modo
para en uno sois los dos.

Casaos con él, y jamás
viuda tendréis pasión,
que nunca la misma muerte
se oyó decir que murió.

Si lo hacéis, a Dios le ruego
que os gocéis con bendición;
pero si no, que nos libre
de conocer al Dotor.

Letrilla satírica

La Morena que yo adoro
Y más que a mi vida quiero,
En Verano toma el acero
Y en todos tiempos el oro.

Opilóse, en conclusión,
Y levantóse a tomar
Acero para gastar
Mi hacienda y su opilación.
La cuesta de mi bolsón
Sube, y nunca menos cuesta;

Mala enfermedad es ésta,
Si la ingrata que yo adoro
Y más que mi vida quiero,
En verano toma el acero
Y en todos tiempos el oro.

Anda por sanarse a sí,
Y anda por dejarme en cueros;
Toma acero, y muestra aceros
De no dejar blanca en mí.
Mi bolsa peligra aquí,
Ya en la postrer boqueada;
La suya nunca cerrada
Para chupar el tesoro
De mi florido dinero,
Tomando en verano acero
Y en todos tiempos el oro.

Es niña que por tomar
Madruga antes que amanezca,
Porque en mi bolsa anochezca;
Que andar tras esto es su andar.
De beber se fue a opilar;
Chupando se desopila,
Mi dinero despabila.
El que la dora es Medoro;
El que no, pellejo y cuero:
En verano toma el acero
Y en todos tiempos el oro.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Poemas amorosos

La dulce boca

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado,
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

¡amantes! no toquéis si queréis vida:
porque entre un labio y otro colorado
Amor está de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas que al Aurora
diréis que aljofaradas y olorosas
se le cayeron del purpúreo seno.

Manzanas son de Tántalo y no rosas,
que después huyen dél que incitan ahora
y sólo del Amor queda el veneno.

A una rosa

Ayer naciste, y morirás mañana.

Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?

¿Para vivir tan poco estás lucida?

Y, ¿para no ser nada estás lozana?

Si te engañó tu hermosura vana,

bien presto la verás desvanecida,

porque en tu hermosura está escondida

la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,

ley de la agricultura permitida,

grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano;

dilata tu nacer para tu vida,

que anticipas tu ser para tu muerte.

A los celos

¡Oh niebla del estado más sereno,

Furia infernal, serpiente mal nacida!

¡Oh ponzoñosa víbora escondida

De verde prado en oloroso seno!

¡Oh entre el néctar de Amor mortal veneno,

Que en vaso de cristal quitas la vida!

¡Oh espada sobre mí de un pelo asida,

De la amorosa espuela duro freno!

¡Oh celo, del favor verdugo eterno!,

Vuélvete al lugar triste donde estabas,

O al reino (si allá cabes) del espanto;

Mas no cabrás allá, que pues ha tanto

Que comes de ti mesmo y no te acabas,

Mayor debes de ser que el mismo infierno.

Manda Amor en su fatiga

Manda Amor en su fatiga

Que se sienta y no se diga;

Pero a mí más me contenta

Que se diga y no se sienta.

En la ley vieja de Amor

A tantas fojas se halla

Que el que más sufre y más calla,

Ese libraré mejor;
¡Más triste del amador
Que, muerto a enemigas manos,
Le hallaron los gusanos
Secretos en la barriga!
Manda Amor en su fatiga
Que se sienta y no se diga;
Pero a mí más me contenta
Que se diga y no se sienta.

Muy bien haré si culpare
Por necio cualquier que fuere
Que como leño sufriere
Y como piedra callare;
Mande Amor lo que mandare,
Que yo pienso muy sin mengua
Dar libertad a mi lengua,
Y a sus leyes una higa.
Manda Amor en su fatiga
Que se sienta y no se diga;
Pero a mí más me contenta
Que se diga y no se sienta.

Bien sé que me han de sacar
En el auto con mordaza
Cuando Amor sacare a plaza
Delincuentes por hablar;
Mas yo me pienso quejar,
En sintiéndome agraviado,
Pues el mar brama alterado
Cuando el viento le fatiga.
Manda Amor en su fatiga
Que se sienta y no se diga;
Pero a mí más me contenta
Que se diga y no se sienta.

Yo sé de algún joveneto
Que tiene muy entendido
Que guarda más bien Cupido
Al que guarda más secreto;
Y si muere el indiscreto
De amoroso torozón,
Morirá sin confesión
Por no culpar su enemiga.
Manda Amor en su fatiga
Que se sienta y no se diga;

Pero a mí más me contenta

Que se diga y no se sienta.

De unos papeles que una dama le había escrito

Yacen aquí los huesos sepultados

De una amistad que al mundo será una,

O ya para experiencia de fortuna

O ya para escarmiento de cuidados.

Nació entre pensamientos, aunque honrados,

Grave al amor, a muchos importuna;

Tanto que la mataron en la cuna

Ojos de invidia y de ponzoña armados.

Breve urna los sella como huesos,

Al fin, de malograda criatura,

Pero versos los honran inmortales,

Que vivirán en el sepulcro impresos,

Siendo la piedra Felixmena dura,

Daliso el escultor, cincel sus males.

Poemas satíricos y burlescos

Dineros son calidad

Dineros son calidad

¡Verdad!

Más ama quien más suspira

¡Mentira!

Cruzados hacen cruzados,

Escudos pintan escudos,

Y tahúres muy desnudos

Con dados ganan condados;

Ducados dejan ducados,

Y coronas majestad,

¡Verdad!

Pensar que uno sólo es dueño

De puerta de muchas llaves,

Y afirmar que penas graves

Las paga un mirar risueño,

Y entender que no son sueño

Las promesas de Marfira,

¡Mentira!

Todo se vende este día,

Todo el dinero lo iguala;
La corte vende su gala,
La guerra su valentía;
Hasta la sabiduría
Vende la Universidad,
¡Verdad!

En Valencia muy preñada
Y muy doncella en Madrid,
Cebolla en Valladolid
Y en Toledo mermelada,
Puerta de Elvira en Granada
Y en Sevilla doña Elvira,
¡Mentira!

No hay persona que hablar deje
Al necesitado en plaza;
Todo el mundo le es mordaza,
Aunque él por señas se queje;
Que tiene cara de hereje
Y aun fe la necesidad,
¡Verdad!

Siendo como un algodón,
Nos jura que es como un hueso,
Y quiere probarnos eso
Con que es su cuello almidón,
Goma su copete, y son
Sus bigotes alquitira
¡Mentira!

Cualquiera que pleitos trata,
Aunque sean sin razón,
Deje el río Marañón,
Y entre el río de la Plata;
Que hallará corriente grata
Y puerto de claridad
¡Verdad!

Siembra en una artesa berros
La madre, y sus hijas todas
Son perras de muchas bodas
Y bodas de muchos perros;
Y sus yernos rompen hierros
En la toma de Algecira,
¡Mentira!

A un caballero poeta

No enfrene tu gallardo pensamiento
Del animoso joven mal logrado
El loco fin, de cuyo vuelo osado
Fue ilustre tumba el húmido elemento.

Las dulces alas tiende al blando viento,
Y sin que el torpe mar del miedo helado
Tus plumas moje, toca levantado
La encendida región del ardimiento.

Corona en puntas la dorada esfera
Do el pájaro real su vista afina,
Y al noble ardor desátese la cera;

Que al mar, do tu sepulcro se destina,
Gran honra le será, y a su ribera,
Que le hurte su nombre tu ruina.

A un pintor flamenco

Hurtas mi vulto y cuanto más le debe
A tu pincel, dos veces peregrino,

De espíritu vivaz el breve lino
En los colores que sediento bebe,

Vanas cenizas temo al lino breve,
Que émulo del barro le imagino,
A quien (ya etéreo fuese, ya divino)
Vida le fió muda esplendor leve.

Belga gentil, prosigue al hurto noble;
Que a su materia perdonará el fuego,
Y el tiempo ignorará su contextura.

Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
Árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
Quien más ve, quien más oye, menos dura.

¿Qué lleva el señor Esgueva?

Yo os diré lo que lleva.

Lleva este río crecido,

Y llevará cada día

Las cosas que por la vía

De la cámara han salido,

Y cuanto se ha proveído
Según leyes de Digesto,
Por jueces que, antes desto,
Lo recibieron a prueba.

¿Qué lleva el señor Esgueva?

Yo os diré lo que lleva.

Lleva el cristal que le envía

Una dama y otra dama,

Digo el cristal que derrama

La fuente de mediodía,

Y lo que da la otra vía,

Sea pebete o sea topacio;

Que al fin damas de Palacio

Son ángeles hijos de Eva.

¿Qué lleva el señor Esgueva?

Yo os diré lo que lleva.

Lleva lágrimas cansadas

De cansados amadores,

Que, de puro servidores,

Son de tres ojos lloradas;
De aquél, digo, acrecentadas
Que una nube le da enojo,
Porque no hay nube deste ojo
Que no truene y que no llueva.

¿Qué lleva el señor Esgueva?
Yo os diré lo que lleva.

Lleva pescado de mar,
Aunque no muy de provecho,
Que, salido del estrecho,
Va a Pisuerga a desovar;
Si antes era calamar
O si antes era salmón,
Se convierte en camarón
Luego que en el río se ceba.

¿Qué lleva el señor Esgueva?
Yo os diré lo que lleva.

Lleva, no patos reales
Ni otro pájaro marino,

Sino el noble palomino
Nacido en nobles pañales;
Colmenas lleva y panales,
Que el río les da posada;
La colmena es vidriada
Y el panal es cera nueva.

¿Qué lleva el señor Esgueva?
Yo os diré lo que lleva.

Lleva, sin tener su orilla
Árbol ni verde ni fresco,
Fruta que es toda de cuesco,
Y, de madura, amarilla;
Hácese de ella en Castilla
Conserva en cualquiera casa,
Y tanta ciruela pasa,
Que no hay quien sin ella beba.

¿Qué lleva el señor Esgueva?
Yo os diré lo que lleva.

Cuando pitos flautas

Da bienes Fortuna
que no están escritos:
cuando pitos flautas,
cuando flautas pitos.

¡Cuán diversas sendas
Se suelen seguir
En el repartir
Honras y haciendas!
A unos da encomiendas,
A otros sambenitos.
Cuando pitos flautas,
cuando flautas pitos.

A veces despoja
De choza y apero
Al mayor cabrero,
Y a quien se le antoja;
La cabra más coja
Pare dos cabritos.
Cuando pitos flautas,
cuando flautas pitos.

Porque en una aldea

Un pobre mancebo

Hurtó sólo un huevo,

Al sol bambolea,

Y otro se pasea

Con cien mil delitos.

Cuando pitos flautas,

cuando flautas pitos.