

Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2025. № 4 (89). С. 145–157.
The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin. 2025; 4 (89):145–157.

Научная статья
УДК 821.134.2-1.09"19"
DOI 10.37724/RSU.2025.89.4.015

Америка как бытийная субстанция в поэме *La Lámpara en la Tierra* Пабло Неруды

Евгения Владимировна Погадаева

Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия
motus.animi.continuuus13@gmail.com

Аннотация. В статье предпринимается попытка анализа онтологических основ «американского» в первой главе книги стихов «Всеобщая песнь» (*Canto General*) Пабло Неруды — поэме «Земной светильник» (*La Lámpara en la Tierra*), в которой оказываются явлены практически все основные координаты нерудовской поэтики. Актуальность исследования обусловлена значением творчества Неруды для мировой и латиноамериканской литератур, а также недостаточной изученностью мировоззренческих установок поэта, связанных с «американским». В нашей статье с точки зрения «американского» в поэме пристально анализируются образ лирического героя, образно-мотивная структура, композиция, особенности стиха. В работе делается вывод о том, что Неруда, находившийся в поиске бытийственных основ своей становящейся нации, моделирует архетип идеального Нового Мира, совершенного американского общества, *locus amoenus*. Художественный образ американского мира Неруды обладает интегративно-синтезирующим характером и измеряется пространственной мерой. Несмотря на надысторическую и мифологическую природу Нового Мира, предстающего как универсальная бытийная субстанция, он отличается америкоцентризмом. Образ его жителя, Нового Человека, в поэме теллуричен и имеет индейские корни; выступает как этнотип, сверхобраз представителя и латиноамериканской нации, и человечества вообще. Для того чтобы подчеркнуть инаковость Нового американского Мира, Неруда переиначивает многие европейские мифологемы, мотивы и категории (верх — низ, день — ночь, тишина, одиночество и др.), которые в его поэзии становятся специфически латиноамериканскими. Обращаясь к архетипам европейской культуры, индейской мифологии, константам латиноамериканского художественного мышления, поэт по-своему перерабатывает их, создавая собственную мифологию. Беря на себя роль Первотворца, Неруда стремится высказаться «как впервые»: он отказывается от сложившихся норм поэтического выражения и разрабатывает верлибр, при помощи которого выражает иную, по сравнению с европейской, онтологическую реальность. Кроме того, за счет приема «каталогизации» слова поэта-демиурга, передающие американскую сущность, заряжаются фундаментальной силой, что позволяет Неруде создать собственную уникальную космо-природно-человеческую модель онтологической реальности.

Ключевые слова: «Всеобщая песнь», «Земной светильник», онтологические основы «американского», Пабло Неруда, *Canto General*, *La Lámpara en la Tierra*.

Для цитирования: Погадаева Е. В. Америка как бытийная субстанция в поэме *La Lámpara en la Tierra* Пабло Неруды // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2025. № 4 (89). С. 145–157. DOI: 10.37724/RSU.2025.89.4.015.

Original article

America as an ontological substance in Pablo Neruda's poem *La Lámpara en la Tierra*

Evgeniia Vladimirovna Pogadaeva

Perm State National Research University, Perm, Russia
motus.animi.continuuus13@gmail.com

Abstract. The article attempts to analyze the ontological foundations of *Americanness* in the first section of Pablo Neruda's *General Song (Canto General)* — the poem *A Lamp on Earth (La Lámpara en la Tierra)* in which almost all the characteristics of his poetics can be found. The relevance of the study is due to the importance of Neruda in world literature and Latin American literature and the insufficiently explored phenomenon of *Americanness* in his poetry. In the research, the poem's lyrical subject, form and structure, major images and motifs are examined in the frames of ontology. It is concluded that in this poem Neruda created a model of the New World, an ideal American society, or *locus amoenus*. The poetic image of the world is integrated and synthetic, and it emerges from space. Despite the fact that the New World in Neruda's poem is mythological and suprahistorical and exists as an ontological substance, it is inseparable from America. The image of the Citizen of the New World, the New Man, is telluric and has indigenous roots. It is presented as an ethnic type, at once a collective image of a Latin American and a human being. In order to show the uniqueness of the New American World, Neruda reconsiders many originally European mythologemes, motifs and categories, turning upside down top and bottom, day and night, silence, solitude, etc., which makes them specifically Latin American. Drawing on European cultural archetypes, Native American myths, and constants of Latin American national consciousness, the poet reshapes them and offers his own mythology. Assuming the role of the Prime Creator, the poet strives to speak as if for the first time: he rejects established norms of poetic expression and uses free verse that helps him to better convey the nature of the new ontological reality, different from the European one. Furthermore, with his enumerative technique, the poet-demiurge's words acquire foundational power, enabling him to create a model of his own unique ontological reality where the cosmic, the natural and the human merge in harmony.

Keywords: Canto General, A Lamp on Earth, ontological foundations of *Americanness*, Pablo Neruda, General Song, La Lámpara en la Tierra.

For citation: Pogadaeva E. V. America as an ontological substance in Pablo Neruda's poem *La Lámpara en la Tierra*. *The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*, 2025; 4 (89):145–157. (In Russ.). DOI: 10.37724/RSU.2025.89.4.015.

Введение

В первой половине XX века с выходом Латинской Америки в современность оформляется новый тип латиноамериканского художественного сознания, отличающийся идеально-утопической ориентированностью, тяготеющий к универсальности, отмеченный стремлением осмыслить истоки латиноамериканской цивилизации и ее место в контексте всемирной истории. В этот период развиваются идеи о «зародышевом» состоянии Латинской Америки (основываются на трудах Г. А. фон Кейзерлинга [Keyserling, 1932]), появляются такие координаты, ставшие константами национального художественного кода, как «Закат Европы» и «Рассвет Америки» (возникли под влиянием О. Шпенглера [Шпенглер, 1993, 1998]), «Новый Мир» и «Новый Человек» (основаны на концепциях Х. Ортеги-и-Гассета [Ортега-и-Гассет, 1997]). Распространяются идеи об универсалистски-синтезной природе латиноамериканской цивилизации (мурализм Х. К. Ороско, Д. Риверы, Х. Д. Сикейроса, «пятая космическая раса» Х. Васконселоса [Vasconcelos, 2012], концепция барочности А. Карпентьера [Карпентьер, 1984]).

Идеально-утопическая направленность сознания первой половины XX века, поиски «архетипа» гармоничного латиноамериканского общества и человека найдут выражение в поздней поэзии чилийского поэта Пабло Неруды (1904–1973), отличающейся ориентированностью на поистине всеохватный, тотальный взгляд, достигший своего апогея в книге стихов «Всеобщая песнь» (*Canto General*, 1950). Особенно ярко мировоззренческие установки Неруды, связанные с «американским», проявляются в поэме «Земной светильник» (*La Lámpara en la Tierra*), представляющей собой первую главу «Всеобщей песни». Именно в ней Неруда предлагает свою онтологию, на которой держится весь художественный мир книги.

Поэма «Земной светильник» ранее ни разу не анализировалась российскими учеными, сконцентрированными на политической проблематике «Всеобщей песни» [Кутейщикова, Штейн, 1952; Осповат, 1960; Плавский, 1976]. В зарубежном литературоведении предпринимались немногочисленные попытки исследования поэмы. Так, например, Ф. Рисс в работе «Слово и камень: язык и система образов “Всеобщей песни” Пабло Неруды» (*The Word and the Stone: Language and Imagery in Neruda's Canto General*, 1972) отмечает, что в поэме лирический герой, пребывающий в поисках своих корней, находит их в индейце-араукане, слитом с пространством [Riess, 1972, pp. 86–87]. Другой исследователь творчества Неруды Х. Вильегас Моралес в труде «Мифологические структуры и архетипы во “Всеобщей песне” Пабло Неруды» (*Estructuras Míticas y Arquetipos en el Canto General de*

Neruda, 1976) утверждает, что поэт в произведении описывает космическое рождение латиноамериканской Вселенной и подчеркивает его вынужденность воссоздать архетипический акт открытия Америки, связанный с утверждением новой формы существования [Villegas Morales, 1976, pp. 51–53]. Еще один ученый, У. Мендес-Рамирес, в работе «Экфрастические опыты Неруды: мурализм и “Всеобщая песнь”» (*Neruda's Ekphrastic Experience: Mural Art and Canto General*, 1999) приходит к выводу о том, что Неруда, подобно муралистам, соединяет все времена истории Латинской Америки в панорамном времени современности [Méndez-Ramírez, 1999, p. 68]. Несмотря на то что зарубежные исследователи выделяют главные координаты поэтического мира произведения, на настоящий момент нет ни одной работы, в которой был бы представлен его комплексный анализ с точки зрения онтологических основ «американского».

Основная часть

Структура поэмы «Земной светильник»

Поэма делится на несколько частей: первая состоит из стихотворений «Любовь Америка (1400)» (*Amor América (1400)*) и «Растения» (*Vegetaciones*), вторая включает в себя стихотворение «Некоторые звери» (*Algunas Bestias*), третья — «Прилетают птицы» (*Vienen los Pájaros*), четвертая — «Стекаются реки» (*Los Ríos Acuden*), пятая — «Минералы» (*Minerales*), шестая — «Люди» (*Los Hombres*). Структура открывающей «Всеобщую песнь» поэмы напоминает первую главу Книги Бытия: заголовки стихотворений намекают на то, что в поэме пойдет речь о сотворении мира, а титул «Земной светильник» (*La Lámpara en la Tierra*) переключается со строкой «Да будет свет» (“*Sea hecha la luz*” [La Sagrada Biblia, 1883, p. 1]). Обращение к Библии, своду бытийных основ, позволило поэту, претендующему на универсализм, уже в самом начале книги заявить о своей установке на целостное, всеохватное восприятие мира.

«Любовь Америка (1400)»

Начиная с первого строфоида стихотворения «Любовь Америка (1400)» заметна высокая эмоциональность восприятия поэтом рисуемой им картины мира. Разрывая переносом первую строку стихотворения “*Antes que la peluca y la casaca / fueron los ríos...*”, поэт усиливает напряжение: «Еще до париков и до камзолов (*было что?*) / здесь были реки...»¹ [Neruda, 2022, p. 117]. Уже в первом стихе появляются оппозиция «Европа — Америка» и аркадийская топка: пока на южноамериканскую землю не пришли европейцы, на ней царил рай. С помощью метонимий “*la peluca*” (‘парик’) и “*la casaca*” (‘камзол’) поэт подчеркивает искусственность европейцев в отличие от природных латиноамериканцев.

Начиная обрисовывать пространство первозданного мира, Неруда использует песенную интонацию: “*...fueron los ríos, ríos arteriales: / fueron las cordilleras...*” («...здесь были реки, реки-кровеносные сосуды: / здесь были горы...» [Ibid.]) — первое полустиише подхватывает второе, “*fueron las cordilleras*” связывается анафорическим параллелизмом с “*fueron los ríos*”. Метафорой “*arteriales*” (‘артериальные’) поэт оживляет реки, своим течением поддерживающие рождающийся у нас на глазах организм. Образ рек оркестрован на “*r*” (“*ríos, ríos arteriales*”), что усиливает их бурлящую, кипящую природу в первородной природной жизни. Горы с помощью метафоры “*onda*” (‘волна’) сравниваются с океаном — таким же древним, как и сами горы, уже изношенные временем, что заметно в эпитете “*raída*”: “*...fueron las cordilleras, en cuya onda raída...*” («...здесь были горы, на чьих изношенных гребнях...» [Ibid.]). Это пространство представляет собой пампу — специфически аргентинский, зональный образ с помощью эпитета “*planetarias*” принимает общемировой масштаб.

Мир пребывает в атемпоральности, *in illo tempore*: он состоит из вязкой, густой субстанции, что выражено словом “*la espesura*” (причем “*la espesura*” может пониматься и как ‘густота’, ‘плотность’, и как ‘заросли растений’), все кажется лишённым движения: “*...el cóndor o la nieve parecían inmóviles...*” («...и кондор, и снега, казалось, были недвижимы...» [Ibid.]). Также эта субстанция влажная, водянистая (“*la humedad*”), что намекает на эмбриональное состояние мира. Безымянность Нового Мира особенно подчеркивается анжанбеманом (переносом) типа *rejet* («сброс»), разрывающим самую сильную, по иерархии М. Л. Гаспарова и Т. В. Скулачевой, син-

¹ Здесь и далее перевод наш. — Е. П.

таксическую связь, определительную [Гаспаров, Скулачева, 2004, с. 182], и тем самым выделяющим образ грозы в рождающемся мире, которой необходимо дать имя: “el trueno / sin nombre todavía” («и гром / еще был безымянным») [Neruda, 2022, p. 117].

Только после того, как поэт представляет первые контуры пространства, возникает образ первочеловека. Несмотря на то что он создан из земли и глины, американский Адам очень отличается от Адама библейского, у него индейские корни. Ритмико-синтаксический параллелизм, который объединяет стихи, а также перечислительная интонация, свойственная всей поэзии Неруды [Alonso, 1968, pp. 111–112], способствуют слиянию образов индейцев разных племен — они предстают как единое целое:

... fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.

... был кувшином карибов, камнем чибчей,
кубком инков и кремнем арауканов.
[Neruda, 2022, pp. 117–118].

Человек — коренной американец тождественен и природе (камню, кремню, земле, глине), и материальным вещам, сделанным человеком (кубку, кувшину). Яркий сюрреалистический образ человека, сливающий в себе и природное, и человеческое, вновь оркестрованный на “Г”, особенно концентрирует на себе внимание за счет переноса типа double-rejet («двойной бросок»), что усиливает состояние первородного трепета: “El hombre tierra fue, vasija, párpado / del barro trémulo...” («Человек землей был, сосудом, веком / дрожащей грязью...») [Ibid., p. 117].

В поисках своей идентичности лирический герой обращается к этому человеку доколумбовой эпохи и отождествляет себя с ним (“Yo, incásico del légamo...” («Я, инка, вышедший из тины...») [Ibid., p. 118]), не желая иметь ничего общего с европейцами, «изнасиловавшими» первозданную девственную природу континента, слитную с индейским населением. В иррациональном потоке образов, напоминающих автоматическое письмо, особенно заметно неумное стремление познать законы интуитивного, алогичного индейского мира, найти в нем отца, прародителя:

... te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre
oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.

... я искал тебя, мой отец,
юный воин сумерек и меди,
о, ты, брачное растение, непокорные волосы,
мать-кайман, металлическая голубка.
[Ibid.]

«Растения»

В идущем после вступительной части стихотворении «Растения» поэт берет на себя роль демиурга и, подобно Адаму, начинает называть растения, наполняющие пространство Нового Мира. Деревья, представленные в «каталоге» растений, в какой-то момент становятся предельно абстрактными, мифологическими прадеревьями, деревьями-богами (“dioses vegetales”): появляются “el árbol trueno” («дереву-гром»), “el árbol rojo” («красное дерево»), “el árbol madre” («дереву-мать»). Самым многогранным образом становится “el árbol de la espina”: многозначное слово “espina” имеет несколько совершенно разных значений, которые, вероятно, совмещаются в этом сложном универсальном образе: это и ‘дереву-шип’, напоминающее сейбу, и ‘дереву-позвоночник’, держащее на себе весь мир.

Конкретные деревья, связанные с определенными зонами Латинской Америки, поставленные поэтом в один ряд с перводеревьями, приравниваются к ним, вместе формируя самый сложный всеохватывающий мифообраз дерева, выросшего из пространства, наполнившего это пространство и ставшего самим пространством, чего поэту удастся добавить при помощи использования хиазма: “... [los árboles] eran volumen terrenal, sonido, / eran territoriales existencias” («... [деревья] были земным массивом, звуком, / были территориальными сущностями») [Ibid., p. 120]. Образ дерева, максимальное расширяясь, в художественном мире Неруды, как и во всей латиноамериканской литературе [Кофман, 1997, с. 150–158], предстает сущностным выразителем континента.

Поэтическое пространство Неруды, до этого представленное лишь виришь, горизонтально, в этой части начинает опускаться вниз к своим истокам, корням. Как отмечает А. Ф. Кофман, мотив устремленности вниз (а не вверх, как в европейской традиции) становится знаком латиноамериканской подлинности. Переворачивая европейское понимание дихотомии «верх — низ», латиноамериканцы утверждают примат низа над верхом, подчеркивая необходимость стремиться именно к низу, в глубину, к сакральному центру [Там же, с. 59–62]. С низом неразрывно связан

корень, являющийся в латиноамериканском теллуричном художественном сознании «самой семантически нагруженной частью дерева»: он «непосредственно соприкасается с матерью-землей» и «держит Древо латиноамериканской культуры», следовательно мифообраз корня неотрывает от обретения латиноамериканцами своей культурной сущности [Там же, с. 159].

Неудивительно, что в художественном пространстве Неруды именно дерево, являясь растением с корнями, уходящими глубоко вниз, становится королем природного мира. Главенствующим над всеми деревьями становится омбу, выступающее в роли пра-прадерева, одушевленного культурного символа Америки и всего мира — именно им замыкается растительный «инвентарь» Нового Мира:

Y aún en las llanuras
como láminas de planeta,
bajo un fresco pueblo de estrellas,
rey de la hierba, el ombú...

И еще на равнинах,
Словно железных пластинах планеты,
под прохладной деревней звезд,
король растений, омбу...
[Neruda, 2022, pp. 120–121].

Во всем стихотворении, и особенно в его завершающей части, подчеркивается мотив плодородия, рождения: все бурлит, кипит, становится более влажным, сырым. Если сначала землю оплодотворял осыпающийся маис (“su estatura se desgranó...” («его тело рассыпалось...») [Ibid., p. 120]), то теперь борозда (“aruga”) и пространство, обозначенное словом “extensión” (‘протяженность’), самооплодотворяются: пространство рождается из себя самого и создает весь остальной мир. Даже время возникает из природного пространства, что особенно выделяется стихом, отделенным от общего массива текста: “En la fertilidad crecía el tiempo” («В плодородии рождалось время» [Ibid., p. 119]).

Рождающей силой в поэтическом мире Неруды выступает также и ночь, чья мощь усилена анафорой “en”. Ночь становится одним из демиургов Нового Мира, который она строит из дерева и камня:

Germinaba la noche
en ciudades de cáscaras sagradas,
en sonoras maderas,
extensas hojas que cubrían
la piedra germinal, los nacimientos.

Рожидала ночь
в городах из священной каскары,
в звучащей древесине
широкую листву, которая покрывала
зачаточный камень, рождения.
[Ibid., p. 121]

Такое видение ночи неслучайно: как известно, в латиноамериканской культуре европейская дихотомия «ночь — день» подверглась такому же переворачиванию, как и оппозиция «верх — низ»: именно ночью латиноамериканец постигает неявленные днем сущности, истинное, подлинное — ночь противостоит дню как «внутреннее» «наружному» [Кофман, 1997, с. 167–175].

Завершающая часть стихотворения подчеркивают всеобщую интеграцию вещей в этом протеистичном мире, где все смешано, не отделено друг от друга четкими границами, происходит постоянное творение «чуда», все рождается из всего, находится в состоянии метаморфоза и подчинено одной цели — поиску наиболее гармоничного облика мира. Стремление к гармонии (и на смысловом, и на формальном уровнях) заметно, например, в следующем отрывке: анафора “una” (в одном стихе преобразующаяся в “un”) и более или менее полный синтаксический параллелизм приводят к ритмическому параллелизму. В метрическом отношении фрагмент становится изосиллабичным — каждый его стих состоит из 12 слогов:

...una rama nació como una isla,
una hoja fue forma de la espada,
una flor fue relámpago y medusa,
un racimo redondeó su resumen,
una raíz descendió a las tinieblas.

...ветка родилась островом,
листья были в форме меча,
цветок был молнией и медузой,
гроздь округлила их итог,
корень спустился в сумерки.
[Ibid.]

«Некоторые звери»

Во втором стихотворении первой главы «Некоторые звери» поэт проводит «инвентаризацию» представителей фауны создаваемого им Нового Мира, обитающих в сельве, в латиноамериканском художественном сознании являющейся сакральным пространством [Кофман,

1997, с. 161–165]. Наибольшее количество стихов поэт посвящает раскрытию образа каймана — животного, повсеместно встречающегося в мифах коренных американцев. Так, например, в эпосе индейцев киче «Пополь-Вух» кайман, вышедший из космических вод, олицетворял мировое дерево, изображался с растущим вверх хвостом и с телом, переходящими в ветви, наросты на его теле ассоциировались с шипами сейбы [Бородатова, 2002, с. 134]. Образ каймана у Неруды принимает особую форму: он метафорично сравнивается с воином-индейцем — в скрежете его чешуи, напоминающей доспехи, слышен земной праисток. Кайман, будучи животным, способным обитать одновременно в воде и на суше, становится одним из прасуществ, символом перво-данного идеального мира, в котором земное и водное неразрывно слиты:

Era la noche de los caimanes,
la noche pura y pululante
de hocicos saliendo del légamo,
y de las ciénagas soñolientas
un ruido opaco de armaduras
volvía al origen terrestre.

Стояла ночь кайманов,
чистая и кишащая
мордами, выходящими из ила
и из дремлющих трясин
мутный скрежет доспехов
возвращал к земному истоку.
[Ibid., p. 122].

«Каталог» животных завершается образом анаконды. Используя представленный почти во всех существующих мифологиях мира мифообраз змея, Неруда признает его семантическую перегруженность (“cubierta de barro rituales”):

Y en el fondo del agua magna,
como el círculo de la tierra,
está la gigante anaconda
cubierta de barro rituales,
devoradora y religiosa.

А в глубине великих вод,
словно земной экватор,
была гигантская анаконда,
покрытая ритуальной грязью,
прожорливая и религиозная.
[Ibid.]

Змей в поэтическом пространстве Неруды является космогоническим символом, подобным скандинавскому змею Ермунганду, живущему в океане и опоясывающему землю, египетскому змею Мехенту, окружающему собой землю, древнеиндийскому змею Шеша, держащему на себе землю и другим Мировым Змеям [Мифы народов мира ... , 1980, с. 388]. Однако змей Неруды, впитавший в себя все символические значения этого универсального мифообраза, является также типично латиноамериканским змеем: анаконда, как известно, занимает важное значение в мифологии индейцев Амазонии, где она, согласно одной из трактовок, функционирует подобно мифообразу каймана, являясь, как и кайман, животным, вышедшим из воды, и представляющим собой еще одну проекцию мифообраза дерева [Roe, 1982, p. 144]. Неруда, отталкиваясь от всего существующего культурного багажа, создает свой образ, не оторванный от мировой мифологии, но и не идентичный ему: анаконда в его поэтическом мире становится прапраживотным, хтоническим змеем, прародителем и американской земли, и всего мира.

«Прилетают птицы»

В следующем стихотворении главы «Прилетают птицы» Неруда предлагает птичий «каталог» Нового Мира — Америки. В нем особое место занимает образ кетцалья (“quetzal”), отсылающий к Кетцалькоатлю («оперенному змею»), герою ацтекских мифов, выполняющему роль и бога-демиурга, и культурного героя Древней Мексики, и мудрого правителя тольтеков [Козлова, 2008, с. 141]. В поэзии Неруды образ кетцалья принимает минеральный облик. С ним также связываются мотивы невинности, чистоты, неотрывные и от образа идеального первочеловека-индейца:

...lejos del bosque bochornoso
donde cuelga la pedería
del quetzal, que de pronto despierta,
se mueve, resbala y fulgura
y hace volar su brasa virgen.

...вдалеке от знойного леса,
где развешены драгоценные камни
кетцалья, который внезапно просыпается,
движется, скользит, и блестит,
и летит, как чистый уголек.
[Neruda, 2022, p. 125]

Важную роль как во всем творчестве Неруды, так и в этом стихотворении играет также образ кондора. Как известно, кондор занимает одно из ведущих мест в индейской мифологии, являясь посланником, парящим над миром, а также в некоторых случаях выступая одной из реинкарнаций шамана [Massonmark, 1999, p. 122]. Кондор в поэзии Неруды предстает священным охранником первозданной земли, индейским символом, символом Чили и всего континента, будучи одной из форм искомого Нерудой идеального зверочеловека: несмотря на то что в образе кондора наиболее явленной стала его «темная» сторона, она рассматривается не как нечто негативное, а, скорее, придает образу величественность:

...volaba encima del mundo
el cóndor, rey asesino,
fraile solitario del cielo,
talisman negro de la nieve,
huracán de la cetrería.

...летал над миром
кондор, король-убийца,
одинокий монах неба,
черный талисман снега,
ураган охоты.
[Neruda, 2022, p. 123]

К концу стихотворения тотальная интеграция всех вещей доходит до своей предельной (или, скорее, сверхпредельной) точки: стая летящих птиц отождествляется одновременно и с водной стихией, сравниваясь с «морской горой», и с Луной, выходя на вселенский уровень: “Vuela una montaña marina / hacia las islas, una luna / de aves que van hacia el Sur...” («Летит морская гора / к островам, луна / птиц, которые движутся на Юг» [Ibid., p. 125]). Интегрирующая сила пространства к концу стихотворения усиливается:

Es un río vivo de sombra,
es un cometa de pequeños
corazones innumerables
que oscurecen el sol del mundo
como un astro de cola espesa
palpitando hacia el archipiélago.

Это живая река тени,
это комета из маленьких
неисчислимых сердец,
которые затемняют солнце мира,
словно небесное тело с массивным хвостом,
пульсирующе несущееся к архипелагу.
[Ibid.]

Море птиц перетекает в реку птиц и затем снова — в море (“Y en el final del iracundo / mar...” («И в конце разъяренного моря...» [Ibid.]), из Луны становится космической кометой, затем — небесным телом (“astro”), уже максимально абстрактным. Метонимия “pequeños corazones innumerables” (‘маленькие неисчислимые сердца’), отсылающая к птицам, к концу приведенного отрывка переходит в гиперметафору “un astro de cola espesa palpitando” (‘небесное тело с массивным хвостом, пульсирующе несущееся’), сравнивающая птиц, махающих крыльями, с бьющимся сердцем, и одновременно проводящая параллель между стаей птиц и хвостом кометы.

Стихотворение заканчивается полной интеграцией в это птице-водно-космическое пространство минерала: «каталог» заканчивается образом альбатроса, крылья которого сравниваются с соляными пластами:

...surgen las alas del albatros
como dos sistemas de sal,
estableciendo en el silencio,
entre las rachas torrenciales,
con su espaciosa jerarquía
el orden de las soledades.

...возникают крылья альбатроса,
словно два соляных пласта,
устанавливая в тишине,
посреди бушующего шквала,
с ее пространственной иерархией
порядок одиночеств.
[Ibid.]

Кроме того, в конце стихотворения появляются еще одни важные онтологические координаты поэтического мира Неруды: тишина и одиночество, которые играют важную роль и в латиноамериканском художественном мышлении. Как утверждает А. Ф. Кофман, тишина «мыслится наиболее адекватным и содержательным состоянием латиноамериканской природы», именно тишина позволяет погрузиться в таинственные глубины бытия, найти истину, невыразимую словами [Кофман, 1997, с. 111], что представлено и у поэта. Нерудовская тишина — это еще и тишина кричащая, происходящая «посреди бушующего шквала» (“entre las rachas torrenciales”): лирический герой жаждет

найти ответы на существенные вопросы, которые задает себе, и они становятся явленными именно в тишине. Также тишина в стихотворении, как и все в поэтическом мире Неруды, выходит из пространства и определяется им (“con su espaciosa jerarquía”).

Что касается чувства одиночества, оно также является одним из констант латиноамериканского художественного мышления (вспомним «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса, «Лабиринт одиночества» О. Паса, в которых тема одиночества занимает центральное место). Одиночество в культуре Латинской Америки связано в первую очередь с осознанием своего «культурного сиротства» [Кофман, 2004, с. 153]. Так, О. Пас, описывая мексиканцев в «Лабиринте одиночества», называет их «сиротами без прошлого с будущим, которое нужно изобрести» [Paz, 1992, p. 72].

Лирический герой Неруды, отчужденный от европейского мира, не способный найти в нем свои корни, обращается к американской земле, ища у нее ответа. «Каталог» птиц неслучайно заканчивается образом альбатроса, птицы, обитающей на южных побережьях Чили, земле, где до прихода конкистадоров господствовали индейцы-арауканы, которых и лирический герой, и сам Неруда считают своими настоящими предками. Неруда не мог не гордиться арауканами, так и не сдавшимися на протяжении трех веков испанским конкистадорам. Даже когда поэт говорит о месте, где он родился, он называет его «моей родной Арауканией» [Неруда, 1974, с. 45].

«Стекаются реки»

Следующая часть первой главы «Стекаются реки» начинается с образа американского континента. Испещренный реками, он представлен в виде женского тела, которое лирический герой исследует, двигаясь вертикально, с Севера на Юг, тем самым открывая и континент. Как отмечает А. Ф. Кофман, уподобление земли человеку — частое явление в латиноамериканской литературе, что, по его мнению, связано со стремлением найти духовный контакт с этой землей [Кофман, 1997, с. 136].

Мифообраз воды, неотрывный от образа реки, занимает такое же важное место в латиноамериканском художественном сознании, как и мифообраз земли. Вода в культуре Латинской Америки связывается, как замечает А. Ф. Кофман, с женской сущностью латиноамериканского мира, с мотивом его эмбрионального состояния, а также с мотивами изменчивости и текучести мира [Кофман, 1997, с. 113–124], что прослеживается и у Неруды.

Речной «инвентарь» возглавляет образ реки Ориноко, протекающей через Венесуэлу и Колумбию. Она олицетворяет мать лирического героя, с которой он хотел бы воссоединиться: “...déjame hundir las manos que regresan / a tu maternidad...” («...позволь мне погрузить в тебя руки и возвратиться / к твоему материнству...») [Neruda, 2022, pp. 126–127]. Именно Ориноко называется начальной рекой, ‘рекой рас’ (“río de gases”), ‘родиной корней’ (“patria de raíces”), ‘матерью глины’ (“madre de arcilla”), а значит — индейцев и, соответственно, всех людей. Эта Родина для героя неизменно связана с одиночеством и тишиной, он чувствует и кровное, и сущностное родство с индейцами:

...tu ancho rumor, tu lámina salvaje
viene de donde vengo, de las pobres
y altivas soledades, de un secreto
como una sangre, de una silenciosa
madre de arcilla.

...твой широкий гул, твоя дикая железная пластина,
происходит оттуда же, откуда я, из бедных
и гордых одиночеств, из тайны,
подобной крови, из тихой
матери глины.
[Ibid., p. 127]

Следующий важный образ, возникающий в «каталоге» рек, — образ реки Амазонки, протекающей по большей части по Бразилии, захватывающей также Боливию, Перу, Эквадор, Колумбию. Если Ориноко предстает в женской ипостаси, то Амазонка, наоборот, — в мужской, сравниваясь с отцом-родоначальником (“padre patriarca”). С образом Амазонки связаны мотивы рождения, плодородия: “...eres / la eternidad secreta / de las fecundaciones...” («...ты / тайная бесконечность / плодородий...») [Ibid.].

Замыкает образный ряд чилийская река Био-био — поэт вновь заканчивает «каталог» реалией своей земли, из которой он родом. Река Био-био, находящаяся неподалеку от Темуко, города, где вырос Неруда, последнего оплота арауканов, лишь в конце XIX века присоединенного

к Чилийской республике, представляла собой «фронтеру», границу, отделяющую земли арауканов от Чили. Био-био в сознании латиноамериканцев навсегда осталась «пограничной» рекой, символом сопротивления так и не подчиненных испанцами арауканов. Лирический герой смог приобщиться к своим истокам только после того, как нашел Био-био, которая поведала ему подлинную историю его народа (“...murmurando / una historia color de sangre” («...шепча / историю цвета крови» [Ibid.]) — кровавую историю завоеваний.

«Минералы»

Лирический сюжет части «Стекаются реки» плавно перетекает в следующую часть — «Минералы». Границы между временными пластами начинают стираться: сквозь эпоху первоизданного идиллического безвременья начинает проступать взгляд на нее из плана настоящего — осведомленность лирического героя о прошлом, о проделанном латиноамериканцем пути от конкисты до настоящего времени, становится все более явной. Образ Америки немного изменяется: все пространство ощетинилось, оскалило зубы, предчувствуя беду. Поэт перестает идеализировать Америку, как оказалось, совсем несовершенное место, где человеку нелегко существовать, высвечивая ее характерные негативные черты:

...agua desconocida, sol malvado,
ola de cruel espuma,
tiburón acechante, dentadura
de las cordilleras antárticas,
diosa serpiente vestida de plumas
y enrarecida por azul veneno,
fiebre ancestral inoculada
por migraciones de alas y de hormigas,
tembladeras, mariposas
de aguijón ácido...

...незнакомая вода, гибельное солнце,
волна злой пены,
подстерегающая акула, зубчатая
гряда атлантических гор,
богиня-змея, одетая в перья
и покрытая синим ядом,
наследственная лихорадка,
переносимая миграциями птиц и муравьев,
болотистая почва, бабочки
с едким жалом...
[Ibid., p. 129]

Невероятно сильное, враждебное «чужому» пространство Америки, однако, не смогло противостоять конкистадорам, разграбившим землю. Одним из самых святотатственных поступков лирическое «я» называет добычу европейцами минералов и драгоценных металлов, что для сознания лирического героя-латиноамериканца немислимо и является актом виоленсии:² проникнув к ним, европейцы таким образом посягнули на сакральный центр континента.

Стараясь забыть о разграблении континента конкистадорами, лирический герой периодически проваливается в прошлое, возвращаясь к эмбриональному идеальному состоянию земли, когда камни только зарождались: “La turquesa / de sus etapas, del brillo larvario / nació apenas para las alhajas / del sol sacerdotal, dormía el cobre / en sus sulfúricas estratas...” («Бирюза / в метаморфозах блестящей личинки / только рождалась, чтобы стать частью жреческих / амулетов, спала медь / в своих серных пластах...» [Ibid.]). В самом конце стихотворения лирический герой полностью интегрируется в континент и сам становится камнем: “...callé para siempre en la estatua / del nitrato extendido en el desierto” («...я навсегда упал и превратился в статую / из нитрата, растянувшегося в пустыне» [Ibid., p. 131]).

«Люди»

Глава завершается стихотворением «Люди», в котором заостряются и развиваются мотивы и образы, представленные в предыдущих разделах. В этой части окончательно оформляется этнотип (термин А. Ф. Кофмана), идеальный сверхобраз представителя нации, разрабатываемый Нерудой в его поэзии. Творчество поэта впитало в себя распространенные в то время идеи индихенизма, характерная черта которого состоит в представлении индейца как коллективного героя и отождествлении латиноамериканской цивилизации с индейской культурой, которой противопоставлен Запад (в него входят и США) [Словарь течений литературы XX века ... , 2023,

² Термин, разрабатываемый в работах А. Дорфмана, А. Ф. Кофмана [Dorfman, 1970 ; Кофман, 1997, с. 273–287].

с. 343–346]. Таким образом, поэзия Неруды отражает «общее стремление латиноамериканских художников утвердить основу и самобытность своей культуры именно в индейском, а не в испанском культурном субстрате» [Кофман, 1997, с. 233].

В космогонии Неруды образ человека становится не только этнотипом, а всечеловеком, идеальным сверхобразом человека, создаваемым небесными светилами, творимым вместе со Вселенной, которая, как и все в поэтическом мире Неруды, возникает из пространства, состоит из глины и является индейской по своей сути:

La luna amasó a los caribes,
extrajo oxígeno sagrado,
machacó flores y raíces.

Луна замесила карибов,
извлекла святой кислород,
смолола цветы и корни.
[Neruda, 2022, p. 132]

...el universo iba naciendo
otra vez en la arcilla del tarasco...

...вселенная рождалась
заново из глины тарасков...
[Ibid.]

Среди всех образов в этой части вновь выделяется стоящий последним в «каталоге» как концентрирующий в себе главную мысль стихотворения образ Арауко, Родины лирического героя. Образ Арауко также принимает космические масштабы, становится самой тишиной, сакральным местом:

En el fondo de América sin nombre
estaba Arauco entre las aguas
vertiginosas, apartado
por todo el frío del planeta.

В глубине Америки без имени
был Арауко меж головокружительных
вод, отделенный
от мира всем планетарным холодом.
[Ibid., p. 135]

Todo es silencio de agua y viento.

Все есть тишина воды и ветра.
[Ibid.]

В самом конце стихотворения происходит смысловой сдвиг: разрыв с первозаданным миром, который чувствует герой, будто бы проснувшийся ото сна, усиливается трижды повторенным императивом “Escucha” («Послушай»), риторическим вопросом “¿Escuchas?” («Слушаешь?»), а также двухкратным повтором “Mira” («Смотри»). Апеллируя к чувственному восприятию, лирический герой понимает, что оно перестает работать. В последних стихах напряжение достигает максимального предела. Тайный язык пропадает, магия больше не видна: мы понимаем, что с минуты на минуту на землю вторгнутся конкистадоры, с приходом которых этому идеальному миру придет конец.

Заключение

Итак, в поэме «Земной светильник» Неруда размышляет в онтологическом ключе о генезисе как латиноамериканского мира, так и всего человеческого бытия. Используя прием «каталогизации» («инвентаризации»), Неруда создает всеобъемлющую «энциклопедию» Нового, пока безымянного, Мира, что вызвано поиском поэтом молодой, даже в XX веке все еще становящейся нации своей культурной сущности. Язык поэта в произведении обладает демиургической ролью, что объясняет онтологический статус слова в сознании Неруды как латиноамериканского писателя.

Использование поэтом верлибра как инструмента, придающего образу Нового Мира эпичность, является актом поэтической свободы, проявлением своего голоса, который поэту, как представителю инаковой культуры, необходимо утвердить. Частое использование переносов, что является одной из черт поэтики Неруды, позволяют создать незаконченный, становящийся мир, находящийся бесконечно в движении.

Художественный образ времени у Неруды имеет неоднозначную природу: прошлое и настоящее, представленные как единое целое, превращают историю во вневременную субстанцию. Часто становится неясно, где кончается настоящее и начинается прошлое, что напоминает эффект палимпсеста.

Пространство мира поэта существует в двух плоскостях, горизонтальной и вертикальной: оно растянуто и протяженно и одновременно стремится вглубь континента, к его сакральному центру, что связано с сущностной потребностью лирического героя-латиноамериканца в самоидентификации. Мир поэта-космовидца характеризуется сверхнормативностью и тотальной интеграцией всех вещей: растения, животные, птицы, земля, вода стремятся к первородному единству, создавая всевключающий образ пространства, выходящий на космический уровень. В протейстичном, «барочном», как его понимает А. Карпентьер, мире заметно тотальное взаимодействие всего со всем ради поиска гармонического облика Нового Мира, *locus amoenus*, становящегося последним шансом человечества на лучшую жизнь.

Образ человека в поэзии Неруды теллуричен, рождается из земли и состоит из первоэлементов, связанных с землей, слит с континентом, вышел из него и является носителем латиноамериканской подлинности. Являясь этнотипом латиноамериканской нации, представляющим собой собирательный родовой образ индейца, коренного жителя континента, он становится одновременно и идеальным сверхобразом человека вообще.

Новый Мир, строимый Нерудой в поэзии, который принимает у поэта по-настоящему надисторический, космический, универсальный, мифологический характер, превращается в бытийную субстанцию, никогда не оторванную, однако, от всей Латинской Америки и Чили.

Несмотря на то что Неруда является поэтом ярко выраженной универсалистской ориентации, действительно, создавшим свою собственную мифологию, в его поэзии проявляются и библейские мотивы, и архетипы, и универсалии европейской культуры, и образы из индейских мифологий, и устойчивые мифообразы и мифологемы латиноамериканского художественного мышления. По-своему перерабатываемые поэтом, которому в поиске своей национальной идентичности особенно важно было обратиться в первую очередь к индейскому, а не испанскому субстрату, они позволяют создать собственную, уникальную бытийственную модель.

Список источников

1. Бородатова А. А. Игра в мяч как путь в пещеру предков. (К вопросу о семиотике ритуальной игры в мяч в древней Мезоамерике) // История и семиотика индейских культур Америки / под ред. А. А. Бородатовой, В. А. Тишкова. — М. : Наука, 2002. — С. 129–175.
2. Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Ритм и синтаксис в свободном стихе // Статьи о лингвистике стиха. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — С. 170–201.
3. Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л. : Советский писатель, 1975. — 664 с.
4. Карпентьер А. Барочность и чудесная реальность // Мы искали и нашли себя: художественная публицистика. — М. : Прогресс, 1984. — С. 109–121.
5. Козлова Е. А. Художественный мир индейцев центральной Мексики: от семи пещер до страны Анауак. — М. : Ленанд, 2008. — 360 с.
6. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. — М. : Наследие, 1997. — 320 с.
7. Кофман А. Ф. Литература Мексики // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы / под ред. В. Б. Земскова. — М. : ИМЛИ РАН, 2004. — Т. 4. — Ч. 1. — С. 107–195.
8. Кутейщикова В. Н., Штейн А. Л. Пабло Неруда : критико-биограф. очерк. — М. : Гослитиздат, 1952. — 95 с.
9. Мифы народов мира : энцикл. / под ред. С. А. Токарева. — М. : Советская Энциклопедия, 1980. — 1147 с.
10. Неруда П. О поэзии и о жизни. Избранная проза / пер. с исп. Л. Осповата. — М. : Художественная литература, 1974. — 315 с.
11. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея // Избранные труды / пер. с исп. С. Л. Воробьева, А. Б. Матвеева / под ред. А. М. Руткевича. — М. : Весь Мир, 1997. — С. 233–403.
12. Осповат Л. С. Пабло Неруда: очерк творчества. — М. : Советский писатель, 1960. — 358 с.
13. Плавский З. И. Великий чилийский поэт Пабло Неруда. — Л. : Знание, 1976. — 40 с.
14. Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка : в 2 кн. Кн. 1 : А–О / под ред. А. Кофмана. — М. : ИМЛИ, РАН : Река времен, 2023. — 904 с.
15. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / пер. с нем. К. А. Свасьяна. — М. : Мысль, 1993. — Т. 1. — 663 с.
16. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / пер. с нем. И. И. Маханькова. — М. : Мысль, 1998. — Т. 2. — 606 с.
17. Alonso A. Poesía y Estilo de Pablo Neruda. — Buenos Aires : Sudamericana, 1968. — 380 p.

18. Dorfman A. *Imaginación y Violencia en América*. — Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1970. — 224 p.
19. Keyserling H. *South American Meditations*. — L. : Alden Press, 1932. — 407 p.
20. *La Sagrada Biblia* / transl. by F. Torres Amat. — Barcelona : Montaner y Simon, 1883. — Vol. 1. — 365 p.
21. Maccormack S. *Ethnography in South America: The First Two Hundred Years // The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas* / ed. by F. Salomon, S. B. Schwartz. — United Kingdom : Cambridge University Press, 1999. — Vol. 3. — Pp. 96–187.
22. Méndez-Ramírez H. *Neruda's Ekphrastic Experience: Mural Art and Canto General*. — Lewisburg : Bucknell University Press, 1999. — 244 p.
23. Neruda P. *Canto General*. — Madrid : Ediciones Cátedra, 2022. — 653 p.
24. Paz O. *El Laberinto de la Soledad*. — México : Fondo de Cultura Económica, 1992. — 107 p.
25. Riess F. *The Word and the Stone: Language and Imagery in Neruda's Canto General*. — L. : Oxford University Press, 1972. — 167 p.
26. Roe P. G. *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. — New Brunswick : Rutgers University Press, 1982. — 384 p.
27. Vasconcelos J. *La Raza Cósmica*. — México : Editorial Porrúa, 2012. — 164 p.
28. Villegas Morales J. *Estructuras Míticas y Arquetipos en el Canto General de Neruda*. — Barcelona : Editorial Planeta, 1976. — 209 p.

References

1. Borodatova A. A. The ball game as a path to our ancestors' caves. (on the semiotics of the ritual ball game in Ancient Mesoamerica). *Istoriya i semiotika indeyskikh kultur Ameriki. Pod red. A. A. Borodatovoy, V. A. Tishkova*. [History and Semiotics of Native American Cultures. Ed. by A. A. Borodatova, V. A. Tishkov]. Moscow, Nauka, 2002, pp. 129–175. (In Russian).
2. Gasparov M. L., Skulacheva T. V. Rhythm and syntax in free verse. *Statyi o lingvistike stikha*. [Articles on the Linguistics of Verse]. Moscow, Languages of Slavic Cultures, 2004, pp. 170–201. (In Russian).
3. Zhirmunsky V. M. *Teoriya stikha*. [Theory of Verse]. Leningrad, Sovetsky Pisatel, 1975, 664 pp. (In Russian).
4. Carpentier A., "Baroque and Miraculous Reality," *We Sought and Found Ourselves: Fiction*. Moscow, Progress, 1984, pp. 109–121. (In Russian).
5. Kozlova E. A. *Khudozhestvennyy mir indeytssev tsentralnoy Meksiki: ot semi peshcher do strany Anauak*. [The Artistic World of Central Mexican Indians: From the Seven Caves to the Land of Anahuac]. Moscow, Lenand, 2008, 360 p. (In Russian).
6. Kofman A. F. *Latinoamerikanskiy khudozhestvennyy obraz mira*. [Latin American Artistic Image of the World]. Moscow, Nasledie, 1997, 320 p. (In Russian).
7. Kofman A. F. *Mexican Literature. Istoriya literatur Latinskoy Ameriki. XX vek: 20–90-ye gody. Pod red. V. B. Zemskova*. [History of Literatures of Latin America. 20th Century: 1920s–1990s. Ed. by V. B. Zemskov]. Moscow, IMLI RAS, 2004, vol. 4, pt. 1, pp. 107–195. (In Russian).
8. Kuteyshchikova V. N., Shteyn A. L. *Pablo Neruda: kritiko-biograf. ocherk*. [Pablo Neruda: A Critical-Biographical Essay]. Moscow, Goslitizdat, 1952, 95 p. (In Russian).
9. *Mify narodov mira: entsikl. Pod red. S. A. Tokareva*. [Myths of the Peoples of the World: An Encyclopedia. Ed. by S. A. Tokarev]. Moscow, Sovetskaya Encyclopedia, 1980, 1147 p. (In Russian).
10. Neruda P. *O poezii i o zhizni. Izbrannaya proza. Per. s isp. L. Ospovata*. [On Poetry and Life. Selected Prose. Translated from Spanish by L. Ospovat]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura, 1974, 315 p. (In Russian).
11. Ortega y Gasset, J. About Galileo. *Izbrannyye Trudy. Per. s isp. S. L. Vorobyeva, A. B. Matveyeva. Pod red. A. M. Rutkevicha*. [Selected Works. Translated from Spanish by S. L. Vorobyov, A. B. Matveyev. Ed. by A. M. Rutkevich]. Moscow, Ves Mir, 1997, pp. 233–403. (In Russian).
12. Ospovat L. S. *Pablo Neruda: ocherk tvorchestva*. [Pablo Neruda: An essay on creativty work]. Moscow, Sovetsky Pisatel, 1960, 358 pp. (In Russian).
13. Plavskin Z. I. *Velikiy chiliyskiy poet Pablo Neruda*. [The Great Chilean Poet Pablo Neruda]. Leningrad, Znanie, 1976, 40 pp. (In Russian).
14. *Slovar techeniy literatury XX veka. Rossiya, Yevropa, Amerika: v 2 kn. Kn. 1: A–O. Pod red. A. Kofmana*. [Dictionary of 20th-c. literary schools. Russia, Europe, America: in 2 books. Bk. 1: A–O. Ed. by A. Kofman]. Moscow, IMLI, RAS: Reka Vremen, 2023, 904 p. (In Russian).
15. Spengler O. O. *Zakat Yevropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii. Per. s nem. K. A. Svasyana*. [The Decline of the West. Essays on the Morphology of World History. Translated from German by K. A. Svasyan]. Moscow, Mysl, 1993, vol. 1, 663 p. (In Russian).

16. Spengler O. O. *Zakat Yevropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii. Per. s nem. I. I Makhankova*. [The Decline of the West. Essays on the Morphology of World History. Translated from German by I. I Makhankov]. Moscow, Mysl, 1998, vol. 2, 606 p. (In Russian).
17. Alonso A. *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. [Poetry of Pablo Neruda] Buenos Aires, Sudamericana, 1968, 380 p. (In Spanish).
18. Dorfman A. *Imaginación y Violencia en América*. [Imagination and Violence in America]. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970, 224 p. (In Spanish).
19. Keyserling H. *South American Meditations*. L., Alden Press, 1932, 407 p.
20. *La Sagrada Biblia. Transl. by F. Torres Amat*. [The Holy Bible. Transl. by F. Torres Amat. Barcelona, Montaner y Simon, 1883, vol. 1, 365 p. (In Spanish).
21. Maccormack S. *Ethnography in South America: The First Two Hundred Years. The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas. Ed. by F. Salomon, S. B. Schwartz*. United Kingdom, Cambridge University Press, 1999, vol. 3, pp. 96–187.
22. Méndez-Ramírez H. *Neruda's Ekphrastic Experience: Mural Art and "Canto General"*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1999, 244 p.
23. Neruda P. *Canto General*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2022, 653 p. (In Spanish).
24. Paz O. *El Laberinto de la Soledad*. [Labyrinth of Loneliness]. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 107 p. (In Spanish).
25. Riess F. *The Word and the Stone: Language and Imagery in Neruda's "Canto General"*. L., Oxford University Press, 1972, 167 p.
26. Roe P. G. *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1982, 384 p.
27. Vasconcelos J. *La Raza Cósmica*. [The Cosmic Race]. México, Editorial Porrúa, 2012, 164 p. (In Spanish).
28. Villegas Morales J. *Estructuras Míticas y Arquetipos en el "Canto General" de Neruda*. [Mythical Structures and Archetypes in Neruda's *Canto General*]. Barcelona, Editorial Planeta, 1976, 209 p. (In Spanish).

Информация об авторе

Погадаева Евгения Владимировна — преподаватель кафедры лингвистики и перевода Пермского государственного национального исследовательского университета.

Сфера научных интересов: художественный перевод, сравнительное литературоведение, англоязычная и испаноязычная поэзия XIX–XX веков.

Information about the author

Pogadaeva Evgeniia Vladimirovna — Lecturer of the Department of Linguistics and Translation, Perm State National Research University.

Research interests: literary translation, comparative literature studies, English and Spanish poetry of the 19th–20th centuries.

Статья поступила в редакцию 17.08.2025; принята к публикации 08.10.2025.

The article was submitted 17.08.2025; accepted for publication 08.10.2025.