



УДК 821.134.2(72).09-1+929Пас

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ И МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОД ПОЭМЫ «КАМЕНЬ СОЛНЦА» О. ПАСА

А. В. Гладощук

Гладощук Анастасия Валерьевна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, appletart@mail.ru

Статья посвящена одному из вершинных произведений Октавио Паса – поэме «Камень солнца» (1957). Расшифровывая интертекстуальный и мифологический коды поэмы, автор выявляет лежащую в ее основе аналогическую структуру, в рамках которой элементы ацтекской культуры сопрягаются с общими для французских поэтов от Ж. де Нерваля до сюрреалистов образами и мотивами.

Ключевые слова: Октавио Пас, «Камень солнца», интертекст, миф, ацтекский календарь, Кетцалькоатль, женский архетип, Нерваль, Бретон.

The Intertextual and Mythological Codes of O. Paz's Poem *Piedra de Sol*

A. V. Gladoshchuk

Anastasia V. Gladoshchuk, ORCID 0000-0001-7246-4371, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia, appletart@mail.ru

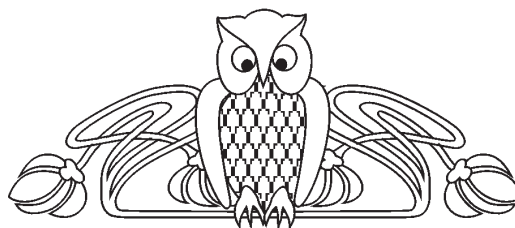
The article is dedicated to one of the major poems of Octavio Paz – *Piedra de Sol* (1957). By interpreting the intertextual and mythological codes of the text, the author shows how elements of the Aztec culture enter in correlation with images and themes common to French poets from G. de Nerval to the Surrealists.

Key words: Octavio Paz, *Piedra de Sol*, intertext, myth, Aztec calendar, Quetzalcoatl, feminine archetype, Nerval, Breton.

DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-2-195-199

Поэма «Камень солнца» («*Piedra de Sol*», 1957) – одно из самых известных произведений великого мексиканского поэта Октавио Паса (1914–1998), признанная вершина его творчества, символически отмечающая середину его жизненного пути и конец первого поэтического этапа, итогом которого стала антология «Свобода под слово» («*Libertad bajo palabra*», 1960). В поэме проступает богатый литературный опыт, накопленный Пасом за годы напряженной жизни в Мексике и странствий по Европе и Азии: увлечение сюрреализмом, интерес к доколумбовой Америке, уроки испанской поэзии Золотого века, знакомство с поэзией англоамериканского модернизма.

Разнообразие поэтических ориентиров Паса явственно обнаруживается уже на формальном уровне текста: поэма написана классическим в испанской ренессансной поэзии одиннадцати-



сложником, заглавие отсылает к так называемому ацтекскому календарю, хранящемуся в Музее антропологии в Мехико, эпиграф взят из сонета «Артемиды» Жерара де Нерваля («*Artémis*»; сонет входит в цикл «Химеры» («*Les Chimères*»), 1854). Интересно, что, отвечая на анкету «Незаменимая поэзия» («*Poésie indispensable*»), опубликованную в восьмом номере журнала «Кайе Г. Л.М.» («*Cahiers G. L.M.*») в конце 1938 г., глава французского сюрреалистического движения Андре Бретон – друг, вдохновитель и один из главных творческих ориентиров Паса – называет именно это стихотворение Нерваля в числе тех, что необъяснимо связаны с его жизнью¹:

La Treizième revient... C'est encor la première;
Et c'est toujours la Seule, – ou c'est le seul moment:
Car es-tu Reine, ô Toi! la première ou dernière?
Es-tu Roi, toi le seul ou le dernier amant?²

Тринадцатый опять... Иль только первый длится,
Всегда единственный, – иль миг один застыл?
Последней, первой ли была ты, о царица?

Последним, первым ли возлюбленным ты был?³

Пас дважды брался за перевод стихотворения – в одном из изданий он указывает в сноске, что изначально сонет был озаглавлен «*Ballet des heures*» – «Круговорот часов»⁴. Загадочное порядковое числительное «*treizième*» предполагает два определяемых слова: «час» (*heure* – сам Нерваль пояснял на полях рукописи: «тринадцатый час (осевой)»⁵) – существительное женского рода во французском языке, и «она» – возлюбленная, единственная и многоликая. Так задается параллель женщина – время, являющаяся тематическим стрежнем поэмы. Эта аналогия усиливается за счет того, что одну из многочисленных метафор центрального женского образа – словосочетание «*gosa solar*» / «солнечная скала» (218) – можно воспринимать как контекстуальную реализацию заглавного «*piedra de sol*», в тексте поэмы прямо не возникающего. Не случайно через строчку Пас прибегает к эпифоре, посредством которой утверждается онтологическая, субстанциальная тождественность времени и женского тела: «...la hora centellea y tiene cuerpo, // el mundo ya es visible por tu cuerpo» (218) – «час мерцает, у него есть плоть // вот уже и мир видно через твоё тело». В то же время образ «*gosa solar*» отсылает к стихотворению в прозе «Обсидиановая бабочка» («*Mariposa de obsidiana*») из книги «Орел или солнце?» («*¿Águila o sol?*», 1951): «Soy la herida que no cicatriza, la pequeña *piedra solar* (курсив



наш. – А. Г.): si me rozas, el mundo se incendia»⁶ – «Я – незаживающая рана, маленький солнечный камень: коснись меня – и мир воспламенится». Будучи причастна солнцу, женщина является воплощенной памятью мира.

Поэма построена на контрапункте вечно-го и преходящего – «поэзии» и «истории», как определял эту дихотомию сам Пас: ощущая себя инструментом «непроизвольной памяти»⁷, в которой индивидуальное художническое переживание неразрывно связано с вековым человеческим опытом, поэт стремится сублимировать хаос и абсурд истории в творчестве. Перечисляемые Пасом способы преодоления гнета времени:

mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorado de su semenario,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa (227) –
лучше преступление,
любовь-самоубийство, кровосмешение
брат и сестра как два зеркала,
влюбленные в свое подобие,
лучше вкусить отравленный хлеб,
прелюбодеяние на пепельной постели,
жестокое нежности бред,
как ядовитый плющ

– переключаются с описанными Артюром Рембо приемами достижения поэтического «ясновидения»: «Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами, усваивая лишь их экстракт»⁸ (перевод наш. – А. Г.). Это совпадение не случайно: как замечает Гильермо Шеридан⁹, один из самых авторитетных исследователей творчества Паса, лирический герой поэмы воплощает миф о поэте в трех ипостасях, каким его формулирует Пас, говоря о Новалисе: поэт – одновременно странствующий рыцарь, влюбленный и ясновидец¹⁰. Однако в отличие от Рембо Пас намечает и другой путь к «расстройству всех чувств»¹¹, одним из которых является чувство времени, подчеркивая с помощью параллелизма их равноценность:

mejor la castidad, flor invisible
que se mece en los tallos del silencio,
el difícil diamante de los santos
que filtra los deseos, sacia al tiempo (228) –
лучше непорочность, невидимый цветок,
колеблющийся на стеблях тишины
трудный алмаз святости,
процеживающий желания, насыщающий время

«Безвремя» достигается как на отрицательном, так и на положительном полюсе этического абсолюта.

В поэме нет ни одной строчки, которая бы начиналась с прописной буквы, и ни одной точки, конечный знак препинания – двоеточие: так, текст закольцовывается, начинаясь вновь и вновь. По

воспоминаниям Паса, когда он осознал, что поэма представляет собой единую фразу, его поразила ассоциация с циклической моделью времени доколумбовых цивилизаций, материальным воплощением которой является Камень солнца – так называемый ацтекский календарь. Знаменательно, что фигурирующее в эпитафии число 13 является базовой темпоральной единицей у ацтеков. Мгновение человеческой жизни соразмерно «жизни сотни солнц» («la vida de cien soles», 229) – эта пропорция задается повтором: вопрос – «¿no pasa nada, sólo un rapadeo?» («ничего не происходит, только моргает?», 229), и через ряд строк ответ, выделенный анжанбеманом: «no pasa nada, sólo un rapadeo // del sol» («ничего не происходит, только моргнуло // солнце», 230). Интересно, что Бенжамен Пере, автор перевода поэмы на французский язык, намеревался дать тексту заглавие «Солнце без возраста» («Soleil sans âge»): именно под этим названием фрагмент поэмы был опубликован в журнале «Сюрреализм, все-таки» (№ 5, весна 1959 г.)¹². Примечательно также, что, рассуждая об идеале единственной возлюбленной в «Безумной любви», Бретон обозначает Золотой век перифразой «времена древних солнц» («le temps des anciens soleils»): «Слияние двух существ, которые действительно выбрали друг друга, возвращает всем вещам утраченные цвета времен древних солнц»¹³ (перевод наш. – А. Г.).

В первом издании текст сопровождается комментарием, в котором Пас раскрывает числовую и графическую символику поэмы. В составе же антологии «Свобода под слово» комментарий был снят и впоследствии воспроизведен с одной существенной поправкой в Собрании сочинений. Согласно первой редакции комментария, на обложке книги фигурирует число 585¹⁴, записанное по правилам арифметической системы майя (три горизонтальных черты, расстояние между первой и второй несколько больше расстояния между второй и третьей, над ними, вертикально – две точки). Оно соотносится, но не совпадает, во-первых, с числом строк в поэме – 584, за исключением 6 последних, повторяющих 6 первых, во-вторых, с числом дней цикла планеты Венера (также 584), начало которого отсчитывалось со дня 4 Движение (4 Olín), а конец приходился на день 4 Ветер (4 Ehécatl) – момент соединения Венеры и Солнца (соответствующими идеограммами открывается и завершается поэма). Нам не встречалось текстов, в которых бы Пас говорил об этом расхождении: могла ли иметь место опечатка или арифметический «зazor» был допущен сознательно?

Обратимся к работе Рауля Нориеги, из которой Пас почерпнул нужные ему астрономические сведения и к которому он сам отсылает читателя. В приводимых исследователем схемах и таблицах фигурируют оба числа, что, как говорится в примечании, подразумевает не ошибку в расчетах, а среднюю величину¹⁵. Заметим, однако, что в соответствии с одной из таблиц, знак на обложке



поэмы расшифровывается как 584, а не 585. Так, вновь возникает вопрос: чем объяснить несоответствие – невнимательностью или намерением автора? В пользу первой версии говорит то, что во второй редакции комментария 585 заменено на 584, однако у второй версии также есть основание. Представляется вероятным, что Пас таким образом обозначил разрыв между мифом и историей, несовпадение времени с самим собой: современность трансформирует архаическую модель циклического времени, круг разрывается, вытягиваясь в спираль¹⁶, и человек, находящийся в непрерывно умирающем настоящем, что-то необратимо утрачивает – этим обусловлено усилие лирического героя вспомнить, воскресить мгновение вне времени и его воплощение – архетипический женский образ, амбивалентность которого регулируется все той же планетой Венера.

В своем комментарии Пас подчеркивает универсальность выбранного им астрономического кода: появляясь на небе дважды, Венера – утренняя (Phosphorus) и вечерняя звезда (Vesperus) – поражала воображение людей разных культур, видевших в ее движении проявление онтологической двойственности вселенной. У древних средиземноморцев планета ассоциировалась с луной, водой, влажностью, молодой растительностью, умиранием и возрождением природы; Венера – «узел» амбивалентных сил и образов: Иштар, Дама Солнца, конусообразный камень и т. д. К этому следует добавить, что в ацтекской космогонической системе Венера располагалась на четвертом из 13 небес (очередное числовое совпадение с эпитафией) и соотносилась с богом Кетцалькоатлем и его братом-близнецом Шолотлем.

Миф об архетипической женщине реализуется в широком интертекстуальном поле:

adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna (220) –
юное бесчисленное лицо
я забыл твое имя, Мелюзина,
Лаура, Исабель, Персефона, Мария,
у тебя – все лица и нет лица,
ты – все часы и вне часов

Среди записей Нерваля, относящихся к его поездке на Восток, большую ценность имеет следующая: «Преследовать одни и те же черты в разных женщинах. – Быть влюбленным в вечный образ»¹⁷. Тот же мотив встречается в переведенных Пасом стихотворениях Поля Элюара «В начале начал, ХХIX» («Premièrement, ХХIX») из сборника «Любовь Поэзия» («L'amour la poésie», 1929) и «Прекрасная и похожая» («La Belle et ressemblante») из сборника «Сама жизнь» («Vie immédiate», 1932): «Il fallait bien qu'un visage // Réponde à tous les noms du monde»¹⁸ – «Следовало бы, чтобы одно лицо // Откликалось на все существующие в мире имена»; «Un visage à

la fin du jour <...> Un visage dans les balances du silence <...> Un visage semblable à tous les visages oubliés»¹⁹ – «Одно лицо в конце дня <...> Одно лицо на весах молчания <...> Одно лицо, похожее на все забытые лица».

За каждым из перечисленных в процитированных строках женских имен стоят определенный культурный контекст и литературный образ: Лаура – героиня сонетов Петрарки, Исабель – вдохновительница Гарсиласо де ла Вега, вместе они олицетворяют ренессансную неоплатоническую традицию; имя Марии отсылает, с одной стороны, к христианской традиции и укорененному в ней куртуазному идеалу Дамы сердца, с другой стороны, к тому эпизоду повести «Аврелия» (1855) Нерваля, в котором приснившаяся главному герою богиня (Исида-Богоматерь) произносит: «Я – та же, кто Мария, та же, кто твоя мать, та же, кого под разными обличьями ты всегда любил. При каждом твоём испытании я сбрасывала одну из масок, за которыми скрываю свои черты, и скоро ты увидишь меня такой, какая я есть»²⁰ (перевод наш. – А. Г.). Интерес к легенде о Мелюзине – полуженщине-полузмее – Пас наследует от Нерваля (сонет «El Desdichado») и Бретона («Надя», «Арканум 17»):

yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito (223) –
я видел, Мелюзина, как твоя ужасная чешуя
зеленовато блестит на рассвете,
ты спала, свернувшись клубком в простынях,
а, проснувшись, закричала, как птица,
и падала бесконечно, сломленная и белая,
ничего от тебя не осталось, только твой крик

Пас словно парафразирует Бретона: «Мелюзина вскрикнувшая, Мелюзина ниже талии, я вижу, как блестят твои чешуйки в осеннем небе»²¹ (перевод наш. – А. Г.). По своим внешним атрибутам образ Мелюзины коррелирует с образом Венеры-Кетцалькоатля: «Когда Венера опускалась в волнистые воды Тихого океана, ее отражение уподоблялось змее с блестящей чешуей и перьями: отсюда и ее название Кетцалкоатль»²². Знаменательно, что, хотя в облике феи нет перьев, она кричит, как птица. В интерпретации Бретона фигура Мелюзины универсализируется: «...это всегда утраченная женщина, та, что поет в ображении мужчины»²³ (перевод наш. – А. Г.) – именно к такой широте в трактовке женского образа и стремился Пас. Так, перифраза «reina de serpientes» / «царица змей» (220) может относиться не только к Мелюзине, но и к богине Коатликуэ (Coatlicue), чье имя переводится как «та, что в юбке из змей», другое ее наименование – Сиуакоатль (Cihuacoatl), что значит «женщина-змея»²⁴.

Еще один аспект женского образа – ее связь с поэзией. Подобно тому, как «она» «вселика и



безлика», поэзия – пишет Пас в «Луке и лире» (1956, 1967), своем главном поэтологическом труде, – «обладает всеми лицами, но есть те, кто утверждает, что у нее нет лица: поэзия – маска, скрывающая пустоту»²⁵. В этой перспективе поэма может быть прочитана как геральдическая конструкция: мгновение, которое пытается воскресить лирический герой, есть мгновение поэтическое, оно состоит из букв:

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,
a pulso levantado letra a letra (221) –
передо мной нет ничего, только мгновение,
спасенное этой ночью, против
сплетенных образов сна приснившееся,
с трудом вылепленное против сна,
вырванное у ничто этой ночи,
без опоры воздвигнутое буква за буквой

Параллель женщина – поэзия также проводится Пасом в лекции о сюрреализме 1954 г. Приобщение к поэзии, встреча с поэзией («encuentro roético») есть возвращение «прошлой жизни» («vida anterior» – это словосочетание заключено в кавычки самим Пасом, что, скорее всего, отсылает читателя к одноименному сонету Шарля Бодлера из книги «Цветы зла»): «Это женщина, земная обитель человека, солнечная богиня с обнаженной грудью, улыбающаяся на берегу Средиземного моря, в то время как “море сливается с солнцем”; это Шочикецаль в юбке из маисовых листьев и огня, в юбке из тумана, чье тело – проблеск молнии во время грозы; это Персефона, поднимающаяся из преисподней, где она сорвала нарцисс – цветок желания»²⁶. Отметим, что выделенный кавычками фрагмент является цитатой из того варианта стихотворения «Вечность» («L'Éternité»), который Рембо использует в «Поре в аду» («Une saison en enfer», 1873): «C'est la mer mêlée // Au soleil»²⁷ – «Это море, примешенное к солнцу». Описанную архетипическую женщину-воплощение прошлой жизни можно отождествить с женским образом поэмы: так, особый акцент делается на витальной силе улыбки: «...el mundo reverdece si sonríes // comiendo una naranja» (228) – «мир вновь зеленеет, если ты улыбаешься, // когда ешь апельсин»; Персефона упоминается в тексте дважды; один из многочисленных компонентов образа – «tu falda de maíz ondula y canta, // tu falda de cristal, tu falda de agua» (218) – «твоя юбка из листьев маиса волнуется и поет // твоя юбка из стекла, твоя юбка из воды» – является атрибутом богини Шочикецаль.

Переходя от «поэзии» к «истории», необходимо сказать, что именно женщина делает возможным их сосуществование и взаимопроникновение. Символической осью поэмы является строка «Madrid, 1937» (225) – единственная, в которой присутствует невербальный элемент. Точное

указание времени и места – Испания времен Гражданской войны – открывает в тексте историческое измерение и вводит тему смерти. Около двадцати строк занимает перечень легендарных жертв: Авель, Агамемнон, Сократ, Монтесума, Робеспьер, Линкольн. При этом связующим элементом истории оказываются человеческие крики: крик распятого Христа (остающегося неназванным – «el grito en la tarde del viernes» (230) – «крик вечером в пятницу»), крик Кассандры, предсмертный хрип Троцкого, крики матерей, крик пророка, крик палача и крик приговоренного: «¿no son nada los gritos de los hombres?» (230) – «крики людей – ничто?». Этот вопрос возвращает нас к первому раздавшемуся в поэме крику – крику Мелюзины в момент разоблачения-преображения. В «Аркануме 17» («Arcane 17», 1945) Бретон уповал на то, что когда-нибудь раздастся «второй крик», и он возвестит об обретении утраченной гармонии между мужчиной и женщиной. Следуя той же логике, Пас завершает поэму новым гимном женщине – матери воды, плоти вселенной, лунной деве, властительнице ночи, обители смерти, «повелительнице семян» («señora de semillas»), «вратам бытия» («puerta del ser») (232). Бесмысленность истории, насилия, человеческой брэнности преодолевается в акте любви, являющемся в то же время актом поэзии, с помощью которых человек приобщается к циклической гармонии космоса. В заключительном фрагменте поэмы, пробуждаясь от «каменного сна человеческой истории» («bruto dormir siglos de piedra»), лирический герой дает проникнуть в себя солнцу: «el sol entraba a saco por mi frente, // despegaba mis párpados cerrados» (233) – «солнце врывалось в мой лоб // разжимало сомкнутые веки», и, открывая «другого» себя, начинает различать пульсирующий голос своей крови («oí cantar mi sangre encarcelada» (233) – «я услышал, как поет моя скованная кровь», т. е. голос поэзии), повторяющий первые шесть строк:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva, avanza,
retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
(217, 233)

стеклянная ива, жидкий тополь,
высокая струя, выгибаемая ветром,
дерево корневистое, но танцующее,
поступь реки, которая извивается, идет вперед,
идет назад, кружится
и всегда прибывает:

Проведенный анализ наглядно демонстрирует недостаточно хорошо изученный аналогический механизм, лежащий в основе пасовской поэтики: в глубине разнокультурного материала поэт различает общие архетипические структуры и категории, утверждая тем самым единство Поэзии и изоморфность кажущихся далекими традиций.



Примечания

- ¹ См.: Breton A. Œuvres complètes : en 4 vol. Vol. 2. Paris, 1992. P. 1232.
- ² Paz O. Obras completas : en 15 vol. Vol. 11. Obra poética I (1935–1970) / ed. del autor. México, 2010. P. 217. Здесь и далее текст поэмы «Камень солнца» цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках и нашего подстрочного перевода.
- ³ Нерваль Ж. де. Артемида / пер. Э. Шапиро // Нерваль Ж. де. Мистические фрагменты. СПб., 2001. С. 475.
- ⁴ См.: Paz O. Versiones y diversiones. México, 1978. P. 13.
- ⁵ Nerval G. de. Œuvres complètes : en 3 vol. Vol. 3. Paris, 1993. P. 1282.
- ⁶ Paz O. Libertad bajo palabra. Obra poética (1935–1958). México, 1960. P. 204.
- ⁷ Paz O. Itinerario poético : Seis conferencias inéditas. Girona, 2014. P. 98.
- ⁸ Rimbaud A. Œuvres. Paris, 1977. P. 346.
- ⁹ См.: Sheridan G. Los idilios salvajes : ensayos sobre la vida de Octavio Paz. Vol. 3. México, 2016. URL: <https://books.google.ru/books?id=a0eBDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 12.12.2017).
- ¹⁰ См.: Paz O. El arco y la lira. México ; Buenos Aires, 1956. P. 236.
- ¹¹ Rimbaud A. Op. cit. P. 344, 346.
- ¹² См.: Paz O. Soleil sans âge // Le Surréalisme, même. 1959. № 5 (printemps). P. 33–34.
- ¹³ Breton A. L'amour fou. Paris, 2014. P. 12.
- ¹⁴ См.: Paz O. Piedra de Sol. México, 1957. P. 43.
- ¹⁵ См.: Noriega R. Sabiduría matemática, astronómica y cronológica // Esplendor del México antiguo : in 2 vol. Vol. I. México, 1959. P. 263–264.
- ¹⁶ См.: Paz O. Obras completas : en 15 vol. Vol. 15. Miscelánea III. Entrevistas / ed. del autor. México, 2003. P. 39.
- ¹⁷ Цит. по: Constans F. Artémis ou les fleurs du désespoir // Revue de littérature comparée. 1934. № 14. P. 348.
- ¹⁸ Éluard P. Œuvres complètes : en 2 vol. Vol. I. Paris, 1968. P. 242.
- ¹⁹ Ibid. P. 363.
- ²⁰ Nerval G. de. Op. cit. P. 736.
- ²¹ Breton A. Arcane 17. Paris, 1971. P. 63.
- ²² Леон-Портилья М. Философия нагуа. М., 1961. С. 136.
- ²³ Breton A. Arcane 17. P. 64.
- ²⁴ Caso A. El pueblo del Sol. México, 1978. P. 72.
- ²⁵ Paz O. El arco y la lira. P. 13.
- ²⁶ Paz O. Las peras del olmo. México, 1957. P. 178.
- ²⁷ Rimbaud A. Op. cit. P. 233.

Образец для цитирования:

Гладощук А. В. Интертекстуальный и мифологический код поэмы «Камень солнца» О. Паса // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 2. С. 195–199. DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-2-195-199.

Cite this article as:

Gladoshchuk A. V. The Intertextual and Mythological Codes of O. Paz's Poem *Piedra de Sol*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2018, vol. 18, iss. 2, pp. 195–199 (in Russian). DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-2-195-199.