

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Юрий Гирин

**ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА:
КУЛЬТУРА ИНАКОВОСТИ**

Москва 2019

УДК 7.036
ББК 83(7+63)
Г 51

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Е.А. Козлова, кандидат искусствоведения
А.Ф. Кофман, доктор филологических наук

Юрий Николаевич Гирин

Латинская Америка: культура инаковости / Гирин Ю.Н. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019 – 276 с.

ISBN 978-5-98287-145-9

Латинская Америка, ее культура, бытие никогда не оставляли ни читателя, ни зрителя равнодушными. Вернее, они всегда заставляли его задаваться вопросами. В чем ее начало? В чем суть ее бытия? Для самой Латинской Америки, ее культуры и «способа бытия» вопрос о началах имеет первостепенное значение, а самопознание есть способ самосозидания. Мексиканский писатель Карлос Фуэнтес писал: «Прежде чем обрести реальность, Америка должна жить в желаниях». Ведь Латинская Америка – страна молодая; возникшая как перенос культур и языка, она существует всего 500 лет.

«Инаковость» – это один из способов традиционной рефлексии Латинской Америки о собственной сути. Искомая самоидентичность оказывается онтологическим ориентиром на итоговое самоосуществление, понимаемое как совпадение идеи самости с формой наличного бытия.

Латинская Америка – это постоянное вопрошание о самой себе, трактуемой как некая «инаковость» по отношению к другим культурам.

ISBN 978-5-98287-145-9

© Гирин Ю.Н., текст и переводы,
2019

© Государственный институт
искусствознания, 2019

© И.Б. Трофимов, оформление, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

4	ВВЕДЕНИЕ
8	I. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ
8	«ИЗОБРЕТЕНИЕ» АМЕРИКИ
11	ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО КУЛЬТУРОГЕНЕЗА
24	КОНЦЕПТЫ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ЭТОСА
48	СИНТЕЗ КУЛЬТУР ИЛИ ГЕТЕРОГЕННОСТЬ?
62	II. СПЕЦИФИКА ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ БЫТИЙНОСТИ
62	РИТУАЛ САМОСОЗИДАНИЯ
73	ИДЕОЛОГЕМА ОСТРОВА
88	ФЕНОМЕН КУБЫ: «РАЙ» ЛЕСАМЫ ЛИМЫ
131	АД НАСИЛИЯ. КОЛУМБИЙСКИЙ ВАРИАНТ
141	«СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА» И ВЕЧНОСТЬ БЫТИЯ
168	III. ТИПОЛОГИЯ ИНАКОВОСТИ
168	ИСПАНОАМЕРИКАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ – ОТКРЫТИЕ САМОСТИ
186	ЭВОЛЮЦИЯ БРАЗИЛЬСКОГО «МОДЕРНИЗМА»
195	АВАНГАРД В СТАРОМ И НОВОМ СВЕТЕ (ИБЕРОАМЕРИКАНСКИЙ МИР)
244	ПРИЛОЖЕНИЕ
244	МАНИФЕСТЫ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО АВАНГАРДА

ВВЕДЕНИЕ

В массовом представлении Латинская Америка существует в образе чего-то бесконечно праздничного, какого-то сплошного карнавала. Или наоборот: как некая преисподняя с беспросветной отсталостью «третьего мира», подневольным существованием и бесконечной чередой диктаторов. Или как еще нечто столь же противоречивое, непонятное, красочное, притягательно-менящее загадками удивительных произведений литературы и искусства. Как ни странно, все эти противоречащие друг другу образы и представления будут в равной степени справедливыми и даже вряд ли окажутся взаимоисключающими. При этом следует иметь в виду общий методологический принцип, ставший наглядным сравнительно недавно: отсутствие в системе одного основополагающего фактора парадоксальным образом компенсируется отсутствием другого фактора. Так работает любая система – система культуры тоже. Вот только пресловутая «отсталость» оказывается совсем не такой, как это зачастую представляется. А для того чтобы понять, почему все это именно так, а не иначе, надо немного заглянуть в глубины латиноамериканской культуры.

Прежде всего необходимо ответить на вопрос: а почему Латинская Америка такая, какая она есть, то есть *иная*, отличная по своей цивилизационной специфике от прочих типов цивилизаций. Собственно, на эту тему писали уже многие: В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман, Я.Г. Шемякин и многие другие исследователи, чьи имена будут упоминаться по ходу рассмотрения проблематики под авторским углом зрения. И все же, как это ни удивительно, инаковость и проблемность латиноамериканского мира отнюдь не для всех представляется очевидной и порой вызывает недоумение даже у коллег-зарубежников. Остается констатировать, что разработка вопроса «Латинская Америка как проблема» является

по преимуществу уделом самих латиноамериканцев и уж по необходимости – зарубежных ученых-латиноамериканистов.

И отнюдь не только латиноамериканистов. Так, например, историк и философ Е.Б. Рашковский совершенно справедливо отмечает: «Среди целого ряда ключевых понятий нашего <...> разговора – само понятие *Латинской Америки*. Нельзя понять эту условную Латиноамериканскую цивилизационную общность без учета разнообразия ее истоков и нынешних ее составляющих. О множественности автохтонных, тихоокеанских, европейских, африканских, североамериканских, азиатских и славянских предпосылок можно говорить до бесконечности. Но согласимся, по крайней мере, с тем простейшим суждением, что относительно молодые народы относительно молодого Латиноамериканского региона имеют сложнейшую и до сих пор толком не изученную и теоретически не осмысленную *цивилизационную предысторию*»¹.

Мне тоже довелось немало и размышлять и рассуждать на эту тему. Причем мне всегда казалось, что важно не только увидеть, почувствовать, понять проблему – к ней нужно найти подходящий ключ, адекватный герменевтический инструментарий. Вообще я убежден, что любой системный комплекс – будь то образный язык искусства, рационально-логическая структура математики или, как в нашем случае, культурно-цивилизационная система Латинской Америки – требует для своего истолкования соответствующего данной системе понятийного аппарата. Разве не сказано классиком, что каждого драматурга следует судить по законам, им самим над собою признанным? Позже О. Шпенглер писал: «Русскому мышлению столь же чужды категории западного мышления, как последнему – категории китайского или греческого»². А как недавно выяснилось, западный глаз зачастую просто не «видит» русского искусства – мы в этом смысле гораздо «восточнее». Что уж тогда говорить о мышлении латиноамериканском?

Так вот, возвращаясь к проблеме специфики латиноамериканской культуры, хочу высказать рискованное соображение о том, что таковая, может быть, еще только ждет своего открытия, постижения ее глубинных свойств. Тут ведь много загадок, и их не разрешить способами и подходами, пригодными для других миров и культур. Ибо то, что хорошо для культур сложившихся, статусного типа, не годится для культур открытых,

¹ *Рашковский Е.Б.* Богословие. Культура. Образование // Журнал Свято-Андреевского Библейско-богословского института. Вып. 2. М., 2008–2009. С. 262.

² *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М., 1993. С. 153.

пограничного типа, о чем уже немало и писалось, и говорилось. Общеизвестно, что латиноамериканский мир состоит из нескольких зонально-региональных образований, детерминированных разностью множества факторов, среди которых и природно-климатические условия, и этнический состав (вернее, характер его многосложного и разнообразного уклада в каждом отдельном случае), и историко-культурные особенности (в том числе и языковые) формирования той или иной страны или группы стран. Здесь, как мне кажется, мог бы послужить подспорьем русский опыт, тоже принадлежащий парадигме пограничности, но это отдельная тема, которая также будет затронута.

Два слова о строении данной работы. Обычно исследования начинаются с демонстрации самого материала, иллюстраций, примеров. И лишь к концу приходят к логически вытекающим выводам, обычно – по хронологическому принципу. Этот традиционно дедуктивный метод совершенно правилен и справедлив. Но у нас все наоборот: теоретические соображения во многом предшествуют описательным очеркам. Поэтому методологически книга построена на двух основных пересекающихся принципах: хронологическом и тематическом. Отсюда и сознательная разножанровость и некоторая фрагментарность изложения, ориентирующиеся отнюдь не на историко-хронологический принцип, а на поиск своей, адекватной предмету, методологии, а следовательно, и поэтики¹.

Впрочем, такой подход вполне отвечает принципам современной научной методологии познания – исторической феноменологии². Эта книга задумывалась как нелинейный опыт исследования, как нелинейна и сама структура бытия Латинской Америки. И точно так же соответствует ей своей эссеистической формой древовидной пролиферации, поскольку эссе для Латинской Америки является основной формой ее культурной рефлексии. Виднейший колумбийский писатель и эссеист Херман Арсиньегас, авторитетный интерпретатор латиноамериканской культуры, назвал одну из известнейших своих работ «Наша Америка – это эссе», имея в виду всю совокупность коннотаций слова *ensayo*: это не только эссе, но и опыт, опыт самопостроения. Он писал: «У нас эссе – это не просто увлекательный литературный жанр, но неизбежная рефлексия о проблемах, которые ставит перед нами история. И эти проблемы оказываются

¹ Подобный опыт был предпринят автором данной работы в книге «Поэтика сверх-предельности». СПб., 2008.

² «Предметом исторической феноменологии является самосознание человека и общества в динамике их собственных изменений» – Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Опыт исторической феноменологии. М., 2003. С. 331.

для нас куда более острыми, чем для любого другого среди всех народов мира»¹. Эта аксиоматичная формула кодифицирует практически весь процесс культуротворчества в Латинской Америке и она же позволяет найти адекватный интерпретационный подход.

Латиноамериканцы часто используют в философской рефлексии словосочетание «способ бытия» (*modo de ser*). По-русски так не говорят. Но мы рассматриваем именно этот феномен. Поэтому, очевидно, будет правомерно прибегнуть к актуализировавшемуся в современной философии термину «бытийность». О бытийности Латинской Америки и пойдет речь в этой книге – книге, а не сборнике очерков, несмотря на доминирующую жанровую разнородность. А разве не так же разнятся между собою культуры (и говоры) Латинской Америки?

В конечном счете, примененный здесь метод направлен на то, чтобы выяснить, в чем же состоит идея Латиноамерики, позволяющая ей мыслить себя особым цивилизационным образованием. Этой проблеме посвятили немало книг, статей и исследований ученые разных стран, прежде всего крупнейший в ибероамериканском мире культуролог Фернандо Аинса, уругваец по происхождению; ей отдал свое последнее слово и Валерий Борисович Земсков. Ему и посвящается эта книга о специфике латиноамериканской культуры

¹ Arciniegas G. Nuestra América es un ensayo. México, 1979. P. 7.

Все переводы, за исключением оговоренных, выполнены автором. – Ю.Г.

І. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

«ИЗОБРЕТЕНИЕ» АМЕРИКИ

Загадкой латиноамериканский мир стал с самого начала. В самом деле, когда он появился? Не будет большой ошибкой утверждать (тем более что об этом уже писали такие мыслители, как Альфонсо Рейес и Леопольдо Сеа), что латиноамериканский мир был *явлен* или *пред-дан* еще до своего открытия – ведь его неявный образ несли в своем насквозь мифоориентированном, мифотропном сознании плывущие *открывать* его первопроходцы. Именно первопроходцы, *aventureros*, открыватели, а не конкистадоры-завоеватели, поскольку их миссия принадлежала более трансцендентному, бытийному уровню, нежели только грубо эмпирическому, материально-завоевательскому. На эту тему можно много говорить, но данная работа посвящена другой теме.

Итак, новый мир, Новый Свет открыт, но сам первооткрыватель так никогда и не узнал, *что* же он открыл. Он умер, не подозревая, что открыл огромный континент. Но, даже не зная этого, он писал в своих сообщениях об *открытии*, словно бы устанавливая, утверждая навсегда некий когнитивный алгоритм, самоинтерпретационную эпистему. (Попутно можно заметить, что собственно континент Колумбу и не был нужен, поскольку он осознавал свое открытие в модусе острова, то есть идеального, мифологического топоса, земного Рая.) Сам Колумб явно мифологизировал свои открытия. Великий кубинский писатель Алехо Карпентьер в своем маленьком шедевре «Арфа и тень» (1978) приписал Колумбу следующую мысль: «Однажды возле мыса на побережье Кубы, названного мною Альфа и Омега, я сказал, что здесь кончается мир и начинается другой: другое Нечто, другое качество, какое я сам не могу до конца разглядеть».

Я прорвал завесу неведомого, чтоб углубиться в новую реальность, выходящую за пределы моего понимания»¹. Пожалуй, Колумб все-таки понимал, что найденные им земли вовсе не были Индией (о которой он имел представление), а являлись неким вовсе не ведомым европейцу миром.

Видимо, не случайно хронист Андрес Бернальдес именует Колумба не иначе, как «изобретателем» (*inventor*) Индий, а Эрнан Перес де Олива пишет об «Изобретении Индий»². Лукавая эта инвенция с самого начала обусловила некоторую двойственность в отношении латиноамериканца к собственной этиологии: дело в том, что в испанском языке слово *inventar* означает не только «изобретать» или «выдумывать», но в первую очередь «открывать» неизвестное и в то же время «создавать» нечто до сих пор не бывшее. И даже более того: сам концепт инвенции, как полагает М.Ф. Надъярных, является определяющим в культурообразовательных процессах начала XX века во всем объеме мировой культуры.

То есть понятие чисто умозрительное, спекулятивное оказалось слитым по контаминации с понятием операционально-деятельным. Эта двойственная коннотация имажинативной практики и определила в будущем ее специфически креативную направленность.

Слово *invención* прижилось и если не стало плотью, то уж точно вошло в сознание, сделалось атрибутом латиноамериканского этоса, инструментом интерпретации способа бытия в позднейшие эпохи, когда стала происходить верификация пред-данного образа мира. Впрочем, и «плотью» тоже – как утверждает Ана Писарро, в Латинской Америке «литература и искусство создают (*construyen*) сам континент, придавая ему формы и измерения, являющиеся проекциями неочевидного общественного сознания, которые обретают себя лишь в образно-эстетическом континууме»³.

Только в XX веке об «изобретении Америки» настойчиво писали такие блестящие ее интерпретаторы, как Эдуардо Гарсиа Кальдерон, Херман Арсиньегас, Эдмундо О'Горман, Артуро Услар Пьетри, изобретатель-создатель концепта «магический реализм». Можно вспомнить и выдающегося испанского философа и эссеиста Хосе Антонио Маравалля. В свою очередь, Карлос Фуэнтес считает историю Латинской Америки историей ее культуры и предлагает трактовать «нашу» историю как самосозидание (*la historia como nuestra creación*).

¹ Карпентьер А. Арфа и тень / Карпентьер А. Избранное. М., 1988. С. 576.

² См. об этом: Matamoros B. De invenciones y miradas // 1492–1992. A los 500 años del choque de dos mundos. Balance y prospectiva. Buenos Aires, 1991.

³ Pizarro A. De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana. Santiago de Chile, 1994. P. 100.

Конечно, такие концепты-мифемы, как «изобретение Америки», не являются строгими, терминологически легитимированными концептами; подобного рода метафорические критерии лишь помогают в трудном процессе самопознания и самоинтерпретации. Но, может быть, сам предмет рассмотрения, сама латиноамериканская картина мира в силу имманентной специфики и не поддается расшифровке с помощью внеположного понятийного инструментария, а напротив, взывает к каким-то иным подходам? Ведь если сама Латинская Америка исторически возникла в результате измышленности, страстного воображения, то случаен ли тот факт, что в подавляющем большинстве творцы латиноамериканской культуры столь пристрастны к поэтике созидающего измышления, выдумки, инвенции, мифотворчества как способа самопознания и самоутверждения? А если это так, то почему?

И надо прямо сказать: культура Латинской Америки настолько своеобразна, что ее невозможно постигнуть методом прямого вчитывания западноевропейских понятийных моделей, то есть аппарата, который по традиции употребляется в качестве универсального герменевтического средства. Возможно, своей интерпретационной методологии и своего концептуального аппарата, которые учитывали бы конкретное содержательное наполнение универсальных категорий и понятий, требует каждый тип культуры, каждый цивилизационный класс, если не любая отдельная культура, что составляет задачу гуманитарного знания. Во всяком случае, культура Латинской Америки представляет собой большую интерпретационную проблему на всех уровнях – от индивидуальных поэтик до поэтики латиноамериканского типа мышления как системы. Латиноамериканская теоретическая мысль склонна к рефлексии на тему собственной самости, обусловившей чрезвычайно широкий поток эссеистики.

Но в чем же проявляет себя это особое бытие, самость латиноамериканского мира? Можно позавидовать исследователям восточных культур, философий и традиций – они, хоть и наталкиваются на проблему непереводимости восточных категорий на западный лад, все же имеют дело с определенной системой понятий, категорий и самоназваний. Но восточным миропредставлениям тысячи лет – Латинская Америка, возникшая как перенос культур и языка, существует всего 500 лет. Однако же возникла новая реальность, новая культура, принципиально иной строй миропредставлений; и все это востребовало адекватного и специфичного языка мышления, системы категорий, новых понятий. А их не было, не существовало; приходилось хвататься за что попало. Проблема культурной самоидентификации составляет ключевой фактор латиноамериканской

рефлексии о смысле собственного бытия. Искомая самоидентичность (*identidad*) оказывается неким сверхсмыслом латиноамериканского идейно-художественного сознания, онтологическим ориентиром на итоговое самоосуществление, понимаемое как совпадение идеи самости с формой наличного бытия. Драматизм ситуации состоит в том, что она неразрешима – собственная латиноамериканская данность никак не желает отождествляться ни с одним из многих вариантов самобытия, в разные времена опробованных в качестве единственно «самостных»¹. Крупнейший писатель Латинской Америки мексиканец Карлос Фуэнтес признавал: «Довольно часто мы искали и находили модели развития, не имевшие ничего общего с нашей культурной реальностью»².

Моделетворчество, проективность, интеграционность – вот отличительные признаки латиноамериканской культуры, тяготеющей к принципу инвенции, порождающему синкретические формы и жанры. Тенденция эта с предельной отчетливостью проявляет себя в современной литературе Латинской Америки. Вот довольно произвольный ряд имен первой величины: Хорхе Луис Борхес, Хосе Лесама Лима, Карлос Фуэнтес, Габриэль Гарсиа Маркес, Аугусто Роа Бастос, Фернандо дель Пасо. При всем различии стран, дат и художественных индивидуальностей во всех случаях явственно просматривается характерная общая черта: в высшей степени головная, рассудочная выстроенность художественного мира и сознательное образно-стилевое парафразирование.

Это некоторая целостность, состоящая из противоречивых идентификаций, потому что возникла она из осколков разных идентификаций, подвергшихся трансформационному парафразу, о чем будет сказано ниже.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО КУЛЬТУРОГЕНЕЗА

Почти все латиноамериканские писатели и мыслители говорят о сплетении форм и смыслов в процессе хаотически бурлящего, протуберирующего культурогенеза, в принципе не сводимого к привнесенным формам. В самом деле, латиноамериканский мир представляет собой беспрецедентное по своеобразию и планетарному масштабу цивилизационное образование с собственным этнопсихологическим складом, специфически

¹ См. об этом: *Сea Л.* Философия американской истории. Судьбы Латинской Америки. М., 1984.

² *Фуэнтес К.* Погребальные зеркала // Латинская Америка. 1994. № 2. С. 53.

структурированным этосом, по отношению к которому как европейская (западная), так и восточная парадигматика, соответствующие мировым цивилизационным типам, оказываются нерелевантными. Мир Латинской Америки являет собой совокупность множества этнических, культурных, цивилизационных и формационных типов, механизм интегрирования которых столь многосложен, а главное – разнороден по принципам функционирования, что его описание и интерпретация оказываются неосуществимыми в системных понятиях ни западной, ни восточной онтологий. Будучи трансплантированными на латиноамериканскую землю – в результате ли колониальной экспансии, либо, напротив, путем ассимиляции, – инокультурные ценности претерпели и продолжают претерпевать такое перекодирование, что практически все «универсальные» категории культуры в новом контексте наполняются совершенно особыми смыслами, приобретают специфическую коннотацию.

Столь поражающая нас в латиноамериканской литературе эстетическая ненормативность, очевидная гротесковость, избыточность либо необязательность средств художественного выражения, «капричность» ее культурного «концерта», своего рода мероотступничество или меропреступление по отношению к европейским критериям – все это в ее контексте не является семантически маркированными факторами в отличие от западной традиции, где подобная деструктурированность выступает либо как «поэтическая вольность» (категория нерелевантная для латиноамериканского художественного сознания), либо как намеренный авторский прием, опять-таки имеющий значение отступления от норматива, примером чему может служить понятие «остранение», специфичное для европейского нормативистского мышления.

В общем смысле, то, что в Европе является «игрой» или экспериментом (скажем, авангардные формы культуры), в Латинской Америке выступает как «нормальный» модус действия; что в Европе предстает как деструкция идеи, образа, канона, смысла, то в Латинской Америке выступает как принцип новой конструкционности, собирания смысла. Если в Европе новый смысл рождает адекватную себе форму выражения – в соответствии с представлением об обязательной определенности, оформленности, воплощенности всякой сущности, – то в Латинской Америке, никогда не знавшей понятия целостности собственного культурного тела, ищется не смысл, а форма; сам поиск смыслов ведется через отбор и переосмысление существующих форм. При этом содержательный, смысловой потенциал переносится с субъекта на предикат, на способ отношения; соответственно художественное выражение, «форма» обретает статус сущности, ибо художественный дискурс есть

средство самосотворения этой культуры и сфера обретения самосознания ее носителями. Вот почему эта культура с таким постоянством и с такой поистине экзистенциальной отчаянностью возмущается об актуальности для нее проблем самовыражения – в гипотетической «идентичности» ищется некая никогда не существовавшая целостность, имманентно присущая культуре Старого Света.

Но в латиноамериканском мире центральное для европейской ментальности Нового времени понятие субъекта не является структурообразующим фактором: «я» не ощущает себя как «я», нет ощущения самоидентичности, процесс самоидентификации происходит через ассимиляцию внеположных сущностей. Европейская ментальность структурирована на основе субъектного самосознания – отсюда и проблематичность для него признания иного «я», иного субъектного самосознания и предпочтение субъект-объектных отношений. Самость европейского «я» задана априорно, она не подлежит сомнению (даже в ситуации идентификационного кризиса она существует как идея, как архетип), поэтому проблема признания другой самости решается путем установления либо доминантных субъектно-вертикальных отношений, либо духовной эмпатии, также подразумевающей некую ценностную вертикаль. Античную нашу генетику превосходно описал В. Малявин: «С античных времен цивилизацию Запада отличали ориентация на объективирование духовной практики, стремление дать этой практике предметное и понятийное выражение и в конечном счете свести ее к технике, оперирующей идеями и понятиями. Речь идет в конце концов о стремлении представить бытие духа в виде системы объективных истин – доказуемых или догматически установленных. За этим демаршем мысли стоит, разумеется, определенное понимание человеческой личности: фундаментальная догма европейской мысли заключена в представлении о неизменяющемся в потоке времени эго, о реальности замкнутого, внутренне однородного “я”, имеющего свой центр, свой умственный фокус, будь то “трансцендентальный субъект”, индивидуальная душа или “неповторимая личность”. Желая устранить неопределенность нашего присутствия в мире (ибо преемственность личности открывается нам именно через разрывы в нашем опыте), произвольно пытаясь очертить границу нашего “я”, сводя наш мир к внутренне однородному субъекту, мы оказываемся в западном круге цивилизации, где в философы допускаются только люди в “здоровом уме и трезвой памяти”»¹.

¹ *Малявин В.* Россия между Востоком и Западом: третий путь? // URL: <http://old.russ.ru:8081/antolog/inoe/index.html/P.4>.

Для латиноамериканской же ментальности, лишенной ощущения самостности и обостренно переживающей собственную мнимую несостоятельность, комплекс «объектности» по отношению к Западу как некой референциальной парадигме, специфичны совершенно иные ценностные установки. Общеизвестно, что латиноамериканский культурный мир отличают такие черты, как несформированность, незавершенность, магмаобразность, разноставность, крайняя гетерогенность и динамизм социокультурного бытия. В мире не существует прецедента для обозначения или типологизации того полиэтнического феномена, который представляет собой мир Латинской Америки. Неизвестно, как его концептуировать и как классифицировать. Это не народ, не нация, не этнос, а скорее, совокупность таковых. И это естественно – народы не формируются за пять сотен лет, они создаются тысячелетиями. Общность языка в данном случае, хотя и является унифицирующим фактором, в еще большей степени играет роль отрицательную, самоотчуждающую, тормозящую механизм самоидентификации. Для Латинской Америки язык колонизаторов не является имманентно *своим*, несущим в себе самом код, алгоритм данной культуры, ее внутреннюю форму. Иберийская языковая матрица не соответствует американской природной идиосинкразии, не совпадает с контуром ее ландшафта, диктующего иное мировосприятие, иной строй языка, иную энтелехию. Имманентная чуждость языка этнокультурному самосознанию в первую очередь обусловила родовую травму латиноамериканского «я», изначально ищущего совпадения с собственной должной сущностью (*identidad, autenticidad*) в беспрестанном процессе культуротворчества, самосотворения, космогенеза. Взыскующий своего подлинного становления через имя, адекватное слово, мир этот вынужденно прибегает к парафразированию чужих языков, форм, дискурсов, в результате чего возникает совершенно своеобразная культурная ситуация.

Можно сказать, что в латиноамериканской онтологии европейский космообразующий, пределоформирующий субстантивлогос вербализуется, приобретает свойства модальности, предикативности; логический синтаксис тяготеет к аграмматизму, к морфологическим отклонениям, вообще – к метаморфозу. Та же тенденция проявляет себя и в области естественного языка, и в сфере культуротворчества.

Таким образом, возникает особая языковая парадигматика, специфический способ реализации языковой системы, выражающей именно *отношение* к миру более, чем восприятие мира. Иначе говоря, для латиноамериканской онтологии специфичны модальность, предикативность, валоризация связей, типов их отношений; поэтому способ организации культурного дискурса и оказывается самым содержанием, а логические

зазоры, семантические зияния выступают в роли носителей гипотетического, вневходимого смысла, что и вступает в противоречие с рациональным, логоориентированным сознанием.

Такие компоненты традиционного достояния европейской культуры, как психологизм, типично европейская альтернативность «или – или», поляризация ценностей, ситуация внутреннего диалогизма вообще – все это теряет здесь свою обязательность. В своей вязкой неоформленности латиноамериканское сознание ориентировано не на внутренний центр микрокосмоса, но на полицентричную структуру своего бытия. Это европейский образ мира построен на принципе идущей от Античности вертикали сменяемых культур и жесткой дихотомичности. Французский исследователь феномена праздника отмечает по поводу его структуры: «Только наша Европа ищет оппозиции, в которых она обретает различия»¹. В Латинской Америке же альтернатива «быть или не быть» звучит как «быть и не быть». Не случайно, что латиноамериканская трактовка смерти подразумевает не амбивалентный архетип умирания/воскресения, но скорее интегрированность «инобытия», соположенность одной из «инаковых» форм существования.

Латиноамериканскость – это свойство иного сознания, иной цивилизации, иной онтологии, это «инаковость» по отношению к «единичности», «единственности» западной цивилизации. «Мы иные, нежели европейцы <...> Аутентичность составляет основную ценность личности <...> Воление личности как инаковости означает воление иной личностной самости <...> На уровне народа это равнозначно волению аутентичной личности, инаковости самого народа»². Латиноамериканский образ мира, характеризующийся этнокультурной гетерогенностью, асистемным сопряжением разнородных гносеологических установок, синкретизмом и диффузностью языков культуры, проникнут идеей «инаковости» и в перспективе предусматривает возможность цивилизационной самоидентификации Латинской Америки на собственных онтологических основаниях, подразумевающих право каждого «другого» быть субъектом своей «инаковой» сущности. Это тем более значимо в аспекте того факта, что для современной Европы наличие иного «я» по отношению к «мы» также оказывается проблематичным³.

¹ Duvignand J. La Fête: essai de sociologie // Cultures. Vol. III. 1976. № 1. P. 21.

² González L.J. La alteridad como concreción de la opción por la persona // Temas de ética latinoamericana. Bogotá, 1984. P. 136.

³ См. об этом: Todorov Tz. La Conquista de América. El problema del otro. México. 1999.

Важно подчеркнуть, что культура Латинской Америки изначально явилась своего рода реинтерпретацией западного мира; она включила в себя сколки почти всех мировых культур, но всякое инокультурное заимствование, оказываясь вовлеченным в латиноамериканский контекст, перестает быть тождественным самому себе, преломляясь сквозь призму «инаковости»: всякая идея, образ, реалия есть одновременно «то же» и «не то». Но при этом инаковость – этот идефикс латиноамериканской рефлексии – есть яркое свидетельство переживания латиноамериканским сознанием дефицита цивилизационной идентичности. Это отсутствие самостоятельного «я», достигшего самоосуществления, отсутствие внутренней точки отсчета для выработки мироотношения чрезвычайно симптоматично для латиноамериканской культуры, более озабоченной выстраиванием новых и перестраиванием старых – то есть европейских – связей между субъектом мироотношения (который в этом случае является не индивидуальной целостностью, но разнородной множественностью) и внешним миром. Эта особенность может быть определена как моделирующий или конструкционный принцип латиноамериканской культуры, обслуживающий ее стратегию самостроительства, которая подразумевает не культивирование «самобытной» особицы, а комбинаторное переименование данностей с целью выстраивания новой цивилизационной модели.

В стремлении осознать свое полноценное – аутентичное – «я» латиноамериканец постоянно прибегает к европейским критериям и при этом неизменно ощущает свое несовпадение с заемной системой измерений. «Находясь в постоянном поиске своей исторической ниши и тем самым отказываясь от себя реального, латиноамериканец ощущает себя скорее возможностью своего бытия, нежели чем продолжением традиции...»¹ В этом фатальном несовпадении с самим собой и состоит проблема проблем латиноамериканского культурного мира. Вся культура Латинской Америки пронизана острым переживанием контрапункта «варварство versus цивилизация». Эта дилемма всегда и всеми рассматривалась на привычно рациональном (для европейца) понятийном языке. Но речь – то ведь идет о Латинской Америке, где едва ли не каждое понятие несет в себе свой, «обыначенный» смысл. Вот, скажем, мексиканец Леопольдо Сеа считает «варварство» имманентным свойством Латиноамерики. Но почему это так? Оказывается, и «варварство» в латиноамериканской рефлексии полнится особым смыслом. «Варварство, – пишет Л. Сеа, – состоит в том, чтобы желать быть таким, как другой; цивилизация же состоит

¹ *Ruedas de la Serna J.* La representación americana como problema de la identidad // El problema de la identidad latinoamericana. México, 1985. P. 34.

в том, чтобы быть самим собой и созидать свою идентичность, исходя из собственного бытия»¹.

Здесь механика культурогенеза детерминирована процессами диверсификации и соположения гетерогенных социальных и культурных феноменов, составляющих общую структуру, построенную на принципах открытости и нелинейности и ориентированную на некий сверхсмысл своего бытия. Таковы специфические факторы, обуславливающие становление латиноамериканской культуры, отличающейся от универсальных цивилизационных образований тем, что она есть культура становящегося типа, которая строит себя, вырабатывая альтернативные самоидентификационные модели, призванные возместить дефицит цивилизационной самости.

Латиноамериканская культура возникла не исключительно на основании традиционных мифологем, исторически встроенных в общественное бытие европейского типа – бытие было новым, иным, поэтому все транспонированные культурные концепты неизбежно подвергались радикальной ресемантизации, да к тому же дополнялись автохтонными смысловыми коннотациями. Поэтому Новый Свет принимается творить собственные мифосимволы, в которых кристаллизуется структура его мирообраза. Однако мифологическая составляющая здесь является всего лишь частью более масштабного утопического проекта, обретающего в Латинской Америке особые, культуротворческие коннотации, поскольку речь идет о культуре не только становленческого, но и самосозидающего типа.

Можно сказать, что если европейский образ мира обусловлен наличием прототипа, то латиноамериканский ориентирован на некий гипотетический *эпитип*, сотворение которого и составляет смысл латиноамериканской культуры. Причем ориентированность эта, устремленность *вовне*, в запределье *más allá* возникла еще до начала собственно Конкисты – она существовала в зародыше уже в сознании устремившихся к берегам неведомого авантюристов-первооткрывателей.

Воображение в латиноамериканской культуре играет роль моделирующего механизма, содействующего культуротворческому процессу в узловых актах самосозидания. Закономерно, что образ, миф в латиноамериканской литературе имеет более высокую аксиологическую значимость, чем идея. Однако и концепт образа, и концепт мифа семантически и функционально весьма отличаются от европейских, в сущности, оригиналов. Хосе Лесама Лима даже утверждает, что историческая функция образа

¹ Zea L. Discurso desde la marginación y la barbarie. México, 1988. P. 128.

в Латинской Америке буквально «антитетична» европейской¹. Пытаясь объяснить сверхизбыточность воображения в культуре Латинской Америки, Карлос Фуэнтес считал, например, что в этом проявлялся феномен барочности, обусловливавший словесную избыточность латиноамериканского писателя, стремящегося заполнить пустоту, в которой он обретается.

Незрелость латиноамериканского культурного сознания, своего рода переходность цивилизационного возраста Латинской Америки, а также ее «обратность» по отношению к Европе были предметом исследования такого крупнейшего эссеиста, как колумбиец Херман Арсиньегас. Арсиньегас трактует возникновение латиноамериканского культурного мира как гигантскую авантюру, изначально затеянную «школярами», обуянными тягой к приключениям, как продукт «незрелого» мифогенно-романтического сознания героев и творцов латиноамериканской истории, эту свою метафору он позднее воплотит в целой библиотеке написанных им книг. Америка, считает Арсиньегас, – плод вечно юношеской фантазии, не признающей рационально устроенного, прозаического мира «взрослых».

В свое время отечественные латиноамериканисты были немало скандализированы соображениями М.К. Мамардашвили, сказавшего буквально следующее: «Мы можем предположить, что Латинская Америка – это нечто, содержащее в себе некую пустоту, аналогичную той, которая была в России и которая могла вместить вот такого рода проекты – проекты, которые разрабатывались большевиками в России»². При этом философ уточнил, что он имеет в виду общность в реализации идеи о себе как абсолюта, и добавил, что латиноамериканцы в поисках себя «идут от культуры». То есть в общем смысле речь идет о дефиците чувства идентичности, порождающем утопические проекты самореализации. «Из пустоты возникает активное начало», – итожит свое исследование нумерологии Т. Фадеева³. Примкнувший к неортодоксальному мыслителю автор этих строк предполагает, что, наверное, на слово «пустота» можно обидеться – если воспринимать его на обыденном уровне. Но можно вспомнить и испанского философа, сказавшего: «Каждая вещь содержит в себе указание на возможную полноту своего бытия»⁴.

¹ *Lezama Lima J. Imagen de América Latina // América Latina en su Literatura. París, 1980.*

² *Мамардашвили М.К. Другое небо // Три каравеллы на горизонте. М., 1991. С. 42.*

³ *Фадеева Т. Образ и символ. М., 2004. С. 33.*

⁴ *Ortega y Gasset J. Meditaciones del Quijote. Madrid, 1956. P. 2.*

Поэтому предпочтительнее будет отрешиться от понятных эмоций и попытаться рассмотреть проблему на том уровне, на котором она возникла. Тем более, что способ рассуждения самого М.К. Мамардашвили в действительности удивительно конгениален и латиноамериканскому, и русскому осмыслению данной проблематики. Так, он писал: «Мы всегда должны мыслить посредством тех вещей, которые помещаем на границу, сопрягая на ней реальные события, и никогда не помещать их внутрь мира, не ожидать их внутри мира, в составе его событий»¹. Одна эта фраза уже может служить ответом на данную самим философом посылку.

Что касается онтологической проблематики Латинской Америки, то она, действительно, испытывает синдром доподлинного исторического, культурного и политического пограничья, промежуточности, вненаходимости. Но именно эта культурная пустотность, зияющая пустота вполне может оказаться наполненной культурогенным смыслом². В попытке ответить на этот вопрос я однажды набросал вполне латиноамериканское по духу эссе, где специфическая гротесковость (с точки зрения европейского наблюдателя) латиноамериканской культуры, избыточность, сверхизобилие, пресловутая «барочность» и т.п. ее культурного дискурса рассматривались как производное от травматического переживания бытийной дефицитарности, «безосновности» (Б. Дубин), пустотности, а-историчности³. Я рассуждал так. Общеизвестно, что в латиноамериканском философском и культурологическом дискурсе на разные лады варьируется тезис: «Мы есть то, чем мы хотим быть», то есть подлинное самообретение мыслится лишь за пределами «я» и за пределами наличной, исторической данности. Значимость этой специфической мифотворческой, утопической компоненты латиноамериканского самосознания прямо пропорциональна величине ощущения собственной дефицитарности, неполноценности, некоей пустотности. Опирались тут было на что. Вот, например: «В латиноамериканском мышлении рассуждение о том, какие мы есть, всегда сопровождается представлением о том, какими мы должны быть <...> мы представляем собой то, что думаем о себе в измерении будущего»⁴. То есть подлинное самообретение мыслится лишь за пределами собственного «я» и за пределами наличной, исторической данности.

¹ Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 61.

² См. об этом: Гирин Ю.Н. Граница и пустота: к вопросу о семиозисе пограничных культур // Вопросы философии. 2002. № 11. С. 85–94.

³ Там же.

⁴ León del Río Y. ¿Por qué la Utopía? // El Catoblepas. 2002. № 7. P. 5.

Ситуация внаходимости, по М.М. Бахтину¹, как раз и предполагает построение культуры на границе и приятие чужого слова как своего (о чем неоднократно говорил и Ю.М. Лотман). «Только диалогическая, соучастная установка принимает чужое слово всерьез и способна подойти к нему как к смысловой позиции, как к другой точке зрения. Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в теснейшей связи с чужим словом, но в то же время не сливается с ним, не поглощает его и не растворяет в себе его как слова»², – писал Бахтин. Таким образом, мнимо негативная ситуация внаходимости как раз и позволяет субъекту обрести целостную идентичность. С другой стороны, главный фактор формирования национальной идентичности «заключается именно в признании “другого” как конституирующей составляющей себя самого. Это смешение – не отрицание собственного культурного наследия, а, наоборот, его утверждение»³.

Латиноамериканский мир искони пребывает на границе бытия; он все еще находится в процессе самосотворения, семиозиса, самоозначивания – в его культурной традиции невероятно высока роль акта самопоименования, нареkania имен вещам, перечисления собственных реалий и т.д.: все это происходит оттого, что его культурное пространство пока не стало смыслооформленным и законосным телом, то есть семиосферой, и как таковое подлжит о-формлению. Это идентичность множественная, возникающая из «центра небытия» (*el centro de la nada*), по выражению Ф. Аинсы, и прорастающая в своего рода «фундационный номадизм»⁴, который, соответственно, помещает центр культуры на периферию, что и обуславливает *эксцентричность* самой этой культуры⁵. Следует оговорить, что слово «граница» (и его производные) в данном тексте будут употребляться не раз, причем в разных смыслах – настолько же, насколько многоаспектно и многогранно культурное бытие Латинской Америки, многогранно и в культурном и в чисто географических смыслах. Насколько же многогранно и столь часто употребляемое понятие «идентичности», клоторое всякий раз означает разное. Иное.

¹ См., напр.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

² Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 270–271.

³ Константинова Н.С. О национальной идентичности // Многоголосица культур. М., 2015. С. 141.

⁴ Aínsa F. Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia. Madrid, 2012. P. 123.

⁵ Ibid. P. 122.

Но это только в общем смысле. Вот что писал, например, Хулио Кортасар: «Я покинул Аргентину более тридцати лет назад, но сейчас, вне всякого сомнения, я больше латиноамериканец, чем был тогда. Только здесь, в Европе, я понемногу осознал эту реальность, реальность разных стран Латинской Америки. <...> Находясь здесь, скорее можно говорить о системе зеркал, которые, накладывая друг на друга разные отражения, постепенно формируют цельный образ Латинской Америки»¹. И это совершенно типичная формула и стандартная ситуация для латиноамериканского художника, формирующего «снятый» образ европейского искусства и накладывающего его на собственную действительность. Фернандо Аинса вводит термин «бипатризм» (*bipatrisimo*) для характеристики латиноамериканского художника, находящего себя только в ситуации вынужденной эмиграции². Следует оговорить, что латиноамериканские художники и писатели отправлялись в Европу для приобретения некой «европейскости», для приобщения к «культуре». Вопрос стоит в другой плоскости: всякая устремленность вдаль, ввысь есть фактор саморазвития вообще и тут следует вспомнить, что огромное количество латиноамериканских деятелей культуры десятилетиями жила в других латиноамериканских же странах, а также в США, пребывая на дипломатических постах. Следовательно, дело вовсе не в дихтомичной паре «Латинская Америка – Европа». Схема тут иная: Латинская Америка – особый мир, которому чрезвычайно, жизненно важно осознать себя субъектом собственной цивилизационной идентичности. Об этом и пишет Ф. Аинса: «Латиноамериканские писатели, совершающие паломничества к иным берегам, по сути, демонстрируют разрыв границ, предполагающий не отказ от собственной идентичности во имя универсализма, но поиск и обретение себя в иных краях», благодаря чему «трансграничный акт оказывается необходимым условием определения собственной культурной идентичности»³. Поэтому можно утверждать, что типичный латиноамериканский художник работает в режиме двойной парадигмы, посредством которой он творит утопические идеологемы.

В этом смысле *пустотность* Латинской Америки предстает даже не столько оппозицией (как это привычно мыслится), сколько сублимацией «становленческих» свойств Нового времени в их противоположении

¹ *Кортасар Х.* Я играю всерьез... М., 2002. С. 358.

² *Aínsa F.* Palabras nómadas... P. 115.

³ *Аинса Ф.* Граница как предел, инаковость и топос встречи и трансгрессии // Проблемы культурного пограничья. Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940–2012). М., 2014. С. 34–35.

бытию архаической соприродности, к которому как раз и устремляется вектор латиноамериканского утопизма¹. Подобного типа десубстанцированное, трансгрессивное, мыслящее себя лишь как множественную возможность становление получило следующее философски категоризированное определение: «Если <...> целый мир представляется собранием связей, одних только функциональных зависимостей, то он уподобляется множеству зеркал, которые многократно отражают друг друга, но которых в действительности *нет*, то есть такой мир бесконечных образов-отражений без действительного прообраза оказывается иллюзорным и мнимым. В таком мире нет смысла, ибо нет системы установленных связей, в нем невозможно устойчивое пребывание, ибо нет бытия, и само человеческое существование оказывается бесприютным, ибо случайно предоставлено самому себе и должно само себе определять цель и смысл»². Подобное понятие в современной философской мысли часто обозначается термином «хаосмос», концептуализирующем ситуацию Не-Бытия.

Но не будем обольщаться и словом «утопия», нагруженным привычными для нас негативными коннотациями. В частности, недавно специалист высказал следующее соображение: «Надо отметить, что, в отличие от зарубежной “утопиологии”, где преобладают позитивные взгляды на утопию, для отечественных исследователей, по крайней мере до недавнего времени, более характерно отрицательное отношение к ней. Это можно объяснить двумя понятными причинами. Одна из них вызвана особенностями исторического пути России (СССР) и связана с нашим внезапным “возвращением из будущего”, породившим взрыв критики утопии, отождествляемой с концепциями коммунистического типа. Другая причина логико-гносеологическая – это отождествление утопии с утопизмом. Критическая оценка последнего распространилась и на феномен утопии»³.

Тем не менее свой характер имеют и латиноамериканские утопические идеологемы: они предполагают самореализацию не в наличной данности,

¹ В данном случае термин «утопизм» обозначает традиционно присущий латиноамериканскому сознанию общий умозрительный вектор, принадлежащий скорее метафизическому, чем эмпирическому измерению. В этом смысле латиноамериканский концепт утопизма сущностно противоположен западноевропейскому.

² *Nikulin Dm.* *Metaphisik und Ethik. Theoretische und praktische Philosophie in Antike und Neuzeit.* München, 1996. Цит. по: *Вопросы философии.* 1999, № 10. С. 188.

³ *Черткова Е.Л.* Утопия как «философский проект» // *Вопросы философии.* 2015. № 5. С. 190.

а в гипотетической, умосозидаемой перспективе, в некоей сверхпредельности, которую Аинса именуется «зоной инаковости». В этом и состоит пограничность, лиминальность экзистенциального ландшафта, которая составляет главную характеристику латиноамериканской цивилизационной парадигмы. Как представляется, именно в силу того, что латиноамериканский мир функционирует в режиме переходности, *трансгрессии* – а это состояние вполне может иметь не темпоральный, а онтологический характер, – все формы его культуротворческого процесса отличаются высокой степенью ритуализованности, что приводит к повышенной семантизации жизненного, даже обыденного поведения, к постоянному самоосмыслению в эсхатологической перспективе, к жизнетворческим установкам.

Латинская Америка – это, как известно, уникальный культурный ареал, не имеющий ни самоназвания, ни собственного языка, и одного этого уже вполне хватило бы для родовой травмы. Как язык, так и имя были даны извне. Имя, изобретенное французами, стало символом действительности, сокрытой под «онтологической маской» (Рене Депестр), а язык иберийских колонистов оказался фактором, деформирующим процесс самопознания целого континента, на котором, по выражению Октавио Паса, «история превратилась в маскарад».

На этой основе и возникает культ собственной *инаковости* как единственно возможного способа самоидентификации и обретения искомой аутентичности. Данный процесс осуществляется посредством механизма *травестирования, парафразы, рекодификации* инокультурных форм и смыслов, причем смысл ищется через форму, а не наоборот, а форма необязательно совпадает со смыслом. Вот почему в латиноамериканской рефлексии основным – и конструктивным – принципом является *эклетицизм*¹ (категория негативная для европейского сознания), а умозрительная по самой своей природе философия здесь непременно оказывается функционально ориентированной, направленной на обслуживание задач самостроительства. Чисто спекулятивная мысль не находит себе

¹ Инициатором движения эклектизма был кубинский мыслитель Х. ле Ла Лус-и-Кабальеро (1762–1835), на которого опирались в дальнейшем интерпретаторы культуры Латинской Америки. Он писал, например: «Более пристало философу, пусть даже и христианскому, следовать разным школам по своему усмотрению, чем выбрать одну-единственную с тем, чтобы быть ее приверженцем» – Luz y Caballero J.A. *Philosophía Electiva. Artículo Séptimo de la Disertación Primera: Sobre la Filosofía en general* // Luz y Caballero J.A. *Obras*. T. I. La Habana, 1956. P. 12.

опоры, не имея единого внутреннего центра, ядра, она строит семиосферу не внутри, а *вне* собственной реальности, целенаправленно конструируя ее облик из обращенно «снятых» образов различных целостностей, ища его в утопическом запределье. И так, в латиноамериканском культурном контексте категории границы и пустоты оказываются взаимосвязанными и взаимообращенными онтологическими факторами, включающими в свое смысловое поле ряд структурообразующих констант цивилизационного континуума.

КОНЦЕПТЫ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ЭТОСА

Я не открою Америки, если скажу, что самоидентификационные параметры в Америке (в данном случае – в Латинской Америке) принципиально отличаются и от европейских, и – хотя и в меньшей степени – от российских. Я говорю о Латинской Америке только потому, что это наиболее яркий и типичный образец так называемых пограничных культур.

Но что такое пограничные культуры? И что есть граничность? И если есть граница, то что от чего она отделяет? И да не удивится читатель мнимо двойственным формулировкам – современная наука чрезвычайно склонна оперировать понятиями, которые в классической или даже постклассической картине мира вряд ли могли претендовать на значимое место в гносеологическом понятийном инструментарии. Условия гносеологического пограничья понуждают ее обращаться в поисках культурообразующих факторов к граничным же феноменам культуры; меняется и содержание привычных «центроориентированному» сознанию категорий. Эта ситуация многократно усиливается при обращении к культурам пограничного типа: таких, как российская, балканская, латиноамериканская, противостоящих так называемым статусным культурам (или цивилизациям)¹.

В свое время В.Б. Земсков постулировал: «Уже давно в отечественной культурологии Латинская Америка рассматривается как пограничная цивилизация. Действительно, “человек латиноамериканский” – это в полном смысле человек этнокультурного пограничья, рассеченный и соединенный многими линиями-традициями. Мисцегенация таких масштабов, взаимодействие разных уровней и типов европейской, автохтонной

¹ См. об этом, например: *Шемякин Я.Г.* Европа и Латинская Америка: взаимодействие цивилизаций в контексте мировой истории. М., 2001.

и негритянской традиций, взаимодействие все более широкое с неиберийскими европейскими традициями – это составные, видимо, не имеющие аналога на обозримом историческом пространстве мировой истории, сложного варианта формирования нового человеческого сообщества, в котором представлено практически все мировое сообщество»¹.

При этом он опирался (отталкиваясь), в основном, на работы Я.Г. Шемякина, который попытался дать определение тому, что стало называться «пограничными» цивилизациями, впрочем, еще не вполне внятно: «Все цивилизации неоднородны (в той или иной мере), состоят из самых разных элементов (культурных, этических, языковых и т.п.) и вместе с тем любая из них представляет собой целостность – единую во всем многообразии ее составляющих. Но соотношение начал (принципов) единства и многообразия, гомогенности и гетерогенности коренным образом отличается в великих цивилизациях Востока и Запада, которые я условно называю “классическими”, и в цивилизационных образованиях “пограничного” типа. Облик первых определяет начало целостности, здесь наличествует некий единый стержень, пронизывающий, скрепляющий собой все многообразие составляющих их элементов. Сюда относятся такие, возникшие на базе мировых религий социокультурные макрообщности (“субэкумены”, по определению Г.С. Померанца), как западнохристианская, южноазиатская индубуддийская, восточноазиатская конфуцианско-буддийская, исламская. Субэкумены отличает цельное основание – относительно монолитный религиозно-ценностный “фундамент”. Для “пограничных” же цивилизаций (как и для всех иных разновидностей “пограничного” состояния) характерна доминанта принципа многообразия, который преобладает над началом единства. Последнее, впрочем, тоже вполне реально. Тем не менее цельная, относительно монолитная духовная основа здесь отсутствует. К числу цивилизаций “пограничного” типа относились эллинистическая и византийская, из существующих в настоящее время к цивилизационным общностям данного типа относятся российско-евразийская, латиноамериканская, балканская и ибероевропейская»².

Позднее М.Ф. Надъярных тонко и точно дифференцировала различные аспекты указанной проблематики, отметив, что в случае Латинской Америки вроде бы синонимичные понятия относятся к разным смыслам.

¹ Земсков В.Б. Самоидентификация и культура // *Земсков В.Б. Образ России в современном мире и другие сюжеты.* М., 2015. С. 251.

² Шемякин Я.Г. Феномен «пограничности». Социокультурное содержание и исторические типы // *Диалог со временем.* М., 2013. № 42. С. 24–25.

«И значимо здесь не только принципиально акцентированное слово “граница” как таковое, но и принципиальное изобилие разнопорядковых понятий, во “внутренних формах”, в изменчивости которых прочерчивается многообразие ракурсов восприятия культурной динамики. Ключевую роль играют здесь слова рубеж, грань, предел, горизонт, вежа, борозда, межа, водораздел. В этом тяготеющем к бесконечности списке должны, пожалуй, присутствовать и понятия этимологически и метафорически сопряженные с идеей “границы” – термин и острие, линия, точка, плоскость, скорлупа, ребра, рамка, рампа и т.д. Причем весьма важным является внимание к количественным характеристикам, к соотношению единичности и множественности, к выбору формы соответствующих слов, <...> как и системность соположения “границ” с возможной встречей имманентного и трансцендентного и со сферой почвы (земледелия), опосредованно отсылающего к изначальным смыслам концепта “культура”»¹.

Что ж, «в моменты кризиса и “пустоты”, – как писал крупнейший испаноязычный культуролог Ф. Аинса, – подобные тем, которые мы переживаем, все должно приглашать к размышлению, рискующему выдвиганием гипотез»². В этом контексте представляется симптоматичным появление исследования *каталонского* автора Альберто Риваса под названием «Биография пустоты» (2004), где заглавная категория рассматривается с точки зрения деабсолютизации и релятивизации. В современной культурфилософской рефлексии сомнению и проблематизации подвергаются многие основные операционные категории: теперь уже «ни понятие “эпохи”, ни понятие “рубежа, границы” не обладают устойчивым и однозначным смыслом, тем более что этими понятиями пользуются и историки, и культурологи, и философы, и литературоведы»³, – пишет отечественный исследователь. И если смысл концепта *границы* в применении к пограничным культурам представляется более или менее самоочевидным, то природа о-предельенного границей континуума не столь очевидна: здесь подразумеваемая сущностная *полнота* вполне может оказаться *пустотой*, что заставляет задаваться вопросом о характере культур пограничного типа и содержательном наполнении указанных категорий.

¹ *Надъярных М.Ф.* Репрезентация границы в русской литературной филологии // Проблемы культурного пограничья. С. 189.

² *Аинса Ф.* В защиту «чудесного» утопического. С. 4.

³ *Пахсарьян Н.Т.* К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2. Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 12.

Сами по себе архетипы границы и пустоты являются универсальными в бытийном опыте человечества, и как абстрактные ситуативные модели вне прагматической реализации они бескачественны. Предданные сознанию человека, образы границы и пустоты обретают определенную семантику только в насыщенной конкретными смыслами среде. Если в западноевропейском концептуальном тезаурусе пустота является, безусловно, негативным понятием, то в восточном, наоборот, связана с представлениями о бытийном абсолюте. Конечно, в различных восточных культурах представления об изначальном абсолюте разнятся, но даже в своих различиях они еще более отличны от западноевропейских представлений: «В индийской традиции первоначальное Единое – нечто несущее, абсолютная и великая Пустота; в китайской – нечто весьма ощутимое, Великий Ком»¹.

Для латиноамериканской же цивилизации характерно, что по отношению к Европе все системообразующие категории обретают иные смысловые коннотации, состоящие с нормативным понятийным инструментарием скорее в отношениях омонимии. Так, например, если для европейского субъектного сознания *горизонт* – это то, что «меня» окружает, образуя пределы «моего» мира, то для латиноамериканского, скажем, сознания, лишённого субъектной доминанты, горизонт – это граница *другого*, от которого «я» отделено, это стимул к преодолению предела, порога, проникновению за грань наличного, видимого, бытийного. Горизонт это знак инобытийности, *инаковости*. Понятие же «предела» как границы (*límite*) вообще отсутствует в латиноамериканском концептуальном тезаурусе, его замещает принцип осмоса, ярко проявившийся еще во времена Конкисты. Зато актуально понятие «запределья» (*más allá*), то есть, собственно, преодоление предела в акте трансгрессии, *rite de passage* и устремленность к утопическому образу своего «я», что и обуславливает своеобразие культуротворческих процессов. В этом смысле характерна последняя книга крупнейшего из латиноамериканских философов XX века Л. Сеа «Окраинные миры цивилизации». В ее оригинальном названии контаминированы основные референции латиноамериканской саморефлексии: «Превратности метода» А. Карпентьера (в свою очередь, парафразирующего «Рассуждение о методе» Р. Декарта), концепт маргинальности и легшая в основу многих размышлений и книг

¹ Васильев Л.С. Проблемы генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета). М., 1989. С. 193. Цит. по: Кондаков И.В. Между «хаосом» и «порядком» (о типологии пограничных эпох в истории мировой культуры // Кануны и рубежи. М., 2002. С. 64.

работа «Цивилизация и варварство» Д.Ф. Сармьенто. В концепции Л. Сеа «инаковость» латиноамериканского мира как окраинного по отношению к западноевропейской цивилизации интерпретируется в типологическом сопоставлении с «окраинностью» бывших имперских миров – иберийского, британского и российского¹. Примечательно, что свою книгу Л. Сеа закончил главой под названием «По ту сторону маргинальности и варварства». По ту сторону, в запределье, через границу...

Можно считать, что главным системообразующим фактором в латиноамериканском семиотическом пространстве является концепт границы – правда, в своем, *обыначенном*, смысле. Это основной архетип, определяющий действенность таких взаимосоотносимых феноменов, как маргинальность, утопизм, инаковость, децентрированность и т.д. Общеизвестно, что граница есть область возникновения новых смыслов, в данном случае – самосотворения. Но если в европейском контексте граница принадлежит оболочке семиосферы как смыслонаполненного пространства, то в случае Латинской Америки – неровном и неравном сопряжении культурных матриц, копий и сплавов, – приходится говорить об отсутствии целостного культурного тела, провоцирующем самоидентификацию в образах минус-полноты, бытийной пустоты, онтологического зияния, определенных процессом цивилизационно маркированного культурогенеза.

Конечно, пограничность – это промежуточность, пребывание «между». Но даже и с учетом этого общего правила, сугубый смысл феномена пограничности латиноамериканского мира состоит не в том, что он располагается на некоей подразумеваемой метафизической границе, разделяющей две (какие?) конституированные и самостоятельные сущности, но в том, что он, как всякая сущность маргинального типа, как десубстанцированное образование может реализовать себя, конституироваться только за пределами сферы своего наличного бытования. Представляется очевидным, что интерпретация «пограничности» полностью согласуется со схемой картины мира Латинской Америки, как она разработана в трудах зарубежных и отечественных специалистов. Так, Ф. Аинса постулирует латиноамериканский концепт границы как «пространство встречи и трансгрессии»². Как представляется, именно в силу того, что латиноамериканский мир функционирует в режиме переходности,

¹ Zea L. Discurso desde la marginación y la barbarie. P. 14, 53 y o.

² Ainsa F. La frontera: ¿Límite protector de diferencias o espacio de encuentro y transgresión? // América Latina. Historia y destino. Homenaje a Leopoldo Zea. T. I. México, 1992. P. 53. См. также: *Idem*. Palabras nómadas...

трансгрессии, – а это состояние вполне может иметь не темпоральный, а онтологический характер, – все формы его культуротворческого процесса отличаются высокой степенью ритуализованности, что приводит к повышенной семантизации жизненного, даже обыденного поведения, к постоянному самоосмыслению в эсхатологической перспективе, к жизнетворческим установкам. Подобное состояние онтологически напряженного бытия чуждо европейскому сознанию, ориентированному на структурно обустроенную модель бытия, которую можно разрушать, даже уничтожать – она все равно пребудет, даже и в модусе минус-присутствия, внаходимости. Как можно видеть, уже только в отношении идеи границы все звучит «не по-нашему», хотя вполне соответствует основной семантике латинского *límen*: «порог», «дверь», «начало». Но если по одну сторону границы простирается безграничье, то по другую...

По другую – «пустота». Но это именно такая пустота, которая ищет воплотить истину о своем бытии в «выбрасывании себя», в «произведении из себя мест» (Хайдеггер). Пустотность культурного тела компенсируется, как уже говорилось, повышенным статусом границы-оболочки, где и происходит становление языка культуры. Поэтому пустота в латиноамериканском художественном (и не только художественном) сознании может оборачиваться и *наполненностью*, но чаще – негативными смыслами и коннотациями: чума, смерть, хаос, сельва, природа, но также и урбанистическая перенаселенность (негативный вариант сверхизбыточности как отрицание смыслонаполненности). Таковы, например, описания Мехико и Каракаса у Карлоса Фуэнтеса и Аугусто Гонсалеса Леона.

Общеизвестно, что в латиноамериканском философском и культурологическом дискурсе на разные лады варьируется тезис: «Мы есть то, чем мы хотим быть»; например: «Находясь в постоянном поиске своей исторической ниши и тем самым отказываясь от себя реального, латиноамериканец ощущает себя скорее возможностью своего бытия, нежели чем продолжением традиции...»¹. «Смысл великой метафоры в том, – пишет кубинский культуролог, – что мы *есть* то, что думаем о себе в измерении будущего»². Почти теми же словами излагал свои мысли и мексиканец Карлос Фуэнтес. Конкретные обстоятельства этой ситуации подробно рассматривает Ф. Аинса в своей книге «Реконструкция утопии». Но и в этом случае конструктивный пафос императива трансгрессии имеет свой негативный дублет в виде трансидентификационных комплексов

¹ *Ruedas de la Serna J.* La representación americana como problema de la identidad. P. 34.

² *León del Río Y.* ¿Por qué Utopía? P. 5.

назаконнорожденности, изгнанничества, изгойства, того же сиротства (мексиканское самоощущение как неполноценных *hijos de la chingada* [сукиных детей] оборачивается утрированным комплексом мачизма). Подобные смысловые инверсии естественны и закономерны – они лишней раз удостоверяют наличие определенного рода цивилизационной дефицитарности.

Непреложность категорий «границы» и «пустоты» для латиноамериканского культурного сознания обусловлена глубинными основаниями новообразованной цивилизации. На сегодня эти категории являются изначальными, хотя и латентными идентификаторами латиноамериканского сознания. Пятьсот лет назад в момент столкновения двух культур произошло не только их совмещение и даже частично взаимоналожение в плоскости мифологических ожиданий, но и их взаимное вытеснение, что привело к *смещению* ценностных центров двух картин мира.

Итак, в латиноамериканском культурном контексте категории границы и пустоты оказываются взаимосвязанными и взаимообращенными онтологическими факторами, включающими в свое смысловое поле ряд структурообразующих констант цивилизационного континуума. Парадоксальным образом внутренняя форма культуры творится и возникает в поверхностных слоях латиноамериканского мира. Образ этого мира априорно не целостен, но – не расщеплен, а *изначально полиморфен*. Латиноамериканское сознание исторически ориентировано на европейскую парадигму, но не встраивается в нее, а наоборот – включает ее в собственный состав мира, построенный на началах двойной парадигматики. Латиноамериканский художественный дискурс – это полилог, осуществляющийся по законам плюралистической картины мира, которая выступает как открытая синергетическая система. Латиноамериканский образ мира, характеризующийся этнокультурной гетерогенностью, асистемным сопряжением разнородных гносеологических установок, синкретизмом и диффузностью языков культуры, проникнут идеей «инаковости» и в перспективе предусматривает возможность цивилизационной самоидентификации Латинской Америки на собственных онтологических основаниях, подразумевающих право каждого «другого» быть субъектом собственной «инаковой» сущности.

Да, культура рождается на гранях, стыках, в точках бифуркации, мы все это хорошо знаем. Но это не значит, что она рождается подобно живому существу – откуда-то из недр. Совсем наоборот, ведь пограничные регионы суть оболочки смысловых тел; граница – это поверхность, на которой пишется текст нового смысла. Другое дело, что в разные эпохи и в разных регионах пишется он по-разному. К тому же в ходе истории меняется

все: человек, его миротношение, его мораль, технологии и, естественно, способы самого этого письма: от вдавливания – к нанесению, затем – отказ от всякой поверхности, многомерное информационное пространство, виртуальный континуум интернета... В.Б. Земсков писал: «Видимо, можно говорить о пограничьях культуропорождающих, трансграничного взаимодействия, и о пограничьях деструктивных, об изолятах. Все это *пространственные* варианты пограничий, но с развитием культуры все большее место начинают занимать надпространственные коммуникационные трансграничные связи (устное предание, рукопись, книга, передача информации, наконец, *интернет*). Последнее особенно важно»¹.

Все это так. И все же лишь в пограничных регионах поверхность бытия превалирует над его сутью, смыслом, традицией, нормой. Здесь норма замещается формой. Отсюда и столь поражающая нас необычность латиноамериканской культуры. Возможно, пограничные регионы суть оболочки еще не сформировавшихся цивилизационных тел, которые и составят ядро, плоть, суть нового бытия. Стало быть, рубеж в современном понимании – это такой топос, который и образует феномен бытия.

Поэтому столь высокую семиотическую значимость обретают в латиноамериканской культуре разнопорядковые, но аксиологически взаимосоотносимые предикаты поверхности: телесность, физиологичность, сексуальность, плотскость, материальность, декор, орнамент, фактура слова, речевая избыточность, примат языка, высказывания, формы, выражения; к предикативным формам жизненного поведения относятся и такие специфические явления, как мачизм, с одной стороны, и испущенное поклонение Деве Марии (марианизм), с другой. Осознание отсутствия собственной формы или ее неадекватности матричной размерности стимулирует процесс интенсивного формообразования, подчас гипертрофированного, анормативного, трансгрессивного по отношению к европейской «ортодоксии»².

Пластически выраженная мысль, само художественное письмо выступает в Латинамерике как послание, как явленный смысл. Поэтому разного рода «неортодоксальные» формы искусства и культуры Латинской

¹ Земсков В.Б. Цивилизационно-культурное пограничье – универсальная константа и средство самостроения мирового историко-культурного процесса // Проблемы культурного пограничья. С. 34–35.

² О соотношении понятий «трансгрессия», «предел» и «сексуальность» как альтернативных форм «поиска тотальности» см.: Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.

Америки, выглядящие для европейца «экспериментальными», «игровыми», таковыми на самом деле не являются. Скажем, француз Раймон Кено и мексиканец Хуан Хосе Арреола, почти ровесники, высококультурные личности, оба играют в своих текстах (причем Арреола играл и на французской сцене, да еще и осознавал себя как «игрец», лицедей в реальной жизни). Но Р. Кено был игровым писателем, и только. А вот такие авторы, как Х.Х. Арреола, не просто играли – они творили новый способ бытия. Самым «игровым» и самым серьезным писателем Латинской Америки был кубинец Гильермо Кабрера Инфанте, автор невероятной, очень смешной и очень грустной книги «Три грустных тигра», название которой воспроизводит начало детской скороговорки. Это роман, в котором самосознание кубинского народа, пропущенное через «гаванскость», явлено, представлено, дано в специфически языковой форме. Оказавшись в вынужденном изгнании, в ситуации экстерриториальности, Г. Кабрера Инфанте сохранил для своего народа его сущностную основу. И смог он сделать это в своего рода выворотной по отношению к письменной – устной, обыначенной культурной форме, что и превратило его в «резонатор гаванской полифонии» (М. Альтман).

Латиноамериканский мир все еще находится в процессе самосотворения, семиозиса, самоозначивания – в его культурной традиции невероятно высока роль акта самопоименования, нарекания имен вещам своего мира, перечисления собственных реалий и т.д.; все это происходит оттого, что его культурное пространство пока не стало смыслооформленным и закононосным телом, то есть семиосферой и как таковое подлежит о-формлению.

По-видимому, архетипический бином «граница» – «пустота» и составляет глубинную основу многих бинарных структур латиноамериканского семиозиса – взаимосоотносимых «цивилизационно-культурных оппозиций»¹, в рамках которых культура пограничного типа стремится создать собственную картину мира. Соответственно, эти центральные понятия, будучи подвергнуты ресемантизации, теряют свои негативные коннотации, превращаясь в инструменты строительства нового мира. Так, понятие *утопии* имеет здесь свой, отличный от привычного нам смысл и означает нечто вроде стремления к реализации самости, обретению подлинного бытия: «Ибероамерика должна творить свои собственные утопии <...> сделать их своими образцами...»². Параллельно

¹ См.: Земсков В.Б. Латинская американская литература как модель культуры // Латинская Америка. 1991, № 7.

² *Mayor F.* El dilema de la modernidad // *Proposiciones*. 1995, № 3. P. 52.

этому возникает и болезненная рефлексия по поводу собственной *топии*: «Составляем ли мы периферию по отношению к нашему центру или же мы – центр нашей периферии?»¹. Но реализация собственных смыслов в утопической перспективе есть не что иное, как гипертрофированная семантизация оболочки, границы, ее вынесение за слой предела и расширение на сферу всего внешнего пространства.

Ф. Аинса так объясняет это различие: «Утопия, которая в западном общественном сознании сегодня столь изгоняется, изначально сопresentствовала истории Латинской Америки, где несложно проследить противоположение “топии” реальности (бытия) онтологии должного бытия, то есть утопии. Это противоположение между бытием и идеалом объясняется не только двойственной природой самого утопического дискурса, но также и исключительными особенностями разъятой американской идентичности, отличительные признаки которой определяются не столько тем, чем Латинамерика является в действительности сколько тем, чем она “полагает себя”, а еще больше тем, чем она “хотела бы быть”»². Таким образом, свободная от западноевропейского идеала архетипоцентризма и чуждая векторно ориентированному прагматизму североамериканской «великой мечты», латиноамериканская «утопия» носит имманентно открытый, целеполагающе культуростроительный характер.

Освальд Шпенглер полагал в основание каждой культуры некий прасимвол, определяющий весь ее состав и язык форм действительности. Этот прасимвол обуславливает и «гештальт истории как поступательного осуществления ее внутренних возможностей. Только из характера самой направленности складывается протяженный прасимвол, представляющий собой для античного взгляда на мир близлежащее, точно определенное, замкнутое в себе тело, для западного – бесконечное пространство с глубинным натиском третьего измерения, для арабского – мир-пещеру»³. Если эти наблюдения верны в отношении основных мировых культур, то почему не предположить, что в силу той же логики культурный мир Латинской Америки имеет своим основанием собственный прасимвол, также реализующийся в атрибуте пространственности – только в данном

¹ González de la Garza M. Prólogo // Ramírez S. El mexicano, psicología de sus motivaciones. México, 1977. P. 13.

² Ainsa F. La reconstrucción de la Utopía. Mexico: Correo de la UNESCO, 1997. P. 105.

³ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. С. 337.

случае этим атрибутом будет не тело, и не пространство, а оболочивающая пустоту граница, жаждущая цивилизационной наполненности. Но только границу, равно как и коррелирующую с ней пустоту, мы должны понимать не в прагматически-функциональном смысле, а на теоретически-абстрактном уровне – как специфически умозрительные средства достижения цивилизационной идентичности.

Пустотность латиноамериканской семиосферы это не фикция. Смушающее европейское сознание понятие пустоты давно и прочно стало операционной категорией виднейших представителей латиноамериканской мысли, взыскующей онтологической полноты – от мексиканца Самуэля Рамоса до Фернандо Аинсы, отмечавшего «историческую пустоту» Нового Света. Последним по времени словом в этом направлении стала книга современного культурфилософа испанского происхождения Эдуардо Субиратса «Пустой континент» (1994), концептуальный ракурс которого, очевидно, исходит из книги мексиканца Сальвадора Ново «Пустой континент. Путешествие по Южной Америке» (1935). Таким образом, «пустота» для латиноамериканского культурного сознания – это понятие, служащее для обозначения конкретной экзистенциальной данности, «зияния бытия» (*la oquedad del ser*), по выражению мексиканского писателя Х.Х. Арреолы.

Допустим, все это плоды спекулятивного умствования, теоретического измышления, что в данном контексте уже является очень специфической и значимой практикой. Попробуем обратиться к художественному материалу. И тут мы находим множество апелляций к тому же самому концепту пустоты. Вот одно свидетельство, взятое наугад: творчество Гарсиа Маркеса, пишет исследователь, «строится на болезненной пустоте современной действительности», которую «восполняет искусство при помощи образов-символов»¹. В *pendant* к этой идее выступает понятие пустоты у кубинца Х. Лесамы Лимы, в поэтической космологии которого именно пустота подразумевает креативную потенцию, исполненную бесконечных возможностей, реализуемых в модусе сверхпредельности. Вот почему *ненаписанное* стихотворение, само оставленное им *пустое место* становится у него полноценным творческим фактом. Множественность измерений лесамовского письма воспроизводит многомерность самого латиноамериканского мира, особость его культурного кода, в котором пустота, смысловой эллипс, означает не отсутствие сущности, но презумпцию ее; это пустота креативная, смыслопорождающая, преисполненная творческих потенций.

¹ *Benvenuto S. Cien años de minotauro a la soledad de los patriarcas // Anales del Caribe. 1. 1981. P. 173.*

Взыскующая идеальности пустота неизбежно порождает избыточность оболочечного оформления: стремление к подлинной реальности равнозначно устремленности к возможности собственного бытия, к множественности форм, определяемой Лесамой как «пролиферирующий метаморфоз». Понятие «пустоты» в латиноамериканском контексте, в свою очередь, обусловлено двумя крайними стадиями исторического вектора. С одной стороны, бытийная опустошенность обязана отсутствию полноценной, аутентичной истории, обрекающему латиноамериканца, традиционно концептуализирующего себя с европейской, внеположной самому себе позиции, на экзистенциальную «обездоленность», комплекс одиночества, сиротства и заброшенности, прорисованный мексиканцем О. Пасом: «Разве одиночество и сиротство не переживания пустоты вокруг нас?»¹

С другой стороны, именно фактическое отсутствие исторической основы бытия, «культурная дисконтинуальность» (М. Пикон Салас) побуждает латиноамериканское сознание к самопроецированию (самовыбрасыванию, самоизвержению, про-из-ведению) за пределы наличного измерения, к самоидентификации с образом будущего, или, что то же самое, к «историческому конструированию нашей утопии»². Поэтому, как полагает исследователь, «внутреннее ощущение пустоты обращается в императив», нереализованные ожидания преобразуются в мощный мифогенный пласт утопических построений³. Однако мифотворчество здесь оказывается продолжением описания себя же, но уже вне себя, за пределами себя, то есть там, где это подлинное, искомое «я» только и может находиться. Парадоксальным образом самоинтерпретационная тенденция обуславливает и особую релевантность документа, который в этой функции приравняется к вымыслу, инструментально коррелирует с воображением. Реализация смыслов в утопической перспективе есть не что иное, как гипертрофированная семантизация оболочки, границы, ее вынесение за слой собственно предела и распространение на сферу всего внешнего пространства.

Так, Ф. Аинса уверенно полагает, что «грядущая утопия выйдет за пределы той “нигдеиной” территории, на которую указывает ее

¹ Пас О. Диалектика одиночества / Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. М., 2000. С. 116.

² Pizarro A. El imaginario de futuro en la literatura latinoamericana // Pizarro A. De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana. P. 99.

³ Volek E. José Martí, ¿fundador de Macondo? // Trascendencia cultural de la obra de José Martí. Actas del Simposio Internacional celebrado en Praga, del 21 al 23 de octubre de 2002. Universidad Carolina de Praga, 2003. P. 34, 35.

этимология; она станет настоящей *пантопией* – утопией «всех возможных пространств»¹. Таким образом, онтологическая пустотность оказывается детерминантом чрезвычайно интенсивного и плодотворного процесса самосозидания, то есть культурогенеза. Именно «пустотным кодом» объясняется гиперболичность фактуры интенсивно творимой поверхности семиосферы латиноамериканской культуры. Поиск истины о себе традиционно ведется через образ, выражение, форму. Закономерно, что образ в латиноамериканской литературе имеет более высокую аксиологическую значимость, чем идея. В этом континууме энергия самостроения направлена на создание собственного – несуществующего – культурного тела, но все креативные импульсы в результате создают лишь чрезвычайно интенсивный образ собственного образа, мощный внешний пласт, облекающий неопознанную сущность. В Латинской Америке «видимость берет верх над сущностью и порождает мотивы, обуславливающие историческое действие»². В результате акт *изобретения* (истории, образа, действительности) оказывается равным акту *создания* того же самого как возможности поиска бытийной основы. И если европейское сознание, верное имманентному собственной природе принципу экстенсивности, выдумывает *других*, то латиноамериканское вынуждено выдумывать *себя*. Следовательно, сущность латиноамериканской самости, видимо, и состоит в полагании себя *вне себя*. О. Пас ярко писал об этом «стремлении, движении, обращенности вперед – к тому, чем мы сами являемся. Поэтому поэтическое творчество есть сотворение нашей свободы, нашего воления быть. В этом акте свободы мы выходим за пределы нас самих, чтобы осуществиться в более полной мере»³. По-видимому, в этом можно видеть основной культурогенный принцип, объясняющий, в частности, столь характерное для латиноамериканских литераторов стремление к сотворению метафизической «второй реальности», помещаемой в контекст экстерриториальности и экстемпоральности. Таким образом, пустотность культурного тела компенсируется, как уже говорилось, повышенным статусом границы, где и происходит становление языка культуры.

Рискну высказать предположение, что воображение как культурогенный фактор является в латиноамериканском цивилизационном континууме агрегатным по отношению к основному коду – пустотному. Так же как и пустота, воображение в латиноамериканской культуре играют

¹ Аунса Ф. Реконструкция утопии. М., 1999. С. 205.

² Silva J.T. de. Literatura e historia: la América barroca // Cuadernos americanos. México. 1991. № 29. P. 97.

³ Paz O. El Arco y la Lira. México, 1967. P. 172.

роль моделирующего механизма, содействующего культуротворческому процессу в узловых актах самосозидания. Не случайно теоретическая рефлексия в Латинской Америке столь уверенно оперирует категорией «воображение»: достаточно вспомнить известную книгу Ариеля Дорфмана «Воображение и насилие», связавшего два основных концепта латиноамериканского образа мира; а также вышедшую в 2002 году книгу Р. Морено-Дурана «От варварства к воображению», также сопрягающего фундаментальные для латиноамериканского мира понятия. Но, возможно, все эти соображения также покажутся чрезмерно головными, лишенными практических оснований. Что ж, еще раз обратимся к практике.

«Человеческой реальности не возникнет, если ее не создаст также и человеческое воображение», – утверждает немало размышлявший на эту тему Карлос Фуэнтес, полагающий, что феномен барочности, проявляющийся в словесной избыточности латиноамериканского писателя, объясняется его стремлением заполнить пустоту, в которой он обретается. В другом месте он конкретизирует свою мысль: «Прежде чем обрести реальность, Америка должна жить в желаниях»¹. Но это все еще, хоть и писательский, но теоретический дискурс. А вот его художественное преломление в творчестве того же К. Фуэнтеса: «Новый Свет, – читаем мы в «*Terra nostra*», – существует потому, что мы так хотим. Он существует потому, что он живет в нашем воображении. Он существует потому, что он нужен нам»². Г. Гарсиа Маркес и вовсе абсолютизирует воображение как средство не только постижения, но и сотворения мира Латинской Америки. Категорически отвергая фантазию, понимаемую как «чистый вымысел, не основанный на реальности», он постулировал «реализм ирреальности» как свойство воображения, позволяющего художнику «создавать новую реальность, исходя из реальности, в которой он находится». Поэтому, подчеркивал он, следует говорить не о фантазии, но именно о «воображении в художественном творчестве Латинской Америки»³. А между воображением и фантазией, говорил он, «разница та же, что между живым человеком и куклой чревовещателя»⁴. Это позиция латиноамериканского художника слова, для которого «воображать» значит творить реальность, сочинять ее, буквально *образовывать*. Наконец, можно привести высказывание, принадлежащее не мыслителю и не художнику, а политику в сфере культуры. «Воображение важнее знания, говорил Эйнштейн» – неслучайно так начинает свое вступление

¹ Fuentes C. *Tiempo mexicano*. México, 1980. P. 29.

² Fuentes C. *Terra nostra*. Barcelona, 1975. P. 617.

³ García Márquez G. *La soledad de América Latina*. La Habana, 1990. P. 314.

⁴ *Ibid.* P. 586.

к книге Ф. Аинсы «Реконструкция утопии» генеральный секретарь ЮНЕСКО Федерико Майор.

Очевидно, речь идет о культуре, подразумевающей совершенно особый тип и способ самосотворения, теоретическую модель которого еще только предстоит выработать. Большинство специалистов отечественных и зарубежных при анализе культурных и исторических процессов исходят из признания того самоочевидного факта, что Латинская Америка – особое цивилизационное образование, обладающее такой спецификой, которая ставит ее за рамки так называемой западной – а по сути, европейской – культуры, ее мироотношения, общественных институтов и концептуальных представлений. В сущности, перспективу такого понимания обозначил еще О. Шпенглер, настойчиво утверждавший: «Вот чего недостает западному мыслителю и чего *как раз ему-то* и не должно было не доставать: прозрения в *исторически относительный* характер собственных выводов, которые и сами являются выражением *одного-единственного, и только этого одного*, существования; знания необходимых границ их значимости; убеждения, что его “непреложные истины” и “вечные достижения” истинны только для него и вечны в его аспекте мира и что долг его – искать за ними истины, с такою же уверенностью высказанные человеком других культур»¹.

В литературе и философской мысли Латинской Америки идея обретения выражения, адекватного собственному способу бытия, собственной энтелехии, составляет поистине альфу и омегу ее истории, стержень становления цивилизационного самосознания латиноамериканского мира. Эта устремленность в запределье, связанная с утопическими представлениями об исторической судьбе народов латиноамериканского континента, в разные периоды претворялась в различных художественно-идеологических формах, в основном реализуемых в модусе сверхпредельности². И все же: «... упоминавшееся ощущение несовпадения, разлома содержания и формы встречает нас на каждом шагу. <...> Содержание бывает очень богатым, но форма косноязычна <...> и словно “выбалтывает” это содержание, но “слов” не хватает для выражения смутно ощущаемой, порой глубокой мысли. <...> Такой преизбыточный мир форм далек не только от европейского искусства, но и от строгой тектоники, уравновешенности цвета и линии, которая отличает, например, изумительное [искусство] индейцев»³.

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. С. 153.

² См., например: Гирин Ю.Н. Поэтика сверхпредельности.

³ Тананаева Л.И. О маньеризме и барокко. М., 2013. С. 519.

Что ж, попробуем разобраться с опорными концептами латиноамериканской идентичности.

Самое расхожее представление и самое большое заблуждение состоит в том, что, дескать, латиноамериканское сознание как-то по-особому мифологично потому, что интегрировало в себя экзотичный мифологизм древних индейских культур. Это представление было убедительно развеяно А.Ф. Кофманом, автором книги «Латиноамериканский художественный образ мира», четко проговорившим, что «пласт мифологических представлений о своем мире присутствует так или иначе в сознании большинства латиноамериканских писателей, однако проявляется он далеко не во всех произведениях и далеко не всегда полностью. Он может обнаруживать себя в виде отдельных мотивов или некоторых цепочек мотивов, а в ряде произведений не проявляется вовсе <... > В случае с Борхесом (а также с Карпентьером, Астуриасом, Фуэнтесом, Нерудой) можно говорить о сознательном использовании элементов мифологической инфраструктуры. Гальегос, Аргедас, Алгерия, Рульфо, Мистраль скорее всего выражают их спонтанно. Впрочем, провести здесь четкую границу невозможно – особенно в отношении писателей типа Гарсиа Маркеса или Варгаса Льосы, которые используют мифологемы латиноамериканского художественного сознания как в целенаправленных формах, подчас травестируя их, так и вполне бессознательно»¹.

С этими словами исследователя нельзя не согласиться, равно как и со следующим утверждением: «Мифосистемы европейских литератур составляют базис художественного мышления; они суть данность и заданность, как почва, на которой выросло древо той или иной культуры»². Однако из всей этой тщательно дифференцирующей аргументации выводится неожиданно всеохватный тезис о наличии единой «мифологической структуры латиноамериканской литературы» (она же «мифосистема»). Получается, что, борясь с вульгарным этнокультурализмом, исследователь замещает его не более убедительным понятием «мифологической инфраструктуры»³. И опять остается ощущение сугубой мифологичности латиноамериканской литературы.

Между тем эта литература вряд ли более мифологична, чем всякая другая, и сознание человека Латинской Америке не более мифологично, чем сознание человека западного типа, да и не в одном мифологизме

¹ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 10.

² Там же. С. 304.

³ Там же. С. 23–24.

там дело. И конечно, пресловутый мифологизм латиноамериканской литературы обязан более специфическим факторам культуuroобразования Латинской Америки, ее семиотических механизмов, чем довольно-таки периферийным магиго-мифологическим представлениям этнического субстрата. Зато с полным основанием можно говорить о специфически латиноамериканском культуuroгенезе, поскольку речь идет о культуре не только становленческого, но и самосозидающего, *самотворящего* типа, в которой действуют совершенно особые механизмы смыслопорождения и, соответственно, художественной самоидентификации.

Строго говоря, миф не является ни главной, ни исключительной чертой латиноамериканской литературы как феномена культуры. Эта категория вычленяется из общего состава поэтических средств латиноамериканского художественного мышления лишь в компаративистских целях, дабы выявить специфику механизма культур на материале литератур, принадлежащих разным цивилизационным типам. Специфичность тут в другом: «Миф и утопия здесь идут слитно, нераздельно, постоянно взаимодействуя, порождая своеобразные “утопио-мифологемы”, так что порой просто трудно различить и соответствующим образом квалифицировать то или иное духовное образование как утопию либо миф»¹. Таким образом, в Латинской Америке миф как культуuroобразующий механизм совмещается с утопией, имеющей в латиноамериканском сознании безусловно положительную коннотацию.

Собственно, это и не миф, и не утопия, а некий специфический механизм самоидентификации, стабильно описываемый в таких, например, характерных дефинициях: «...в латиноамериканском мышлении рассуждение о том, какие мы есть, всегда сопровождается представлением о том, какими мы должны быть, потому что можем быть и у нас есть все исторические, социальные, экономические, политические, ментальные и художественные основания для того, чтобы это было. Смысл великой метафоры в том, что мы представляем собой то, что думаем о себе в измерении будущего»². Подобного рода почти буквально совпадающие высказывания можно нанизывать страницами, но, возможно, самое примечательное – это поэтическое, в сущности, переложение данного рационального дискурса, предложенное в 2002 году Гарсиа Маркесом (причем, совершенно органично для его творчества): «Жизнь – это не то,

¹ Паниотова Т.С. Утопия и миф в латиноамериканской культуре: к проблеме взаимосвязи // Латинская Америка. 2005. № 5. С. 89.

² León del Río Y. ¿Por qué la utopía? Цит. по: Паниотова Т.С. Утопия и миф в латиноамериканской культуре. С. 91.

что ты прожил, а то, что ты вспоминаешь и как ты это вспоминаешь для того, чтобы рассказать об этом». Нобелевский лауреат (1982), обладатель множества международных премий и наград, он, по местным понятиям, принадлежал к роду сказителей-«куэнтеро», которым и сам себя считал. Возможно, этим и объясняется особенность его повествовательного дара.

Недаром отечественный исследователь отмечал «некое поистине “религиозно-имманентное” значение латиноамериканской литературы как единственного яркого проявления всей сути взрывного и непредсказуемого латиноамериканского цивилизационного развития»¹. Всем известный расцвет художественного и социального творчества пришелся в Латинской Америке на 50-е годы XX века – он получил название «латиноамериканского бума». Но на рефлексивном уровне он стал осмысляться, естественно, позже – тогда-то из него и вычленили пресловутый «мифологизм».

Как представляется, к данному случаю как нельзя более применима мысль, выработанная Ю.М. Лотманом в соавторстве с Б.А. Успенским: «Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания <...> порождает метафорические конструкции, постольку стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализации метафоры, ее буквальном осмыслении (уничтожающем самое метафоричность текста) <...> В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания»².

Латинская Америка творится образом и выражает себя в образе – отсюда и гиперболичность ее культурного дискурса. Традиционно лишённая психологического измерения, латиноамериканская литература компенсирует его отсутствие чрезвычайной плотностью и экспрессивностью художественной фактуры, формы, в своем безмерном разрастании тяготеющей к самодостаточности, к замещению облекаемого смысла. Это качество латиноамериканского художественного сознания модельно проявилось в творчестве Г. Гарсиа Маркеса.

То же и с пресловутой «барочностью» латиноамериканского искусства как такового. В теоретической рефлексии этот концепт служил и все еще служит немаловажным интерпретационным инструментом. О традициях барокко в связи с Кубой написано немало. Существует целый ряд устойчивых определений культуры Кубы как культуры именно барочной.

¹ Слинько А.А. Формирующаяся цивилизация? // Латинская Америка. 1994. № 2. С. 14.

² Лотман Ю., Успенский Б. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. М., 1994. С. 307.

Здесь, пожалуй, ведущую и, надо признать, дезориентирующую роль сыграл писатель, музыковед и такой универсально мыслящий человек, как Алехо Карпентьер. Сразу должен сказать, что мне этот тезис, при всем моем уважении к личности этого великого человека, всегда казался малоубедительным. Ну, в самом деле, вот что говорит Карпентьер: «Наше искусство <...> всегда было искусством барокко: от великолепной доколумбовой скульптуры и кодексов до лучших современных романов Америки»¹. С таким явным преувеличением трудно согласиться. Далее концепцию барокко развил великий мистификатор Хосе Лесама Лима, для которого это понятие обосновывалось прежде всего «преизбыточностью» кубинского и вообще латиноамериканского мира². Гораздо более фундаментальное обоснование концепции барокко предложил Северо Сардуи, привлекая в подтверждение своего доказательства даже теорию М. Бахтина и сопроводивший его формулами и схемами. Для Сардуи суть современного латиноамериканского барокко заключается в его дискретности: «...пролиферация, сдвиг, <...> распыление смысла...»³. Однако же Карпентьер утверждал практически противоположное: он видел в барокко конструктивный принцип, направленный на «преобразование материи», «способ упорядочивания путем создания беспорядка». Но нельзя не видеть, что тот же Карпентьер, осознавая непрочность своей идеи, впадает в некоторое лукавство: «Барокко – это больше, чем стиль, это барочность...»⁴, – пишет он в той же работе.

Разумеется, все это не так, потому что барокко – это историко- и культурно детерминированный стиль. Точно так же, как и авангард, который, уж никак не может быть *современным*. Все остальное, все производные, всякое притягивание за волосы – все это от лукавого, все домыслы и метафорика. Да и сам Карпентьер совершенно справедливо полагал, что кубинская барочность «стала сутью повседневной жизни, воплотилась в танце, в криках уличных торговцев, в своеобразности кондитерского искусства, в самом человеческом силуэте»⁵. И в таком утверждении есть немалая доля истины. «Надо признать, – заключает авторитетный специалист, – что в Латинской Америке очень немногие из названных черт

¹ Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М., 1984. С. 57.

² См.: Лесама Лима Х. Барокко, воплощение любопытства // Лесама Лима Х. Избранные произведения. М., 1988.

³ Sarduy S. El barroco y el neobarroco // América Latina en su literatura. México, 1980. P. 172.

⁴ Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. С. 222.

⁵ Там же.

[барокко] выразились с надлежащей полнотой и определенностью»¹. Мне же хотелось бы рассмотреть устойчивость – не стиля, конечно, но традиции – барокко в кубинском пластическом искусстве начала века, которого, собственно, и касался А. Карпентьер, и, соответственно вероятность его присутствия в позднейшем искусстве XX века. Последнее, пожалуй, потребует отдельного большого разговора, поэтому для начала достаточно будет рассмотреть генезис пресловутой «барочности» кубинского искусства начала века, то есть то, что можно считать кубинским авангардом. При этом мне придется вступить в полемику с самим с собой, потому что вышеприведенные априорные утверждения, пожалуй, не так уж и лишены смысла. Верно пишет отечественный автор: «Искусство Латинской Америки чрезвычайно противоречиво и трудно для анализа: буквально на каждый тезис, выдвигаемый исследователем, сразу же находится антитезис»².

Художники, составившие славу кубинскому авангарду, это Карлос Энрикес, Марсело Погोलотти, Рене Портокарреро, Виктор Мануэль, Мариано, Эдуардо Абела, Амелия Пелаэс. Вифредо Лам стоит, пожалуй, несколько отдельно; просто он слишком своеобразен. Еще, может быть, можно слегка оговорить манеру К. Энрикеса – да, он колорист, но у него доминирует линия, причем линия экспрессионистического толка; и слишком он динамичен на фоне всех остальных художников, работавших в статике. Казалось бы, если манера статична, то о какой «барочности» можно говорить? Как ни странно, все же можно. Что кубинские художники были великими колористами – в этом ничего удивительного нет. Удивительно только то, что Амелия Пелаэс училась форме, цвету и линии в Париже (что в Париже – естественно) у русской художницы Александры Экстер. А когда после периода обучения она вернулась в Гавану, у нее, воспитанной поначалу в неоромантической традиции академии Сан-Алеjandro, открылись глаза на формы, цвет и линии национальной... да просто жизни.

Что же заставило ее открыть глаза? Всякий, кто бывал на Кубе (да и не только на Кубе), особенно на улочках старой Гаваны, наверняка помнит настойчивое присутствие на каждом шагу остатков колониального стиля – именно остатков, поэтому художникам кубинского авангарда и выпало на долю заняться восстановлением национальной идентичности, национального самосознания, а это возможно только путем построения новой культуры.

¹ Тананаева Л.И. О маньеризме и барокко. С. 495.

² Там же. С. 493.

Дочь М. Поголотти Грасиэла писала: «Фактура, свет, арабески, витые решетки, типично кубинские медиопунто, тропические плоды, замкнутость жестко построенной композиции – вот некоторые из противоречивых элементов, благодаря которым чисто кубинская манера выражения обрела мировой масштаб». Она же писала по поводу творчества А. Пелаэс: «Из рушащегося мира возникает другой, открытый навстречу будущему. Все бытовое, какой-нибудь завиток стула, решетка, узор оконной рамы, пилястры типично гаванского портала, кувшин, цветок, плоды – все это лишается своей преходящести, случайности и обращается в цельный, самодостаточный памятник, преодолевающий границы всего личного и бытового»¹.

Но отчего так? Карпентьер недаром называл Гавану «городом колонн»: дело не в том, что там много колонн, а в том, что это застывший памятник испанского барокко, ставший барокко кубинским. Он стал кубинским, потому что жители острова, стремившиеся укрыться от палящего солнца и невыносимого зноя, стали заслоняться от внешнего мира каменными резными стенами, металлическими и деревянными жалюзи, а главное – изобрели медиопунто: типично кубинский витраж полукруглой формы, который одновременно и пропускал, и заслонял цвет, наполняя интерьер сказочной атмосферой.

Итак, представим себе: узкая улочка Старой Гаваны, уже создающая глубокую тень; переливчатость листвы стоящего перед домом дерева, решетка жалюзи, медиопунто... А внутри – полутьма, такая, что хоть свет включай; огромные лопасти медленно вращающегося под потолком вентилятора, дробящего свет, плетенные кресла-качалки, косящие картину мира, да еще зеркала – и мир предстает иным, он порождает не то что в художнике – в обычном человеке совершенно особое мировосприятие, и мировосприятие это делает его кубинским. Самое занятное, что это его мировосприятие неразрывным образом связано с барочным орнаментом, барочным светом, самим мельканием всего на фоне вечно статичного морского пейзажа и городской архитектуры. Причем жалюзи могут быть деревянными или металлическими, дверь может быть раскрытой нараспашку, решетка более или менее узорной, но при этом в глубине комнаты постоянно включен телевизор, на приступочке сидит пожилой афрокубинец с вечной вьющимся дымком сигары, вокруг бегают стайки темнокожих мальчишек и звучит неизменная ритмичная музыка...

Правильно отмечала Л.И. Тананаева, автор монографии о кубинском искусстве: «...в сложении эстетического чувства, вкусов и пристрастий

¹ Pogolotti G. Experiencia de la crítica. La Habana, 2003. P. 84, 161.

кубинцев внешняя среда, черты их своеобразного и красочного быта сыграли даже большую роль, чем профессиональное изобразительное искусство того времени»¹. Отсюда рождается (с учетом африканских культурных традиций) особая чувствительность кубинцев к орнаменту, и этот орнамент, этот декоративизм тоже восходит к традициям испанского барокко, преобразенного кубинским мироощущением, самим же барокко и продиктованным.

Следует отметить еще и такой фактор: даже работы, созданные кубинскими художниками в романтической или академической манере (что было практически одинаково, учитывая стадиальную запоздалость и диффузную растянутость кубинского романтизма), являются таковыми скорее тематически: вот море, вот пейзаж, вот пальма, вот негритянка в белом тюрбане и т.п. По духу же они оказываются невыразимо кубинскими, и это особенно очевидно при посещении Национального музея изящных искусств, этой подлинной сокровищницы живописи.

Уже давно Роберт Альтманн заметил: «В результате утверждается доминирующая роль орнамента: он расплзается по интерьерам жилищ, закрепляется в оформлении балконов и балюстрад, на фасадах домов и вводит вместе с собой мотивы тропической флоры, даже в замкнутых помещениях. Пальмы и вьющиеся растения внутренних дворов, вместе с создаваемой ими тенью, в гармоническом сочетании с коваными решетками дверей и окон, заставляют полностью исчезнуть геометрические линии архитектуры, да еще под прихотливым рисунком водостоков и других элементов». И он же вводит замечание, отчасти уже высказанное: «Как можно заметить, в прошлом веке в прикладных искусствах орнаментальный рисунок использовался у нас на основе сквозистости: это резное дерево, просветы деревянных ширм, цветные стекла, узор металлических решеток, оконные жалюзи. Увиденные из темной глубины помещения, все эти элементы накладываются друг на друга и образуют сложный узор, некую филигрань, достигающую богатейшего оптического эффекта. Свет, уже разбитый на фрагменты дворовой или уличной зелены, просачивается сквозь эту орнаментальную филигрань во внутреннюю темень комнаты. Поэтому со временем игру света стали еще больше усложнять путем воздвигания на его пути все новых и новых фильтров и путем использования пространства. Последнее тоже приобрело орнаментальную функцию, перейдя в разряд оптически-визуальных средств. Такая концепция плоскостного, двухмерного пространства прекрасно прижилась

¹ *Тананаева Л.И.* Очерки кубинского искусства XVI–XVII веков. СПб., 2001. С. 34.

в новой живописи. Взаимоналожение разноцветных узоров в различных графических вариациях вызывает то же впечатление, что и реальный оптический эффект архитектурного пространства»¹.

Казалось бы, мы уже почти убедились в реминисценциях барокко, пребывающего в повседневной жизни Кубы не в виде стиля, но воссоздаваемого целой совокупностью архитектурных и бытовых элементов, но причем тут авангард? Все дело в том, что мироощущение, о котором идет речь, и сама потребность в нем как раз и возникли в 20–30-е годы XX века – ключевые для обновленческих движений не только на Кубе, но и во всей Латинской Америке. И тогда все вышеперечисленные художники обратились в поисках новой манеры выражения своего – *кубинского* – начала и утверждения национальной самоидентификации именно к специфичной для Кубы барочности самого бытия. Поэтому можно резюмировать, что кубинский художественный авангард (тот же самый процесс происходил и в поэзии) возник не на основе обращения вспять, к барокко, а наоборот, стал развиваться в общем векторе мировой культуры, вбирая в себя истинно национальные основы.

Впрочем, прием придания инакости инокультурным смыслам является действительно имманентным для механизма функционирования всей латиноамериканской культуры. Что же касается Гарсиа Маркеса, по общему мнению, «самого мифологичного» писателя Латинской Америки, то приходится со всей определенностью заявить, что он совершенно не мифологичен. В поэтике Гарсиа Маркеса прием травестийного парафраза традиционных мифологем служит созданию нового художественного качества, соответствующего иному онтологическому строю и иному миропредставлению, – вспомним определение, данное типологически подобной ситуации Ю.М. Лотманом и Б.А. Успенским: «В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания».

Творчество того же Гарсиа Маркеса представляет собой случай разложения мифосознания и фрагментарного вбирания его в художественное сознание лишь одного, пусть крупнейшего представителя латиноамериканской культуры. Можно ли считать этот случай типичным, модельным для латиноамериканского художественного сознания? Для ответа достаточно припомнить ключевые для становления латиноамериканской культуры 20-е годы XX века, когда в Бразилии в рамках проекта так называемого модернизма (местного варианта авангарда) был провозглашен тезис

¹ *Altmann R. Ornamento y naturaleza muerta en Amelia Peláez. La Habana, 1945. P. 8, 12.*

«антропофагии», то есть поглощения всех качеств мировой культуры во имя выстраивания собственной целостности. Следовательно, вполне можно считать, что принцип мифотропной агглютинации распространяется на пространство всей латиноамериканской культуры и даже выступает характерологической ее чертой.

Трансгрессивный характер становленческого типа бытия обуславливает повышенный статус знаковых структур, то есть форм, символов, архетипов, эмблем, способствующих процессу культурной самоидентификации. Исторические обстоятельства складывания латиноамериканского мира определили чрезвычайную значимость в нем чужого мира, а необходимость работать со многими языками культуры одновременно имела своим следствием повышение семиотического статуса границы. В свое время Ю.М. Лотман описывал эту ситуацию следующим образом: «Граница – механизм перевода текстов чужой семиотики на язык “нашей”, место трансформации “внешнего” во “внутреннее”, это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались во внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными»¹.

Наконец, обостренное до травматичности переживание многоуровневой оппозиции «свое – чужое» вкупе с апологетизацией собственной самобытности привели к гиперсемантизации разнопорядковых дихотомичных структур. Все эти факторы в совокупности сделали в высшей степени релевантной проблему латиноамериканского семиозиса, то есть самореализации в семиотически выделенных культурных моделях. Образцом семиотического процесса такого типа и оказывается латиноамериканская культурная архетипика, специфичность и смысловая продуктивность которой обусловлена фактом принципиальной рекодификации составляющих ее компонентов, обновления универсальной знаковости в беспрецедентном по своей морфологии самосотворяющемся мире.

Традиционно привычные европейскому сознанию категории, соответствующие представлениям человека о мире и своей идентификации в нем (граница, цивилизация, утопия, язык, логос, космос и т.д.) оказываются подвергнутыми процессу *иначания*, рекодификации; ни одно из этих понятий и тем более их совокупность не тождественны своему изначальному (европейскому) значению. Даже такое ключевое для западно-европейской онтологии понятие, как смерть, в латиноамериканском сознании вытесняется на поверхность, в область овнешненной бытийности,

¹ Лотман Ю.М. Понятие границы // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 183.

подвергается шокирующему европейское сознание фамиллярному обыгрыванию и встраиванию в жизнь. И коль скоро, как не раз уже отмечалось, жизнь и смерть – доподлинно основные бытийные категории – в латиноамериканском сознании не составляют бинарной оппозиции, то это обязано именно тому, что здесь они равно принадлежат пограничному слою культурогенеза.

СИНТЕЗ КУЛЬТУР ИЛИ ГЕТЕРОГЕННОСТЬ?

Проблема своеобразия культурообразовательных процессов в Латинской Америке одна из самых дискуссионных в мировой латиноамериканистике. При этом едва ли не самым популярным инструментом дешифровки латиноамериканского культурного кода традиционно служит категория синтеза. Так, виднейший отечественный специалист, много внесший в разработку понятия «культурного синтеза» применительно к Латинской Америке, В.Б. Земсков утверждал: «Исследования последних десятилетий аналитически доказывают существование латиноамериканской “картины мира”, и это позволяет нам говорить о высоком уровне культурного синтеза идеального “тела” латиноамериканской цивилизационной традиции»¹. С позицией В.Б. Земскова практически солидарны большинство отечественных исследователей-латиноамериканистов.

Однако в науке, как известно, справедливость суждения во многом определяется корректностью постановки вопроса. Иначе говоря, вопрос может быть, даже и не в том, кто и что думает по поводу синтеза как моделирующей системы латиноамериканской культуры, и не в том, насколько велик разброс мнений, а в том, есть ли сам предмет для спора. А что, если это просто-напросто очередной головной конструктор, возникший в силу (а вернее, по слабости) интерпретационного аппарата, понятийного инструментария – эдакий «магический синтетизм»? К тому же, если я не ошибаюсь, внятного и понятийно корректного определения категории «культурный синтез» до сих пор никто из его приверженцев так и не дал. Мне уже не раз приходилось высказывать свои сомнения по поводу продуктивности этой категории в применении к латиноамериканскому миру. В итоге долгих споров В.Б. Земсков заметил, что, конечно, под «синтезом» следует понимать процесс, а не результат. Но если это

¹ Земсков В.Б. Культурный синтез в Латинской Америке: культурологическая утопия или культурообразующий механизм? // Латинская Америка. 1999. № 4. С. 100.

процесс, то характер этого процесса и его особенности уже были вполне убедительно, доказательно и исчерпывающе исследованы коллективом латиноамериканистов ИМЛИ РАН под руководством того же уважаемого В.Б. Земскова. И слово «синтез» при этом не употреблялось; во всяком случае, на первое место уж точно не выводилось. В своей последней работе В.Б. Земсков приближает трактовку синтеза к уже апробированным интерпретационным тезисам: «Но как образуется синтетичность? <...> Видимо, все дело в медиативном процессе, в “снятии”, в смещении меры, в дополнительности как необходимом элементе формирования нового качества и при инверсии. Вопрос остается открытым...»¹ Значит, это не процесс. А тогда что? Или: почему именно синтез? Если говорить откровенно, то я считаю себя скорее «антисинтезником». Для объяснения своей позиции мне вначале придется несколько повториться.

Трудноопределимая, но явно ощутимая особость латиноамериканской культуры крайне настойчиво вызывает к какому-то определению – как и в наблюдателе, воспринимающем ее со стороны, так и в самих носителях и творцах этой культуры. Определения появляются, но они оказываются либо слишком метафоричными, либо же внеположными, слишком заемными. Само пребывание в некоем смысловом зазоре чрезвычайно симптоматично для латиноамериканского сознания и культурного бытия. И это не случайно: в подобной промежуточности и кроется самая суть латиноамериканского самосознания, принципиально отличного от западноевропейского. В латиноамериканском мире центральное для европейской ментальности Нового времени понятие субъекта не является структурообразующим фактором: «я» не ощущает себя как «я», нет ощущения самотождественности, процесс самоидентификации происходит через ассимиляцию внеположных сущностей. Европейская ментальность структурирована на основе субъектного самосознания – отсюда и проблематичность для него признания иного «я», иного субъектного самосознания и предпочтение субъект-объектных отношений. Самость европейского «я» задана априорно, она определена «поставом» античной картины мира, навсегда обозначившей конфигурацию европейского образа бытия, и не подлежит сомнению (даже в ситуации идентификационного кризиса она существует как идея, как архетип), поэтому проблема признания другой самости решается путем установления либо доминантных, либо патерналистских отношений, также подразумевающих некую вертикаль.

¹ *Земсков В.Б.* Латинская Америка и Россия (Проблема культурного синтеза в пограничных цивилизациях) // *Общественные науки и современность.* 2000, № 5. С. 103.

Для латиноамериканской же ментальности, лишенной ощущения самостности и обостренно переживающей собственную мнимую несостоятельность, комплекс «объектности» по отношению к Западу как некой референциальной парадигме, специфичны совершенно иные ценностные установки. (Типологически сходная проблематика характерна и для русской цивилизационной системы, также пограничной и также возникшей в результате радикальных синтезных процессов и также страдающей комплексом дефицита самоидентичности, но при этом несколько не возводящей в проблему вопрос о собственном синтезе.)

Вернемся, однако, к латиноамериканской цивилизационной парадигме.

Такие компоненты традиционного достояния европейской культуры, как психологизм (естественно, исторически детерминированный), типично европейская альтернативность «или – или», поляризация ценностей, ситуация внутреннего диалогизма вообще – все это теряет здесь свою обязательность. В своей вязкой неоформленности латиноамериканское сознание ориентировано не на внутренний центр микрокосмоса, но на полицентричную структуру своего бытия. Это европейский образ мира построен на принципе жесткой дихотомичности. Не случайно, что латиноамериканская трактовка смерти подразумевает не амбивалентный архетип умирания – воскресения, но скорее интегрированность «инобытия», соположенность одной из «инаковых» форм существования. В культуре, всегда переживающей внеаходимость ценностных ориентиров, смерть не является отрицанием жизни, но пребывает рядом, сопresentsует жизни, что предполагает не ценностную оппозицию, но соположение. Поэтому, кстати, европейская традиция праздника, построенного на сакральном причащении абсолютным жизненным ценностям и ритуальном изгнании смерти, в Латинской Америке оборачивается ритуальным же причащением смерти, ощущением ее посюсторонности, встроенности в поведенческие комплексы.

Бытие здесь понимается как многоуровневый текст, создаваемый одновременно разными авторами на разных языках по разным правилам, да еще поверх просвечивающих знаков записанного палимпсеста. Художественный текст как таковой это, как правило, пастиш, по-своему сопрягающий, сопологающий, интегрирующий самые разнопорядковые тексты мировой культуры. Латиноамериканский художественный дискурс это полилог, осуществляющийся по законам плюралистической картины мира, которая выступает как открытая синергетическая система.

Свойственное латиноамериканскому сознанию мышление сочтанными категориями, разнопорядковыми факторами, синергичность его дискурса свидетельствует не столько о диалогизме, сколько

о бифуркационности этого сознания, всегда тяготеющего к выбору между потенциальными моделями самоотождествления. Это осознание своего пребывания в межцивилизационном зоре, своей заброшенности в «лабиринт одиночества» сопровождается характерными для Латинской Америки утопическими упованиями, опять-таки выводящими на типологический горизонт с другими пограничными цивилизациями, прежде всего с Россией...

Сами по себе антиномии в этом случае не специфичны – специфична ситуация промежуточности, диктующая практику избирательности, ориентации на авторитетные образцы. Но, озабоченное поисками собственной сущности в рамках западной парадигматики, латиноамериканское сознание, травмированное ощущением «неполноценности», все еще не может отрешиться от фатальной абсолютизации мнимого «образца» с тем, чтобы увидеть в нем плод такой же исторической детерминированности и такую же специфичность, что обусловили «латиноамериканскость» их этоса. Латиноамериканскость – это свойство иного сознания, иной цивилизации, иной онтологии, это «инаковость» по отношению к «единичности», «единственности» западной цивилизации. «Мы иные, нежели европейцы. <...> Аутентичность составляет основную ценность личности. <...> Воление личности как инаковости означает воление иной личностной самости. <...> На уровне народа это равнозначно волению аутентичной личности, инаковости самого народа»¹. Латиноамериканский образ мира, характеризующийся этнокультурной гетерогенностью, асистемным сопряжением разнородных гносеологических установок, совмещением и диффузностью языков культуры, проникнут идеей «инаковости» и в перспективе предусматривает возможность цивилизационной самоидентификации Латинской Америки на собственных онтологических основаниях, подразумевающих право каждого «другого» быть субъектом «инаковой» сущности. Эта проблематика оказывается тем более актуальной в условиях так называемой глобализации, в действительности оборачивающейся чрезвычайно обостренным и болезненным стремлением к автономизации этнокультурных единиц во всех мировых макрогосударственных образованиях.

Сопряжение многих культурных пластов в лоне латиноамериканской культуры как определенной целостности, структурированной на основе каких-то общих принципов, дало основание для интерпретации механизма ее формирования и функционирования через хорошо известную концепцию синтеза, возникшую, по-видимому, благодаря эффективной,

¹ González L.J. La alteridad como concreción de la opción por la persona. P. 136.

но научно некорректной метафоре Нового Света как «плавильного котла» наций и культур. Однако, в сущности, никакой региональной или цивилизационной специфичности в факте этнического и культурного синтеза нет – ведь всякая нация и всякая культура возникают на основе смешения составляющих ее элементов, и чем их больше, чем гуще замешана, тем круче сбитой оказывается возникающая культура. Это, во-первых.

Во-вторых, и это главное, концепция этнокультурного синтеза является априорно европоцентристской, поскольку покоится на представлениях о полноте, завершенности Универсума, идее гармонической целостности и т.д. «Нам представляется, что говорить об истинном синтезе можно в тех случаях, когда на основе нескольких компонентов в искусстве возникает некая образная система»¹, – писала о латиноамериканском искусстве Л.И. Тананаева. Но какая же может быть полнота и конечная гармония в Латинской Америке с ее немислимо многосоставным (гетероклитным, по определению М. Фуко) – нет, не сплавом, – но именно разнообразием типов метисного смешения, ее культурной открытостью, художественными установками вариативности, избирательности, принципиальной нецентрируемостью – то есть всем, что сущностно противоположно европейскому образу космоса, мира, жизнеустройства как «полного тела»?

Самым весомым аргументом сторонников теории латиноамериканского синтеза обычно выступает крылатая фраза Хосе Марти, сказавшего: «Все подлинное синтетично». Это типичный случай втягивания многих, афористично выкованных выражений Марти в чуждые ему контексты. Марти действительно мыслил исключительно интеграционными категориями, но он жил в эпоху совершенно иных ценностей и смыслов, иной была картина мира, требовавшая определенных интерпретационных критериев. Марти был прежде всего великим утопистом, мыслящим категориями вселенских гармонических сил, управляющих жизнью и природы, и человеческого общества. Поэтому для него «синтетичное» было аналогом гармоничного, органичного, природного, естественного – то есть именно подлинного бытия, которого он жаждал для Латинской Америки².

Главное же – воспроизведение синтеза культур по типу средиземноморского в ином цивилизационном контексте вообще не обязательно, поскольку там будет функционировать иной механизм культурообразования. Правда, принцип культурного синтеза прокламируется и самой латиноамериканской художественно-идеологической мыслью. Но в латиноамериканской рефлексии концепт синтеза выступает скорее как

¹ Тананаева Л.И. О маньеризме и барокко. С. 484.

² См. об этом: Гирин Ю.Н. Поэзия Хосе Марти. М., 2002.

один из экзогенных объяснительных критериев и обладает весьма специфической содержательностью, о чем будет сказано ниже. В этом, как и в других случаях, срабатывает общий принцип латиноамериканской рефлексии: в стремлении осознать свое полноценное – аутентичное – «я» латиноамериканец постоянно прибегает к европейским критериям и при этом неизменно ощущает свое несовпадение с заемной системой измерений. «Находясь в постоянном поиске своей исторической ниши и тем самым отказываясь от себя реального, латиноамериканец ощущает себя скорее возможностью своего бытия, нежели продолжением традиции»¹.

В столь фатальном несовпадении с самим собой и состоит проблема проблем латиноамериканского культурного мира. Тот же Карпентьер, говоря о синтезе, создает тем не менее метафору *концерта*, то есть согласия культур, одновременного и интегрального их соприсутствия – и в этой его грандиозной метафоре просвечивает ключевая для латиноамериканской ментальности проблема признания равноправия другого сознания, универсальной хоральности равноправных «инаковостей». С другой стороны, такой крупный латиноамериканский культурфилософ, как Хосе Васконселос, писал в 20-х годах XX века, что ибероамериканская цивилизация может быть сравнима с «величественным *scherzo* бесконечной и глубокой симфонии»². Еще раньше Карпентьер утверждал: «Мы являемся плодом смешения различных культур, владеем разными языками и продолжаем участвовать в естественных процессах культурного воздействия»³.

В самом деле, ставшая основой, может быть, даже лоном вожделенного соединения миров и культур, могла ли эта земля, плод совокупного смешения, мисцегенации, гетерогенных цивилизационных начал, не нести в себе наследственные черты и признаки интеграционности? Мог ли сам характер этой встречи не наложить свой отпечаток на все дальнейшие историко-культурные процессы? И можем ли мы рассматривать эти процессы вне учета своеобразия их генезиса? Мне кажется, характер складывания этнокультурного своеобразия Латинской Америки дает достаточно оснований для того, чтобы говорить о принципе интеграционности как имманентном факторе ее цивилизационной индивидуальности.

¹ *Ruedas de la Serna J.* La representación americana como problema de la identidad. P. 34.

² *Vasconcelos J.* La raza cósmica. México, 1999. P. 31.

³ *Carpentier A.* Problemática de la actual novela latinoamericana // *Carpentier A.* Tientos y diferencias. La Habana, 1966. P. 27.

Возникшая в результате этих процессов культура не синтетична – она интеграционна¹, поскольку новое качество создается не за счет переработки идущих в дело компонентов и отмены их существования, а на основе их соработничества, соприсутствия в процессе синергийного рекомбинирования форм и смыслов.

Таким образом, итоговый результат, часто некорректно именуемый синкретизмом, а временами даже симбиозом культур, в действительности представляет собой не более и не менее как децентрированную структуру полиморфного типа, которая может быть определена более общим термином «микст». Имеется в виду такая связь разнородных компонентов, вступивших между собой во взаимодействие, которая не приводит к образованию принципиально нового качества, как это подразумевается в случае синтеза, – новообразование сохраняет свойства разнородности компонентов, но конституирующее значение начинает приобретать сам факт и характер их связи, сцепления, взаимодействия. Именно в этом смысле – как совмещение разнородных этнокультурных составляющих в несливаемом, но и неразрывном единстве – латиноамериканский мир обретает свое наиболее адекватное категориальное определение через понятие микста как определенного типа деятельностного, эвристического соработничества разнородных элементов. Микст – категория, близкая теории синергетики, трактующей о парадоксальном «порядке хаоса», то есть возникновении такой многофакторной системности, которая исключает гомогенность общего структурного тела.

В этом мире, где смешению, смещению и совмещению подверглись все страты бытия – включая и сакральную и профанную сферы, – никакой окончательный синтез принципиально не возможен, да и *не нужен*. Зато с понятием микста логично согласуется один из главных механизмов культуuroобразования в Латинской Америке – *эклeктизм*, действующий как сознательный, философски отрефлектированный творческий принцип, как продуктивное смешение своего и чужого. Синтез же понятие эклeктизма по определению исключает, так же как и эклeктизм – идею синтеза. Остается только недоумевать, как с этим *contradictio in adjecto* примиряются сторонники теории синтеза.

Сущностно гетерогенная структура латиноамериканского бытия, вносящая такую сумятицу в рационально ориентированные умы, функционирует в режиме тотального «пограничья», принимающего как экстерииоризированные, так и интерииоризированные формы. Это структура

¹ Об этом убедительно пишет Ф. Аинса: *Ainsa F. Problemática de la identidad en el discurso narrativo latinoamericano // Cuadernos americanos. 1990, № 22.*

ячеистая, пористая, сотообразная, включающая в себя множество разрывов и зазоров, в свою очередь являющихся областями беспрестанного смыслопорождения, а также ветвящуюся сеть связей, в которой приоритетную роль играют не центры, но сами эти транскультурные и транссубъектные связи, олядки, окликания, соотношения, то есть предикаты. В самом деле, случайны ли лесамовские «пролиферации» и «умолки», случайна ли гипертрофия пластических форм у колумбийца Фернандо Ботеро, случайны ли скважинность и вздутость культурного ландшафта Латинской Америки, этого «сада расходящихся тропок», по классическому определению Борхеса, классического певца лабиринтичности? «Я всегда искал исключительного, искал зазоры между происходящим, – признавался Кортасар. – И когда я начал писать, то именно об этих зазорах. В том, что я пишу, всегда есть побуждение не принимать все как данность, как неизбежность, откуда в моем творчестве и фантастические мотивы»¹. Идея синтеза, фетишизированная европейским рационалистическим, прагматическим сознанием, не может работать в мире, априорно помещающем свою *самость* в утопическое запределье и реально пребывающем в лиминальном зазоре.

Наконец, если мы зададимся принципиальным вопросом о том, что же такое есть синтез в искусстве, то обнаружим, что речь идет о концепции, имевшей строго определенный жизненный срок, что возникла она в рамках романтической эстетики, расцвела на рубеже XIX–XX веков и угасла вместе с жизнетворческими утопиями авангарда. Возникший в результате извода авангардистских интенций тоталитаризм обратил калокагатийную, прекрасно-цельную проективность *Gesamtkunstwerk'a* в реальность тотальной замкнутости, явив собой, таким образом, окончательный «синтез» искусств, культур и чего угодно. Отчасти по этой причине мне совершенно непонятно, почему, собственно, «синтез» непременно предполагает некоторую позитивность в противовес «не-синтезу», словно бы нарастание качества (буде такое случится) не может повлечь за собой массу негативных, деструктивных, катастрофических последствий. Все это абсолютно ясно *a priori*, ясно как общий принцип; не ясно только, как, каким образом и в каких формах скажется появление нового качества. Неоднозначность концепции синтеза ясна была и для самого Х. Васконселоса, виднейшего разработчика и апологета этой идеи, видевшего в Латинской Америке залог появления «космической» «пятой расы», синтеза и вершины всего развития человечества. Однако же и он в сомнении вопрошал себя: «И все же остается неизвестным, станет ли подобное безграничное и бесконечное смешение благодетельным фактом

¹ Кортасар Х. Я играю всерьез... С. 353.

для развития культуры или, напротив, приведет к полному упадку, который в нынешних условиях будет носить уже не национальный, но мировой характер?»¹ Воспоследовавшая реальность показала правоту мексиканского мыслителя.

Впрочем, все контр-синтезные аргументы выражают в данном случае прежде всего индивидуальную позицию автора этих строк и, как можно видеть, полемически направлены против идей коллег-латиноамериканистов, приверженных прямо противоположным принципам. Попробуем же разобраться, как трактуют концепт синтеза *сами латиноамериканцы*, в противном может получиться именно то, к чему провокативно призывал Нестор Гарсиа Канклини, известный апологет идеи «гибридности» культур Латинской Америки: «...нам придется спрашивать другого, как же нам самих себя называть»².

Для самих латиноамериканцев концепт синтеза имеет долгую, но от этого не более вразумительную историю. Да и не говорят они о синтезе. А когда говорят, то используют это понятие в качестве факультативного концепта, нисколько не резюмирующего смысл культурогенеза. Как правило, словосочетание «культурный синтез» сопровождается определением «метисный», что, по сути, равнозначно пресловутой идее «гибридности» культур Латинской Америки. И даже в тех случаях, когда фактор синтеза отмечается в качестве «живого» (ходячее определение), текущего процесса в жизни страны, легитимация его сопровождается чрезвычайно существенными оговорками: «Однако признавать наличие в нашей стране культурного метисного синтеза, – пишет перуанский автор, – вовсе не означает, что можно игнорировать существующие разительные различия, которые и составляют наше богатство, но именно взывает к их должной оценке с позиций нашей самости, наших фундаментальных основ»³. Другие авторы высказываются с еще большей категоричностью по поводу «отсутствия синтеза» и даже «отсутствия необходимости стремиться к таковому», поскольку первостепенной необходимостью представляется задача выявить, визуализировать (*visibilizar*) существующие реальные различия и на их основе построить подлинную национальную идентичность⁴.

¹ Vasconcelos J. La raza cósmica. P. 10.

² Гарсиа Канклини Н. К гибридным культурам? // Ключи от XXI века: сб. статей / Перев. с франц. М., 2004. С. 116.

³ Giacchetti Pastor A. Una mirada al Perú actual // Persona y Cultura. Arequipa, 2005. № 4. P. 3.

⁴ См., например: Basadre J. Perú: problema y posibilidad. Lima, 1994.

Почему-то в культурфилософском дискурсе оказывается более в ходу (казалось бы, и вовсе некорректный) термин «синкретизм», впрочем, также подвергающийся критическому пересмотру¹. Следует заметить, что в испанском языке содержательное наполнение слова «синкретизм» не совпадает с его русским пониманием: там оно, во-первых, служит ходячим заменителем понятия «идентичность», по определению трактуемого как гетерогенная целостность (своего рода «недосинтез»); а во-вторых, опять-таки, по принципу переноса, обозначает новообразованные профессиональные образования. На сегодня концепт синтеза потерял для латиноамериканской мысли гносеологическую притягательность, зато на первое место вышло никогда не терявшее своей актуальности понятие идентичности, все чаще трактуемого в аспекте поликультурности, многообразия, разнородности, инаковости. Как уже не раз отмечалось носителями латиноамериканской рефлексии о собственной сущности, «доминирующая тенденция нашего времени состоит в мультипликации и фрагментаризации идентичностей [Латинской Америки], а не в их синтезе»². Вот эта-то гетерогенность, как они полагают, и является залогом того, что очень условно и довольно парадоксально можно назвать синтезом по-латиноамерикански. Вот типичное высказывание, принадлежащее чилийцу: «Эта культурная гетерогенность превращается в подлинный фактор развития для наших народов при условии, что они смогут достичь реальной интеграции. Различие как единство обеспечивает гибридность культур, синтез гетерогенного, саморазвитие посредством чужого»³. Эта не очень внятная, но совершенно типичная фраза примечательна тем, насколько некритично в ней контаминированы (вот уж, поистине, синтез!) совершенно разнородные понятия, к которым мы привыкли относиться как к строгим терминологическим единицам.

Для того чтобы хоть сколько-нибудь разобраться в сложившейся ситуации, необходимо прежде всего определиться с понятиями. А это, как выясняется, дело непростое. Споря друг с другом, мы часто говорим просто о разных вещах, если не перетягиваем один и тот же канат. Здесь придется вновь повторить уже не раз высказанное соображение. Дело

¹ См., например: *Lupo A. Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo // Revista de Antropología Social. 1996. № 5.*

² *Schutte O. La creación cultural desde la perspectiva de la diferencia // Cuadernos americanos. 1990. № 22. P. 72.*

³ *Peña Palominos V. Integración y renovación pedagógica // Revista digital de educación y nuevas tecnologías. 2000. № 11, Septiembre.*

в том (и этот феномен обусловлен самим механизмом культурообразовательных процессов), что в латиноамериканском понятийном тезаурусе многие основные концепты европейской (западной) картины мира, ее гносеологического тезауруса исторически обрели свои, иные, а вернее, обыначенные смыслы. Иберийская языковая матрица не соответствует латиноамериканской природной идиосинкразии, не совпадает с контуром ее ландшафта, диктующего иное мировосприятие, иной строй языка, иную энтелехию. Смысловое обыначивание относится к таким определителям культурной матрицы, как идентичность, утопизм, трансгрессия, Другой, предел, граница. Поэтому многие культурные координаты (как можно было видеть на примере вышеприведенной цитаты) в латиноамериканской ментальности оказываются взаимосоотносимыми, а понятия «синтез» и «утопия» оказываются своего рода синонимами: оба мыслятся в модусе целеполагания, и то и другое подразумевает возможность самореализации, взгляд из неподлинности и несостоятельности в полное раскрытие самости. Наиболее ярко и убедительно связывал «утопический удел» Латиноамерики с «трансцендентальным культурным синтезом» Альфонсо Рейес в своих профетических эссе 1930-х годов и в книге «Ультима Туле» (1942). В историческом масштабе фантом культурного синтеза является иноформой магистральной для латиноамериканского сознания идеи утопизма, определившего традицию метафизических упований по линии Боливар – Марти – Васконселос.

Только вот не хочется мыслить историческими категориями. Достаточно и того, что сама латиноамериканская рефлексия, прикладная от рождения, все стремится вписать свой идентификационный инструментарий то в религиозное, то в политическое, то в социальное поле. Мне кажется, нам эта эмпиричность только мешает. Надо бы перевести разговор (или даже споры) в сферу онтологии, пусть даже метафизики, где только и может трактоваться вопрос о способе бытия – ведь в конце концов все упирается в проблему цивилизационной самости: какая она, почему такая, как соотносится с другими способами бытия. Я намеренно развожу понятия «самость» и «идентичность», полагая, что латиноамериканская самость представляет из себя совокупность разных идентичностей. Ну, конечно, идентичность культурная не может ставиться в прямую зависимость от этнического фактора (вот эта-то эмпиричность мне и не нравится). Но мы можем и должны говорить о специфичности этнокультурного этоса, ментальности, общественного сознания. То есть проблема лежит в другой плоскости, не решается простыми антиномичными формулами. Об этом надо говорить на каком-то другом языке, а соответствующий данной проблематике язык, по-моему, еще не выработан.

Из всего вышеизложенного следует, что специфика механизма культурообразования в Латинской Америке заключается не в синтезе, но в каком-то не вполне ясном пока и для самих латиноамериканцев способе сопряжения, интеграции и переработки ценностей универсального культурного тезауруса. А это значит, что мышление латиноамериканского художника скорее аналитично, чем синтетично. К такого рода мышлению применимо скорее понятие культурной полигlossии, подразумевающее творчески ориентированное манипулирование языками разных культур. Говорить же о каком-то великом латиноамериканском синтезе как основном регуляционном механизме, обуславливающем появление принципиально нового художественного качества, вряд ли правомерно. Разумеется, синтез существует как реальность определенных культурных форм, но лишь как частный случай, а никак не общий принцип, определяющий процесс культурообразования в Латинской Америке, и уж тем более не как факт или итог этих процессов. Частных, факультативных случаев культурного синтеза, причем, в очень широком регистре, существует огромное множество: так, например, яркий пример музыкального синтеза представляют собой бразильские шоро. Конечно, тут же всплывает и «Концерт барокко» Алехо Карпентьера. Но и «барочность» по Карпентьеру, стремившемуся выразить особость латиноамериканской культуры, означала не появление нового качества, а *смещение* всех культур (действительно, микст), поэтому традиционный симфонический оркестр, играющий классику, у него не *меняется*, а *дополняется* маракками, трещотками и барабанами.

И все же это только художественная, пусть и концептуально насыщенная, но метафора. Эта метафора реализуется и в жизни, но иначе. Могут рассказать, как это выглядит, ибо сам был свидетелем. В мексиканской Гвадалахаре есть старинный кафедральный собор очень странного вида. Кстати, если где художественный синтез и проявил себя в полной мере, так это в архитектуре, и именно мексиканской, поскольку там акцент смещен на декор, структурированный индейским модулем. Но к данному случаю это не относится: кафедральный собор в Гвадалахаре просто невероятно эклектичен; к тому же снесенные землетрясением боковые купола были заменены на диковинные желтые колпаки наподобие пинаклей, придающие храму не очень серьезный вид. Так вот, однажды во время торжественной воскресной мессы по случаю какого-то большого праздника архиепископ чинно отслужил службу и тут вдруг, откуда ни возьмись, возникли черноусые марьячи в своих огромных сомбреро с гитарами наперевес и жалостливо затянули шубертовскую «Аве Мария»! При этом необычные даже по католическим меркам суровость

и лаконизм храмового интерьера непринужденно оживляли мальчики с велосипедами, девочки с пестрыми шариками... Кому как, а мне такие концерты синтезом культур вовсе не кажутся.

Кстати, о Мексике. Одним из основных аргументов сторонников гипотезы «культурного синтеза» является образ Гвадалупской Божьей Матери – смуглой Девы, главной фигуры христианско-языческого культа, апроприированной индейским фольклорно-религиозным сознанием и «превратившейся к XVII веку из индейской святыни в покровительницу всех мексиканцев»¹, как справедливо отмечает отечественный исследователь. А смуглость ее якобы обязана тому, что образ ее был однажды явлен местному индейцу Хуану Диего, представив собой, соответственно, воплощенную «синтезность» мексиканского духа. При этом, однако, – чего никто не принимает в расчет, – «смуглая Богоматерь» Гвадалупская отнюдь не является уникальным культурным феноменом. Совсем наоборот: в мире существует целая номенклатура «черных Дев» (среди которых и Ченстоховская икона Божией матери, именуемая «черной мадонной»); одной из самых знаменитых является Монсерратская Божья Матерь в Испании, равно как и та же Гвадалупская Богоматерь). Многие из этих культов получили затем свое распространение в Латинской Америке. Известно, например, что Эрнан Кортес, привезший в Америку образ Гвадалупской Божьей матери, завоевывал Америку с образком смуглой же Девы Канделарии. И т.д. В общем, в случае с мексиканским образом смуглой Богоматери (кстати, как правило, все «смуглянки» обнаруживались крестьянами или пастухами) налицо некорректная интерпретация вырванного из типологического ряда архетипического сюжета.

Позднее из покровительницы Мексики «индейская Дева», одновременно субъект и объект специфически религиозного синкретизма, вырастает в Императрицу Америки, превращаясь в объект скрещения идеологических, националистических и партийно-политических интересов и инструмент манипуляции массовым сознанием. В конечном счете, сложная эволюция феномена гваделупанизма позволила критически настроенному по отношению к мексиканским национальным мифам исследователю заключить, что «культ этот выходит далеко за рамки изначальных чудотворных коннотаций и потому должен рассматриваться как некая масштабная идеологическая конструкция, на которую нанизана вся воследовавшая история Мексики»². А это уже проблематика совсем иного

¹ Козлова Е.А. Становление мексиканской живописи XVI–XVIII веков. М., 1996. С. 89.

² Báez-Jorge F. La Virgen de Guadalupe // Mitos mexicanos. México, 1995. P. 144.

рода, выводящая к поиску того, что в России именуется «национальной идеей», к озабоченности той самой онтологической основностью, о которой и шла речь вначале.

О том, что данная проблема остается для латиноамериканцев камнем преткновения, ярко свидетельствует совсем недавнее эссе крупного венесуэльского писателя Л. Бритто Гарсиа, названное в *pendant* известному очерку Х. Марти «Америка наша». Один из разделов этого эссе носит название «Nuestro ser», что можно перевести и как «наша суть», и как «наше бытие», и как «наша самость». И там, в частности, говорится: «Под видом экологических, социальных, экономических или политических вопросов Латинская Америка, включая карибские страны, скрывает глубокую онтологическую проблематику. Настает момент, когда мы должны наконец осознать сущность нашего “я”. <...> Право на собственную самость мы обрели с самого начала поисков нашей сущности. <...> Самый список наших неудач подтверждает наличие некоего проекта, который своим постоянством, а также множественностью форм и попыток и оказывается искомой целью. Выстраивание этой множественной сущности, включающей в себя исчезнувшие, существующие и воображаемые реальности, есть процесс сотворения искомой полноты»¹.

Как можно видеть, для латиноамериканского сознания характер и мера осуществленности собственной самости остается довольно-таки острой и многосложной проблемой. И вряд ли на этот вопрос дано ответить кому-либо «другому»...

¹ Britto García L. América nuestra: Integración y Revolución // A plena voz. 2007. № 2, febrero. P. 4.

II. СПЕЦИФИКА ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ БЫТИЙНОСТИ

РИТУАЛ САМОСОЗИДАНИЯ

Есть вещи, верить в которые легко и приятно. К такого рода вещам относится, в частности, пресловутый мифологизм латиноамериканской культуры. Как известно, мифологизм и, в частности, мифологизм XX века универсален. Но почему-то предполагается, что мифологизм Латинской Америки – это нечто особенное. Все знают, что он есть, но вот *что* он и *почему* он – большой вопрос. Да, латиноамериканская культура, как и вся латиноамериканская цивилизация, весьма отличается от западноевропейского мира, полагающего себя парадигматичным по отношению ко всем иным культурным мирам и цивилизациям; различия эти порой доходят до полной противоположности, особенно в плане онтологии¹. Всякое действие (в данном случае праздник), несмотря на кажущуюся хаотичность, непонятность или забвение – подчас для самих его участников – смысла обрядовых действий, всегда строго структурировано. Иначе и быть не может, коль скоро праздник воспроизводит модель мира, в котором идентифицирует себя определенный социум. Кроме того, праздник – это еще и игровое действие, а игра означает моделирование, организацию будущего, активное отношение ко времени и судьбе.

Мы можем предположить, что потрясающее обилие праздников в Латинской Америке и их особая семантическая, видимо, связаны с неокончательной сформированностью этого культурного мира. В самом деле, в ритуалах праздников общество «достраивает», утверждает собственную идентичность, поэтому типично латиноамериканское празднество, чаще всего облекающее себя в форму карнавала, это не столько праздник

¹ См.: Iberica Americans. Праздник в латиноамериканской культуре. М., 2002.

в его традиционном понимании формы всеобщего веселья, сколько действие, обряд, литургия, способ и возможность реализации общественных упований. В.Б. Земсков, автор и составитель коллективного труда писал: «В карнавале концентрируется и конкретизируется цивилизационная специфичность латиноамериканской праздничной традиции, а также состояние и уровень сформированности нового цивилизационного типа. В устойчивой, сформировавшейся цивилизации карнавал поддерживает и обновляет традицию, в латиноамериканском карнавале происходит творение новой традиции»¹. Исходя из этого справедливого тезиса и основываясь на своих прежних идеях, попытаюсь варьировать свои соображения на эту тему, пользуясь – в соответствии с предметом – фигурой повтора.

Не случайно Октавио Пас отмечал по этому поводу: «На празднике общество приобщается к самому себе»². В таких случаях праздник позволяет обществу ориентироваться на собственный идеальный образ, «подтягиваться» к утопическому образцу. Причем «под “утопией” следует подразумевать воссоздание в празднике некой идеальной реальности или образца для возводимого людьми в этом реальном мире космоса»³. Это относится прежде всего к Латинской Америке, но также и к России, которая является культурой «пограничного» типа и имманентно лишена структурной целостности, «статусности».

Опыт же латиноамериканской культуры, ее праздничных традиций требует отдельного внимательного прочтения. В своей яркой книге об испанском театре В. Силюнас убедительно рассмотрел значимость праздника для культуры Испании⁴. Но для латиноамериканской культуры феномен праздника не просто специфичен – он раскрывает ее сущностную, онтологическую основу. И. Кряжева справедливо отмечает: «Европейцу трудно представить себе ту огромную социально-культурную роль, которую играли» в Латинской Америке различные виды многочасовых карнавально-праздничных шествий. «Для латиноамериканца, – пишет она, – музыка и песня, песня и танец это <...> неотъемлемый атрибут его социального самоутверждения, это своеобразная призма, через которую воспринимается и оценивается окружающий мир»⁵. Но как же все-таки

¹ Iberica Americans. Праздник в латиноамериканской культуре. М., 2002. С. 11.

² Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М., 1996. С. 26.

³ Хренов Н.А. Мифология досуга. М., 1998. С. 130.

⁴ См.: Силюнас В. Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995.

⁵ Кряжева И. Городской музыкальный фольклор: некоторые особенности становления и современного развития // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. М., 1993. С. 153.

пресловутая «латиноамериканскость» проявляется в празднике, каким образом дух являет себя через форму?

Очевидно, что наиболее репрезентативной, можно сказать, парадигматичной формой латиноамериканского праздника следует считать карнавал, причем карнавал прежде всего бразильский, и скорее всего его кариокский вариант, то есть проводящийся в Рио-де-Жанейро¹. Именно кариокский карнавал представляется латиноамериканским праздником по преимуществу, и мы вправе в данном контексте рассматривать эти два понятия как соотносимые, сходные по смежности явления. Карнавалов во всем мире проводится великое множество: от Нового Орлеана до Австралии. При этом культура большинства мировых карнавалов (за исключением, естественно, венецианского) почему-то ориентирована на бразильскую парадигму. Так, почти во всех северных странах Европы, а также во Франции, Израиле, Канаде, не говоря уже об Испании, Португалии и многих других странах, карнавалы проводятся по бразильскому сценарию, развиваются национальные школы самбы. Это удивительнейшее обстоятельство объясняется, помимо соображений моды, в первую очередь самими ритмико-музыкальными особенностями самбы, кодифицирующими наиболее глубокие слои архаичного мироотношения, что, собственно, и сообщает бразильскому карнавалу характер ритуального действия, о чем будет сказано ниже.

Вообще бразильский карнавал отличается от европейского по многим параметрам. Во-первых, он не является сугубо календарным празднеством, посвященным «проводам Зимы и встрече Лета» (А. Афанасьев), и не обязательно связан с Великим постом. Карнавал в Бразилии проводится то здесь, то там в течение всего года. Во-вторых, он вырос в совершенно самостоятельный общенациональный культ парарелигиозного типа и даже оброс своими институциями. В-третьих, в отличие от самой изначальной идеи карнавала – вносить временный хаос в упорядоченную картину мира, – бразильский карнавал, как это ни парадоксально, оказывается носителем невероятной этикетности, нормативности, каноничности, структурированности и даже дисциплины. Поясню: всякое ритуальное переворачивание смысла (король – шут и т.д.) в европейской картине мира не задевает самой структуру общей целостности бытия, а вот в Латинской Америке, где своей целостности нет, происходит не переворачивание мира, не инвертирование его структуры, а обыначивание неустойчивой, «недостовой» данности с целью выстраивания «должного» образа мира. Ибо устремленность к горизонту утопии и составляет

¹ См.: Константинова Н.С. Страна карнавала. М., 2003.

онтологический смысл бразильского карнавала и всей латиноамериканской культуры.

«Сущность карнавала в том, что, если конкретный праздник символически обозначает тот или иной аспект или уровень культуры, то карнавал в инвертированной символической игровой и площадной форме всенародного веселья воссоздает всю *целостность бытия*, выявляя его онтологические основы, метафизическую структуру. <...> В устойчивой, сформировавшейся цивилизации карнавал поддерживает и обновляет традицию, в латиноамериканском карнавале создается новая традиция»¹, – полагал В.Б. Земсков.

Если в Европе карнавал в своем исходном значении реализует устойчивую модель мира, построенную на принципах цикличности, центростремительности, о-предёленности, то в Латинской Америке карнавал как таковой (не считая локальные праздники традиционных культур) воплощает модель мира динамичную, децентрированную, сверхпредельную. В основе европейского карнавала лежит идея солнцеворота, коловращения жизни, его модель – карусель (качели), хоровод, колесо, равно сбалансированные вокруг стабильного центра (где универсальная мандала есть образ мира, Вселенной); латиноамериканский же карнавал движется не вокруг внутреннего центра, поскольку таковой отсутствует исторически, а к «центру внешнему», вынесенному за пределы самобытия, к модусу транцензуса, ирреальности, чудесности и т.п., его модель – корабль-колесница. Если в европейском карнавале инвертирование картины мира призвано подтвердить незыблемость традиций и существующего порядка, то в латиноамериканском происходит не переворачивание образа мира, а наоборот – утверждение идеальной модели собственного мира посредством обыначивания данности. В.Б. Земсков недаром отмечал «глубокое отличие латиноамериканского карнавала XX века от западноевропейского карнавала прошлого и тех форм карнавальности, что бытуют и поныне, в том числе в иберийских странах. <...> Что же взыскуется в латиноамериканском карнавале? В принципе то же, что и в западноевропейском карнавале, только в особых условиях и формах. Это цивилизационная интеграция, самоидентификация, самоопределение, утверждение своих норм и ценностей, иными словами, “рекреация” своего миропорядка в его целостности»².

¹ Земсков В.Б. Праздник в устойчивой и в формирующейся цивилизациях // О литературе и культуре Нового Света. М., 2014. С. 559.

² Там же. С. 562, 563.

Механизм такого перекодирования находит свое объяснение в тезисе А. Тойнби о заморской миграции, в результате которой происходит переименование форм социальной и культурной активности и, в частности, наблюдается упразднение изначального циклического культа « годового божества ». В этом направлении и произошла в Латинской Америке трансформация карнавала как ритуального празднества. Как известно, смысл и этимология слова « карнавал » двойственны: праздник ритуального обжорства – *carne vale* – исторически преобладал более древнему обычаю ритуальной первой борозды и обручения с богиней весны, где главным атрибутом была колесница в виде корабля: *carrus navalis*¹. Кстати, архаические представления о связи плуга и корабля зафиксированы в таких паремиологических параллелях, как *arar en el mar* (пахать море) и « бороздить океан ». « Самый обряд “ плавания ” аналогичен “ оранью », и роль “ корабля ” или “ лодки ” в некоторых случаях совпадает с ролью “ плуга ” »², – отмечает О.М. Фрейденберг. Карнавальная карроса есть символический образ *carrus navalis*, восходящий к самым архаическим традициям и ритуалам, и такая реконструкция мифологического архетипа корабля, в которой соединены главные мифологемы латиноамериканской культуры: острова как Рая и средства достижения Рая. Укорененность подобного рода архетипов в народном сознании гораздо более прочна, чем это может показаться: « Глубина народной памяти измеряется десятками тысячелетий »³, – утверждает авторитетный специалист по устойчивым стереотипам народной культуры. О *мистике корабля* в латиноамериканском культурном сознании писал и Е.Б. Рашковский, увидевший в панно чилийского метро воплощение извечной темы *страдания и неприкаянности*⁴. Характерно, что в Северной Америке, где становление цивилизационной самости определялось совершенно иными механизмами, образ нового мира ассоциировался с идеей инструментального освоения новых земель и выражался эмблемой плуга. Впрочем, и квебекский карнавал включает в себя такие редуцированные

¹ « Слово *carnevale* – карнавал – связано своим именем (что бы ни говорили против этого) *carrus navalis* – « колесница-корабль » праздничных дионисийских и изидских процессий. Однако несомненно и то, что начиная с античной эпохи христиане видели в *car(ru)navale* уже указание на *carne* – “ мясо », с которым расставались на период всего последующего поста, и в этом смысле переделывали это слово на тысячи ладов » – *Пизани В.* Этимология. М., 1956. С. 117.

² *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 200.

³ *Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. М., 1981. С. 95.

⁴ *Рашковский Е.Б.* Богословие. Культура. Образование. С. 267.

формы образа корабля в его сакральной функции, как гонки на каноэ, на санях или просто бег на коньках.

Итак, латиноамериканский карнавал представляет собой некое действо, своего рода ритуал, где в сакрализованной форме воспроизводится основная самоидентификационная проблематика Латинской Америки, ищущая свое выражение в образах транзитивности, устремленности к *иной* (чудесной, утопической) реальности. Сакральным центром этой космогонической мистерии является, конечно, карроса – реликт древнекультовой «морской колесницы», *carrus navalis*, давшей название самому карнавалу. Эта карроса есть не что иное, как священная ладья на колесах, предназначение которой – служить медиатором между мирами. Семантическая насыщенность этой воплощенной мифологемы поистине безмерна¹. Ее сакральный смысл уходит своими корнями в глубины тысячелетий. Как показала в своих исследованиях О.М. Фрейденберг, «колесный корабль» в общем смысле является святилищем, одновременно выступающим в качестве храма, театра и мирового древа, то есть представляет собой космогоническую метафору. С другой стороны, как замечает О.М. Фрейденберг, театр-повозка в мифосознании есть место пребывания божества женского рода (великой богини), что и объясняет «фаллическую сторону плодородия и связанную с ней obscenity» ритуала². Эти архаические смыслы и всплывают в латиноамериканском карнавале, актуализирующем как раз тот слой мифогенных представлений, который в европейском карнавале практически уже стерт, ушел в культурный палимпсест.

В этом и состоит манящая притягательность бразильского карнавала для далеких европейских стран, в которых собственно религиозная, институционализируемая традиция Масленицы утратила свою ритуальную, магическую значимость. Очевидно, что структурно стабилизированный западный мир потерял подпитку для своей структурированности в виде живой стихийности, обеспечиваемой приобщением к извечным, архаичным ритуалам сотворения мира. Вот откуда странное, казалось бы, пристрастие современного «цивилизованного» мира к безудержно оргиастическим ритмам бразильского карнавала, породившего глагол *sambar* – танцевать самбу. И чем более ритмизировано обрядовое действо, тем большее значение приобретает агент его физического исполнения, носитель магического смысла – этот феномен «создания реальной

¹ См., например: *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.

² *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М., 1988. С. 28.

метафизики» интересно исследовал еще Антонен Арто в своем «Театре жестокости»: «Это идеи, которые касаются понятий Творения, Становления, Хаоса и относятся к космическому порядку»¹.

Конечно, бразильский / латиноамериканский карнавал воспроизводит универсальную архетипику, но все дело в том, как он ее воспроизводит, в каком модусе трактует. В латиноамериканском карнавале превалирует главный смысл праздника как действия, как мистерии – быть обрядом коллективного соприщания, подразумевающим «переживание целостности бытия»². Но так как латиноамериканский мир лишен самородной целостности, то этот инициационный, по сути дела, обряд подразумевает символическое утверждение взыскуемого – инобытийного – мира. Вот почему латиноамериканский исследователь утверждает (и это совершенно типичное высказывание): «Утопия – не просто бегство от реальности или нечто невозможное. Она – горизонт, о котором всегда мечтают, который всегда виден на дальнем плане; точка, к которой устремлены все творческие усилия народа и которая таким образом превращается в подлинный центр, придающий динамику его действиям»³.

Весьма характерно, что бразильский карнавал, при всей его внешней оргиастичности, чрезвычайно жестко организован и структурирован. Причем в последние годы он проявил явную тенденцию к парадной формализованности за счет сворачивания стихийного «уличного карнавала», который, однако, всё равно просачивается сквозь официально установленные барьеры и действительно реализует принцип «необычайно разветвленного равенства». В официальных рамках каждой школы самбы выделено свое время; вся процессия подлежит строгому хронометражу, для чего устанавливаются специальные устройства. Детальная программа карнавала расписана, оговорена и официально утверждена задолго наперед. Но, обладая всеми внешними атрибутами парада, дефиле, принципиально разграничивающего зрителей и участников, карнавал все же функционально представляет собой форму развернутого хоровода, ориентированного на сакральный центр и делающего всех присутствующих соучастниками единого сакрального чувства.

Подобная трансформация – и реактуализация – архаического ритуала обязана прежде всего историческим сдвигам, произошедшим в мире

¹ Арто А. Театр и его двойник. М., 1933. С. 97.

² Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 17.

³ Дри Р. Латинская Америка: подлинность, историческая память и утопия // Латинская Америка. 1992. № 9. С. 31.

начиная с 1920-х годов и вовлекшим в свою орбиту периферийные тогда страны Латинской Америки. К этому этапу относится возникновение бразильского карнавала в его современном виде. В конце 1920-х годов в мировой культуре возникает феномен целеориентированного массового сознания, принципиально отличающегося от размытых реликтов коллективного бессознательного, определявшего ранние этапы человеческого бытия. В этот исторически обусловленный типологический ряд доминирующих в обществе «сверхидей» встраивается и бразильская карнавальная версия движения навстречу Великой Утопии – «шествие утопий», по выражению бразильского писателя Освалда де Андраде¹. В Латинской Америке на эту пору пришлось повсеместное пробуждение национально-патриотических сил и радикально ориентированных прогрессистских движений.

Случайно ли, что именно к 1920-м годам аргентинское национальное сознание обретает себя в такой форме праздничного ритуала, как танго с его ощутимо теллурической доминантой, которое навсегда сделалось эмблемой целой нации. Конечно, танго зародилось гораздо раньше². И характеризует не только Аргентину: «выражением ментальности патриархального общества» считает его латиноамериканский специалист³. «Это пример поэтического дискурса, ставшего очень популярным в Колумбии»⁴, – пишет он. С другой стороны, как утверждает авторитетный отечественный музыковед П.А. Пичугин: «Оно на протяжении десятилетий выражало коллективное сознание породившей его среды и, в свою очередь, формировало это сознание. Танго создало свой арсенал тем, сюжетов, мотивов, персонажей, не выдуманных, а «срисованных с натуры». Танго выработало свои музыкальные и поэтические формы, свой стиль, язык, свою особую манеру выражения. <...> Сегодня в Аргентине работает научно-исследовательский институт по изучению танго, выходят специализированные журналы «Эстудиос де танго», «Буэнос-айрес-танго», «Тангера», издается многотомная «История танго». <...> С 1978 года ежегодно 11 декабря отмечается Национальный праздник танго»⁵.

¹ См.: *Andrade de O. A marcha das Utopías // Andrade de O. Obras Completas. Vol. VI. Rio de Janeiro, 1978.*

² См.: *Земсков В.Б. Аргентинская поэзия гаучо. М., 1977.*

³ *Флорес Арсила Р.Д. Особенности танго в кофейной зоне Колумбии // Латинская Америка. 2014. № 8. С. 76, 78.*

⁴ ²² Там же. С. 77.

⁵ *Пичугин П.А. Аргентинское танго. М., 2010. С. 9–11.*

В Мексике в эту же эпоху возникает – с легкой руки Посады, конечно, – культ веселящихся скелетов (травестия европейского *danse macabre*), празднуемый в официально учрежденный церковью День Усопших (*Los Fieles Difuntos*). Это происходит, подчеркиваю, 2 ноября, непосредственно после Дня всех святых, отмечаемого 1 ноября, очень древнего религиозного праздника – культа предков. Только вот с Мексикой все обстоит не так просто. Мексиканец стал идентифицировать себя (иначе бы никакая художническая гениальность не помогла) с легкомысленным образом ухмыляющегося скелетика после того и потому именно, что оказался исторически изжитым и скомпрометированным образ перепоясанного пулеметными лентами революционера. Хотя традиционный культ смерти существовал еще в прамексиканском социуме. А без самоидентификационной мифологемы общество – тем более лишенное структурного центра – жить не может. И ёрнический образ, как будто насмешливый, а на самом деле пугающий – и одновременно отпугивающий страх – пришелся как нельзя более кстати мексиканской народной душе. Выработанные в начале XX века мексиканские национальные мифологемы (их целый ряд) не столь уж стихийны, как это может показаться взгляду, впечатленному их ярким экзотизмом, – они на самом деле очень рассудочны, это выстраданное средство национальной психотерапии глубоко травмированного сознания. С поразительной искренностью и проникновенностью писал об этом О. Пас. Да и не он один. И в самом деле, мексиканец всегда и во всем готов прикрыться маской, только чтобы не видеть собственного лица, собственной сути, столкнуться с которой (или с ее отсутствием) он смертельно боится, но напускает на себя ухарство. Отсюда его смелое до жути фамильярничание с пустотой. Существует целый ряд национальных мифов, призванных служить паллиативом для загнанной вглубь, но не разрешенной проблемы.

Это сказано для того, чтобы не обольщаться псевдокарнавальным заигрыванием со смертью в мексиканском национальном «празднике», в котором, кстати, ничего особо уж веселого не происходит. Правда, к вечеру на кладбище появляются ансамбли марьячи, семьями приходит разодетый народ. Но дело в том, что марьячи у них участвуют и в самых торжественных соборных мессах, а это производит впечатление куда большего святотатства. Но, видимо, так в мире заведено – что город, то норы. А веселиться мексиканцы действительно любят, и праздников у них, непринужденно переходящих один в другой, несметное количество, но эта тема требует отдельного квалифицированного разговора. Что же до черепов, то нелишне было бы вспомнить североамериканский Хэллоуин (кельтского происхождения, изначально именовавшийся в Англии

All Hallows Even) – вот это был бы серьезный повод для типологического сопоставления.

Но вернемся к бразильскому карнавалу, формирование которого, напрямую связанное со становлением национального самосознания, пришедшимся на 1920-е годы, как стало очевидно, принадлежит широкому кругу универсальной исторической типологии. О. де Андраде, один из крупнейших реформаторов бразильской культуры, именно в этот период квалифицировал карнавал как «национальное религиозное действие» (*o acontecimento religioso da raça*). Начинаясь в конце XIX века как календарный праздник маскарадного типа, бразильский карнавал в скором времени обнаружил явную тенденцию к превращению в специфически национальный ритуал самоидентификации, самосозидания и самопознания. Не случайно на кариокском карнавале 1992 года одна из процессий выступала с аллегорической карросой, представлявшей создание человека (*Carro alegórico representando a criação do Homem*). Девиз карнавала 1999 года был еще более красноречив: «Бразилия, яви свой лик на Великом Театре Бразильского Мира» (*Brasil, mostra sua cara em Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*). Наконец, в 2000 году, когда Бразилия отмечала не только рубежную для всего человечества веку, но и 500-летие своего существования, бразильский карнавал обрел поистине вселенский размах – в нем участвовали все существующие в мире школы самбы, – соответствующий и масштабу миллениума, и величию собственного юбилея. Тематически он был посвящен истории Бразилии, различные периоды которой иллюстрируют различные школы самбы. По свидетельству очевидца (Е. Васина), «все карросы были посвящены открытию и пятисотлетию истории Бразилии, которая творилась прямо на моих глазах на карнавале». Таким образом, реализация этого, по сути дела, локального ритуала перехода обрел уже универсальное измерение.

Оказавшись для всего мира образцом карнавала по преимуществу, он создал свою собственную культурную модель, сущностно едва ли не противоположную традиционной европейской. Общетипологическая карнавальная инверсия является децентрирующим механизмом, вряд ли действующим в условиях бразильской, да и вообще латиноамериканской культуры, онтологического центра как раз и не знающей. В латиноамериканском карнавале главное – сам процесс движения, продвижения вперед, представляющего собой принципиальное отличие от традиционного ритуального «путешествия» от одного сакрально значимого локуса к другому. В карнавале, этой модели латиноамериканского способа бытия, сакральный статус приобретает процесс движения как таковой,

акт самореализации в ритуале перехода, саморазвертывания в зоне пограничья, самосозидания в режиме трансгрессии.

Подтверждение тому можно найти во многих образцах латиноамериканской культуры. Речь, таким образом, идет об иной – латиноамериканской – картине мира. Потому-то поэтика бразильского карнавала, возникшего в 1920-е годы – эпоху стихийного приобщения Латинской Америки к себе самой, – представляет собой типичное для континента явление культурогенеза, когда одновременно воспроизводится заимствованная европейская модель и она же при этом обыначивается (парафразируется, травестируется и т.д.). В ассимиляционном процессе европейская культурная парадигматика подвергается такому изменению, в результате которого исходный элемент уже не равен самому себе, да к тому же на его основе возникает некое новое, дополнительное качество, смещенное относительно прежней оси ценностей.

Таков и латиноамериканский карнавал: здесь он оказался праздником, возникшим не столько в результате транскультурации, сколько в ответ на внутренние запросы формирующейся культуры нового типа. И он не столько воспроизвел формы европейского праздничного действия, сколько актуализировал древнейшие, восходящие к доевропейским культурным слоям архетипы социального бытия. В этом отношении феномен праздника носит во многом моделирующий характер, потому что явленный в нем принцип – перенос / реактуализация – является парадигматичным для наиболее характерных форм и проявлений латиноамериканской культуры. Карнавал как одна из праздничных форм является в Латинской Америке спонтанным способом самоидентификации и самосозидания новообразованных культурных миров. При этом он является типичным образом культурного парафраза – иначе говоря, переименования.

В латиноамериканском культурном мире есть одна весьма специфическая мифологема – Путь (или дорога) Святого Иакова. Святой Иаков традиционно был покровителем Испании и, естественно, в качестве патрона был перенесен и в Новый Свет. Что означает Святой Иаков, то есть Сантьяго, для испанской и латиноамериканской ментальности? Сантьяго – самый распространенный топоним в Испании и во всех странах Испанской Америки. Вероятно, многим памятно, что именно в Сантьяго-де-Куба 26 июля 1953 года Ф. Кастро (выпускник иезуитского колледжа «Вифлеем») неудачным вооруженным выступлением положил начало Кубинской революции, изменившей ход истории во всем мире. (С тех пор день 26 июля стал главным официальным праздником Кубинской Революции.) Интересно, имело ли при этом хоть какое-то значение то обстоятельство, что 25 июля – это день св. Иакова, покровителя города

и знаковой фигуры для всей Латинской Америки? Если бы только Латинской Америки... По-испански Путь Святого Иакова (*Camino de Santiago*) означает не что иное, как Млечный Путь. И этот вектор устремлен в Галактику, в космос. Конечно, всё это можно считать чистым курьезом, игрой досужего ума.

Но вот А. Карпентьер, глубоко и серьезно работавший с метафизикой латиноамериканской истории и кодифицировавший ее в системе ключевых мифологем, написал практически в ту же пору большой рассказ под названием «Дорога святого Иакова», где свел воедино все коннотации этого мифообраза и к тому же связал его с символическим образом корабля! Индивидуальная авторская рефлексия художника-интеллектуала всего лишь эксплицирует реально существующий высокий уровень мифогенности мира, постоянно пребывающего в пороговом режиме самообретения. Так, регулярно проводящийся на Кубе «Праздник кубинскости» (странное слово для русского языка) – *Fiesta de cubanía* – сопровождается многозначительными комментариями: «Этот праздник содействует непрестанному поиску нашей национальной сути и нашей исторической судьбы»; «Он есть начало и смысл жизни».

В конце концов не столь уж важно, какой именно образ концентрирует в себе массовые ожидания – святой, культурный герой или исторический деятель (поклон в сторону Томаса Карлейля). Обществу с несложившимся культурным телом необходим идентификатор национального сознания, а таковой обретается лишь в сакральном поле мистериального действия. Видимо, этим обстоятельством и объясняется особая релевантность праздника как культуругенного фактора в латиноамериканском цивилизационном мире.

ИДЕОЛОГЕМА ОСТРОВА

Кто бы и как бы ни относился к этой стране, какие бы ассоциации ни возникали при упоминании этого слова, несомненным остается одно: Куба, маленькая Куба, это «преддверие Нового Света», представляет собой нечто гораздо большее, нежели просто страна, только лишь остров, один из многих в Карибском архипелаге клочок земли, вклинившийся между двух субамериканских материков. Автор полагает, что самой репрезентативной, модельного типа страной не только Карибов, но и всего испаноязычного мира является Куба, в силу своей островной природы и историко-географического положения «преддверия Нового Света» сконцентрировавшая в себе многие наиболее релевантные коды

латиноамериканского мира. А Остров, как известно, в мифопоэтическом сознании выполняет роль маркированного локуса, модели мира, образа самоидентификации. Вместе с тем, подлинно герменевтическое исследование культуры этой маленькой страны представляет собой проблему такой величины и важности, поднимать которую еще не настало время хотя бы в виду той горы литературы, которая еще в относительно недавние времена посвящалась «острову свободы». Теперь уже кубинскую культуру пришлось бы исследовать в совокупности с крайне неоднородной, но от этого не менее значительной диаспорой. К тому же происходящие на этом острове общественные процессы настолько интенсивны, стремительны и неожиданны, что было бы научно некорректным пытаться подвергнуть их сколько-нибудь объективному анализу.

Волей истории Кубе суждено было стать своего рода моделью национального самосознания и самосотворения культур в представлении всех народов Латинской Америки. Парадоксальным образом именно на Кубе не осталось ни одного автохтонного жителя. И все же Куба до сих пор воспевает навсегда исчезнувших сибонеев – песня «Сибоней» стала подлинной эмблемой Кубы. Вне зависимости от любых политических конъюнктур Куба и поныне остается для всей Испаноамерики абсолютным идентификатором национальной самости – жизненно насущного фактора для общественно сознания латиноамериканского мира. Внутри же самой Кубы (как и вне ее, если говорить о диаспоре) существует своеобразный культурный феномен – подлинный культ Кубы. Культ Родины воплощен в культе Хосе Марти: его бюстами уставлена вся Гавана, и не только. Но это не культ личности в нашем извращенном понимании – речь идет о культе Свободы, столь дорого стоившей практически первой и последней колонии метрополии.

Это нечто большее, чем патриотизм, или даже ультранационализм: понятие это с трудом поддается объяснению, как и многие сугубо локальные реалии, например феномен кубинского чотео – фактически антипатриотичного самовысмеивания. Что такое чотео? Объяснить непросто. Можно было бы сказать, что это постоянная манера вышучивания, подтрунивания друг над другом, даже самоиздевки. Все это так, и не так. Чотео в культурософском осмыслении – это проблематизация образа бытия, проблематизация, возникающая от постоянной неуспокоенности по поводу собственной бытийности, что представляется концентрацией всего комплекса латиноамериканской инаковости. Ведь не случайно же крупный кубинский культурфилософ Хорхе Маньяч именно в пору определения национального самобытия кубинской нации создал свое знаменитое эссе «Исследование чотео» (1928), где он воссозда психологический образ

кубинца в том же ключе, который много лет спустя будет использован Гильермо Кабрерой Инфанте, в частности, в его романе-памфлете «Три грустных тигра» (1968), недавно вышедшем наконец и по-русски. Пожалуй, пора сказать несколько слов об этом, уже упоминавшемся «романе».

Сам автор, ставивший свой задачей «сочетать Пруста с Ньютоном», заявлял, что главной темой романа является язык. Поэтому он предупреждает читателя: «Книга написана по-кубински, <...> а письмо есть не более чем попытка поймать человеческий голос в полете, так сказать»¹. Не исключено, что замысел Кабреры Инфанте восходит к «Печальным тропикам» («Tristes tropiques», 1955) Клода Леви-Стросса, для которого язык является носителем глубинных, арациональных мифологем, отрицающих линейную историчность. И в самом деле, стилистику «Трех грустных тигров» характеризует смеховое переосмысление официозного языка, расшатывание идейно-образных стереотипов посредством игры со словом на основе каламбура; авторское слово элиминируется, а повествование слагается (разлагается?) за счет множества несвязных, взаимоналожимых голосов персонажей, отражающихся друг в друге. Ведомый необходимостью восполнить «метафизическую потребность человека» в *слове*, Кабрера Инфанте создает произведение, характер которого отвечает эпиграфу, взятому из Льюиса Кэрролла: «Вообразить себе свет погашенной свечи». Соответственно, все действие происходит в ночной Гаване – характерный хронотоп, инвертирующий «райский» образ Кубы. В этом мире теней (веселых, пьяных и говорливых) и ночных огней проводят время в сплошном загуле и уличном шатанье несколько фиктивных, дублирующих друг друга персонажей, реальность которых состоит лишь в их сплошном говорении.

Таким образом, весь текст представляет собой сложную систему отражений, переключек, пародий, каламбуров, оксюморонов, парафразов, палиндромов и т.п. «А предложение переименовать Юнеско в Ионеско?» Смысл этого текста создается не лексическим составом его, а чисто фонетической стихией. Более предназначенный для восприятия на слух, этот бесконечный говор воспроизводит типично кубинскую характеристику речевого поведения. «Я, безвестный писчик современных иероглифов, мог бы поведать вам больше, например, последнее слово и права нет и меня то. Раскроил ведь он его (имя его во помянуть его имя) и осмотрел Его и зашил Его и так и не понял, никогда потому что ничего но на операционном столе у него лежали точка машинка швейная и зонтик»².

¹ Кабрера Инфанте Г. Три грустных тигра. СПб., 2014. С. 20.

² Там же. С. 299.

Беспощадному обыгрыванию подвергается вся кубинская культура, без членения на «до» и «после». Автор Предисловия, О. Светлакова справедливо отмечает: «Обоюдность жертвы и ответственности здесь еще раз проявляет себя как закон»¹. Фактура текста и ее сюжетика воспроизводят ночной, негативный, но и порочно-притягательный образ Кубы (Гаваны), создавая идеальную перспективу процессом сверхинтенсивного словотворчества, компенсирующего нереализованность собственного способа бытия. Девербализованная манера письма характеризует и дальнейшее творчество Г. Кабреры Инфанте: сборники эссе «0» (1975) и «Иск(гн)ание стиля» («Ехorcismos de esti(1)о», 1976) – смесь текстовых коллажей, графической поэзии, каламбуров, иронических миниатюр. Практически непере译имое название книги представляет собой откровенный парафраз «Ejercices de style» (1947) Раймона Кено, знаменитого образца пародийно-игровой поэтики.

Ностальгическая тональность, ощутимая уже в первом романе, делается все более явственной и достигает максимума в романе «Гавана для покойного инфанта» (1979), где Кабрера Инфанте переходит от пародии к самопародии, к самоиронии. В определенном смысле это продолжение «Трех грустных тигров» с тиражированием найденных приемов и с большей долей ностальгии по прошлому. Энергия саркастического остроумия выливается в изощренный эротизм, а разноголосый «шум жизни» сводится к откровенному монологу «инфанта», обыгрывающего семантику имени автора («ребенок», но в то же время и «принц») в выражении бесконечной ностальгии по «утраченному раю». Эта доминанта, по сути дела, и составляет стержневой мотив всего творчества писателя, ставшего в 1997 году лауреатом испанской премии имени Сервантеса.

Ни в социологическом, ни в политологическом лексиконах адекватного и типологически соотносимого понятия внутрикубинского культа Кубы не найдется. Это некоторое особое онтологическое качество, которое существует как состояние, как бытийность, как некая совершенно особая модель бытия. Все, что здесь сказано и еще будет сказано ниже, вовсе не следует воспринимать в апологетическом смысле: данный опыт исследования продиктован исключительно академическим интересом, и вне зависимости от того, куда выведет вектор исследования, он будет принадлежать метафизическому полю, не знающему аксиологических критериев.

Культь Кубы (пусть это будет рабочим термином) возник с самого момента ее «открытия», и начало ему положил не кто иной, как сам Христофор Колумб, создавший целую традицию аркадических мифопредставлений.

¹ Кабрера Инфанте Г. Три грустных тигра. СПб., 2014. С. 7.

«Колумб ждал “чуда”, и он увидел “чудо”, охарактеризовав все увиденное именно этим далеко не случайным словом»¹, – пишет В.Б. Земсков. В дальнейшем «чуждость» окажется важным критерием в определениях особенности латиноамериканской культуры, и кубинской – по преимуществу. А это значит, что с самого момента зарождения кубинской культуры как таковой, она была обречена на некоторую выделенность, была маркирована особым статусом той «чуждости», которая войдет в «“генетический код” грядущей культуры»². Этот код и является сутью латиноамериканского культурно-исторического «постава», если воспользоваться термином Мартина Хайдеггера. Как ни странно, это понятие, означающее нечто вроде подлежащего выведению в наличную действительность до поры сокрытого бытия человека, в данном контексте оказывается весьма уместным, поскольку отвечает сугубо латиноамериканской традиции мыслить себя в перспективе утопизма. «По-ставом мы называем собирающее начало той установки, которая ставит, то есть заставляет человека выводить действительное из его потаенности способом поставления его как состоящего-в-наличии», – писал на своем, тоже довольно потаенном языке немецкий философ³. В свою очередь Ф. Аинса, один из крупнейших латиноамериканских культурфилософов, утверждает: «Утопическая функция, удаленная из коллективного воображения европейцев, по-прежнему присутствует в размышлениях о Новом Свете, где нетрудно заметить напряжение между “топией” реальности (*бытием*) и противоположной ей онтологией *должного бытия* (“утопией”)⁴. И дальше: «По мере того как ширилось завоевание Америки, получал распространение и жанр утопии, <...> воображение сливалось с реальностью, когда предсказания вписывались в контекст не только возможного будущего, но и настоящего, которое, как верилось, поддается реорганизации в соответствии с представлениями о *должном*»⁵.

В самом деле, в латиноамериканском философском и культурологическом дискурсе на разные лады варьируется тезис: «Мы есть то, чем мы хотим быть», то есть подлинное самообретение мыслится лишь за пределами собственного «я» и наличной, исторической данности. Поэтому и пресловутое мифотворчество здесь оказывается продолжением описания себя же, но уже вне себя, за пределами себя, то есть там именно, где

¹ История литератур Латинской Америки. Т. 1. М., 1985. С. 156–157

² Кофман А.Ф. Рыцари Нового Света. М., 2006. С. 253.

³ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 229.

⁴ Аинса Ф. Реконструкция утопии. С. 124.

⁵ Там же. С. 151.

это подлинное, искомое «я» только и может находиться. Парадоксальным образом, самоинтерпретационная тенденция обуславливает и особую релевантность документа, который в этой функции приравняется к вымыслу, инструментально коррелирует с воображением. По-видимому, пресловутый мифологизм латиноамериканской литературы обязан более специфическим факторам культуuroобразования Латинской Америки, ее семиотическим механизмам, чем довольно-таки факультативным магико-мифологическим представлениям этнического субстрата.

Гораздо интереснее попытаться понять, что сблизило Кубу с Россией. Казалось бы, «бывают странные сближенья». Стоит взять в расчет хотя бы несоизмеримость масштабов двух стран. Однако же необходимо взять в толк и то, что Куба, маленькая страна с населением, равным по численности населению одной только Москвы, в историко-культурном измерении представляет собой модель всей Латинской Америки, выступая концентрированным выражением ее онтологии, ее цивилизационного удела. На этом уровне и возникает геополитическая сопоставимость, за которой прорисовывается и типология культуuroобразовательных процессов.

«Остров Утопия» – так и называлась пророческая книга Томаса Мора, написанная, в частности, под влиянием географических открытий. Именно поэтому Куба, как и Россия, является регионом, отмеченным особой историко-культурной ролью – служить мостом между мирами. Отсюда возникает общий для подобной ситуации специфический комплекс проблем, альтернативный западной, или европейской, картине мира. Конечно, масштабы двух стран несоизмеримы. Однако же Куба, «ключ Нового Света», представляет от всей Латинской Америки, выступая концентрированным выражением ее проблематики. Специалист по культуре Латинской Америки Т.С. Паниотова отмечает: «В генезисе американской утопии ее соединению с образами классического мифа способствует множество факторов. Так, Атлантический океан, отделяющий Старый Свет от Нового Света, позволяет представить континент неким *Островом* – архетипом многих значимых литературных аллюзий»¹. Что до России, то ее рефлектирующая мысль от веку отягощена проблемой дефицита национальной идентичности и порождаемыми им утопизмом, эсхатологизмом и мессианским самообольщением.

Уже стала общим местом мысль о том, что Россия послужила опытным образцом для реализации западных дискурсов об Ином, впрочем, эта идея по-своему была высказана еще Чаадаевым. Оттого у нас никто

¹ Паниотова Т.С. Утопия в пространстве диалога культур. Ростов-на-Дону, 2004. С. 229.

не равен себе, мы не знаем по-настоящему ни понятия индивидуальности, ни понятия гражданского общества, зато мы все тщимся воплотить какую-то несбыточную инаковость бытия, все мучимся зряшными поисками национальной идеи, которая и нужна только для того, чтобы заполнить дефицит национальной идентичности. Поэтому наша аморфность, наша несостоятельность выливаются в векторную самоотрешенность, и вся авторитарно-репрессивная история России была прямым продолжением ее предназначенной судьбы, а вовсе не отклонением от нее.

Но буквально теми же словами можно описать и латиноамериканскую ситуацию, причем в применении к Кубе характеристики сгустятся многократно – этим и объясняется радикальность ее исторического пути. Куба – остров; утопизм и привычка вписывать себя в метафизическое измерение, в котором и реализуется жажда Иного, как раз в традициях кубинской культуры. Исконный латиноамериканский эсхатологизм, проблема инаковости и поиск этнокультурной идентичности здесь актуальны, как нигде, ибо Куба, последняя из испанских колоний в Америке, так до сих пор и не смогла консолидироваться в целостный социальный организм. Конечно, революция явилась мощным скрепляющим механизмом, но скрепы имеют свойство оказывать и обратное воздействие... Революция скрепила нацию, но не консолидировала ее. Чудовищное зияние, вынужденно образованное эмиграцией, переросло все мыслимые критические рубежи. Этот отток оказался столь грандиозным, что привел к совершенно неожиданному результату: именно в силу значительности утечки мозгов кубинская диаспора образовала, пусть даже и в рассеянии, своего рода культурный дублет Кубы, еще более приверженный национальным корням и традициям, чем художественная практика «островитян», более ориентированных на устаревшие западные культурные модели. И получилось, что национальная культура словно бы вновь совместилась, восстановилась в наднациональном измерении. Однако в историко-культурной ретроспективе важен другой момент: сама революция была заряжена колоссальной утопической энергией. По меткому замечанию В.Н. Кутейшиковой, лозунг «Родина или смерть!» выражал крайнюю степень эсхатологической напряженности. Пока что Кубе не очень повезло, как не повезло и России: что поделаешь, мост – заклятое мест, грозящее испытаниями и опасностями. Но и вся Латинская Америка в основе своего бытия строится на мифологеме моста, в режиме пороговости, переходности, трансгрессии, в вечном поиске собственной идентичности, как и мы в поисках национальной идеи.

Постигший нынешнюю Россию идентификационный кризис не случаен: мы в своей «пограничности» лишь острее и ярче переживаем крах

западной рациоцентристской картины мира. По этой-то биполярной мироустроенности все еще тоскует латиноамериканское сознание, не подозревая о том, что понятие идентичности как самодовлеющей индивидуальности, может стать, и вовсе не обязательно для тех цивилизаций, что уже реализовали в своей пограничной культурной топологии точивший подсознание «вечереющего» Запада образ Иного. Признание сопричастной плюралистичности мира, его многостатусности и органической разнородности – таков наш общий путь и наше спасение, что позволит и России, и Кубе изжить идефикс монистического утопизма и связанный с ним груз неразрешимых проблем. Более того, возможно, именно от Кубы следует нам ожидать образца социально-политического устройства в качестве ответной реплики в историческом диалоге.

То, что последние слова не просто реверанс и не формальный долг вежливости, я попробую подтвердить некоторыми конкретными моментами. Может быть, многим еще памятна книга Д.С. Лихачева «О русском», где была предпринята попытка исследовать феномен «рускости». Так вот, на Кубе издавна и по сей день чрезвычайно актуально понятие «кубинскости» – *cubanía, cubanidad*. Оба эти термина довольно различны по смысловому наполнению, но принадлежат одному вектору и общему онтологическому полю. В частности, феномен «кубинскости» был замечательно исследован Синтио Витьером в его книге «Lo cubano en la poesía» (1958), где поэзия трактовалась как выражение кубинской сущности, как вечное бродило нереализованных возможностей нации. Дальнейший процесс развертывания этого феномена С. Витьер (в этом подходе он был не одинок) рассмотрел в своей трилогии 1978–1986 годов («Улица Бедной скалы», «Записки Хасинто Финале» и «Песнь о Теодоре»).

Тут следует заметить, что понятие внутренней целостности, пусть даже и гипотетической, нереализованной, на Кубе чрезвычайно значимо. Выражение *hombre vertical, integral* – высшая оценка человеческой личности, внутреннего достоинства. К этой «вертикальности» кубинского «я» устремлена вся нация, это к ней призывал Николас Гильен своим выражением «para el perfil definitivo del hombre» – «к целостному, окончательному облику человека». В 1960-е годы, означенные революционным триумфом вызревавших в обществе интеграционных идей, искомая целостность как будто была достигнута. Но тут же произошел раскол – явление, до той поры считавшееся специфичным лишь для русской истории. И кубинская национальная идентичность вновь стала проблемой. Революционный радикализм Кубы середины XX столетия явился следствием ее уникальной топологии в космосе культуры, ее собственной историософской и утопической традиции. И цивилизационный

взрыв на этом клочке земли, именуемом «преддверием Нового Света», был абсолютно неизбежен; вопрос был только в формах, которые ему предстояло принять. А наиболее реальным вариантом самоопределения в биполярной картине мира был, разумеется, крайне радикальный, и Куба не замедлила ответить на вызов истории собственной версией пути саморазвития, в глубинных основаниях отвечающей истинно латиноамериканской парадигматике.

Стало быть, сегодня, как и прежде, кубинский народ озабочен проблемой поиска и обретения идентичности, собственного «я», что, повторяю, составляет культурную проблему для всей Латинской Америки.

Позволю себе маленькое лирическое отступление. Однажды, в бытность мою на Кубе, мне довелось встретиться с женщиной, которая меня просто ошеломила. На фоне бездарных и нелепых официозных переводчиков, которых часто приходилось просто заменять, я вдруг услышал абсолютно чистую и правильную речь, которая исходила от простой немолодой мулатки. И когда я осмелился спросить, почему она так прекрасно говорит по-русски, я услышал в ответ мудрое: «Потому что я не переводчик». Оказывается, она прожила много лет в Советском Союзе, в деревне, как простая баба, таскала ведра, родила ребенка, но когда она, абсолютная мулатка, вернулась в Гавану, ее не приняли за свою. Она была *чужая*, хотя свободно говорила на *мулатском* языке. Я долго размышлял, в чем же тут дело, пока не понял: выражение лица, глаза, мимика, жестикация. Это была русская женщина в обличье мулатки. И прошло немало лет, прежде чем она вновь сделалась кубинкой. Так человек поменял свою идентичность и лишь потом вновь обрел ее. Видимо, подобное сродство дается не каждому народу.

Кубинская революция явилась выплеском самосозидающей энергии общества, изначально обретающегося в ситуации цивилизационной пограничности. Не случайно Хосе Марти видел Кубу в качестве «перекрестка миров», «средоточия мира <...> где обнимутся три цивилизации» и т.п. Революционный радикализм Кубы середины XX столетия явился следствием ее уникальной топологии в космосе культуры, ее собственной историософской и утопической традиции. И цивилизационный взрыв на этом клочке земли, именуемом «преддверием Нового Света», был абсолютно неизбежен; вопрос был только в формах, которые ему предстояло принять. А наиболее радикальным вариантом самоопределения в биполярной картине мира был, разумеется, крайне левый, и Куба не замедлила ответить на вызов истории собственной версией пути саморазвития, в глубинных основаниях отвечающей истинно латиноамериканской парадигматике.

Но вернемся к Колумбу. Открыв Эспаньолу и Хуану (то есть Гаити и Кубу), он, как и все его спутники, был так поражен всем увиденным, что усомнился в прежних представлениях о форме земли и пришел к выводу о наличии некоторой выпуклости земного шара, означавшей местонахождение земного рая. Он докладывал королям Испании буквально следующее: «Земля не шарообразна, но <...> имеет особую форму, <...> другое полушарие, как я уже отмечал, представляет собой половинку круглой груши, у черенка которой имеется возвышение, подобное соску женской груди, наложенному на поверхность мяча». Обнаруженной особенностью «отличается именно это полушарие, куда входят Индии и море-океан, и окончность ее выпуклости расположена ниже линии экватора. Это положение объясняется тем, что когда Господь Бог наш сотворил Солнце, оно находилось на краю востока, так что первый свет появился с востока, оттуда, где Земля достигает наибольшей высоты. <...> И я полагаю, что если бы я прошел ниже экваториальной линии, то, добравшись тут до наиболее высокого пункта, я обнаружил бы еще более мягкий климат и перемены в расположении звезд, а также и другие виды. Но я не направляюсь туда не потому, что невозможно было бы добраться до наиболее возвышенного места на земле, не потому, что здесь непроходимы моря, а поскольку я верю: именно там находится рай земной, и никому не дано попасть туда без Божьего соизволения, <...> я думаю, что он лежит на вершине, в той части земли, которая имеет вид выступа, подобного выпуклости у черенка груши; и, направляясь туда, уже издали начинаешь постепенное восхождение на эту вершину»¹. Итак, остров Куба с самого начала стал интерпретироваться как тоπος Рая.

Рай или ад («адские» коннотации столь же характерны для творчества кубинских, как вообще латиноамериканских, писателей), но Куба в любом случае оказывается местом, где сходятся начала и концы Латинской Америки как цивилизации. Достаточно вспомнить, что Куба, по сути, была первой и последней американской колонией Испании, а свободу она обрела благодаря сверхчеловеческим усилиям истерзанного судьбой человека – «маленького гиганта» Хосе Марти. И если Куба предстает своего рода прообразом для всех стран Латинской Америки, то и Хосе Марти, в свою очередь, по словам современного кубинского писателя тоже наднационального масштаба, Алехо Карпентьера, «был и остается для нас Прообразом – Прообразом Интеллектуала Америки в творчестве, Прообразом Человека Америки в действии. Он первая и постоянная величина,

¹ Письмо Католическим королям Изабелле и Фердинанду о результатах третьего путешествия // Хроники открытия Америки. М., 2000. С. 72, 71, 74.

к которой должны стремиться – хоть и нелегко достичь таких высот – все те, кого заботит судьба нашего континента, а стало быть, и судьбы всех, кто здесь живет, созидает, творит и борется...»¹.

Хосе Марти был убежден в особом предназначении Кубы как колыбели «новых людей». Он отмечал, например, в записной книжке: «Исследование о новой и интенсивной силе, что рождается на островах»². И в другом месте: «Чем является для меня Куба: Остров естественный. Остров интеллектуальный. Гордость быть кубинцем» (XXII, 161). Эту последнюю мысль он впоследствии повторит иначе: «Ибо меня наполняет гордостью не только все кубинское, но все, что делается на Кубе. Я горжусь всем, что делается на Кубе, если это хорошо» (XXII, 250). Марти считал кубинцев нацией, наделенной особой «созидательной способностью», народом, который сами исторические обстоятельства делали высшим выразителем идеи американизма: «Свободные Антииллы спасут независимость нашей Америки и сомнительную уже и запятнанную честь Америки английской, и, очевидно, ускорят и укрепят равновесие миров». (IV, 111). Он видел в Кубе «будущий американский универсум, где обнимутся завтра три цивилизации» (IV, 413), «узел миров», «духовную закваску хлебов американских, алтарь, где должны будут соприкасаться в благодати природного богатства» все народы земли (IV, 414). В его космологии Куба представляла собой не более и не менее как «средоточие мира» (III, 139), «перекресток миров»: «Мы уравниваем себя собою целый мир» (III, 142).

В сознании Марти в полном соответствии со взаимобратимой схемой «идеальная личность – идеальный народ – идеальное человечество» возникала убежденность в провиденциализме кубинской нации. Потому-то Марти, которого вскоре стали называть «образцовым кубинцем» (*el cubano ejemplar*), апостолом, мог писать: «...я чувствую в себе благородство всего рода человеческого» (XXII, 54). И в представлении Марти «все» кубинцы, кубинская нация вообще начинали соотноситься с образом Человека по преимуществу, обладающего сакральной семантикой: «Даже и не знаю, что за таинственная нежность сокрыта в слове “кубинец”, сладостный вкус которого превосходит по чистоте ощущение от самого слова “человек”, которое само по себе столь прекрасно, что, будучи произнесено подобающим образом, производит впечатление золотого сияния, разливающегося в воздухе, в то время как вся природа предстает гигантским треном или вершиною!» (IV, 271). «О, Куба, будущий

¹ Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. С. 165–166.

² Martí J. Obras completas. XXVIII tomos. La Habana, 1963–1973. Т. XXII. P. 250.

Далее в тексте указывается том и страница.

американский мир! Тебя омывает море пронзительной голубизны; земля, овеваемая теплыми ветрами, рождает ум одновременно ясный и активный; красота природного мира влечет к себе влюбленного в нее человека; дети же его, впитавшие в себя лучшее, что есть в мировой культуре, изысканности из изяществом мыслей и достоинством чувств, – такова земля, на которой обнимутся завтра три цивилизации». Итак, человек, «кубинец», который в духовном своем совершенстве соизмерим с будущим человечеством, и составляет глубинный пласт представлений, заключенных в идеологии Хосе Марти.

Характер развития кубинской культуры в XX веке во многом определялся мифогенным осознанием собственной цивилизационной выделенности. Это обстоятельство наделяет особым содержанием и процесс культуuroобразования на Кубе, придавая ему кодовый характер в отношении всего латиноамериканского мира. Сам «кубинизм» был для поэта прямым продолжением его идеи избранничества. Профетизм Марти основывался на мифологеме «Земли обетованной» в ее латиноамериканском варианте Острова («Блаженных Островов», «Рая») – мифологемы, которая в европейском утопическом сознании с момента открытия Америки стала ассоциироваться с бытием этой далекой земли. Примечательно, что мифологема утопического острова счастья (традиционная для латиноамериканского образа мира) составляла сердцевину художественно-идеологического комплекса испано-американского модернизма. Там она, однако, представала в образе легендарной северной страны или вообще «стран далеких иль невозможных» (Рубен Дарио); между тем утопический идеал Марти реализуется в виде гипотетического, идеального бытия его собственной страны.

Стержень литературного процесса на Кубе составляла разработка национальной идеи, ее историософии – в продолжение традиции, сформировавшейся на протяжении предшествующего столетия. И когда более чем полувековой период культурного застоя обернулся в середине XX века взрывом духовной энергии, то это было результатом долгого подспудного процесса, десятилетиями незримо вызревавшего в недрах культуры.

Куба тяжело переживала свой комплекс исторической несостоятельности. В середине 1920-х годов, когда мексиканец Хосе Васконселос видит Латинскую Америку в облике «вселенской расы», доминиканец Педро Энрикес Уренья разрабатывает «Утопию Америки»; когда чилиец Висенте Уйдобро провозглашает принцип «креасьонизма» («творительства»), а его соотечественник Пабло Неруда, этот «бесконечный человек», соизмеряет себя с материальной безмерностью мира, Куба с горечью идентифицирует себя в образах «болота», «топи»,

«трясины» – в противопоставление традиционному образу «райского острова». Удивительно ли, что и в 1929 году Уолдо Франк мог сочувственно вопрошать восьмидесятилетнего патриарха национальной культуры поэта и мыслителя Энрике Хосе Варону: «Вы полагаете, что кубинская нация существует?»¹

Фактор раскола всегда был проклятием и одной, и другой стороны. Можно ли в таких обстоятельствах говорить о традиции, преемственности, целостности – необходимых составляющих любого социального организма? Итак, возникает дилемма: разрыв *versus* преемственность, слом / традиция, *tradición* у *ruptura*, *ruptura* у *continuidad*. На самом деле, культурная преемственность, то есть условие поддержания и сохранения целостности, немислима без слома традиций, иначе культура превратится в шаблон, в пустую риторику. Слом и преодоление традиций на Кубе начал не кто иной, как Хосе Марти. И все же фактор разлома остается в силе и он оказывает, безусловно, разрушающее воздействие.

Так за счет чего же поддерживается преемственность культуры в стране, прошедшей самое суровое испытание на излом? Вопрос, а возможно, и ответ, в равной мере относится и к России, ибо нас интересует поиск того принципа преемства, который обеспечивал бы и наши межсубъектные взаимоотношения.

И Куба, и Россия – страны очень женские, женские по типу самосознания и по доминирующему в них культурному стереотипу. А женская суть социума неизбежно подразумевает выплывание в его житейскую повседневность глубоко архетипических начал. И кубинская, и российская культуры служат обиталищем архетипических смыслов, актуализация которых обеспечивает чрезвычайную стабильность культуре, служа амортизатором при самых жестоких потрясениях.

Возможно, самая характерная черта литературы всего «псевдореспубликанского» периода, длившегося более полувека, это отсутствие героя, столь значимого для этапа освободительной войны. Всеподавляющий скепсис, массовое разочарование и дегероизация литературы возмещаются переносом идеала в область сокровенного, ирреального, в мир вымысла. Эта черта проявляется в творчестве самых различных литераторов и даже целых литературных групп. В кубинской литературе понятия «герой», «герои», «мученики» вновь всплывут уже в постреволюционной ситуации 1960-х годов, постепенно уступая свой знаковый смысл национального идеала «кубинской сущности» понятиям «революционер», «революционный».

¹ Цит. по: *Fornet A. En blanco y negro. La Habana, 1967. P. 58.*

Самой большой проблемой, с которой столкнулась литература периода «псевдореспублики», была проблема выработки художественного языка, адекватного слова, способного выразить основу национального бытия. «Нашей литературе не хватает способности... воспроизвести сущность кубинского (*cubanidad*). Очевидно, искомое кубинское начало будет находиться вовсе не там, где его ищут певцы пальмово-табачного креолизма, но в каком-то ином, неведомом месте, там, где наша островная тематика сочетается со всемирно-человеческой»¹, – писал литературовед С. Буэно. Сложность заключалась в том, что, если в предшествующий период литература, как и общественное сознание, были во многом ориентированы на позитивистские координаты философской мысли, то в начале XX века подобных ориентиров уже не было – настала пора сомнений в устойчивости классической картины мира. Поэтому на Кубе, как и в других странах Латинской Америки, онтологическая рефлексия либо обретает форму прикладной, историософской эссеистики, либо же ищет выхода из умозрительных построений в действенном художественном творчестве. Следует отметить, что жанр эссе не только в кубинской (хотя в кубинской особенно) рефлексии и, соответственно, литературном тезаурусе, соединял в себе бытописательский очерк костумбристского типа с философским дискурсом, заменяющим собственную философскую традицию. В целом, эссе в латиноамериканской культуре выступало – и продолжает выступать – не столько самописанием, сколько опытом самоинтерпретации, а стало быть, тоже своего рода действием.

Актуальность проблематики национально-культурной самоидентификации для всех латиноамериканских литератур начала века выразил, в частности, литературовед и публицист Хуан Маринельо, высказавший в очерке «Американизм и кубинизм в литературе» (1932) мысль о том, что для кубинского (и латиноамериканского) писателя его родной, но, по сути, чужой язык является самой большой помехой на пути к самопостижению и самовыражению. Проблема языка, языкотворчества была общей для авангардистски ориентированных художников первой трети века.

Традиционный латиноамериканский эсхатологизм, проблема инаковости и поиск культурной идентичности здесь актуальны, как нигде, ибо Куба, последняя из испанских колоний в Америке, так и не смогла консолидироваться в целостный организм. События последних десятилетий – драматическое тому подтверждение. Кубинская революция 1960-х годов

¹ *Bueno S. Antología del cuento en Cuba. 1902–1952. La Habana, 1953. P. 14.*

явилась закономерным итогом утопистских упований общества, вынужденно пребывающего в сверхнапряженной ситуации культурной пограничности. Поэтому как для Марти, так и для современной Кубы проблема самоидентификации остается стержневой, хотя и вряд ли разрешимой проблемой.

А Марти... Марти был поэт, хотя и «поэт в действиях», как он именовал себя. Поэт, мечтатель, метафизик...

«...Ибо, не затем ли желал я видеть мою родину свободной, если не для того, чтобы сим увенчано было бы наше общее дело и устройением судьбы своей споспешествовала бы она устройению наших общих судеб; дабы легкая, подобная ладье, посланница доблестной Америки, выплыла она по водам наших осиянных морей навстречу усталым европейцам с тем, чтобы поведать им о том, что к услугам их завоевательской алчбы мы можем предложить неведомую им благоуханную вершину; что тягости их – о, животворящее страдание! – обратятся на нашей земле, этой великой земле, в благое семя добра; что их памятникам искусства мы можем противополжить памятники природы; их каменным храмам – наши зеленые соборы, коих купы дерев величественнее иных куполов, и стволы наших пальм превыше иных башен; и герои наши таковы, что, будучи изваяны в отрогах гор наших, они потемнили бы героев чужеземных, а женщины наши сравнимы разве что с их статуями, а огненное солнце и огненная любовь, обжигающие наши земли, напитывают жаром и страстию души юношества нашего и устремляют их ввысь! О, вот я вижу ее, мою родную землю, узкую и длинную, точно ладья, вытянувшаяся под покровом нежной зелени, где тенистой, а где открытой солнцу; вот скользит она змеисто по умиротворенному заливу, оснащенная облаками наместо парусов и тремя пиками своих природных вершин наместо мачт!.. И еще вижу ее серединою той области земли, что кажется самим Провидением приуроченной стать местом великого праздника народов, явив собою образ земли, устланной цветами и осыпанной апельсинами и бананами, края столь возвышенного, что с высоты его прозираются все края, спешащие сочетаться в грядущем единстве в сем храме Природы, где обретут новую молодость древнейшие народы и цивилизации, славные в веках истории человеческой – грандиозный и истовый поцелуй миров, циклопическое брачное ложе, на коем зачата будет величайшая из великих – воистину дитя циклопов – окончательная слава этих земель, подлинная и окончательная слава Америки!» (1881; VII, 286–287).

ФЕНОМЕН КУБЫ: «РАЙ» ЛЕСАМЫ ЛИМЫ

В плеяде латиноамериканских писателей XX века кубинец Хосе Лесамы Лима (José Lezama Lima, 1910–1976) предстает как крупнейший художник, сумевший воплотить в самой материи слова образ кубинского «Дома», выразить суть национальной онтологии.

Кубинская литература вступила в XX век чрезвычайно поздно. Самая долговечная колония Испании в Америке, завоевавшая независимость лишь в 1898 году, страна еще целые четверть века не могла обрести духовные силы для культурного самостроительства. Получив в 1902 году номинальный суверенитет, Куба фактически превратилась в протекторат США, лишившись какой-либо самостоятельности в политической, экономической и культурной жизни. Наступили времена так называемой «псевдореспублики», когда национальную жизнь захлестнула волна «янкизации», завоевания освободительного движения утратили смысл; имя Хосе Марти практически выпало из культурной памяти и Куба словно бы лишилась истории и культуры.

Тяжкие годы тирании и фатальной зависимости от США и столь же длительное, упорное, словно бы вдохновляемое предзнанием о своем истинном уделе внутреннее сопротивление превратностям истории – такова была ситуация в кубинской культуре XX века вплоть до 1960-х годов, которые радикально изменили национальную жизнь, но и принесли кубинскому обществу новые проблемы. Характер развития кубинской культуры в XX веке во многом определялся мифогенным осознанием своей цивилизационной выделенности, культурной пограничности. Это обстоятельство наделяет особым содержанием и процесс культуuroобразования на Кубе, придавая ему кодовый характер в отношении всего латиноамериканского мира.

Самой большой проблемой, с которой столкнулась литература периода «псевдореспублики», была проблема выработки художественного языка, адекватного слова, способного выразит суть национального бытия.

В 1940-е годы Куба, как и вся Латинская Америка, вступала в новую эпоху, связанную с обострением национального самосознания, с напряженными поисками смысла собственного бытия, своих истоков и своей судьбы, постижением национальной онтологии и характера своей идентичности. Но на Кубе этот период был означен своеобразной двойственностью: «На фоне общего безразличия ощущалась глубокая внутренняя заинтересованность интеллектуалов в судьбе отечественной культуры, что ставило ее в один ряд с крупнейшими явлениями мирового

искусства»¹. Наиболее значительным культурным явлением данного периода была деятельность журнала «Орихенес» («*Orígenes*», 1944–1956). «Орихенес» консолидировал интеллектуальную элиту страны, в основном, поэтов, но также и художников и музыкантов, определивших своим творчеством характер культурного развития страны на протяжении двух десятилетий – с 1937 по 1956 год. Эстетические принципы «Орихенес» наиболее ярким и последовательным образом были выражены «мэтром» группы – Хосе Лесамой Лимой. Группа «Орихенес» (букв. – «истоки»), по преимуществу религиозно-консервативная, предприняла демонстративный уход в высокую культуру, в поэтический герметизм, который виделся им единственным средством воссоединения с непреходящей подлинностью, «истоками» кубинского духа. Всех их единила «жажда подлинности на фоне ирреального, фантазмагорического мира, <...> чувство причастности к иной реальности, которая и была подлинным бытием Кубы»².

Лесам Лима имел все основания рассматривать обстоятельства своего происхождения, а точнее жизнь своей семьи как некий культурный текст, концентрирующий в себе суть национального характера и исторической судьбы Кубы, а собственную личность во всей особенности ее психофизического склада – как основу своей поэтики. Эту идею культивировал сам Лесам, не случайно в воспоминаниях С. Витьера дом *Мэтра* предстает как «гаванский *Дом Метафоры*». Действительно, определяющим в мировоззрении Лесамы всегда было понятие дома: вначале – дома его детства, благополучие которого было связано положением отца, профессионального военного, рано ушедшего из жизни, а затем – того дома, единственным хранителем традиций которого оставалась мать писателя. А традиция дома – одно из оснований кубинского мира и художественного универсума Лесамы Лимы, в частности. Дом для него, поэта и писателя, был подлинным средоточием мира, здесь он пребывал в атмосфере, вне которой физически задыхался. Мучившая его всю жизнь астма была вызвана отчасти тем сильнейшим потрясением, которое произвела на ребенка внезапная смерть отца. Отсутствие отца Лесаму всю жизнь переживал как глубочайшую экзистенциальную травму, внесшую в его сознание ощущение пустоты. Представитель испанской элиты, полковник артиллерии, ректор военной академии, он остался для него символом основательности, устойчивости и целостности мироустройства. Мать же, родом из

¹ Entrevista con Lezama // Cuba Internacional. 1971. № 18. P. 69–70.

² Entrevista con el grupo «Orígenes» // Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima. Vol. II. Madrid, 1984. P. 170, 161.

кубинского семейства, отдавшего все свое состояние на освободительную войну против испанских колонизаторов, олицетворяла истинно креольское начало, некую метафизическую основу национального бытия.

Родительский союз представлял собою типично кубинский контрапункт, идею которого блестяще изложил Ф. Ортис в своем основательном культурфилософском труде «Кубинский диалог табака и сахара» (1940). Книга Ортиса, посвященная особенностям национального характера кубинцев, закономерно появилась именно в тот период, когда национальное сознание остро ощутило потребность в осмыслении и выражении сути собственной культурной идентичности. В таком контексте родительский союз обретал для Лесамы символическую сущность «священного брака», лежащего в основе творения мира; архетипичность этого союза объяснялась взаимодополнительностью качеств, которые поколения кубинцев, будучи выходцами из исторически антиномичных культур, положили в основание складывающегося национального характера. Столь отчетливо выраженный у Лесамы культ семьи, дома, матери, отца, его внимание к родственным линиям – все это обусловлено и факторами более общего порядка. «Роль иерархии родственных связей в самоопределении личности относится к традиционным ценностям кубинского этноса. <...> С матерью кубинских детей связывает наибольшая близость. Мать – стержень семьи. <... > Не будет преувеличением сказать, что на Кубе существует культ матери, который является своего рода обратной стороной мачизма»¹. Вот почему для Лесамы родительский очаг представлял в качестве идеального жизненного домоустройства в слиянности разноприродных свойств бытия. Нарушение этой природной гармоничности – смерть отца, переживавшаяся Лесамой как потеря смыслообразующего центра, – совпало с решающим этапом формирования его личности, когда он в пору политической реакции столкнулся с обесмысливанием жизни и в ее внешнем, повседневном измерении.

Значимость образа дома в сознании Лесамы подчеркивается тем обстоятельством, что в своем имеющем все черты автобиографичности, романе «Рай» он опускает существенный по времени (1941–1945) период чиновничьей службы в тюрьме, этом анти-доме, наводившем на него беспредельную тоску и ужас. Спасительным противовесом в этой ситуации предстояло стать отчужденному дому, а центральное место в жизни писателя заняла боготворимая им мать, которая оставалась для него духовной опорой вплоть до ее смерти в 1964 году. К этому моменту все домочадцы уже находились в эмиграции, писатель остался наедине со своей огромной

¹ Шейнбаум Л. С. Кубинцы // Семья у народов Америки. М., 1991. С. 143, 155.

библиотекой и привычными с юности вещами в доме, где он прожил тридцать пять лет. Рядом с Лесамой была только его секретарь Мария-Луиса Баутиста, на которой он позднее женился, последовав совету матери. Вряд ли то был брак в полном смысле слова, просто поэт-ребенок нуждался в присутствии близкого существа: «Ведь уж холода на носу, а кто же мне будет прикрывать жалюзи», – простодушно признавался он в одном из писем. С большей определенностью поэт выразил свою внутреннюю ситуацию в стихотворении «Моей жене Марии-Луисе»: «Ты – сестра, которой нет со мною, / ты – мать усопшая моя». Культ домашнего очага, семейной атмосферы, ощущения полноты и пустоты, облик каждого из родственников и свой собственный душевный образ, свои пристрастия и слабости, свою болезнь и вызванное ею затрудненное дыхание, которое он возводил в ранг поэтической категории («поэзия – фотография моего дыхания») – всю эту жизненную эмпирику Лесамы Лима преобразил в онтологию искомого кубинского образа бытия, выстроив, по словам Синтио Витьера, в поэтическом слове общекубинский Дом.

Грузный малоподвижный человек, заядлый гурман, любитель застолья и хороших сигар, бывший к тому же невероятным говоруном и выдумщиком, закоренелый книжный червь, Хосе Лесамы Лима, однако, никогда не был затворником: в молодости он участвовал в студенческих волнениях, затем вел активнейшую творческую и издательскую деятельность, всегда находился в курсе всех событий и беспрестанно впитывал в себя с присущей ему чувственностью интимную жизнь своего родного города – Гаваны, который и был его большим домом. Даже когда Лесамы стал «невъездным» по причине скандального успеха его первого и единственного романа «Рай», он все же страстно желал выехать хоть по одному из многочисленных приглашений, которые до него, конечно, не доходили, да и здоровье уже не позволило бы покинуть насиженное кресло-качалку. За всю свою жизнь Лесаме удалось совершить всего лишь два кратких путешествия – в Мексику и на Ямайку, в 1949 и 1950 годах, соответственно.

Послужной список писателя на редкость бесцветен: в 1938 году он окончил Гаванский университет с дипломом юриста, но, будучи совершенно неспособен ни к службе, ни к служебной карьере, отнесся к этой внешней стороне своей жизни в лучшем случае безразлично, довольствуясь положением чиновника средней руки. От отца Лесамы унаследовал упорство своих испанских предков-басков, рождавшее в его поэзии устойчивые образы быка, вола, мула. Лесамы жил ради своего призвания, и когда дело доходило до принципов, стойкость проявлял беспримерную: так было и в эпизоде с закрытием журнала «Орихенес», его любимейшего детища, когда он отказался принять финансовую помощь от представителя

реакционного правительства; так же было и в первые годы лелеемой им поначалу революции, когда он, осыпанный чинами и почестями, отказался проводить официальную идеологическую политику и остался тем, кем и был, – заурядным служакой и великим алхимиком слова.

Среди художественных предпочтений этого любителя интегрировать в свое творчество всякое привлекавшее его внимание произведение мировой литературы основным и неизменным была поэзия испанского барокко, да и культура барокко вообще. Здесь возникает сложный вопрос о стилевой манере писателя. Лесама Лима не только однозначно ощущал себя «барочным» художником, но и всячески провозглашал стиль барокко в качестве наиболее адекватного способа самовыражения Латинской Америки. Барочным латиноамериканское искусство, да и само бытие назвал А. Карпентьер: он искал имя для открытой, но не названной сущности. Увлечшись, Карпентьер развил целую концепцию тотальной барочности бытия Кубы и всей Латинской Америки¹. Зачем, однако, нарекать имена всему сущему, словно в начале сотворения мира? Да затем, что писатель в Латинской Америке творит не искусство, но мир, а имя есть «выраженный смысл вещи», энергично реализующей свою суть. Теоретическую оснащенность этой концепции придал крупный кубинский эссеист С. Сардуй², применивший ее к творчеству своего соотечественника Лесама Лимы, со своей стороны исповедовавшего подлинный культ барокко и пытавшегося по-своему обосновать его актуальность в качестве наиболее адекватного способа самовыражения Латинской Америки³. Сложность ситуации заключается в том, что понятие «барокко» в данном случае трактуется крайне недифференцированно и некритично. В теоретической рефлексии этот концепт служил и все еще служит немаловажным интерпретационным инструментом. Между тем, в выдвинутом кубинскими художниками слова понятии «барочности» совмещены, как минимум, три разнородных фактора.

Во-первых, это определивший основу всего латиноамериканского искусства исторический стиль барокко. Но и тут не все просто. Латинская Америка ассимилировала не фундаментальный пласт европейского барокко с его антропоморфным трагизмом и онтологичной глубиной, а «маргинальный» вариант стиля, к тому же получивший на местной

¹ См., в частности: *Карпентьер А.* Барочность и чудесная реальность; Под знаком.

² См., например: *Sarduy S.* El barroco y el neobarroco // *América Latina en su literatura.*

³ См.: *Лесама Лима Х.* Барокко, воплощение любопытства.

почве дополнительную орнаментальную коннотацию. «Украшение обретает ранг стилеобразующего фактора. Орнамент теснит и даже замещает тектонику, вот почему так трудно, кстати, говорить всерьез о присутствии барокко в его чистом виде в подобном искусстве»¹, – размышляет по этому поводу отечественный искусствовед. Во-вторых, в 1930-е годы кубинская литература в целом испытала ощутимое влияние испанской поэзии «поколения 27 года», возродившего, в частности, вкус к барочной литературе в связи с отмечавшимся 300-летием Гонгоры. С этой волной и совпал личный интерес Лесамы к искусству Гонгоры и Кеведо, естественно, творивших в модусе близкой ему «сверхнормативности». Наконец, самые основные и общие черты латиноамериканской культуры действительно обладают набором характеристик, наиболее близким аналогом которого по смежным признакам оказывается барокко, что относится, естественно, не только к Лесаме Лиме. Дело доходит до курьезов: один из видных латиноамериканистов представляет Лесаму Лиму в качестве ярчайшего представителя латиноамериканского неobarocko, сущностно «противоположного гонгоровской эстетике барокко»². Очевидно, что специфику латиноамериканской – и тем более кубинской – культуры манифестирует вовсе не барокко как исторический стиль, а нечто трудноопределимое, за неимением более подходящей дефиниции, названное интерпретаторами «барокко» или «барочностью» (*barroquismo*).

Суммируя характеристики, данные этому «нечто» Лесамой, Карпентьером и Сардуем, можно отметить следующие общие черты: а) игра форм; б) смысловое иначие; в) бесконечная трансформация форм и смыслов, их пролиферация; г) древовидная, вегетативная структура как формообразующий принцип; д) сверхизобилие; е) креативное начало; ж) эротизм; з) поиски первоначала, «райскость», обращенность к истокам и т.д. Все это в совокупности приближается к тому, что можно было бы назвать латиноамериканским образом мира. Но творчество латиноамериканских авторов всегда носит *надстилевой* характер: это сырая материя неоформившегося культурного мира, содержащая в себе стиль/стили в растворенном виде. Это такая культурная полиглоссия с собственным синтаксисом и семантикой. Но, поскольку все же полиглоссия, то каждый на этом наречии может вычитать все, на что горазд. И очень трудно объяснить, что

¹ Тананаева Л.И. Процесс стилеобразования в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков и низовые формы // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. М., 1993. С. 34.

² Ortega J. La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana. Madrid, 1984. P. 10.

все эти вычитывания – не то, и что нужно уметь вчитываться в этот мир и в его онтологию. Искусствовед Л.И. Тананаева утверждала: «Для искусствоведа стиль – всегда нить Ариадны. Но когда дело касается Латинской Америки – стилевая характеристика чаще всего сводится к утверждению, что существующие там архитектура и изобразительные искусства не подчиняются полностью закономерностям ни одного из исторических европейских стилей»¹.

Остается добавить только, что и сам термин «барокко» переосмыляется посредством специфического трагического обыначивания, что как раз и составляет основное свойство латиноамериканского художественного мышления. Но поэтика Лесамы стилевой целостности не знает в принципе: это письмо крайне эклектично, аморфно и несобранно, зачастую оно прямо-таки графомански наивно и беспомощно, что вряд ли является осознанной творческой установкой. Это сырая материя неформившегося культурного мира, содержащая в себе стиль/стили в растворенном виде. И главное здесь не стиль (индивидуальный или исторический), а сама эта спонтанная «неправильность», анормативность, эксцентричность, атектоничность форм всего бытия Латинской Америки, побудившие ее крупнейших писателей к культурфилософским поискам истины о себе самих. Кубинское искусство вообще исключает легитимацию какого-либо определенного стилистического модуля. И именно кубинское, а не латиноамериканское вообще.

Поэтика Лесамы имеет свою внутреннюю форму, обусловленную особенностями кубинского (латиноамериканского) образа мира, первоформой которого представляется местный вариант мирового дерева – сейба. Правда, официальным символом Кубы является пальма (*Palma real*), но народное сознание признает больше «свойскости» за раскидистой сейбой, как это явствует, например, из фольклорной этиологической легенды «Пальма, сейба и дева Мария». Конечно, мифологема дерева универсальна, но в Латинской Америке и дерево – образ жизни – обладает отличительными свойствами, несущими в себе особое качество, особый смысл мира. В этом отношении достаточно сопоставить латиноамериканский тип символической самоидентификации с помощью образа дерева (сейбы, омбу) со шпенглеровской попыткой выразить морфологию западноевропейской культуры в «Закате Европы» через определенную породу дерева. Не случайно образ сейбы, этого дерева, «будто пришедшего из других веков, священной породы», вызвал у А. Карпентьера мысль о том, что такие деревья, символизирующие латиноамериканскую реальность,

¹ Тананаева Л.И. О маньеризме и барокко. С. 484.

«должны стать известны всему миру, должны быть названы точными словами, которые станут всеобщим достоянием», в сейбе увидел он эмблему латиноамериканского искусства, возникшего из необходимости нарекать имена вещам¹. Вот почему для Лесама «обретение собственного языка» (как он назвал одно из своих главных эссе) мыслилось через латиноамериканскую иноформу мирового древа – омбу: так «должен был пробиться густой, будто ночь, впитанный кроной дерева омбу, чародейный голос»² – феноменологически явленный национальный мир ждал своего имени, ждал самоосуществления в слове.

Первые опыты Лесама Лимы на писательском поприще относятся к годам учебы в университете, прерываемой массовыми волнениями и гонениями властей. Прирожденный «мэтр» (как его почтительно именовали окружающие), организатор, наставник, Хосе Лесама Лима объединил вокруг себя группу литераторов, которые поставили перед собой задачу сохранения национальной культуры. Как лидер литературного процесса Лесама был озабочен не столько созданием нового направления или школы (это-то его как раз никогда не интересовало, и он предоставлял своим авторам полную свободу самовыражения), сколько выработкой концепции национальной культуры, и более того – национальной судьбы. Его деятельность в этом направлении началась с издания ряда журналов («Вербум», 1937; «Эспула де плата», 1939–1941; «Надье паресиа», 1942–1944), которые имели достаточно эфемерную жизнь, однако позволили сплотить вокруг себя цвет национальной культуры и тем самым создали основу для нового этапа художественной жизни, который будет иметь историческое значение не только для Кубы, но и для всей Латинской Америки.

В 1944 году Лесама создает журнал «Орихенес», который О. Пас называл впоследствии «лучшим в испаноязычном мире». Журнал стал центром деятельности и плодотворного сотрудничества виднейших поэтов, художников, мыслителей не только Латинской Америки, но и «большого» мира; вокруг него сплотилась группа кубинских интеллектуалов, озабоченных проблемой целостности национальной культуры. Во главе с «мэтром» эта группа устремила свои творческие поиски к истокам кубинского национального самосознания, с тем чтобы возродить его в подлинном виде – ведь «Орихенес» и означает «истоки».

¹ Карпентьер А. Проблематика современного латиноамериканского романа // Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. С. 57.

² Лесама Лима Х. Обретение собственного языка // Лесама Лима Х. Избранные произведения. С. 228.

Журнал «Орихенес» просуществовал вплоть до 1956 года, когда его деятельность прекратилась по причине принципиальных разногласий с издателем, попытавшимся навязать журналу официальную опеку. В этом решающем и даже трагическом эпизоде Лесамы проявил абсолютную бескомпромиссность. Зато в вопросах творческого порядка он был бесконечно терпим и открыт, а потому и журнал был лишен всякой программной установочности. Лишь первый номер предварялся небольшой и довольно сумбурной статьей, подписанной «редактором», где декларировались свобода самовыражения и необходимость вернуть культуре ее истинное значение. Таким образом, журнал заявлял о себе как явно элитарный, интеллектуально самодостаточный, принципиально игнорирующий систему внешних ценностей, не вписывающийся в официальную жизнь; он утверждал суверенность творчества как формы существования личности. Последний, сороковой его номер, извещавший от имени Лесамы Лимы о смерти Х. Ортеги-и-Гассета, не случайно завершался изложением кредо его основателя – статьей «О достоинстве поэзии». Эта статья, непосредственно предшествовавшая высадке повстанцев с «Гранмы», прочески возвещала: «Нереальное, несуществующее, к которому добавляется еще больше нереального, несуществующего, вступает на путь самого неожиданного из преобразований, начинает жить, осуществляться»¹. Эта метафизическая идея стала стержневой в художественном мышлении Лесамы Лимы.

Творчество Лесамы, как и большинства «орихенистов», было по преимуществу поэтическим – писал ли он стихи, эссе или свой роман, который в ту пору лишь замышлялся. Поэтическим дебютом Лесамы было большое стихотворение «Смерть Нарцисса» («Muerte de Narciso»), опубликованное в журнале «Вербум» (1937). Стихотворение это произвело сенсацию в основном по двум взаимоисключающим причинам: с одной стороны, своей полнейшей невнятностью, а с другой – выражением самых сокровенных упований растерявшей себя кубинской нации. Для того чтобы понять внутреннюю «логику» стихотворения, которое ближайший соратник Лесамы по «Орихенес» поэт и священник А. Гастелу обозвал «фовистским», а заодно и определить по отношению ко всему корпусу творчества Лесамы, необходимо решительно отказаться от попыток рационалистического прочтения его произведений. В стихотворении, которое начинается со строк:

¹ Лесамы Лима Х. Обретение собственного языка // Лесамы Лима Х. Избранные произведения. С. 29.

Ткет Даная время, позолоченное Нилом,
Обволакивая губы, что намедни пролегли
Меж губами и полетами разъятыми.
Рука, губа иль птица источают снег.
А в том снегу распаивается круг... –

мифологический Нарцисс, упоминаемый мимоходом, не играет никакой сюжетобразующей роли. Насколько можно судить по текстам Лесама Лимы, Нарцисс у него символизирует «столкновение культур», «двойной синтез», лежащий в основе «барокко нашей Америки»¹, соединившего различные этнокультурные начала. Поэтому и стихотворение лишено структурообразующего принципа: оно построено на приеме перечисления; бессмысленные нагромождения слов нарастают, подобно коралловому дереву, этому самородному животно-растительно-минеральному образованию, пребывающему в невидимой иноприродной среде морских глубин и лишь иногда прорастающему в видимый мир чудесными островами. Вот так и у Лесама нарастает текст, тяготеющий к границе меж двумя реальностями, неотрывно глядящийся в зеркало манящего предела:

И перед зеркала немотным вопрошаньем
Нарцисс в морском приборе воспарил.

Таким образом, «смерть» Нарцисса означает *рождение* новой реальности, ибо Нарцисс символизирует одну стихию (культуру, бытие, смысл), отражающуюся в зеркале другой – притягательной, но иной. «Гарсиласо сторел, превратившись в ароматическое снадобье, но воскуряемые пары вызвали эффект, которого не мог предвидеть никакой Лопе», – писал Лесама еще в «Вербуме». Этот иной мир губителен для Нарцисса европейской культуры, но спасителен для Нарцисса «латиноамериканского», то есть отраженного, вобравшего в себя и ту, и эту реальность, ибо в лесамовской космогонии отражение образа в зеркале, преодоление границы порождают новую, истинную картину мира. Но не следует пренебрегать и реминисценциями, которые буквально переполняют все тексты Лесама.

Конечно, в первую очередь здесь возникает образ Нарцисса в интерпретации Поля Валери («Нарцисс говорит», «Фрагменты к Нарциссу», «Кантата о Нарциссе»), поэтика которого во многом определила становление образного строя Лесама, вплоть до прямого калькирования. Правда, в еще

¹ Лесама Лима Х. Обретение собственного языка // Лесама Лима Х. Избранные произведения. С. 227.

большей степени очевидны реминисценции (концепция «пустоты» которого, безусловно, повлияла на Лесаму). Нельзя не обратиться и к такому важнейшему источнику, как «Трактат о Нарциссе» (1891) Андре Жида, пытавшегося создать в своем эссе «теорию символа». Цитировать его можно широко, но вот главное: «Нарцисс подходит к реке времени. <...> Из недосыгаемого будущего еще неосуществленные вещи поспешно устремляются к собственному бытию. <...> Нарцисс грезит о рае. <...> Поэт – человек, умеющий смотреть. Что же он видит? – Рай. Ибо Рай – повсюду; не стоит доверяться чувственным видимостям, <...> произведение искусства – это и есть <...> воспроизведение Рая»¹.

Конечно, Лесама увидел в тезисах А. Жида – если он действительно был знаком с ними – лишь то, что хотел увидеть, ибо однажды заметил, словно в прямой полемике с предшественником: «У нас, кубинцев, рай это нечто природное, но никак не символ и не архетип...»². Эта идея варьируется в творчестве Лесама на разные лады в разных контекстах, но впервые она была теоретически сформулирована, пожалуй, в эссе «Разговор с Хуаном Рамоном Хименесом» (1938). Этот псевдиалог представляет собой по большей части страстный монолог автора, для которого важнее всего было заявить о собственной позиции перед авторитетнейшим представителем испанской культуры, снискавшим всеобщее поклонение по обе стороны океана. В «Разговоре» Лесама впервые выразил свою глубокую рефлексию об «островном телеологизме» Кубы – в продолжение давней утопической традиции кубинского «аркадизма», временами облекавшегося в форму национального мессианства.

В 1941 году Лесама публикует сборник стихотворений под многозначительным названием «Ропот чуждый» («Enemigo rumor»). Композиционно книга составлена как триптих, первая часть которого («Философия гвоздики») представляет собой аморфное сюрреалистическое письмо, контрастирующее с формальной строгостью второй, образованной собранием барочного склада сонетов. Правда, эта средняя часть триптиха, долженствующая по законам композиции выражать онтологическую «правильность», истинность картины мира, обозначена как «Неверные сонеты», которые тем не менее начинаются «Сонетами к Приснодеве». Впрочем, ортодоксальность и традиционность заявлены скорее формально, самой сонетной оболочкой, содержимым которой оказывается все та же хаотичная словесная протоплазма с расплывающимся, ускользающим, уклоняющимся от встречи с читателем смыслом. Здесь поэтика Лесама

¹ Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 445–450.

² Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. La Habana, 1970. P. 36.

окончательно еще не выработана, поэт колеблется между ортодоксальной традиционностью и девиационной инаковостью своих онтологических установок. Показателен в этом смысле самый первый стих «Сонетов к Приснодеве»: «Deíraga, paridora de Dios». Латинское наименование Богородицы, видимо, смущает Лесаму определенностью смысла, и он удваивает лексему, идя на сознательную тавтологию «Богородица, Бога родившая», окутывающую смысл двойной словесной оболочкой. В дальнейшем он будет удваивать уже метафору, а излюбленные им колоритные варваризмы не только перестанет разъяснять, но еще и будет нагружать фантастической этимологией и семантикой, безбожно их при этом коверкая, искажая смысл и написание, кроя иноязычные заимствования вкривь и вкось.

Третья часть триптиха поименована «Единственный ропот». «Холодный ропот», «невидимый ропот» – настойчивость этих словосочетаний явно не случайна. Вернемся к названию сборника – «Ропот чуждый» (в русском переводе – «Враг мой эхо»). Как правило, интерпретаторы объясняют это словосочетание, следуя объяснениям автора, который только затемнил его смысл своим как всегда невнятным и фантастическим комментарием. Для понимания смысла названия, несущего в себе идею этого поэтического сборника, достаточно обратиться к его формальному строению. Согласно правилам испанского синтаксиса, то есть грамматической ортодоксии, после существительного «*gümor*» (ропот, гул) должен следовать эпитет «*enemigo*» (враг). Но Лесаму нарушает нормативную конструкцию посредством характерной для его поэтики синтаксической и смысловой перестановки (то есть анастрофы), порождающей композиционную открытость с бесконечной смысловой перспективой: «ропот чуждый». Сходный прием Лесаму в свое время применил, вынеся в название журнала цитату из испанской мистической поэзии – «Надье паресиа» («Никто не казался»). В результате возникает некоторая семантическая дистанция, зазор, соответствующий разъятости поэзии и наличной, обывовленной повседневности, что как раз и отвечает тезису Лесамы о высшей естественности искусства как второй реальности.

Дело еще и в том, что в кубинской литературной традиции, а через нее – и в глубинах национального сознания – понятие «ропот» (букв. «неясный шум», «трепет»), метафорически обозначающий «голос родной природы», содержит в себе священный патриотический идеал, символ кубинизма. «Ропот» – это голос природы, это тютчевское «гул непостижимый», «воздушной арфы легкий звон», «ключа таинственного шепот». Поэтому «чуждость» относится к неподлинности, мнимости, кажимости

якобы естественного существования, в то время как подлинной реальностью, истинным обиталищем священного «ропота» национального духа была для Лесама поэзия, сфера пребывания образа родины, которую поэт видел «как возможность, как мечту, как одержимость идеей будущего»¹. «Великий гул» означает для него «темпоральность не воплощенную, время, чуждое земной истории, время поэтическое, этот тонкий способ сопротивления вне истории»².

Следовательно, смысловая глубина названия сборника обусловлена именно аграмматичностью его словесной формы: такая конструкция подразумевает сущностную вневходимость, вынесение смыслового центра за пределы формы, тела, времени, пространства, видимой реальности, то есть всего того, что составляет понятие нормы, на котором зиждется европейский образ мира. Стоит ли удивляться тому, что через пару десятилетий в романе «Рай» Лесамы устами своего *alter ego* объяснит себя же прежнего: «Мы презрели данную нам судьбою орфографию и впали в анастрофу, так что вместо “чуждый ропот” произносим “ропот чуждый”»³. Дальше в продолжение этой мысли герой романа иллюстрирует свое понимание анастрофы – фонической или синтаксической инверсии, посредством ряда взаимосвязанных инверсий лексического, культурного, телесного и сексуального типов. С помощью этого и аналогичных ему приемов, которые будут рассмотрены ниже, Лесамы вырабатывает на практике в своем поэтическом письме язык культурной инаковости как способ выражения национальной аутентичности. Книга «Ропот чуждый» может считаться этапной в творчестве Лесама Лимы, поскольку в ней явственно ощутимы элементы поэтики и космогонии художника, которые он вскоре начнет излагать в своих квазитеоретических эссе. К этому моменту Лесамы стал главой творческой группы, взявшей своим девизом название журнала «Орихенес».

Под издательской маркой «Орихенес» и вышли два следующие сборника Лесама: «Потаенная жизнь» («Aventuras sigilosas», 1945) и «Твердость» («La firmeza», 1949). Трудно назвать эти книги стихотворными; если это и поэзия, то в самом широком смысле слова. Первый сборник являет собой попытку вырваться за пределы дискурсивной конвенциональности слова. «Не быть, стать неошутимым, избежать воплощения в слове – вот

¹ Conversación con Lezama Lima // *González R. Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana, 1988. P. 123.

² *Las imágenes posibles* // *Lezama Lima J. Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana, 1988. P. 310.

³ *Lezama Lima J. Paradiso*. Buenos Aires, 1982. P. 471.

импульс всех крупнейших поэтов нашей эпохи»¹. Шокирующая алогичность, противоречивость между установкой на бессловесность, на подлинно исихастское молчание и культом «семянного», «державного» слова отражают самую суть лесамовской поэтики. Оплодотворяя смысловое поле своего творчества сверхизобилием «спермологии», *logos spermaticos*, Лесама дорожит пустотностью «умолков», то есть семантических обсевок, прозорин смысла, поскольку для него более важны возникающие дендровидные связи меж узлами значений. Это уже не собственно вербальный дискурс, а опыт создания *другой* литературы, говорящей из другой хронотопологии и свидетельствующей об ином образе мира.

Текст «Потаенной жизни» по-сюрреалистски бредов, но в то же время тщательно продуман, о чем свидетельствуют и авторская «аннотация» в прозе, предваряющая блоки версетов, и заключающая сборник обширная глосса «Страж начинает круговую битву» (также в прозе, хотя и прозой это письмо можно назвать лишь с большой натяжкой). С некоторой приблизительностью «Потаенную жизнь» можно определить как первый опыт Лесама по созданию текста, воплощающего его индивидуально-поэтическое понятие «образа». Так, на первой же странице автор предвещает, что речь идет о некоем «морском порте, напоминающем о человеке и выбегающем быке. А для того чтобы видимости обозначить сущностями (*sic!*), вписываются мать, супруга и сын». И действительно, вся поэтическая ткань сборника пропитана утонченным двусмысленным эротизмом с инцестуозной коннотацией. Подобный прием сексуальной метафоризации описан Юлией Кристевой в «Дискурсе любви»: «[метафора] рассасывается по разбросанным по всему повествованию многообразным знакам, намекающим на то, что влюбленное, перверсивное, ищущее наслаждений “я” видит нечто, <...> видит, но не может высказать это полностью <...> Поскольку метафора – это знак из-бытия, небытия, она достигает апогея и завершенности в подвешивании смысла, в тот самый миг, когда повествование эксплицитно передает эротические эпизоды этого из-бытия»². В этом рассуждении тонко прочерчена типичная для Лесама связь девиационного эротизма с онтологическим прозреванием иных, инаковых смыслов бытия.

Сходным образом структурирован и сборник «Твердость», значительно больший по объему. Здесь лесамовский поэтический идиолект выступает во всей своей многомерной загадочности. Что означает название, которое можно перевести еще и как «Пристальность», и как «Упорство»?

¹ Лесама Лима Х. Избранные произведения. С. 194.

² Кристева Ю. Дискурс любви // Танатография Эроса. С. 107.

Не исключено, что не обошлось без влияния П. Валери («Навязчивая идея», 1932). Но, судя по некоторым строкам из романа «Рай», речь идет о типично лесамовской поэтической категории, родственной метафизическому понятию «зачарованной величины», которая образуется в гностическом пространстве-времени благодаря чудесной силе пристального взора, проникающего предел невидимого. Подобная «зачарованная величина» возникает в ситуации вневходимости, на границе двух сред (пространственных, временных, физических и т.д.) и непременно подразумевает понятия далекого горизонта, невозможного, трудного, несущие в себе смыслообразующее, созидательное начало. Сборник «Твердость» состоит из трех частей, включающих в себя сонеты, квазисонеты, свободный стих, прозаические пассажи и аморфные поэмы в прозе. К периоду создания книги «Твердость» относится следующее признание автора: «Достигнув зрелости, я почувствовал, что у меня возникла поэтическая система мира, фундаментальная концепция жизни, выразимая только в образе и в метафоре. Мне казалось, что в каждом стихотворении я угадывал жизнь, которая все множилась и разрасталась, клубилась бесконечными ветвлениями, сплетениями, разрастаниями (*proliferaciones*), разговорами и умолками. Связи и умолки отелеснивались... слова, сплетаясь со словами, образовывали фигуры, и мне казалось, что все эти замаскированные образы ждали конца бала, чтобы открыть свою тайну»¹.

Картиной загадочного маскарада, где кружатся, описывая спирали, таинственные фигуры, и открывается последний прижизненный сборник стихов Лесамы под названием «Дароносец» («*Dador*», 1960). Совершенно произвольная форма письма соседствует с упорядоченной строфикой и классическим сонетом, к которому Лесамы вообще тяготеет, что естественно при его преклонении перед испанской барочной поэзией. Однако большая часть его поэзии скорее имитирует сонетную форму, поскольку ни по метрике, ни по внутренней динамике эти строфы, чуждые всякой внятности смысла, сонетом считаться никак не могут.

«Дароносец» – это самый герметический сборник Лесамы, определявшего поэзию как «словесный поиск неизвестной цели». И хотя поэтический синтаксис лесамовской поэзии отличается подчеркнутой квазирациональной упорядоченностью, семантика высказывания не поддается логической интерпретации. Очевидно, здесь значима сама бесконечная множественность мира феноменов, фантазмагорически подробно описываемых и поименно окликаемых Лесамой, стремящегося постичь суть вещей в их инаковой, ноуменальной истинности. Книга завершается

¹ Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. P. 34.

стихотворением, которое может рассматриваться как своего рода *Ars poetica*, художественная манифестация принципов всего творчества Лесамы – это «Память о подобиях». Он говорит о том, что множественность явлений мира есть лишь несовершенный сколок «иног, пребывающего между числом и единством»; но граница миров проницаема, поскольку

Образ, различимый сквозь тот исландский шпат,
лишь тронь его, тотчас сверхизобилием сверкнет,
и судьба начнет осуществляться подобно музыке,
раздавшейся в просторах вечности.

И если образ в себе таит сверхизобилье,
то дерево и расстояние сплетутся
в причащеньи, в подобии единству.

Этот по видимости иррациональный текст построен на важнейших понятиях индивидуальной лесамовской поэтики (сверхизобилие, подобие, дерево, расстояние и т.д.), которые проясняются по мере углубления в его творчество. Несколько раньше Лесам утврждал в одном из своих эссе: «Мир поэзии сущностно сверхконечен (*hipertélico*), он устремлен далеко за пределы элементарных ступеней своего метаписма («metagrama»)»¹. Эта концепция составляет основу художественного мышления Лесамы Лимы в том виде, который оно обретает в 1960–1970-е годы, итоговый период его творчества. К этому времени Лесам разработал целую теорию поэтического слова, которая в общем виде представлена в сборниках эссе «Часоцветия» («*Analecta del reloj*», 1953), «Самовыражение Америки» («*La expresión americana*», 1957), «Гаванские записки» («*Tratados en La Habana*», 1958) и главное – в статьях, вошедших в сборник «Зачарованная величина» («*La cantidad hechizada*», 1970). Впрочем, назвать эти сочинения теоретическими работами можно только очень условно. Сам характер художественного дара Лесамы Лимы таков, что все его творчество является одновременно и художественной практикой, и своеобразным теоретизированием в форме поэтической речи. Его поэтика и его художественное кредо с наибольшей ясностью изложены не в теоретических статьях, а в очерках творчества кубинских художников Амелии Пелаэс, Виктора Мануэля, Аристидеса Фернандеса, Рене Портокарреро (и главным образом в очерке о художнике Мариано Родригесе), созданных в разные годы,

¹ *Lezama Lima J.* Introducción a un sistema poético // *Lezama Lima J.* Confluencias. Selección de ensayos. P. 330.

и в его известном эссе «Живопись и поэзия на Кубе XVIII и XIX вв.» (1966). К тому же основу аргументации Лесама составляют не понятия, а концептуализированные метафоры: «зачарованная величина», «образные эпохи», «косвенный опыт» (*vivencia oblicua*), меж тем как традиционно понятийные единицы «метафора» и «образ» выступают у него не в своем терминологическом значении, а обретают исключительно метафорическое, индивидуально-поэтическое наполнение («образ – это реальность невидимого мира»), не говоря уже о том, что их трактовка чрезвычайно путанна и противоречива.

Поэтика Лесама не знает разницы между предметом и абстракцией: материальные объекты выступают в качестве понятий («зеркало»), а отвлеченные понятия («отсутствие») обретают плоть во взаимосоотносимых образах и персонажах, причем те и другие выступают в однопорядковом плане. Обычный теоретический дискурс Лесама выглядит примерно следующим образом: «...поэт посредством образа становится хозяином природы и являет собой самую соблазнительную, единственно терпимую аскезу, точно так же, как кулачные бойцы¹ в Новой Гвинее рождались с пуповиной, обмотанной вокруг горла, или как цари в Грузии рождались со знаками их царственности, изображенными на правом сосце»². Или: «Метафора под фонарем – это персонаж романа. Он проходит шесть кварталов и входит в отель – это образ»³. Возникновение же образа Лесама объясняет так: «Когда я говорю “спираль акулы, первый реквием”, я имею в виду, что по-французски акула называется *requin*. Взгляд у этой рыбины медленный, размеренный, полусонный, точно моцартовский “Реквием”, и вдруг – удар хвостом и высокомерная мудрость челюстей»⁴. Пытаясь объяснить свою ключевую концепцию «поэтической системы», Лесама извергает целый поток произвольных аналогий и фантастических построений, в которых с трудом угадывается нечто систематичное.

В общем виде мировоззренческие взгляды Лесама Лимы состоят в следующем: «История сотворена, но надо сотворить ее заново. <...> В перспективе вечности образ выступает как возможность, то есть как бесконечная самосущность»⁵. Поэтому Лесама формулирует давно созревшее

¹ Здесь присутствует характерный для Лесама *lapsus linguae*, образовавшегося от латинского *caestus* (боевой цест) испанское слово *cesteros* (букв. корзинщики).

² *Orbita de Lezama Lima*. La Habana, 1966. P. 42.

³ *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. P. 28.

⁴ *Ibid.* P. 35.

⁵ *Lezama Lima J.* La cantidad hechizada. La Habana, 1970. P. 166.

убеждение: «Гораздо более естественна искусственность искусства, нежели притязающая на его замену натуральность, оказывающаяся в итоге гораздо большей искусственностью»¹. Так возникает концепция «образных эпох», «когда образ становится самой историей», при том что «история поэзии не может быть ничем иным, кроме как изучением и выражением образных эпох»². Сама поэзия есть «зачарованная величина», царство метафоры, которая посредством творческого усилия Поэта (преодоление «трудного», «невозможного») проникает границу «внебытийного бытия» («невидимого» и т.п.), выходит в сферу «образной эпохи» и превращается в «образ», который есть «бесконечная возможность», «последняя из возможных историй», «торжество невозможного», полный абсолюте, воскрешение и т.д.; причем благодаря принципу «косвенного опыта», предполагающему «внезапность», «необусловленную причинность», образ может пресуществиться в конкретной исторической личности. В конечном счете, поэзия (творчество) становится средством осуществления утопических упований, ибо, как разъяснял Лесама, «поскольку поэзия у нас оказывается сферой творчества по преимуществу, творимый образ может замещать собой само событие, создавать его»³.

В основе поэтической системы и космогонии Лесама лежит отрицание декартовского понятия причинности, как и всего рационально мыслимого образа мира. Но поэтика Лесама всегда руководствуется общим для Латинской Америки принципом двойной парадигмы. Он многократно выступает против логоцентрического строя мышления, предполагающего детерминистскую непеременимость каузальной связи всеобщей картины мира. Казалось бы, каузальности требует и Лесама своим принципом «всеобщих подобий», однако он имеет в виду нечто иное. Он действительно декларирует понимание «устройства поэтического воображения по подобию основы и связей», причем «в основе есть нечто от рельефа, от вещественности, необходимой поэзии как универсальному бытию или абсолюте, чтобы дополнить связи паузами»⁴. Но вот эти-то паузы, собственно предикативная связь между «бесконечными серийными разветвлениями» (образующих то, что он называет пролиферацией) и есть для него сама смыслонаполненная суть создаваемой ткани письма,

¹ *Lezama Lima J. Paradiso. P. 569.*

² *Lezama Lima J. Confluencias. Selección de ensayos. P. 218, 394.*

³ *Vitier C. De las cartas que me escribió Lezama // Casa de Las Américas. La Habana. 1983. № 137. P. 111.*

⁴ *Лесама Лима Х. Введение в поэтическую систему // Лесама Лима Х. Избранные произведения. С. 272.*

то есть текста – как письменного, так и жизненного. Его письмо изобилует связками «как», которые абсолютно никакой связи или подобия не устанавливают, но предполагают всеобщее сплетение элементов космогонической конструкции. Вообще этот прием является одним из несущих в поэтической конструкции Лесама. Он с таким упорством устанавливает отношения подобия между совершенно несопоставимыми вещами, и система таких «подобий», в которые вовлечены субъектные отсложения авторского сознания, оказывается настолько всеобъемлющей, что сама эта настойчивость начинает обнажать свою скрытую причину, а именно: стремление увидеть в бликах отражений собственный облик. «Есть ли в подобиях всеобщая множественность?» – риторически вопрошает Лесама в «Воспоминаниях о подобиях» («Дароносец»), чтобы тут же дать ответ, развернутый в целый трактат. Случаен ли этот прием в лесамовской (и не только лесамовской) поэтике?

Основной проблемой латиноамериканской культуры, от природы лишенной самостного облика, является обретение такового (не случайно поэтому эссе Лесама под названием «Самовыражение Америки»); культура Латинской Америки страдает от осколочности субъектного сознания, разъятости своего «я», которое, пытаясь обрести целостность, лишь дробит себя на все новые и все более неожиданные отражения (поэтика зеркал, лабиринта и т.п.). Так и Лесама: стремясь обрести осознание культурного «я» как некоей целостности, художник лепит его из огромной массы разнородного материала, и возникающая в результате картина мира действительно обретает неповторимость бесконечного зеркального коридора, в котором, однако, теряется призрачный образ субъекта творческого действия. Лесамовские сравнения и метафоры, если можно так выразиться, вертикальны: это текст, ведающий о некоей метафизической сверхреальности, а потому рационально неуразумеваемый. Для Лесама важен не смысл сравнения, образа, метафоры (он может быть или не быть), а собственно их вплетение в иной концептуальный ряд, их не *что*, а *как*, модус предикативности, иначе – сказываемость. Отсюда его установка на самодостаточность высказывания, речи, самооценности («державность») художественного слова. Такого рода предпосылки и определили появление грандиозной поэмы в прозе – романа «Рай», оказавшегося гигантской головоломкой.

Книга увидела свет в Гаване в 1966 году, была немедленно запрещена к продаже, затем – во избежание дальнейшего скандала – «одобрена» высочайшей инстанцией, после чего быстро завоевывала всеобщее внимание, причем не только в латиноамериканских странах. Переведенный на многие иностранные языки (кроме русского), роман принес автору

мировую известность, международные литературные премии и... двусмысленное положение на родине, где Лесама оказался на положении почетного пленника. Метафизик Лесама не мог предвидеть, что воспеваемая им «образная эпоха», воплотившись в яви «последней из возможных историй», обернется произволом авторитарного режима.

Сразу по выходе роман вызвал бурю интерпретаций, комментариев и критических суждений. Автор оказался в центре внимания интервьюеров, которым давал разъяснения, более похожие на продолжение своего бесконечного романа. Бесконечного, потому что после смерти Лесама, прожившего еще всего десять лет, в его бумагах обнаружилось продолжение (по сути, дополнительная глава), которое он поначалу предполагал назвать «Ад», но остановился на варианте «Оппиано Ликарио», по имени одного из персонажей. Бесконечного еще и потому, что структурно роман открыт во всех измерениях, его композиция одновременно циклична и принципиально разомкнута, что находится в совершенном соответствии с теоретическими установками Лесама на бесконечную множественность, поливариантность, пролиферационность и т.п. Собственно говоря, работа по созданию «суммы» национального образа бытия была оборвана только смертью автора. Судьба книги оказалась счастливой во многом благодаря тому обстоятельству, что ее первым читателем и редактором оказался Хулио Кортасар, пришедший от нее в восхищение и одновременно в чрезвычайное смущение по причине полнейшей несуразности ее синтаксиса, орфографии, цитат, транскрипций, реминисценций и т.д. Кортасар положил немало сил на исправление бесчисленных ошибок и противоречий в тексте (не подозревая, насколько они органичны для лесамовской поэтики), и благодаря его стараниям широкий читатель смог ознакомиться с «исправленным и пересмотренным» изданием романа.

Изложить содержание романа практически невозможно, поскольку это не роман в обычном смысле слова, и текст построен не на движении сюжета, а на более или менее произвольном плетении словесной ткани, причем по мере написания книги автор постоянно менял стиль, логику и замысел своего творения. Эрудиция Лесама была необъятной, но свой запас знаний он умудрялся превращать в какой-то вселенский хаос. Благоговей перед зиждительным Словом, он предпочитал немотность исихастов либо экстатическую глоссологию. Лесама прямо заявлял, что в его понимании «роман это не вопрос техники, структуры или сюжета, это вопрос языка»¹. Заявление очень серьезное, поскольку поиск Слова имеет

¹ Entrevista con Lezama // Cuba Internacional. 1987. № 18. P. 73.

для латиноамериканского писателя неведомый европейскому сознанию смысл. Не случайно много лет спустя О. Пас повторял почти буквально: «Литература – это прежде всего язык». Несколько позже Г. Гарсиа Маркес утверждал, что «проблема литературы – это слова». Существует множество подобных высказываний, позволяющих сделать вывод, что проблема выработки художественного слова является главной творческой задачей латиноамериканского писателя, так как именно слово в этой культуре служит инструментом самосотворения.

Уже само название романа Лесамы Лимы содержит в себе основные характеристики его поэтики: установку на аномативное письмо, поскольку в слово «Рай» дано в итальянском написании («Paradiso»); и вектор утопизма, запредельности, сверхреальности, обозначаемый самим понятием «рай». Причем «райская» коннотация сразу помещает книгу в специфически кубинскую традицию аркадизма, согласно которой Куба представляется воплощением мифологического «блаженного острова», несбывшимся раем земным. Эти представления соотносятся с общеконтинентальной тенденцией мыслить судьбу Латинской Америки в векторе утопизма. Оба указанных фактора – аномативность и утопизм – позволяют прочесть название книги Лесамы Лимы в контексте его же поэтики.

Конечно, введенная самим автором аллюзия на великий космологический свод, созданный Данте, многозначительна, но все же недостаточна для этой не по-европейски расхристанной книги, которая оказалась не «божественной комедией», а доподлинно «комедией ошибок». По этому поводу С. Сардуй весомо заметил: «Если его история, его археология, его эстетика бредовы; если его латынь смешна; если его французский кошмарен, <...> а перед его немецким отступают словари, то это потому, что в лесамовском письме значима не истинность слова (в смысле его соответствия чему-то невербальному), а игра его отражений, <...> его хроматическая значимость»¹. Сама поэтика отклонений, аграмматичности заставляет предположить, что иноязычное написание обязано скорее аграмматической паронимии, выступающей у Лесамы как конструктивный принцип. Согласно этому принципу «Paradiso» (от санскр. *para-deza* – «чудесный край») может восприниматься как типично лесамовский пароним испанского *para dicho*, то есть «ради слова», «ради высказывания». Таким образом, преформирующий принцип заложен уже в самом названии романа, названии сакральном, в результате чего смысл его профанно искажается, но и оказывается наново переориентированным на иную

¹ Sarduy S. *Dispersión. Falsas notas. Homenaje a Lezama // Lezama Lima (El escritor y la crítica)*. Madrid, 1987. P. 117.

сакральность: «Во имя Слова». Из этого следует, что поиск собственного культурного «я» предполагает не слово предданное, не логос чуждый, но слово свое, самостное, самотворное. Что же это за слово?

Прозаический текст «Рая» столь же свободен, произволен, случаен и хаотичен, как и поэтические произведения Лесама. Текст книги благопристойно разбит на четырнадцать нумерованных глав, однако за этим формальным членением стоит не композиционная структурированность, но фрагментарность и алогизм. «Сюжетные» главы перемежаются главами «метафизическими», не имеющими никакой видимой связи и обоснования. Но те и другие по-своему сотворяют образ и модель всей истории и всей культуры Кубы, начиная с эпохи обретения независимости; это описание, воспевание и апофеоз кубинского национального образа бытия – креольскости. Страницы романа пестрят словом «креольский», повторяемым на тысячи ладов и всегда в высшей степени положительном смысле. Так или иначе, «Рай» – это синтез кубинского национального бытия, выраженный адекватными этому бытию средствами, что и стало причиной мировой славы книги.

Роман писался стихийно, кусками, с большими перерывами; первые главы, напоминающие семейную хронику, увидели свет еще в 40-е годы на страницах журнала «Орихенес», где Лесама отрабатывал будущую технику письма, и в коротких притчеобразных «рассказах»; когда он вновь садился за роман, стилистика была уже другой и так далее. Возможно, изначальным намерением автора было написать именно роман, семейную эпическую повесть, как завещала ему мать, но законы его собственного художественного мышления оказались сильнее первоначальной идеи, и в окончательном виде книга не сводима ни к одному из возможных определений. Писал как писалось, смотрел, что выходило, и на ходу монтировал микросюжеты в общую схему. Первоначальное квазиреалистическое письмо уступило место сюрреалистической фантазмагории, а когда автор столкнулся с необходимостью внести в текст некоторую ясность и внутреннюю логику, он принялся сочинять самые метафизические, но зато и самые связные эпизоды. Это началось примерно со второй половины книги, писавшейся в период, когда автор разрабатывал свою фантастическую теорию «поэтической системы». Сюжет опубликованного посмертно «Оппиано Ликарио» уже совершенно ирреален, хотя автор и писал в свойственных ему выражениях, что последний фрагмент как раз и призван «вознести лабиринт к его видимой сути».

Начальные главы «Рая» выписываются по схеме традиционного «семейного» романа и построены на вполне автобиографичной основе. В действительности, в данном случае повествование типа «семейного

романа» или «романа воспитания» есть чистая иллюзия, поскольку уже с самого начала тема отсутствия отца семейства носит выраженно онтологический характер. В дальнейшем концепт отсутствия, который Лесама трансформировал из классической философии Ничто, Небытия в индивидуально-поэтическую метафору пустоты, будет иметь в его поэтике и космогонии основное значение. В той же мере преображенными идейно-художественным мировидением автора оказываются и индивидуально-биографические фигуры ветвящегося родственного клана, постепенно приобретающие в контексте романа чисто метафизические, мифологизированные коннотации.

Самый дом Полковника, связанный, казалось бы, с глубоко личными семейными воспоминаниями, является мифологемой, моделирующей национальный образ мира и, соответственно, поэтику Лесама: «Дом, несмотря на свою роскошь и вычурность, был выстроен с линейной скудостью (*«escasez lineal»*) рыбацкой хижинь»¹. Такова и конструкция романа, художественное пространство которого образовано двумя диалектически соотносенными архитектурными принципами, преимущественно персонифицированными в образах отца и матери. Это вертикаль (строй, дискретность, мера, линейность, предел, реальность, фактичность и т.д.) и горизонталь (континуальность, даль, природность, бесконечность, возможность, творчество и т.д.). В рамках этих координат располагаются наслаивающиеся друг на друга ассоциативные круги: «Друзья, дневные и ночные разговоры, фобии, образы, Платон, бестиарии, теория сообщающихся сосудов, католицизм, идея воскрешения. То есть семья, друзья и мифы. Моя мать, искушения и бесконечность познания. Непосредственно близкое, хаос и эрос расстояния». А динамика романа образована «маятникообразным движением между кошмаром круга и радостью спирали»². В рационалистской парадигме, как типичный роман испытания, «Рай» выстроен, структурирован и ориентирован на достижение определенной цели или даже сверхцели. В метафизическом плане цель не имеет значения, она присутствует в каждый момент в каждом участке многослойной структуры романа благодаря эффекту одновременного «косвенного опыта», в результате чего цель видится в самом факте движения к субъекту рефлексии, в процессе самообретения.

Выстраиваемый в романе образ мира определяет характер и динамику развития сюжета: пирамидальное спиралевидное восхождение героя, который в конце своего пути переживает нечто вроде окончательного

¹ *Lezama Lima J. Paradiso. P. 8.*

² *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. P. 20.*

инициационного испытания и, преображенный, обретает собственную сущность. После того как герой Хосе Семи покидает родной (материнский!) очаг и отправляется в самостоятельное жизненное плавание, происходит его встреча с будущими неразлучными друзьями, образующими вместе с ним некую духовную общность (слепок с жизненной ситуации автора). Друзей зовут Фосион и Фронесис, и оба они являются, по сути, вариативными проекциями, отслоениями центрального образа во взаимодополнительности их качеств. Они необходимы для последующей окончательной самоидентификации Семи в приобщении к мистическому существу – Оппиано Ликарио, поэту по преимуществу, «своего рода доктору Фаусту» или «эльфу», пребывающему «в идеальной дали, где смешиваются реальное и ирреальное <..> в чудесном мире, где видимое сливается с невидимым»¹. Здесь существенна мифологема «идеальной дали», «Эроса расстояния», которая трактуется Лесамой и другими писателями-орихенистами (по крайней мере) как некое утопическое запределье. Связь основных мотивов поэтики Лесамы с этой мифологемой самоочевидна.

Упомянутые персонажи составляют в совокупности троицу или триаду; значение этой фигуры как символа восхождения к полноте бытийного смысла, «становящейся мерой сверхизбыточности» в поэтической метафоре, подробно рассмотрено Лесамой в его эссе «Введение в поэтическую систему» (1954) и воспроизводится на страницах романа в блистательном разговоре друзей о числовой символике. В «Рае» все персонажи являются двойниками друг друга и представляют собой «бесконечные серийные разветвления» единого сверхобраза, отвергнувшего предзаданный ему архетип и обретающего себя в процессе самопознания. Многократно дублируют друг друга все мужские персонажи и все женские, образуя сложные схемы – двоицы, троицы, четверицы, седмицы и т.д. Вся эта множаськая игра отражений и дроблений приобретает в «Оппиано Ликарио» бесконечную перспективу в соответствии с воплощенной в романе идеей «сверхконечности», которая восходит к гностическому понятию плеромы как абсолютной целокупности, состоящей из набора эонов, каждый из которых являет собой сгусток первосущности. Причем эоны группируются в мистической плероме некими порождающими друг друга констелляциями: двоицами, четверицами, осьмерицами и т.д. В совокупности эонов плерома составляет душу первочеловека. Если следовать до конца гностической системе понятий, то Хосе Семи и оказывается этим первочеловеком, бессмертным смертным, демиургом, выделившимся

¹ Entrevista con Lezama. P. 73.

из плеромы, а Фронесис и Фосион суть два эона, составляющие двоицу. В гностике Фронесис считался одной из эманаций Абракасаса¹, Верховного Существа; остальные гетеронимы, видимо, домыслены Лесамой.

Собственно, фантастические имена персонажей значимы постольку, поскольку свидетельствуют об их принадлежности миру «сверхреального», знаками которого они являются. Чего стоит одно только имя Бустрофедон, слово, означавшее в древнегреческой поэтике способ письма, подобный пахоте на быках (бык у Лесамы – образ Поэта, самопроекция), когда одна строка пишется в одном направлении, другая – в обратном и т.д. Очевидно, этот прием письма был близок поэтике Лесамы своей спиралевидностью, схожестью с палиндромом, мышлением в обе стороны. Имя центрального персонажа Хосе Семи, в котором просвечивает образ автора, многозначно. Здесь не так важны библейские аллюзии (Хосе – Иосиф), к которым Лесамы был весьма чувствителен («Ныне зовущийся Ликарио прежде звался Енохом», «Истинно говорю тебе, что ныне зовущийся Фронесис прежде звался Илией». Кстати, оба поименованных библейских персонажа – патриарх Енох и пророк Илия, взятые живыми на небо – фигурируют в Апокалипсисе как свидетели грядущего пришествия) или совпадение инициалов героя с испанской аббревиатурой Иисуса Христа (J.C.) и т.д., как само слово Семи, которое сразу помещает героя в сердцевину кубинской национальной мифологии. У древних жителей Кубы индейцев таино это было родовое имя местных божеств, своего рода *genius loci*, покровителей дома, семьи. Следовательно, образ Хосе Семи призван утвердить идею кубинского Дома, национальной самости в ее субъектном ветвлении, ибо Семи и его друзья суть одна и та же фигура, идеальная триада, гностическая плерома, состоящая из разнородных сущностей, ибо такова же разноначальная культура всей Кубы.

Если Фосион (названный именем афинского военачальника Фокиона, вынужденного покончить с собой) символизирует дионисийское начало, хаос и саморазрушительную страсть, то его друг и антипод Фронесис (*греч.* «мысль», «разум»), согласно той же гностической традиции, ассоциируется со Словом (Логосом) и Нусом (Христом) и воплощает аполлоническое, светлое начало. Имя Оппиано Ликарио, как указывает сам автор в тексте романа, составлено из имен двух персонажей – Оппиана Клавдия, сенатора-стойка (?) (хотя скорее имеется в виду греческий писатель Оппиан, автор поэмы «Рыбная ловля»; рыба – главнейший символ Лесамы), и Икара

¹ Абракасас (*греч.*) – гностическое существо, получеловек-полуживотное, в мифологических представлениях считавшийся властителем и разрушителем миров.

«в сияющем взлете своего познания», которых объединяет устремленность в бесконечность. Но уже одна только мнимая откровенность «объяснения» заставляет подозревать, что автор, как всегда, полунапутал-полуслукавил. Ведь невозможно игнорировать наличие в составе имени Ликарио греческого «ликос» (волк). Малопривлекательная коннотация оборотничества (ликантропия) автором явно затушевывается, хотя и очевидно сопутствует образу Ликарио, принадлежащему двум реальностям. Кроме того, «ликос» предполагает и реминисценцию «Степного волка» Г. Гессе, сюжет и метафорика которого осязательно присутствуют в поэтике «Рая». Совпадений много: это и ассонансная рифма имен Оппиано Ликарио – Гарри Галлер, и рифмующиеся эпизоды – фантазмагорический сияющий огнями дом, возникающий в кульминационный момент в одном романе, и «магический театр» – в другом; но главное – это гессевская идея восхождения индивидуума к дионисийской полноте свободы, которую Лесама и делает предметом чистой «игры в бисер».

Сестра Оппиано Ликарио, с которой Хосе Семи совершает сложные сексуально-мистические обряды, образуя андрогинное единство, зовется Инака Эко. Эта фигура представляет наибольший интерес в разворачивании последних эпизодов романа. Экзотическая ориентализированная окраска имени героини уже сообщает ему некую ауру иноприродности. Эко (*исп.* «эхо») указывает на отраженность, зеркальность ее сущности, вторичную коннотацию «ропота чуждого», то есть опять-таки «второй природы», которая в этом случае подразумевает слово, но вместе с тем и слово иное, парафразированное: ведь нимфа Эхо из мифа о Нарциссе есть зеркало речи. Имя Инака является трансформацией латинской формы (*Inachia*) греческого имени Ио (Ἰώ) – жрицы, дочери бога Инаха, возлюбленной Зевса, обращенной им в телицу (почему Лесама и величал свою героиню «крылатой короной»); встретившийся с Ио Прометей предсказал ее потомкам великое будущее. Наконец, Лесаму не мог не привлекать еще один ассоциативный пласт – отождествление греческой Ио с египетской Исидой, поскольку все архаичное, экзотическое, эзотерическое, зашифрованное вызывало у него поистине детскую восторженность, сплетаясь в его сознании в гигантский мифопоэтический клубок.

Муж Инако Эко (не играющий, впрочем, в общем сюжете большой роли) носит замечательное имя Габриэль Абатон Авалобит, которое ему присвоил его «запредельный» шурин. Испанско-латинское *abaton* происходит от греческого *ἀ-βατος*, что означает «недоступное, священное место», то есть – «рай». Семантика же имени Габриэль в соотнесении с библейским контекстом (Гавриил) и вовсе несет в себе идею возвещения. Наибольший интерес представляет значение имени Авалобит, поскольку такого слова

не существует. Однако объяснение этому имени может быть найдено, если следовать заданной Лесамой словообразовательной парадигме. Паронимическая игра (по типу *Iupanaŋ – Iupularŋ*, где блудилище противопоставляется блаженному обиталищу любителей хмеля «и метафизических песен») с очевидностью обуславливает образование имени *Awalobit* по тому же закону, что определяет характер разворачивания всего текста. В кельтской мифологии Аваллоном (*Avalon*) считался некий райский край или Остров блаженства, где находили упокоение души павших воителей. Исходя из этого топонима, Лесамса создает отглагольную форму при помощи латинского суффикса третьего лица, выражающего идею долженствования. Таким образом, имя Авалобит означает в контексте лесамовской поэтики нечто вроде «тот, кому надлежит быть вознесенным в Эмпирей». Ономастика Лесамы выражает лишь малую долю изощреннейшего бесконечного ветвления и плетения дублирующих друг друга тем, сюжетов, образов, составляющих «пролиферирующий метаморфоз» его письма.

Итак, Хосе Семи покидает семейный кров, иначе Дом, опустевший со смертью Отца, и вступает на путь испытаний. На этом пути он не только подвергается опасностям реальной жизни и искусу плоти, но и причащается таинств поэзии, ее «бесконечной возможности». Переход от юности к зрелости знаменуется обрядом посвящения, когда неведомый герою духовный наставник и покровитель по имени Оппиано Ликарио, посланник умершего Отца, назначает ему встречу, предвещанную двадцать лет тому назад. Оппиано Ликарио это, как выясняется, духовная ипостась триады, он носит черты Хосе Семи, самого Лесамы и его отца; в дальнейшем (в запредельном мире) он окажется воплощением абсолюта. Откровение наступает в момент очередного ритуала инициации, когда Семи входит ночью в ярко освещенный незнакомый дом, который после ряда магических превращений, обязанных его диковинной архитектуре, обнаруживает свое предназначение: быть последним пристанищем усопшего Оппиано Ликарио. Так совершается переход от «метафоры под фонарем» к сияющему обиталищу образа. Здесь Семи встречает сестру своего наставника, которая и передает ему посвященное преемнику стихотворение, то есть сакральный текст, пропуск в иную реальность. Естественно поэтому, что роман кончается словами «ритм исихастический, можем начинать».

Как всегда, Лесамса распоряжается традицией по-своему: он берет в исихазме то, что отвечает его собственным воззрениям и совершенно игнорирует взаимосоотносимые аспекты исихастской святости, абсолютно исключая чувственно-эротические переживания. «Согласно традиции исихазма <...> дух (“ум”, *греч.* νοῦς,) не должен “выйти из тела” в экстатическом устремлении в потустороннее; напротив, он должен при

молитве замкнуться в теле, “сойти в сердце”, обеспечивая возможно более полный контроль над такими органическими процессами, как дыхание, сердцебиение и т.п.»¹. Но Лесаму впечатлило иное. В понимании Лесамы «исихастический» ритм (или стиль) означает самоуглубление, «покой и мудрое созерцание», уход в сферу чистого Слова, которая есть средство спасения и воскрешения. Этот мир и воспроизводится на страницах «Оппиано Ликарио» (одним из рабочих названий этого текста было «Царство образа»), в котором заглавный герой воскресает в мире, «где исчезает не только время, но и пространство». Вообще весь мир «Оппиано Ликарио» это зазеркалье, в котором все и вся оказываются собственным отражением, а сам текст предстает редуцированным отражением «Рая». «Оппиано Ликарио» обладает большей поэтической цельностью, но и большей фрагментарностью; дробность его все возрастает, пока не обнаруживается, что все содержание и вся суть огромного романа вместе с найденным его продолжением сведены к написанному Оппиано Ликарио трактату под названием «Небоговдохновенный свод морфологических исключений» («*Súmula, nunca infusa, de exserciones morfológicas*»), который Инака Эко и передает Семи в качестве «священного текста»: «Это была Книга, Зерцало и Ключ».

В самой сердцевине бесценной рукописи находился некий поэтический текст, соединявший обе половины подобно створу или средостению (*bisagra* – буквально дверная петля). Это слово чрезвычайно важно в понятийном словаре Лесамы Лимы, поскольку обозначает специфическое креативно-жизнетворное смыкание двух культур – иберийской и собственно латиноамериканской (о чем Лесама пространно писал в эссе «Барокко, воплощение любопытства»). Этим же словом Лесама обозначает и весь текст «Оппиано Ликарио»: «Средостение между открытым и закрытым пространствами <...> пороговый язык (*el lenguaje de la puerta*)»². В этих определениях имплицитно присутствует мифологема Дома (лабиринта, святилища), воплощающего у Лесамы принцип множественности («Дом хорош, когда открыты все двери») как идеала национального духа: «Когда поэзия достигает полноты самоосуществления (*identidad*), <...> она раскрывает сотни своих дверей»³. А поскольку дверь синонимична архетипу порога, границы, предела, то становится очевидным, что в поэтике Лесамы преодоление порога, ритуальная трансгрессия, означает реализацию

¹ Аверинцев С. Православие // Философская энциклопедия. Т. 4. М., 1967. С. 334.

² *Lezama Lima J.* Oppiano Licario. México, 1997. P. 9.

³ *Lezama Lima J.* Imagen y posibilidad. La Habana, 1981. P. 130.

утопического идеала. Однако ключ к сверхбытию оказывается утерянным: в отсутствие Хосе Семи некий «дьявольский пес» сожрал священную книгу – очевидная контаминация образов фаустовского пса и Иоанна Богослова (Откр. 10), типично лесамовское сопряжение несовместимых начал. Нетронутыми остались всего несколько страниц, содержащие часть «створового» стихотворения. Но именно этого стихотворения в посмертной рукописи Лесамы и не оказалось – автор оставил вместо него пустое место.

Вряд ли отсутствие ключевого стихотворения в рукописи словообильного поэта могло быть случайным. Следует вспомнить, что понятие пустоты для Лесамы подразумевало креативную сверхизбыточность, исполненную бесконечных возможностей. «Отсутствующий» текст, «пустое» слово – это и есть тот искомый идеал, который Лесамы сделал фактом уже не литературы, а самой жизни, ее ткущей материи, воплотив потенциальность «метафоры» в реальность «образа». А это означает, что Лесамы Лима, этот «человек без биографии», воспроизводит тип чисто латиноамериканской творческой личности, которая претворяет текст искусства в текст жизни и возводит артистический жест в статус жизнестроительного действия.

Текст «Рая» не случайно лишен последовательной повествовательной структуры: он являет собой не факт, не результат творчества, но его процесс, становление. В понимании Лесамы книга как концепт мира это не строй божественных письмен, но книга пишущаяся, творимая, именно текст ткущийся, деяние-*poiesis*, где важен не столько конечный смысл, сколько само письмо как акт самосозидания и самосотворения.

Поэтому ключевая для художественного сознания XX века мифологема библиотеки выступает на страницах «Рая» не как хранилище фиксированных «вечных» смыслов, но как «постоянно обновляющиеся» ряды книг. Библиотека у Лесамы это не лабиринт, не символ мировой культуры (Борхес, Эко), но неупорядоченное в своей стихийной естественности «древо познания», между тем как поэтический «алфавит» являет собой принципиально «недешифруемые знаки, которые не должны вызывать в памяти какие-либо конкретные фигуры»¹. Таким образом, поэт действует как некий «жрец-грамматик», который воплощает в словесном ритуале обновленный состав мира и «знает всю Вселенную в пространстве и времени, весь ее предметный состав, умеет все назвать своим словом и воссоздать в слове всю Вселенную – мир в его поэтическом, текстовом

¹ *Lezama Lima J. Confluencias. Selección de ensayos. P. 426.*

воплощении»¹. В этой своей космологии Лесама только и сходен с Данте, поэтика которого присутствует в романе кубинского писателя по большей части на уровне общекультурного фона, просвечивающего в разных топосах, а также вполне архетипическим сюжетом циклического восхождения героя к светозарному «Эмпирею». Общая же идея Данте априорно не могла быть воспроизведена Лесамой хотя бы в силу инверсионного характера его художественного мышления: ведь «Адом» он намеревался назвать как раз вторую часть книги. К тому же Эрос у Лесама это, как станет очевидно, отнюдь не Дантова «Любовь, что движет солнце и светила», но своего рода сексуальный утопизм, сублимация мессианского устремления, традиционного для кубинского национального самосознания.

Множество разномасштабных и разнопорядковых аллюзий, реминисценций и сюжетных цитат наслаиваются и громоздятся в книге друг на друга, но их накопление порождает не эволюцию некоей стержневой идеи по динамическому принципу, а скорее ее беспредельное разрастание и, в конечном счете, сведение всех сюжетов, образов и схем к единому умозрительному инварианту, выстроенному по мифопоэтическому типу сознания. «Повествование мифопоэтического типа строится не по принципу цепочки, как это типично для литературного текста, а свивается, как кочан капусты, где каждый лист повторяет с известными вариациями все остальные. <...> Принцип изоморфизма, доведенный до предела, сводил все возможные сюжеты к Единому Сюжету, который инвариантен всем мифоповествовательным возможностям и всем эпизодам каждого из них»². Мифологизм лесамовского творчества подразумевает, однако, не опору на архетипику, не воссоздание культурных топосов, но, напротив, создание таковых в качестве ориентиров собственного мира, то есть самосотворяемость, что соответствует главному принципу латиноамериканского типа художественного сознания. Слово – метаписьмо – и оказывается истинным героем романа, ибо именно в нем осуществляется претворение, становление, раскрытие внутренней формы национальной культуры.

В стремлении воссоздать изначальную полноту и естественность картины мира это слово преодолевает границы литературы и осуществляет прорыв к онтологической сверхконечности, к истокам, исполняясь жизненной плотскости, сочности, материальной осязатости, что и позволяет

¹ *Топоров В.Н.* Об «экзотропическом» пространстве поэзии // От мифа к литературе. М., 1993. С. 31.

² *Лотман Ю.М., Минц З.Г.* Литература и мифология // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. XIII. Вып. 546. Тарту, 1981. С. 38.

автору насыщать его разного рода чувственными коннотациями, преимущественно телесно-гастрономическими. Вот почему на страницах «Рая» домашняя вышивка (то, что и есть *текст*, плетение, что оказывает «влияние на конечную судьбу детей»; ср.: «Ткет Даная время») составляет единый ценностно-онтологический ряд с кулинарией («приготовить сладкое означало возвести дом к высшей сущности»¹) и поэзией, а в дальнейшем и с телесно-эротическим началом – все это суть проявления многомерного лесамовского Слова.

В «Оппиано Ликарио» процессы еды и сексуального акта уже полностью соотносимы, составляя общий ритуально-мифологический отпечаток текста национального мира. Изошреннейшие, интимно-чувственные описания яств, плодов, особенностей креольской кухни резко контрастируют с «нулевой степенью» индивидуально-психологических характеристик персонажей, которые и сами оказываются элементами фантастического телесно-вегетативного образа мира, столь наглядно явленного в живописи Рене Портокарреро, Амелии Пелаэс и Вифредо Лама. В гастрономических описаниях автор проявляет такую изошренность и вычурную прихотливость («сверхизобильность»), такую сладострастность, что реальный предмет зачастую просто исчезает в атмосфере экзальтированной чувственности. Лесам утверждал, что любой реальный факт оказывается чудом, если элементы обыденной жизни переносятся в сферу сверхбытийности («lo extraterreno de esta vida»). Поэтому наиобычайшие блюда превращаются в сказочные яства и тем самым дематериализуются, приобретая магическое значение.

В этом мифопоэтическом пространстве многократно воспроизводимый ритуал рождает мистериальное действие, в котором значимым является не персонаж, но его жест; не образ, но знак; не конкретный сюжет, но абстрактный смысл; а персонажи, образы и символы вполне взаимосоотносимы и взаимозаменяемы, поскольку все они равно служат процессу поэтического космогенеза. Ритуал самосотворения воспроизводится с бесконечной повторяемостью – в этом его и смысл, что и объясняет множественную фрагментарность микросюжетов «Рая», дискретность которых составляет в действительности единый мифопоэтический континуум. Поэтому в лесамовском метаписме происходит не только ресемантизация традиционного языка культуры, что было бы естественно для неклассических форм искусства, но и его иератизация, превращение в ритуальный текст.

¹ О связи кулинарного ритуального кода с прядением, шитьем и пр. см.:

Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. М., 1993. С. 213.

В ритуализованном пространстве «Рая» слово, прорастающее в мир образным деревом из своего поэтико-этимологического корня, самоценно, поскольку оно играет роль первослова в выстраиваемой утопической космогонии. Обобщая свои теоретические взгляды, Лесама определял поэтическое слово через понятие *logos spermatikos*, означавшее для него «сперматический ритуал, претворяющий семя во вселенское слово», благодаря чему и обеспечивается создание «сверхприродного и внеисторического мира», представленного в «Рае»¹. Ритуал воспроизведения акта творения в «церебрально-сперматическом единстве» (В.Н. Топоров) и явлен на первых же страницах книги, изображающих архетипическое спасение-рождение героя. Его, носителя пневмонической аномальности, ритмически сбитого астматического дыхания, грозящего вырваться за пределы телесной оболочки, в первом же эпизоде книги автор метит каплями «спермы», стекающей со спермацетовой свечи (по-испански «сперма» и «спермацет» обозначаются одним словом), имея в виду весь семантический спектр этого греческого слова: семя, исток, дитя, потомство, будущее. Заодно намечается перспектива будущих сексуальных эксцессов, носящих в романе смыслообразующий характер. С первых же страниц книги Лесама сплетает в тугой узел основные мотивные нити всей книги: «вселенское слово», реализующееся через сексуально-телесную доминанту, и немотность, обусловленную сбитым с ритма, аномальным дыханием, разрывающим переполненную воздухом грудь астматика.

Так возникает аномативное, сверхизобильное, семяносное слово. «Поэзию впервые встречаешь именно здесь, в орфической точке, она – дыхание. <...> Это дыхание – первое овладение сверхизобилием, безмерным, всеохватным богатством...»². И если «Евангелист Иоанн вписан звуками», как утверждал Андрей Белый в своем трактате «Глоссололия», то Лесама Лима вписан в свою книгу (которая, конечно, и есть творимое Слово) еще и своим дыханием; и его слово есть фиксация его *пневмы*, его астматически аномального дыхания, в котором он ощущал присутствие изначального смысла этого слова – духа. Отсюда и интерес Лесама к философии исихазма, и доминирующая роль ритма в его поэтике, выступающего едва ли не единственным организующим фактором аморфного, гетерогенного, пролиферирующего тела-древа его образа мира. Однако это ткущееся многоглаголанье, эта «спермология» (по-гречески буквально – «болтовня»), которая в то же время есть глоссололия, впадение в перворечь,

¹ *Lezama Lima J. Paradiso. P. 418, 421.*

² *Лесама Лима Х. О достоинстве поэзии // Избранные произведения. С. 287–288.*

в дорефлексивный адамизм; это выбалтывающее себя, самоизвергающееся слово, не знающее меры в своем самообнажении, это слово так и не раскрывает своего истинного имени и смысла, заставляя подозревать, что такового, может быть, и вовсе нет, а вся суть многоглаголания – в самом его факте, в самодовлеющей мистериальности словотворения.

Здесь же причина и удивительной монотонности и громоздкости письма Лесамы, стиль которого един во все моменты его жизни и творчества: будь то поэзия, эссе, роман или просто дружеская беседа, он всегда веле-речив, выпретен, многословен, но в то же время и маловразумителен, иррационален и алогичен. Его речь это невнятный *ropot*, вещий бред, «сгорание языка в тончайших стяжениях пнеумы и смысла»¹. В романе речь персонажей ни по стилю, ни по ритмике нисколько не отличается от авторской речи. Даже графически прямая речь зачастую не выделена, составляя сплошной монолит метаписьма. К принципу внутреннего монолога это не имеет отношения, ибо поэтика Лесамы начисто лишена всякого психологизма. Тирады персонажей обычно до невозможности длинны, монотонны и риторичны, словно это речи, произносимые с котурнов. По свидетельству знавших Лесаму, такова была его собственная речевая манера, удивлявшая еще и неожиданными подъемами интонации; а пресловутую выпретенность и риторичность он впитал с детства, ибо именно такова была манера общения в доме его матери. Парадокс заключается в том, что посредством этого невероятно тяжелого, вычурного, совершенно искусственного языка Лесамы постоянно пытается воспеть чисто креольские легкость, изящество, непринужденность и естественность.

Однако в поэтике Лесамы всякая естественность рационального порядка означала бы приятие индивидуально-психологического, сюжетно-ситуативного, повествовательного и прочих факторов, которые лишили бы лесамовское письмо его статуса «сверхреальности». Художественный мир Лесамы может быть либо прелогичным, либо сверхреальным (что, в сущности, одно и то же), он лишь не может быть нормативным. Поэтому в соответствии с его концепцией «необусловленности» («*lo incondicionado*») текст романа отмечен прономинальной вариативностью, выражающейся на письме сочетанием авторской и несобственно-прямой форм речи; повествование ведется как бы от «никакого» лица: оно то деперсонализировано, то вводит образ повествователя формой единственного числа первого лица, то подключает читателей множественным «мы», то вдруг позволяет услышать индивидуальный авторский голос. Отсылающий

¹ *Lezama Lima J. Introducción a un sistema poético // Lezama Lima J. Confluencias. Selección de ensayos. P. 331.*

к технике сюрреализма. Этот прием означает у Лесамы не десубъективацию дискурса, но в соответствии с воссоздаваемой им картиной мира фиксацию множественности, многомерности подобного типа субъектного самосознания. Характерно, что наиболее абсурдные или самые обценные эпизоды выписываются автором с поистине религиозной истовостью и торжественностью. Лесамовское письмо с его абсурдистским «нелинейным» идиостилем как раз и призвано возместить риторическую нормативность исторического текста посредством создания нового текста культуры – «самовыражения Америки».

В его поэтической системе «упорядоченная» номинальность псевдо-реальности замещается предикативностью, поливариантностью «иной» реальности, восходящей к метафизическим «истокам» и построенной на отклонениях от нормативистской морфологии, то есть онтологической «ортодоксии». Огромное количество аллюзий, реминисценций, цитат и псевдоцитат лишено всякой реальной содержательности и выступает в качестве знаков внеисторической «сверхреальности». Причем в этом письме искажаются и перетолковываются не только экзотические иностранные слова: принцип сознательной «ошибки» диктует неправильное употребление лексики испанского языка, произвольность пунктуации и невероятный синтаксис – эти, по деликатному выражению Кортасара, «россыпи орфографических фантазий». Сверхэрудиция Лесамы есть оборотная сторона его аграмматизма; многочисленные обломки разных культурных текстов инкрустируются в лишенное дискурсивной связности письмо, образуя своей смысловой интерференцией новый текст культуры, выстроенный по собственным загадочным правилам.

Поэтика аграмматичности заявляет о себе на всех уровнях художественного мира Лесамы Лимы. Она претворяется в таких константах, как отклонение, ответвление, смещение, аномальность, гипертрофия, но всегда в соотносительности с мыслимой центрообразующей парадигмой, по отношению к которой всякое отклонение только и оказывается релевантным. Установка на деформацию «правильного» дискурса главное свойство поэтики Лесамы, проявляющееся на любых уровнях и в любых измерениях.

Так, все персонажи «Рая» (рассматриваемого в единстве с «Оппиано Ликарио») отличаются странным свойством постоянно похихатывать, прихихикивать, посмеиваться, причем совершенно немотивированно: едва ли не каждый в своей речи «смешивал слова со смешками». Было бы упрощением видеть в этих смешочках проявление типично кубинской традиции насмешничества – «чотео», хотя это и очень существенный фактор механизма культуuroобразования нации. Взятый в параметрах,

заданных Лесамой, смех обретает космогоническую функцию, и в этом смысле он синонимичен пороговой ситуации рождения/смерти, принадлежит понятийному ряду отклонений от разума, наркотического опьянения, сексуальности, оплодотворения, любви, смерти как инобытия¹. Смех персонажей Лесамы имеет явно трансгрессивную семантику, так же как странное свойство глаз матери Хосе Семи, «которые близкое отдаляли, а далекое приближали». Такая топографическая антиномичность может перейти в темпоральную, культурную, сексуальную, какую угодно (ср. «Смерть Нарцисса»), но смысл ее – в постоянном присутствии идеи перехода из опыта наличной данности в состояние гипотетической инаковости. Смех и обеспечивает в поэтике Лесамы логику антилогики, а-рациональности его мировидения, неизменно сопрягающего разносущностные начала. Насколько значимо было для Лесамы понятие всякого отклонения, явствует из того, что в разряд смещения попадает и простое смущение (*turbación*), которое он сопровождает характерным теоретизированием: «...смущение есть несотворенное творящее, то есть будущность».

Важнейшими атрибутами культуротворческого мышления являются мифологемы, изоморфные друг другу в качестве модели космоса, а именно – концепты дома и тела. Естественно, что на них также распространяется семантический код вегетативно-пролиферационного образа мира. Анормативные характеристики первого – важнейшего символа в поэтике Лесамы – были рассмотрены выше; что же касается второго, то его значение в художественном мышлении писателя поистине всеохватывающее, и анормативность его носит глубокий космогонический смысл, потому что лесамовский «космос» включает в себя понятие «хаоса».

Лесамы отвергает «паскалевскую» концепцию предельности тела, которая внушает ему «жалость», и порицает Декарта за то, что тот отказывает субъекту познания в «гиперболичности сомнения»: «Он забыл, что гиперболичность сомнения как раз и создает тело как реальность, сам телесный символизм которого в различной протяженности своих частей соответствует возможностям творения». Подобная «гиперболическая ситуация» и позволяет поэзии «обрести свою протяженность»², то есть творческую потенцию. Для Лесамы тело это реализованный, воплощенный поэтический образ мира в «его древовидных перспективах». Гармонический

¹ См. об этом: *Фрейденберг О.М.* Комическое до комедии // Миф и театр. М., 1988; а также: *Карасев Л.В.* Философия смеха. М., 1996.

² *Lezama Lima J.* Introducción a un sistema poético // *Lezama Lima J.* Confluencias. Selección de ensayos. P. 326.

«космос» тела он пересотворяет по-своему, невероятно гиперболизируя его, наделяя вегетативными свойствами, способностью к бесконечному метаморфозу-оборачиванию (оборотничеству?) в вещь, символ, образ, идею, звук, невидимую энергию, прорастающую в измерение видимой реальности в постоянном ритуале самосотворения, состоянии перехода, «пороговой» ситуации.

Телесную аномальность (вздувшуюся волдырями кожу, покрытую к тому же «панцирем спермацета») Хосе Семи автор обозначает на первых же страницах «Рая»; аналогичную аномативность телесной оболочки он специально отмечает на примере великого бразильского скульптора Алейжадинью, которого «судьба возвеличила, наградив проказой». По мнению Лесамы, именно инаковость физической природы творца и окружающего его мира обуславливает самобытность латиноамериканского искусства, «барочность» которого он описывает в системе собственных категорий: «Великая лепра ветвящегося корня («raíz proliferante») скручивает и дробит, сбивает и растит» разные этнокультурные элементы¹. Представления Лесамы о доминирующей роли телесной оболочки совершенно тождественны общим принципам бытования латиноамериканской культуры, в которой смыслопорождение происходит в результате формообразующих (обычно гибридного типа) процессов, возникающих в поверхностном, оболочечном слое семиосферы².

Естественно, что телесная сфера, сексуально-эротическая по преимуществу, отмечена у Лесамы всеми отличительными особенностями его космогонии, в которой фаллический культ заключает в себе исключительно креативное начало, воплощаясь в архетипических символах рыбы, уробороса, мирового дерева и т.д., а важнейшей формой переходного обряда (*rite de passage*) является сексуальный опыт. Роман не случайно подвергался запрету, ибо вопреки всем стараниям ревнителей художественной свободы, отбивавших его от «ханжеских» нападок, но все же не бравшихся объяснить необходимость обценных моментов, многие страницы «Рая» ошеломляюще порнографичны. Следует сразу оговорить, что эти фантастические эпизоды совсем не обязательно обусловлены индивидуальной чувственностью и сексуальными наклонностями автора, признававшего на страницах романа, что его фантазии («искусственный сон») вызваны тем галлюциногенным эффектом, который оказывало на

¹ *Lezama Lima J.* La curiosidad barroca // *Lezama Lima J.* Confluencias. Selección de ensayos. P. 245.

² См. об этом: *Гирин Ю.Н.* Граница и пустота: к вопросу о семиозисе пограничных культур.

него антиастизматическое снадобье. Но в искусстве эмпирические отсылки подобного рода довольно-таки малозначимы, их роль вторична. Главное в том, что на эстетическом уровне порнографизм Лесамы носит как бы до-сознательный, до-рефлексивный характер примитивной или детской наивности.

«Наивность нового рая», «могущественное и окончательное, спасительное откровение» в духе «знающего незнания» Николая Кузанского¹, высшая «космологическая» мудрость, идущая от первобытной примитивности, от состояния *puer senex*, не ведающего греха, воспевание «островной наивности», «американской невинности» – вот первооснова творческого мышления Лесамы, который уже на склоне лет посвятил в небольшом по объему тексте «Оппиано Ликарио» целый очерк художнику Анри Руссо, приписав при этом французскому примитивисту собственные представления. Лесамовский порнографизм прикидывается эротизмом, но на самом деле он принадлежит сфере до-эротического типа сознания, во всяком случае, сознания не европейской культуры. С точки зрения европейского сознания подобного рода «трансгрессия самого секса» есть «оступившийся, преступный язык»², в то время как латиноамериканская культура строит себя именно на принципе трансгрессии, преступления европейской меры³. Этот-то духовный опыт Латинской Америки и несет в себе неведомые европейскому сознанию «родственные категории расхода, избытка, предела, трансгрессии»⁴, которые, по мнению Мишеля Фуко, являются новыми формами субъектного самосознания западной цивилизации.

По-детски простодушное неправильное «произнесение» чужих слов сообщает речи Лесамы сходство с неопримитивистской стилизацией, но его «примитивизм» обязан не отталкиванию от культуры, а напротив, ее активнейшему пересозиданию-иначению в рамках миропонимания, которое он называл «барочным». Возврат к докультурным корням объясняется неспособностью нового мира оставаться в пределах чуждого

¹ Эта проблематика рассмотрена в содержательной статье:

Межиковская Т.И. Философия Рене Декарта и латиноамериканская литература XX века // *Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке.* М., 1994.

² *Барт Р.* Метафора глаза // *Танатография Эроса.* С. 100.

³ См.: *Гирич Ю.Н.* К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры / *Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке.*

⁴ *Фуко М.* О трансгрессии. // *Танатография Эроса.* С. 129–130.

космоса, в результате чего внутри семиотического тела выстраивается новая культурная ситуация, принимаемая как собственная мера. Вот почему лесамовская поэтика чрез- и сверхмерности столь упорно утверждает понятие меры – «нормальной меры сверхизобилия».

Примитивный, наивно-чистый порнографизм Лесама, насыщенный культуросозидающей энергией, несомненно, восходит к античным философам гонимого Эроса. Лесамовский Эрос, хотя автор и противоречит себе в его трактовке, столь же последовательно телеологичен, как и античный (платоновские «Федр», «Пир»). Более того, он прямо воспроизводит изложенную в «Федре» идею «возведения души» к ее подлинной судьбе путем последовательной дихотомизации и одновременного синтеза общей идеи. Но, следуя собственным культурным установкам, Лесама всегда переиначивает всякую заимствованную идею, равно как и образ, мысль, фразу, имя. Он как будто тщательно копирует античную схему эротической космогонии, но бес- или сверхконечное умножение этой схемы (как и всех прочих), гипертрофированный фаллоцентризм, подчиняющий образ растительного фаллоса дионисийского культа, где он функционировал как *axis mundi*, принципу «пролиферирующего метаморфоза» («фаллос-болтун», «фаллос-светлячок», «фаллос-хохот»), превращают в конце концов серьезную рациональность европейского логоса в один из элементов по-карибски иррациональной картины мира. В силу этого же принципа поэтика Лесама обыначивает любой культурный текст как неадекватный искомой сути. Так, в «Оппиано Ликарио» Европа и все европейское представлены в негативно-пародийном аспекте. К тому же в латиноамериканской системе ценностей плотский эротизм несет в себе, в отличие от европейской культурной традиции, безусловно положительную смысловую коннотацию, наделяющую его носителя (вне зависимости от ориентации) положительными коннотациями, поскольку его определяет сознание, «которое мыслит космос как вечно животворящее бытие, <...> космос рождающий»¹, то есть именно гонимый, порождающий новую онтологию.

Таким образом, гипертрофированный эротизм, гомосексуальность персонажей и вообще сексуальные эксцессы означают в поэтике Лесама Лимы не столько поведенческие отклонения по отношению к норме (по этому поводу есть замечание в тексте «Рая»), сколько нарочито наивное, не ведающее конвенциализмов «адамическое» незнание этих норм

¹ Земсков В.Б. Метаморфозы любви на рубеже тысячелетий: латиноамериканский вариант // Латинская Америка. 1990, № 11. С. 46. Здесь же дано развернутое обоснование идеи.

или сознание, ищущее для себя в мнимой гиперсексуальности адекватной формы и нормы через разнообразие актов творческого деяния, ритуального действия. Причем это разнообразие действительно сверхпредельно и обретает форму таких сексуальных эксцессов, когда и собственно сексуальных действий, пусть самых экзотических, девиационных и даже перверсивных, оказывается недостаточно для утверждения «сверхреальности», и тогда обыначивается уже сама природа сексуальности: так, фантазийная имитация полового акта после аномального соития героя превращается в некий сакральный «союз земли и воды», который позволяет достичь проникновения «в образ образа, наподобие того, как с кольцом каждого зевка поглощается по кусочку небытия»¹. Без этого «невинного многоразличия», «множественного волшебства», «случайных трансформаций рая» в мире Лесама невысказано обретение «будущего дома».

По этому поводу Лесама высказывает и теоретические соображения: «Отсутствие многообразия есть первое препятствие, встречаемое образом на своем пути»². В его космогонической системе сверхпредельность сексуальной вариативности креативна: она есть форма обретения «сверхконечности бессмертия», «поиск нового творения, совершенно неизвестного роду людскому»³. Не случайно фаллос, во всех культурах являющийся основным космогоническим символом, обретает на страницах «Рая» форму дерева, то есть *arbor mundi*, а сексуальные приключения интерпретируются как поиск человеком своей еще не познанной сущности. Эта сущность, согласно Лесаме, проявляется через инаковость всех ментальных и поведенческих комплексов кубинского как истинно латиноамериканского бытия.

Основным знаком этого бытия в поэтике Лесама является дерево, вернее, сама его ветвисто-вегетативная структура, принцип тотальной пролиферации, девалоризирующей идею вертикали ствола. Примечательно, что, согласно Карлу Юнгу, дерево есть не столько фаллический, сколько женский символ: «...совершенно недопустимо понимание дерева в фаллическом смысле только из-за сходства по форме; дерево точно так же может означать и женщину, или матку, или мать. Единство значения заложено только в образе или уподоблении *libido*»⁴. Либиди-

¹ *Lezama Lima J. Paradiso. P. 399.*

² *Lezama Lima J. La imagen histórica // Lezama Lima J. Confluencias. Selección de ensayos. P. 402, 401.*

³ *Lezama Lima J. Paradiso. P. 335.*

⁴ Юнг К. Либидо, его метаморфозы и символы. М., 1994. С. 225. См.: Он же. Архетип и символ. М., 1991.

нозная фантазийность, трансгрессивное вожделие (прихоть/похоть) выступают в контрапункте с разумом, взвешенной рациональностью. И когда в спутанную вегетативность девственной сельвы вонзается ствол европейской активной рациональности, этот культурогенный акт вынужденно требует для своего осмысления именно сексуальных образов и ассоциаций.

Как уже отмечалось, этот принцип определяет строение сюжетно-образной, синтаксической и лексической ткани всех произведений Лесамы. (Достаточно характерен в этом смысле цикл сонетов «Вариации дерева» в сборнике «Твердость».) Древовидность, телесность и природность в понимании Лесамы суть взаимосвязанные и изоморфные факторы. Он не раз выделял почерпнутую им у исихастов идею психосоматического единства телесного субъекта (автора) и создаваемого им текста, в котором запечатлевалось аномальное дыхание его легочного дерева. И, объясняя причину дендроморфизма своих образов, утверждал, что якобы некогда, в одну из образных эпох, люди размножились во сне вегетативным разрастанием, подобно ветвям и корням деревьев. Этот принцип объясняет и монотонность языка Лесамы: материал не образует формы, потому что разрастается вегетативно, путем пролифераций. В этой связи нельзя не припомнить рассказ Хулио Кортасара «Клон» (1980), характерный для такого рода поэтики. У Кортасара речь идет о прорастании «фикции» во внехудожественную, событийную реальность: все персонажи, составляющие единый организм оркестра, подчиняются развитию музыкального сюжета. Сходным образом оживотворяется культурный текст (буква, книга, язык) в рассказах Борхеса.

Не то у Лесамы, утверждавшего: наш рай – это природа. Много позже он скажет: «В тропиках природа является персонажем». В его поэтике поиск ведется от «истоков», от самой природы, лишенной культурной предзаданности, поэтому и рождающееся девственное тело кубинского «первослова» воспроизводит в своих формах стихийную неупорядоченность карибского образа мира. Свой полный аналог лесамовский принцип вегетативной пролиферации находит в живописи В. Лама, где «созидательная сила природного начала» преобразует мир культуры, *natura naturata*, в процессе стихийного «произрастания и плодоносности, настоящего буйства растительных сил», в котором «движутся герои ламовской мистерии», сочетающей «черты реальности и сверхреальности в нерасторжимом сплаве»¹. Последнее свойство в высшей степени характерно

¹ Тананаева Л.И. Образы Вифредо Лама // Искусство и действительность: Проблемы развития латиноамериканской художественной культуры. М., 1992. С. 131–134.

и для поэтики Лесамы, анормативность которой состоит не в том, что она построена на отклонениях от канона, а в том, что она совмещает на равных основаниях и сам канон, и отклонение от него: «здесь та же напряженность, как если бы в самую гущу этой упивающейся природы, этого поглощения леса соревнователем-камнем, этого естества, которое, восстав, тут же возвращается к закону, наш сеньор эпохи барокко задумал внести немного порядка, но ничего не отвергая»¹.

Это сочетание двух парадигматических оснований – структурированность и аморфность; сюжетно-нарративное письмо и сюрреалистическая иррациональность; каноническая и «никакая» форма поэзии; синтез, интеграция и ветвление, пролиферация; стихийное произрастание форм собственной культуры при ощущении твердой почвы европейской рациональности и т.д. – составляет структурообразующий принцип поэтики и космогонии Лесамы. Вербализация образа латиноамериканского мира осуществляется в его же формах. Созданная Лесамой модель национальной культуры – сопряжение различных стратов – предполагает, по мысли С.Сардуа, имманентную слоистость, взаимоналожение (*superposición*) состава кубинского бытия: «Куба – это не синтез, не синкретизм культур, а их взаимоналожение»².

Поэтому и в художественном мире Лесамы орфография значит столько же, сколько и отклонение от нее; следование грамматике и аграмматичность суть два равноправных культурообразующих принципа. Линейная и нелинейная логика в его поэтике не альтернативны друг другу, не взаимоисключающи – они существуют вместе, но порознь, подобно двум улицам, восхищавшим Хосе Семи тем, что «при всем сближающем их параллелизме они являли собой два совершенно разных стиля, две устремленности, два пути, не имевших ни надобности, ни желания когда-нибудь сойтись»³.

Поэтика Лесамы Лимы асистемна, потому что сочетает несочетаемое – не случайно Кортасар признавался, что текст «Рая» произвел на него впечатление написанного то ли сфинксом, то ли кентавром. Метаписьмо Лесамы функционирует в режиме двойной парадигмы: его можно читать как более или менее сюжетное повествование, а можно расшифровывать как бесконечно богатый смыслами поэтический текст. Например, раскрытие всех значений слова «рыба» в его поэтике потребовало бы целого трактата: здесь присутствуют традиционные и индивидуальные смыслы,

¹ *Лесамы Лима Х.* Барокко, воплощение любопытства. С. 209.

² *Sarduy S.* *Dispersión. Falsas notas.* P. 122.

³ *Lezama Lima J.* *Paradiso.* P. 467.

религиозные и сексуальные коннотации, окказиональная метафоричность и полная десемантизация этого слова, когда оно выступает полым резонатором тех или иных идей, и ассоциативные связи с основными космогоническими мифологемами и т.д. Это письмо, будучи одновременно системным и асистемным, провоцирует множество интерпретаций, ни одна из которых в принципе не может быть единственной и окончательной. Множественность измерений лесамовского письма воспроизводит многомерность самого латиноамериканского мира, особость его культурного кода.

«Рай» – действительно «сумма», «тотальный» текст, парадигматичный для современной латиноамериканской культуры. Такой роман прорабатывает все модели этнокультурной идентичности – «от мистического возвращения к потерянным истокам к приятию гибридности вавилонского смешения, открытости культурной полифонии, <...> от педагогических систем до секретных обществ и эзотерических сект <...> восходя от биографической литературы к литературному модернизму»¹. В этом определении известного культуролога модернизм трактуется в самом широком смысле – как манифестация культуры XX века. Дефиниция эта, синтезирующая все разнообразие современного латиноамериканского романа, одного из новаторских проявлений эпохи, как нельзя более приложима именно к «Раю». Собственно говоря, такого рода «суммы» вообще закономерны для литературы XX века; выражающие одновременно итоговость и утопизм, критику действительности и в то же время ностальгию по утраченным культурным ценностям, они создавались не однажды – от Джеймса Джойса до Умберто Эко.

Конечно, это художественный язык не только литературы и культуры Латинской Америки, но и мировой литературы XX века вообще. И конечно, Лесам-романист в первую очередь заставляет вспомнить о Джойсе. Нельзя не увидеть, что в «Рае» джойсовской поэтики много, очень много, но связывает двух великих художников не общность замысла, не элементы техники и даже не понимание природы художественного слова (скажем, «спермология» у Лесамы и «сверхоплодотворение» у Джойса). Главная общность их позиций – концепция текста как альтернативной реальности². Однако, если Джойс отменяет историю, то Лесам, напротив, не признавая истории в виде линейного вектора (в этом он солидарен с Джойсом), призывает к реализации создаваемой альтернативной

¹ Yurkievich S. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, 1986. P. 5.

² Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. М., 1994. С. 69.

реальности в подлинно историческом акте. Джойс преуспел гораздо более Лесамы в том, чтобы представить мир как скопление опечаток, но в «Поминках по Финнегану» он дошел до такой степени «гибридизации» (С.С. Хоружий) слова, что это было равнозначно разложению языка европейской культуры, в системе которой он работал. И если у истового ирландца творческий прием самодовлеющ и тяготеет к методу, убивающему самое поэтику, то у Лесамы последовательная деструктуризация того образа мира, который разрушал Джойс, лишена жесткой системности (рациональной «причинности»), логической безусловности и подчиняется лишь вольной прихоти, наобумной игре, напору вздорного упорства, художественной фантазии, устремляющейся к неведомо чему самыми окольными путями. В поэтике Лесамы в дело идет форма и только форма – оболочка, слепок, прием, – но хаотическая мешанина реминисценций, в том числе (и особенно!) ложных и искаженных, в конце концов уплотняется настолько, что позволяет явственно ощутить подразумеваемое смысловое ядро. Возникает нечто парадоксальное, обладающее несомненной индивидуально-поэтической и культурной спецификой, но при этом не образующее системной целостности, что, впрочем, и характерно для латиноамериканской литературы.

Глубоко значимое для личностного самосознания Лесамы двойственное сочетание баскской теллуричной серьезности и креольской безудержной фантазийности преломляются в его поэтике в парадигматическое сочетание двух онтологий, которые в совокупности и отвечают национальному образу мира. Создание нового языка культуры требовало выработки новых, «самостных» форм художественного слова, и Лесам ответил на этот вызов.

После смерти писателя в его архиве, кроме текста «Оппиано Ликарио», был найден свод стихотворений, озаглавленный «Фрагменты к тому магниту» («Fragmentos a su imán»); в названии и поэтике сборника звучат и отклик «Фрагментов к Нарциссу» Поля Валери и реминисценции сюрреалистских «Магнитных полей», созданных еще в 1919 году совместно Андре Бретоном и Филиппом Супо. Возможно также, что имелся в виду журнал «Иман» («Магнит») Алехо Карпентьера, единственный номер которого вышел в Париже в 1931 году. За небольшими исключениями эти стихи неожиданно просты, традиционны, понятны; в них ощущается глубокая печаль безнадежно одинокого человека. Последним написанным Лесамой стихотворением был «Павильон пустоты» (1976), где воспроизводится ориенталистски окрашенное понятие «павильон высшей гармонии» из более раннего эссе «Обращение к лукавому ангелу». В этом прощальном тексте прежде горделивая сверхпредельность пустоты оборачивается

самоумалением в духе христологического понятия *кеносиса*, предполагающего грядущее превознесение через страдания и самоуничтожение. Эта идея вполне по-лесамовски опредмечивается в экзотическом образе «токономы» – ритуальной ниши в японском доме, куда помещался эстетически значимый предмет. До последнего дыхания Лесама жил мыслью о преодолении границы, отделяющей творца от абсолюта сверхпредельности. В эту пустоту инобытия и ушел Лесама, подобно Нарциссу:

Я все уменьшаюсь,
я делаюсь точкой, что тает и воспаряет.
Невидимый, я ушел в *токоному*
И с той стороны восстал во плоти.

АД НАСИЛИЯ КОЛУМБИЙСКИЙ ВАРИАНТ

Автор полагает, что характерный для исторического процесса Латинской Америки феномен тирании, обозначаемый здесь термином «виоленсия», является имманентным свойством формирования ее способа бытия. В качестве наиболее показательного образца избрана культура Колумбии, могущая служить парадигмой латиноамериканской цивилизации. Но дело не в самом факте традиционного насилия, а в том, что, как это ни странно, в Латинской Америке, по мнению автора, насилие во всех его формах оказывается конструктивным культурогенным фактором, служащим формированию национального самосознания.

Прежде всего необходимо упомянуть еще один, весьма специфический фактор, а именно – феномен насилия, который вошел в международный лексикон, как и русское слово «погром», под собственным именем: «виоленсия».

В общем смысле виоленсия является родовым признаком всего бытия Латинской Америки – мира, живущего «со вскрытыми венами»¹. Об этом, в частности, убедительно пишет в своем эссе «Виоленсия в современном испаноамериканском романе» чилиец Ариэль Дорфман, убежденный, что в Латинской Америке «виоленсия обусловила особый способ мировидения, нигде более не встречающийся»². В самом деле, в Латинской Америке репрессия как константа (Конкиста, социальное и расовое неравенство,

¹ См. об этом: *Галеано Эд.* Вскрытые вены Латинской Америки. М., 1986.

² *Dorfman A.* Imaginación y violencia en América. Santiago de Chile, 1970. P. 9.

диктаторские режимы, виоленсия, касикизм, комплекс врага по отношению к внешнему завоевателю, к природе и т.д.) настолько въелась в плоть историко-культурного бытия, что стала его неотторжимой частью. Необходимо подчеркнуть, что мы имеем дело с особым типом репрессивной культуры, культуры, постоянно переживающей факт репрессии, которая выступает в качестве реальной культурогенной силы.

Репрессивная культура, взятая в ее типологическом аспекте, функционирует всюду одинаково: она деформирует «нормальный» жизненный процесс, подавляет суверенную самостоятельность человеческой активности, выдавливая ее на грань бытия, вытесняя в онтологическое пограничье. В Латинской Америке ландшафт этой культуры простирается от насилия Конкисты до диктаторских режимов XX века. Естественно, репрессивные режимы известны и европейской цивилизации, но здесь объектом подавления становились зрелые общественные организмы, между тем как латиноамериканский мир подвергался деформации с момента своего образования, репрессивный процесс не прекращался никогда, все более органично вращаясь в латиноамериканскую картину мира: в неустойчивых латиноамериканских социумах он возникает как производное режима диктатуры, местного произвола и гражданских войн. По сути, это целая иерархия насилия, проявляющаяся на различных уровнях: это и касикизм, и мачизм, и насилие над индейцем, и социальное бесправие, и, в некоторых странах, всевластие США.

Репрессивным, чуждым, враждебным для латиноамериканского сознания является даже язык, навязанный колонизаторами. Бразилия сумела выработать собственный языковой конструкт, дистанцированный от языка бывшей метрополии, а вот испаноязычный мир все еще ищет свой способ самовыражения, настойчиво утверждая, что главная проблема литературы это язык. Удивительным образом латиноамериканское мировосприятие трактует даже собственный пейзаж как нечто чуждое себе, враждебное, непознанное, с чем, однако, необходимо идентифицировать себя, дабы обрести полноту самосознания, ощущение самости. Таким образом, все «иное», «другое», сохраняя свой статус «чужести», приобретает одновременно характер «свойскости», «самости». Это закон функционирования латиноамериканской ментальности, который может быть верифицирован в каких угодно сферах и на любых уровнях.

Началось с самой Конкисты. Уже здесь каждая историческая фигура эмблематична. Патологически жестокий предводитель завоевателей Лопе де Агирре, мятежный рыцарь, и сам хлебнувший немало бед, считал себя «князем свободы» (именно так и назвал свою книгу о нем, «восставшем ангеле», Мигель Отеро Сильва). А Симон Боливар, великий полководец

и освободитель Америки от испанского владычества, официально принял титул «диктатора», но – с мечтой о создании великого панамериканского единства. Поэтому А.Ф. Кофман справедливо полагает: «Латиноамериканская виоленсия – сложнейший комплекс, реализуемый на самых различных уровнях: социальном, коллективном, индивидуальном; на уровне фольклорного сознания и художественного литературного сознания; наконец, это и реальный феномен, и сумма психических реакций, и совокупность фольклорных мотивов, и фольклорный идеал (мачо), и литературная тема, и принцип сюжетостроения, и тип героя, и модус его поведения»¹.

В наиболее ярком и концентрированном виде этот безусловно негативный, травматический, но все же культуросгенный фактор проявил и продолжает проявлять себя до сих пор во многих странах, где он вьелся в плоть и кровь национальной жизни, стал ее оборотной стороной; так же как, скажем, в мексиканском народном сознании смерть оказывается другой стороной жизни. В Колумбии, например, феномен виоленсии стал предметом не просто научных исследований – он породил специальную науку: «виоленсиологию». Недаром Гарсиа Маркес полагал, что между жизнью и смертью нет строго определенной границы, и что жизнь – это «другая сторона смерти». Но проблема в том, чтобы вписать феномен виоленсии в систему культурных координат (о чем и говорил А.Ф. Кофман); чтобы контекстуализировать его, а не видеть в нем всего лишь экзотическую реалию, одну из многих черт, поспешно отмечаемых поверхностным взглядом, всегда готовым абсолютизировать любую вырванную из контекста манифестацию иного способа бытия; в том, чтобы представить феномен виоленсии – репрессивного, травматического типа культуру – именно как тип культуры в его возможных типологических соотношенностях и перспективной векторности. Как ни странно, виоленсия также может представлять специфической формой цивилизационного процесса, направленного на выявление и, по возможности, описание художественно-идеологической идентичности как на уровне творца, так и создаваемой им культуры. Стремление увидеть в привычных, почти автоматически фиксируемых сознанием понятиях специфические смыслы и обусловило столь шокирующую формулировку: «культура виоленсии».

В частности, некоторые сущностные, узловые точки латиноамериканского мира как системы могут быть прояснены путем помещения предмета нашего рассмотрения в поле типологических сопоставлений

¹ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 273.

цивилизаций пограничного типа, каковыми и являются миры Латинской Америки и России, вполне сопоставимые по геополитическим критериям. Такое сопоставление закономерно, и справедливость его подтверждается плодотворностью проведенных исследований¹. Типологическое сходство поражает уже в оценках Симона Боливара и П.Я. Чаадаева, практически современников, совпадавших в своих высказываниях едва ли не текстуально. Каждый из этих мыслителей воспринимал и описывал свой культурный мир как некую *иную* по отношению к Западу цивилизацию, лишенную его целостности и пребывающую в состоянии имманентной промежуточности, *пограничности*, как сказали бы мы сегодня. «Мы как бы являем собой человечество в миниатюре, живем в особом мире. <...> Мы <...> изолированы или, лучше сказать, отстранены от мирового опыта»², – писал Боливар. «У нас другое начало цивилизации <...> Про нас можно сказать, что мы составляем как бы исключение из народов. Мы принадлежим к тем из них, которые как бы не входят составной частью в человечество, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру»³. Это уже «Философические письма». И оба мыслителя одинаково сетовали на отсутствие ведущей национальной идеи, той идеи, которая сообщила бы полноту бытия соответствующей цивилизации. Уже на этом примере можно видеть, насколько укоренено в обеих цивилизациях ощущение экзистенциальной кризисности, компенсируемое устремленностью к горизонту великой Утопии, в эсхатологическое запределье.

В Латинской Америке ландшафт этой культуры простирается от нашествия Конкисты до диктаторских режимов XX века. В широком смысле слова виоленсия является порождением истории и действительности Латинской Америки

Собственно «колумбийская виоленсия» охватывает период конца 1940-х – начала 1980-х годов, за это время страна потеряла, по разным данным, от 200 до 300 тысяч погибшими, но это трагическое явление и подобная «статистика» и в дальнейшем остается неизжитой реальией национальной истории. За последние 15 лет XX века только по официальным сведениям «в стране было убито 4 кандидата в президенты, 1200 офицеров полиции, 200 судей и следователей, 150 журналистов и свыше

¹ См., например: *Земсков В.Б.* Хроники Конкисты Америки и летописи взятия Сибири в типологическом сопоставлении // *Латинская Америка.* 1995, № 3.

² *Боливар С.* Избранные произведения. М., 1983. С. 54, 56.

³ *Чаадаев П.Я.* Сочинения. М., 1989. С. 379, 21.

300 тысяч рядовых граждан; 3,5 миллиона колумбийцев, спасаясь от насилия и угроз, выехали из страны»¹. Как мироощущение, феномен виоленсии глубоко укоренен в колумбийском национальном сознании, для которого стало привычным ощущение террора, застоя, маразма общественной жизни.

Виоленсия захлестывала страну двойным накатом: в 1948–1953 годы и 1954–1958 годы; между этими двумя волнами оставался период относительного затишья. «Избранный» в 1950 году президентом Лауреано Гомес, заслуживший прозвище Монстр, развязал в стране настоящую бойню. Началась затяжная братоубийственная война. Большая часть колумбийской интеллектуальной элиты была вынуждена эмигрировать. Драматизм событий по своей масштабности не поддавался художественному воплощению. Так называемая «литература виоленсии», насчитывающая около сотни книг, в основном представляет собой жесткие свидетельские описания – «перечень мертвецов», как нелицеприятно отозвался об этих книгах Гарсиа Маркес, стремившийся определить для себя «корни, движущие силы, и главное, последствия этой виоленсии для тех, кто ее пережил»². Формула Гарсиа Маркеса весьма многозначительна: по сути дела, она фиксировала извращенное состояние колумбийского общества, поскольку латиноамериканская мысль традиционно стремится именно к созданию «перечня» окружающего мира, к самоописанию, которое и оказывается средством самопознания.

К 1910 году, когда отмечалось столетие со дня обретения национальной независимости, колумбийское общество подошло с тяжким грузом прошлого и ясным осознанием того, что необходимо всеми силами добиваться единства, мира и взаимотерпимости. В исторической памяти народа еще свежи были воспоминания о семидесяти (!) гражданских войнах, сотрясавших нацию в истекшем столетии. «Тысячедневная война» 1899–1902 годов унесла жизни 80 тысяч колумбийцев. Как отмечает историк, это была «самая страшная, самая опустошительная гражданская война из всех, пережитых Колумбией»³. В 1903 году США отторгли от Колумбии Панаму, что оставило болезненный след в национальном сознании. И все же между 1910 и 1918 годами в стране наступило относительное спокойствие. Восстанавливалась нормальная общественная жизнь. Большим

¹ Чумакова М.Л. Мирный процесс в Колумбии // Латинская Америка. 2001, № 11. С. 28.

² García Márquez: Ahora doscientos años de soledad / Entrevista con González Bermejo // Casa de las Américas. 1970. № 63. P. 162.

³ Гонионский С.А. Колумбия. М., 1973. С. 179.

событием для страны стало открытие богатейших месторождений нефти, чрезвычайно заинтересовавшее и североамериканского соседа. С начала первого десятилетия XX века намечается некоторое оживление общественно-литературной, публицистической жизни, проявляется интерес к национальной действительности, к событиям национальной истории.

Но в 1925–1926 годы грянула чудовищная засуха, испепелившая и села и города. От экономического подъема начала 1920-х страна двигалась к глубокому кризису 1930-х годов, ко все большей зависимости от США, ко все большему бесправию рабочих и индейцев, к ожесточению общественного климата и, наконец, – к колумбийско-перуанской войне 1932–1933 годов. Таково было наследие, с которым пришлось иметь дело политикам-либералам переходного этапа, трагически закончившегося в 1948 году убийством популярного общественного деятеля левого крыла Хорхе Элиесера Гайтана. Эта провокация имела своим последствием народное восстание в столице страны, вошедшее в историю под названием «боготасо». Стихийный бунт вылился в яростную волну разрушений, в безоглядный погром, в эпидемию насилия, приведшую к многочисленным жертвам с обеих сторон. Бунт в Боготе, вызванный долго накапливавшимся в народе возмущением, был жестоко подавлен войсками. С этого момента не только Боготу, но и всю Колумбию захлестнула волна насилия, вошедшего в историю под именем – «виоленсия».

Но в Колумбии виоленсия, исторически неизбывная и тотальная, вошла в душу, в плоть и кровь народа, стала мироощущением. Виоленсия и порождаемое ею ощущение кризиса жизненных основ, глубокая национальная травма – вот что определило основной настрой общественного сознания в Колумбии на протяжении большей части XX столетия. В колумбийской литературе феномен виоленсии стал едва ли не основной темой, а в духовном аспекте сделался главным фактором формирования художественного мышления.

Чувство выпадения из смысложизненного порядка, ощущение метафизического «одиночества», исторической отъединенности и т.д. пронизывает практически всю колумбийскую литературу XX века, равно как и все сферы национальной жизни, наполняя ее глубоким трагизмом, охватывающим все измерения художественного освоения бытия. Кардинальная тема одиночества претворяется в системном комплексе мифологизированных мотивов, как то: смерть, пустота (ничто), пустыньность вообще, «зеленый ад» сельвы, безжизненность степей (льянос), ветер, запахи (чаще всего тления, разложения), природные аномалии, «ужасность» тропиков как таковых, засуха, а также и дождь, море (оно трактуется негативно – как эквивалент степи или сельвы: не случайно

название классического романа «зеленого ада» – «*Лучина*»), а также сон, но равно и бессонница как знаки беспамятства, моровой напасти, всеобщего «смертеощущения». К этому можно добавить образ похорон, характерного, по мнению одного из критиков, для колумбийского сознания¹.

Но, конечно, трагизм колумбийского национального мировосприятия обусловлен не климатом и не географией, а ландшафтом национальной истории, являющим собой почти сплошную бойню. Все эти константы определяют собой мирообраз колумбийской культуры, вне которого понять ее просто невозможно. Виоленсия травмировала колумбийское общественное сознание и, в конечном счете, породила своеобразный тип художественного мышления.

1920-е годы для многих культур связаны с радикальными авангардистскими инновациями. Однако литературу Колумбии, остававшуюся приверженной традиции испано-американского модернизма, авангардизм не смог всколыхнуть и сказался в ней лишь теллуристической тенденцией, заставившей писателей обратиться к проблемам реальной, исконно национальной жизни. Так сложился феномен теллурического романа, который, по справедливому соображению В.Б. Земскова, аналогичен много более раннему процессу «возникновения национально характерного языка» искусства в «старых» литературах, языка, сформировавшегося еще на стадии эпоса, фольклора². То есть речь идет о своего рода культурном космогенезе, о художественном конструировании своего мира путем созидания его образа в слове. Именно такой язык культуры, способ национального самовыражения был давно и крайне необходим Колумбии, да и не только ей, поскольку речь идет о типологически общем для стран Латинской Америки феномене. Такой теллуризм несет в себе утопические представления о новом человеке, новом мире, выраженные особым художественным языком и содержащие эсхатологическое видение бытия.

Для колумбийского теллуризма, как и для всей национальной литературы XX века своего рода идейно-художественной матрицей послужил классический роман национального романтизма «Мария» Хорхе Исаакса, вся последующая колумбийская проза является одновременно и продолжением и опровержением идилической «Марии». В литературе XX века природа, воплощаемая в различных топосах, по-прежнему противопоставлена «цивилизации», по-прежнему сохраняет некие исконные ценности.

¹ *Piotrowski B.* La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea. Bogotá, 1988. P. 231.

² *Земсков В.Б.* Особенности венесуэльско-колумбийской прозы // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976. С. 256.

Но характер этих ценностей уже не безусловно позитивен, напротив, оставаясь смыслополагающим началом колумбийского образа мира, природа чаще предстает источником неизбывного зла, пронизывающего национальное самосознание. А «варварство» в форме виоленсии стало основным сюжетом колумбийской теллурической литературы, независимо от разновидностей насилия.

В литературном процессе Колумбии в XX веке существенную роль сыграли еще некоторые факторы. В латиноамериканской культуре в целом складывание образа собственного бытия в слове оказалось затрудненным ввиду отсутствия органически сложившегося своего, «латиноамериканского» языка. В Колумбии это чрезвычайно важное для культуурообразовательных процессов обстоятельство имело особое значение в силу исключительно консервативного строя национальной жизни, сохранившего испанский язык в максимальной приближенности к кастильской норме. Вплоть до середины XX века колумбийская культура, выросшая под суровой ферулой католицизма, испытывала на себе тяжкий гнет разных видов консерватизма, усугубляемого гнетом диктатур.

Возможно, этими факторами объясняется особое свойство колумбийской литературы, поэтической по преимуществу: она кажется написанной для чтения вслух, для декламации, и несет в себе на письме образы мнимостей, призрачных фигур, барочной игры воображения. Вообще литературный процесс как форма художественного сознания протекал в Колумбии преимущественно в сфере поэзии, а не прозы. В целом творчество колумбийских литераторов XX века отмечает общая тенденция: движение от статичных и нормативных поэтик к ощущению слова как хаотичной первоматерии, из которой должно возникнуть образу собственного мира и, соответственно, стремление к ярко выраженному языковому жесту, к внутренней свободе.

В колумбийской литературе, как и во многих других латиноамериканских литературах, стадийно последовательные этапы не сменяли друг друга, а совмещались, образуя хронологически растянутую слоистую массу. Так, испано-американский модернизм, авангардизм и реализм растворились в общем потоке социально ориентированной литературы виоленсии, теллуризма и позднейших явлений. Взошедшая на почве костумбризма литература продолжала методично описывать быт колумбийской глубинки. Но злоба дня требовала уже не описания, а выражения колумбийского национального характера, и первым это сделал Хосе Эустасио Ривера. Он порвал и с традицией добродушных костумбристских олеографий и с изысканными стилизациями испано-американского

модернизма и выразил драму внутреннего и внешнего национального бытия своего времени. Ривера разрушил литературность и создал литературу. Творчество этого виднейшего мастера латиноамериканской литературы связано с обновительными тенденциями художественно-идеологической жизни континента первых двух десятилетий XX века.

О своем праве на место в новом мире колумбийская литература заявила в 1920-х годах, когда оформилась группа, которая и называлась «Лос Нуэвос» («Новые»), просуществовавшая примерно до 1925 года. Какой-либо своеобразной художественной программы эта группа не выдвинула. Возникла она лишь благодаря одноименному журналу, но ее участники (Хорхе Саламеа, Хосе Эустасио Ривера, Леон де Грейфф, Луис Видалес, Рафаэль Майа, Хосе Арсиньегас, Фелипе и Альберто Льерас Камарго, Луис Техада и др.), впоследствии избравшие разные творческие пути, были действительно движимы общим духовным импульсом обновления. Жизнь журнала «Лос Нуэвос» оказалась весьма скоротечной (всего пять номеров), но его авторы стали основными подвижниками современной колумбийской литературы. «Новые» с трудом избавлялись от груза модернистских поэтизмов и сентиментального стихотворства, породивших в колумбийской культуре поветрие «сонетизма». В 1924 году журнал писал: «Господи сохрани и упаси от литературного совершенства! Стихи должны быть слегка вывихнутыми, но живыми... Настало время свернуть шею музыке!»¹ В 1920-е годы авангардистские идеи все же проникают в атмосферу провинциально-традиционной Колумбии. В частности, на художественное мышление «Лос Нуэвос» немалое влияние оказала Октябрьская революция в России.

Новое поэтическое движение, отразившее кризисное состояние общества, объединилось вокруг журнала «Мито» («Миф»): он был учрежден в 1955 году и просуществовал до 1962-го (всего вышло 42 выпуска). Рупор нового поэтического поколения предоставлял свои страницы для публикаций не только литературного, но и документального и социально-философского характера, направленных на демифологизацию колумбийского национального сознания. Как писал в 1958 году один из авторов журнала, «“Миф” стремился к тому, чтобы стать национальным антимифом»². С первых же дней своего существования «Мито» провозглашал, что является «журналом недовольных общественной жизнью, трибуной мятежников, хотя и не революционеров»³. Свой последний

¹ Цит. по: *Jiménez Panesco D. Rafael Maya*. Bogotá, 1989. P. 8.

² *Mito. Selección de textos*. Bogotá, 1975. P. 141.

³ *Ibid.* P. 411.

номер журнал намеренно посвятил вошедшему в силу течению надаистов, начисто отрицавших систему ценностей группы «Мито», как и все системы и все ценности, и тем самым продемонстрировал сильный жест и волю к преемственности культурных форм. Занявший принципиально открытую позицию по отношению к национальной действительности и современной литературе, «Мито» сразу же выдвинул девиз: «Слово за словами».

В последние два десятилетия XX века в колумбийской литературе обозначился качественный перелом. В нее вошла целая плеяда талантливых и разносторонних писателей, характер дарования которых не позволяет выделить их сколько-нибудь очевидную общую черту, неслучайно название одного из объединений: «Безымянное поколение». Безусловно, общей для них является лишь удивительная творческая продуктивность. Это поэт и критик Хайме Гарсиа Маффла, создатель поэзии строгих форм, рациональной и вместе с тем глубоко религиозной; автор десяти романов и книги рассказов Густаво Альварес Гардесабаль, разрабатывающий актуальные социальные темы; поэт и эссеист Хосе Мануэль Рока; Рафаэль Умберто Морено-Дуран, автор многих романов, блестящий и ироничный эссеист, любитель стилистической игры; поэт Хуан Густаво Кобо Борда, пишущий в довольно герметичной манере, который проявил себя так же как критик, издатель и автор книг о крупных национальных поэтах.

Итак, опыт колумбийской литературы XX века свидетельствует, что, несмотря на глубокую историческую травму, она эволюционировала к такому типу художественного сознания, который позволил ей обрести веру в слово как в средство самосозидания и самоутверждения. И все же... В 2011 году Фабио Хурадо Валенсия выпустил «Антологию колумбийской поэзии. 1931–2011». Можно предположить, что речь идет о своеобразном подведении итогов. Но на обложке изображена символическая фигура связанного человека с оковами на ногах и со стертým лицом. А Мария Мерседес Карранса (1945–2003), например, пишет в стихотворении «Родина»: «Все в этом доме сплошная руина. <...> И мы в этом доме все заживо погребены»¹.

Но, пожалуй, насилие, как тип культуры, характерно не только для Колумбии и не только для Латинской Америки: насилие имманентно пограничью как определенной социокультурной конфигурации, свойственной разным геополитическим субъектам. Это научный факт, отчасти уже отмеченный выше. И не будем забывать, что Россия также является

¹ Цит. по: *Jurado Valencia F. Poesía colombiana. Antología. 1931–2011. Bogotá, 2011. P. 133.*

пограничным регионом, который, по мнению современного российского ученого Льва Гудкова, характеризуется «негативной идентичностью»¹. Однако и репрессивный тип культуры является специфичным культурогенным фактором, разумеется, тоже негативным. Поэтому И.В. Кондаков имеет все основания утверждать: «Сталинская эпоха <...> выявила совершенно неожиданный аспект творчества, рожденный революцией, – *насилие*. Именно не насилие как таковое, направленное на достижение какого-то военного, политического, социального или экономического результата, а поэтика насилия, перманентное *насилие как творчество*, разрушение и деструкция, понимаемые как феномен культуры»². Очевидно, уже только эти, пусть и негативные, факторы, дают нам, как и латиноамериканцу Л. Сеа, основание видеть в наших культурных и геополитических субъектах общие типологические моменты, как еще будет показано ниже.

Таким образом, оказывается, что репрессивная культура как таковая (рассмотренная на примере Латинской Америки и России) может иметь не только культурофобный, но и своеобразный культурогенный характер. Какого рода этот характер – вопрос иного порядка.

«СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА» И ВЕЧНОСТЬ БЫТИЯ

«Бум» он и есть бум. Вспышка новизны, яркость восприятия, потом – тянущийся шлейф сложившихся мнений, стереотипов и классификаций. Однако роман Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» (1967), который стал кульминацией так называемого «бума» латиноамериканской литературы, пришедшегося на 1960–1970-е годы, и принес его автору мировое признание и Нобелевскую премию, до сих пор остается бестселлером; по-прежнему широко издается и притягивает к себе все новые поколения читателей и почитателей.

К моменту создания своей «главной книги» Гарсиа Маркес уже был известным писателем, автором романов «Палая листва» и «Недобрый час», своеобразных рассказов, отмеченных поисками собственного стиля, и небольшого шедевра – повести «Полковнику никто не пишет», много работал как журналист и как киносценарист. Однако Гарсиа Маркес никак не мог найти себя как писатель. Давно задуманный «роман-река» переполнял его, был его неотступной идеей: еще в 1950 году он опубликовал

¹ См.: Гудков Л. Негативная идентичность. М., 2004.

² Кондаков И.В. Сталин в советской культурной памяти // Академические тетради. К 90-летию Ю.Б. Борева. Вып. 17. М., 2015. С. 84–85.

в газетной колонке один за другим «наброски к роману» под названием «Дочь полковника», «Сын полковника», «Возвращение Меме» и «Дом семьи Буэндиа». Как рассказывал впоследствии сам писатель, идея романа, даже вся его история в общем виде существовала в его сознании очень давно, «проблемой для меня были тональность, язык книги». Внезапно ему открылось, что разрешение проблемы находилось в самом начале реки его жизни: необходимо было вести повествование с невозмутимостью «деревянного лица», которую напускала на себя его бабка, сплетая бль с неблью. А потому и книга должна была начинаться с первого детского воспоминания, также сплетавшего реальную основательность дедовской фигуры с фантастической ирреальностью застывшей воды: «Пройдет много лет, и полковник Аурелиано Буэндиа, стоя у стены в ожидании расстрела, вспомнит тот далекий вечер, когда отец взял его с собой посмотреть на лед»¹. (В действительности дед повел Габито в цирк посмотреть на верблюда, со льдом был связан другой эпизод, но вымысел оказался живее реальности.)

Синусоидальная конструкция начальной фразы определяет всю поэтику главного романа Гарсиа Маркеса («Из этого образа исходит вся книга»), не случайно она своеобразным рефреном пронизывает текст книги: «Пройдет много лет, и, стоя у стены в ожидании расстрела, Аркадио вспомнит...»; «Через несколько месяцев, стоя у стены в ожидании расстрела, Аркадио вновь переживает эти мгновения...»; «Пройдет много лет, и на своем смертном ложе Аурелиано Второй вспомнит тот дождливый июньский день, когда он вошел в спальню посмотреть на своего первенца»; «Пройдет несколько месяцев, и Аурелиано Второй на своем смертном ложе вспомнит дочь такой, какой он видел ее в последний раз» и т.д. Сочетание разных планов прошлого и будущего, начала жизни и ее конца в одной конструкции это специфика не только повествования или стиля, но и определенного способа мышления. Само строение начальной фразы, замкнутой на себе и одновременно многослойной, определяет и композицию романа и временную структуру и его неоднозначную содержательность: в этой фразе закодирован весь роман, его начало и конец, вся жизнь между реальностью и ирреальностью. Одновременное соположение, соприсутствие многих реальностей – ситуация, для выражения которой Гарсиа Маркес и избрал спиралевидную (линейную и одновременно цикличную) форму наррации, – характерны для всех уровней и всех микросюжетов романа.

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества* / Перев. Н. Бутыриной и В. Столбова. СПб., 2001.

Эта повествовательная манера была выбрана писателем сознательно: «Спиралевидная структура позволяет сжать время и сказать о многих вещах одновременно, купно»¹. Тот же прием использует Гарсиа Маркес, когда заставит своего персонажа запечатлеть историю рода Буэндиа, он «сосредоточил всю массу каждодневных эпизодов за целый век таким образом, что они все сосуществовали в одном-единственном мгновении». Так, по принципу симультанности, устанавливались декорации в средневековых мистериях: все разом, заставляя актеров перемещаться между ними. Подобный тип организации действия оказался актуализированным в культуре XX века, поскольку отвечал «потребностям дробления пространства и умножения временной протяженности и перспективы»². В свете поэтики, заявленной первой и ключевой фразой романа, иначе читаются и предыдущие произведения Гарсиа Маркеса и последующие; позднее по этому же принципу будет выстроена и первая фраза «Истории одной смерти, о которой знали заранее».

С 1965 года Гарсиа Маркес погрузился в полутораговое затворничество в своем крохотном кабинете, единственным украшением которого была картина с убого намалеванной толстой наядой в окружении амурчиков и столь же примитивная олеография. Роман писался лихорадочно, в азарте, безо всякого плана, как и было предсказано в «Доме семьи Буэндиа»: «Дом начали строить <...> без заранее продуманного плана. <...> И через три месяца, когда была уже возведена крыша, побелены стены и навешены двери, дом внутри все еще был похож на двор». Впоследствии, отвечая на вопрос об обстоятельствах создания романа, Гарсиа Маркес говорил: «Когда я пишу роман или рассказ, у меня никогда нет перед собой предварительно намеченного плана; я никогда не знаю, куда меня заведет история, которую я рассказываю. <...> Надо только пошире распахнуть дверь перед вымыслом и ни в чем не умерять пыла воображения»³. Поэтому писатель вел только подробный «дневник книги», а потом составил генеалогическое древо своих персонажей, чтобы не запутаться самому, и даже упорно пытался опубликовать эту схему вместе с текстом.

Легендарные обстоятельства создания романа – добровольное затворничество, распродажа почти всей домашней утвари – кажутся одним из эпизодов романа и вполне отвечают поэтике фольклорной традиции. Гарсиа Маркес и сам ощущал себя одним из персонажей своей нескончаемой

¹ *García Márquez G.* La soledad de América Latina. P. 632.

² *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 70.

³ *Gabriel García Márquez habla de «Cien años de soledad» // Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez.* La Habana, 1969. P. 46.

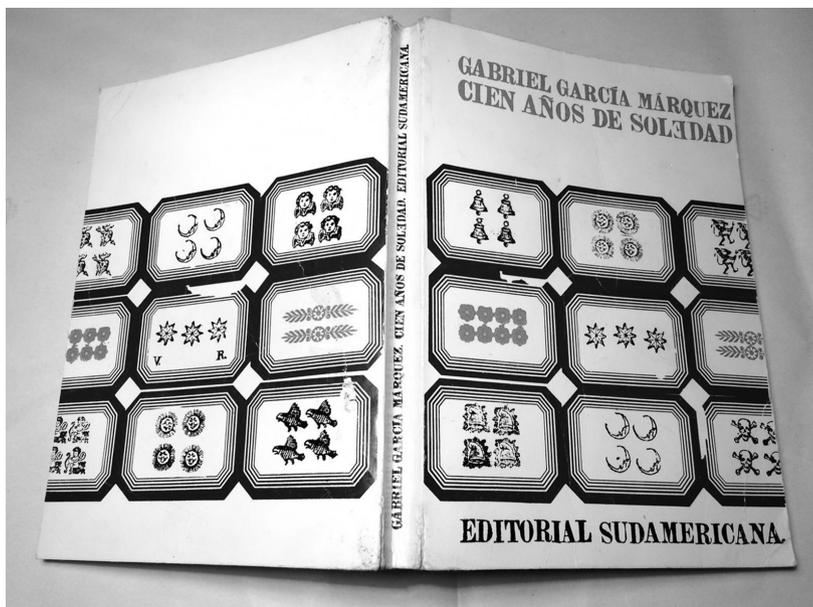
книги, которая, как он полагал, так и осталась незавершенной: «Если бы не мое материальное положение, я бы написал четыре или пять томов этой книги. А так я вынужден был все сокращать и работать второпях, потому что нам уже не на что было жить»¹.

Когда роман был все-таки закончен и поступил в продажу, его первые тиражи разошлись в считанные дни, и издательство осталось без бумаги. Книга была издана в Буэнос-Айресе, а не в Мехико или в Боготе, потому что именно в Аргентине в то время существовала наиболее благоприятная читательская среда. Но книга, написанная колумбийцем в Мексике и изданная в Аргентине, уже по обстоятельствам своего рождения должна была стать плотью от плоти всей латиноамериканской культуры.

И если роман расхвалился нарасхват, а на улице выстраивались толпы, то это означало, что его основными потребителями были простые обыватели, носители той самой бытовой культуры, которую писатель осознанно воплотил в письменном слове, сообщив ей сакральность книжного текста. Книга, произросшая из глубин народного сознания, и была принята народом как «своя», естественным образом возникшая «народная книга» – тип литературы, в силу исторических обстоятельств в Латинской Америке отсутствовавший. (Отчасти ей предшествовал лубочный жанр так называемой «веревочной литературы», популярной в народной среде, но все же остававшейся на уровне «базарных картинок»².) Но именно эти популярность и действенность дешевой книжки определили уже не раз отмечавшийся принцип функционирования латиноамериканской культуры: низовые, в широком смысле фольклорные формы, всплывают в верхние слои профессиональной культуры, чтобы затем вновь раствориться в народной культуре, но уже в виде нового канона. Так возникли та «легкость для чтения и соблазнительность тем «Ста лет одиночества», которые, как считал писатель, «повлияли на отношение к роману».

¹ Цит. по: *García Márquez E.* Tras las claves de Melquíades. Historia de «Cien años de soledad». Bogotá, 2001. P. 620.

² «Подобное название, появившееся еще в XVI веке в среде иберийских поэтов-странников, происходит от способа репрезентации этих дешевых печатных брошюр, которые развешиваются на веревках для того, чтобы покупатели, часто неграмотные, могли бы выбрать понравившуюся им книжку по картинке на обложке» (*Васина Е.Н.* О некоторых аспектах взаимодействия профессиональной и народной культур Латинской Америки // *Iberica Americans.* Механизмы культурообразования в Латинской Америке. С. 174).



Невероятной популярности «Ста лет» немало способствовала удачная и адекватная атмосфере книги обложка, не иллюстрировавшая ее впрямую, но выполненная в духе народной образности и умышленно ориентированная на восприятие массовой публикой: лубочные картинки с раппортно повторяющимися символами, нарочито примитивный, не выровненный шрифт и даже намеренная «опечатка» в названии.

Кстати, рисунок обложки в первом издании воспроизводил не более и не менее как фигуры азартной игры под названием «макондо» с символикой низовых народных поверий. В этом оформлении книга «Сто лет одиночества», вызревшая в повседневно Латинской Америки, завоевала континент и стала выступать в роли эмблемы латиноамериканской культуры. Но «народный» характер книги был не случайной удачей писателя, а результатом сознательно поставленной перед собой задачи. «Главная трудность для меня состояла не в рассказывании о нескольких поколениях моих героев. Самое сложное состояло в том, что я писал роман с твердым намерением впасть во все традиционные для нас общие места, а именно: риторичность, экзальтированный сентиментализм, злоупотребление элементами теллурического романа, мелодраматизм, дешевая любовная интрига. Я уверен, что все это составляет подлинные ценности реальной латиноамериканской жизни, которые были несправедливо

отторгнуты теми, кто этого не понимал. Кто-то должен был эти ценности восстановить»¹.

Таким образом, писатель сам отметил направленность на стилистику ибероамериканской литературы лубочного типа – *literatura de cordel*, как ее классифицировал еще в 1959 году испанский антрополог Х. Каро Бароха². Для этой литературы характерны народные формы религиозности, гиперболизация и вместе с тем снижение трагизма «роковых» событий (убийств, катастроф, моровых бедствий), цикличность героических деяний, акцентуация мотивов рока и насилия, огрубленные формы юмора и эротизма, неременное присутствие элементов чудесности и в то же время ориентация на «настоящность», подлинность описываемого и т.д. Примечательно, что на рубеже 1960–1970-х годов типологически сходные тенденции охватили значительную часть латиноамериканской литературы. Достаточно вспомнить колоритную атмосферу романов Ж. Амаду. Особенно разительное сродство с гарсиамаркесовскими интенциями отличает творчество бразильского писателя Ариано Суассуны, сознательно сплавливавшего индивидуально-авторский и фольклорный дискурсы.

Есть еще один фактор, который способствовал органичному восприятию «Ста лет одиночества» народным сознанием Латинской Америки. Книга создана под сильнейшим воздействием поэтики вальенато – колумбийской народной песни, сочетающей в себе элементы европейской, индейских и африканских культур. Этот синкретический музыкальный жанр воплощает в себе самое существо колумбийского народного мироощущения, это музыка, которая, по словам Гарсиа Маркеса, «соткана из той же ткани воспоминаний, из бытия человека, потрясенного каждодневной событийностью природной жизни». Гарсиа Маркес был не только горячим поклонником вальенато, он сам неоднократно организовывал их фестивали и, будучи другом и приверженцем композитора Рафаэля Эскалоны, немало сделал для пропаганды фольклорной музыки. Он вспоминал: «Думаю, что более чем какая-либо книга моему прозрению способствовала музыка, песни вальенато». Поэтика, стилистика и сюжетика вальенато во многом определили творческую манеру Гарсиа Маркеса периода его расцвета: художественные начала вальенато и гарсиамаркесовского письма одни и те же. Сам писатель не без запальчивости заявлял: «“Сто лет” – это рассказ о повседневных событиях того края, где родился и развился

¹ Цит. по: *García Márquez E. Tras las claves de Melquíades. Historia de «Cien años de soledad»*. P. 77–78.

² См. его итоговый труд: *Caro Baroja J. Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, 1990.

вальенато, именно так, <...> я не устаю повторять, что “Сто лет одиночества” – всего лишь один сплошной вальенато длиной в 350 страниц¹. Таковой была трудноуловимая – особенно для литератууроориентированного восприятия – аура, которая окружала создание нового романа.

В общем смысле «Сто лет одиночества» это, конечно, эпическое повествование, тяготеющее к тотальному воспроизведению прежде всего латиноамериканского образа мира в его разноставности и незавершенности и создающее в результате некую обобщенную модель бытия. Сам автор говорил: «Я стремился к созданию всеохватывающего романа» (*novela total*)². Весь этот мир Гарсиа Маркес сосредоточил в созданном его воображением городке Макондо, звучное название которого запомнилось ему случайно с давних времен. Само слово «макондо» имеет самые разные значения, но, как говорит писатель, для него Макондо это, скорее, прошлое, мир воспоминаний, «состояние души». Образ же некоей «мировой деревни», возник в сознании писателя в начале 1950-х годов: так, увидев Москву в первый раз, потрясенный писатель назвал ее «самой большой деревней в мире».

Роман вызревал и обрастал сюжетно-образными слоями на протяжении семнадцати лет. За это время от него отпочковались многие побочные побеги в виде набросков, рассказов, романов. Между тем питавшие основную тему массовые стереотипы, будучи подняты в сферу высокой литературы из низового слоя народной культуры, кристаллизовались до уровня чистых архетипов, на костяк которых писатель снова умело низывал фрагменты воспоминаний, расхожих образов, вечных сюжетов, народных верований. Поэтому книгу можно читать в любом культурном регистре, в любом ракурсе, и диапазон восприятия этой книги, форму которой сам автор считал «простой и поверхностной», может быть сколь угодно широким и разноречивым. «Роман обрел гораздо более широкую аудиторию, чем я сам рассчитывал. Дело в том, что он состоит из разных уровней, <...> и каждый уровень находит своего читателя»³.

Впрочем, и образ Макондо, и повествовательная манера этого сотканного из разного художественного материала текста также существенно

¹ Цит. по: *García Márquez E. Tras las claves de Melquíades. Historia de «Cien años de soledad»*. P. 340–341.

² Габриэль Гарсиа Маркес, Марио Варгас Льюса. Диалог о романе в Латинской Америке // Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 139.

³ Цит. по: *García Márquez E. Tras las claves de Melquíades. Historia de «Cien años de soledad»*. P. 20.

разнятся в зависимости от уровней романного времени. Само время в романе имеет сложную, поступательно-возвратную природу, уже показанную выше. Здесь совмещены два типа времени: линейное и цикличное, подобно тому, как совмещены два типа повествования – дописьменного и литературного. Но цикличность вырождается в повторяемость, в псевдovремя, время «чумное», «дурное», в безвремяе. Остановившееся, «сломавшееся» время это еще и время диктатуры, прерывающей нормальное течение исторического процесса, то есть меняющей линейное движение времени на возвратное. Сам писатель объяснял свою концепцию времени в романе следующим образом: «Я сознательно предпочел время, которое не имело бы хронометрического измерения для того, чтобы делать все, что мне захочется. <...> Таким образом я мог бы вместить в роман сколько угодно поколений»¹. Поэтому ни цикличность, ни возвратность времени в поэтике Гарсиа Маркеса (за исключением ранних рассказов) не имеют однозначно негативных коннотаций. Позднее, например, в романе «Любовь во время чумы» обращенное вспять время станет означать вечное обновление. Есть у гарсиамаркесовского времени и еще одно своеобразное свойство: необычайная растянутость, что особенно проявится в «Истории одной смерти, о которой знали заранее». Можно предполагать, что этот прием, как и многое другое, был заимствован у Фолкнера (ср. его роман «Когда я умираю»), но выстраивание «симультанного» повествования в разных временных полях и уровнях реальности является имманентным свойством поэтики Гарсиа Маркеса, типологически соотносимым с творчеством многих писателей Латинской Америки.

Главным смыслообразующим началом книги является само ее название, метафорически обозначающее историю постколониальной Колумбии – «сто лет гражданских войн в кровавых поисках собственного облика», по более раннему выражению поэта Альваро Мутиса, да и всей Латинской Америки с момента обретения независимости и начала самостоятельного существования. Объективно тяготение к «изначальному» жанру хроник, как и вообще к ценностям «первоначала» характерно для всей латиноамериканской литературы, озабоченной поисками онтологических оснований своей цивилизации. Для Гарсиа Маркеса же, всегда считавшего себя прежде всего документалистом, а уже потом писателем, безусловно, приоритетным был принцип жизненной верности: репортаж, говорил он, есть ключевой жанр, из которого может развиться и история

¹ Цит. по: *García Márquez E. Tras las claves de Melquíades. Historia de «Cien años de soledad»*. P. 598–599.

(*crónica*), и рассказ, и роман. Впрочем, позже он утверждал, что между репортажем, хроникой, рассказом и романом никогда нельзя провести четкой границы. Такова непростая природа жанрового принципа «Ста лет одиночества». Строго говоря, этот роман вряд ли подлежит классификации, потому что жанровая система генетически принадлежит европейскому сознанию. Латиноамериканские же повествовательные формы, как правило, в своем наиболее аутентичном выражении, гибриды, синтетичны, а «Сто лет одиночества» не вписывается даже в латиноамериканские жанровые формы.

Действие романа в линейно-сюжетном измерении и в самом деле охватывает примерно сто лет, если отсчитывать от исторических реалий, относящихся к 30-м годам XX века, а точнее – от 1928 года, когда появился на свет сам писатель (хотя автор говорил, что и сам не уверен, точно ли там сто лет, в этой книге). Но на уровне художественной образности словосочетание «сто лет» имеет не хронологический, а метафорический смысл – как обозначение замкнутой, «бессчетной» вечности: именно в таком смысле длится ровно «сто лет» и правление диктатора в «Осени патриарха». Столь же абстрактно и в то же время узнаваемо Макондо, «всемирная деревня» Латиноамерики, где проживает свой век род Буэндиа. Эта фамилия, так же как и большинство имен персонажей (Аркадио, Хосе Аркадио, Аурелиано, Ремедиос, Пилар Тернера, Рената), хотя и взята из реальной жизни, имеет символический смысл: «Благой День» в христианской теологии это устремленное к преобразению, богонаполненное бытие, следовательно, род Буэндиа в пределе – есть род человеческий. Энергия сюжетного напряжения создается тем, что род Буэндиа оказывается как раз лишен благодатного начала и являет собой полную противоположность смыслу означаемого его слова.

Но и «одиночество» у Гарсиа Маркеса очень многосмысловое понятие, фигурирующее в самых разнообразных словосочетаниях и всякий раз, в зависимости от контекста, обретающее особую семантическую коннотацию. И когда писатель говорил, что всю жизнь пишет одну большую книгу об «одиночестве», что считает себя самым одиноким человеком на свете, а жителей карибского региона носителями внутреннего «одиночества», то он каждый раз вкладывал в эту метафору особый смысл. Все же не будем забывать, что его «одиночество» далеко от панамериканизма (о котором он писал в романе «Генерал в своем лабиринте» («El general en su laberinto», 1989), посвященном Симону Боливару, это особое видение бытия, в котором привычные понятия выступают в непривычной роли. В самом общем смысле «одиночество» у Гарсиа Маркеса выступает в значении «особости», «инаковости» латиноамериканского удела,

отличного от «общечеловеческой» всеобщности, о чем он, собственно, и сказал в своей Нобелевской речи, названной «Одиночество Латинской Америки», а еще раньше проговорил в диалоге с Марио Варгасом Льюсой. Безусловно лишь то, что в романе «одиночество» означает травму и прежде всего травму духовную. Следовательно, одиночество это не столько отсутствие или неспособность к любви, как утверждал сам Гарсиа Маркес, сколько невозможность полноценного, целостного существования, приводящая к духовной импотенции, человеческой ущербности, к комплексу сиротства: таковы единокровные любовники Аурелиано и Амаранта Урсула, «заточенные одиночеством и любовью и одиночеством любви» и ощущавшие себя «самыми счастливыми существами на земле». Нарушители общечеловеческих норм, они, как и все другие герои Гарсиа Маркеса, меченые девиационными признаками, погружены в замкнутое на себе «дурное время» и обречены на гибель.

Но при этом Гарсиа Маркес исходит не из априорных схем, а из совершенно конкретных, бытовых деталей и образов, которые он каким-то чудом возводит в степень универсальных и абсолютных. Как справедливо отмечал В.Б. Земсков, «писатель исходит не из архетипов, а напротив, как бы просвечивает реального человека, реальные конфликты до самых их “изначальных” основ. <...> Одним словом, не от схемы к истории, а от конкретной истории – к обобщению, чтобы просветить рентгенограммой общее бытие до “скелета” закономерности»¹. Однако реальные прототипы и реальные конфликты обретают в романе художественно преображенные черты, которые сообщают одним персонажам еще большую основательность реальности, а других полностью уводят в мифологическую перспективу.

Так, Дом (имеется в виду не только физический дом, но все национальное бытие), выписанный с массой мелких бытовых, преходящих подробностей, реален, его обитатели – фантазмагоричны. Но в поэтике Гарсиа Маркеса эти два плана оказываются совмещены, что производит мощнейший художественный эффект. В результате совмещения реального и ирреального создается пространственно-временной континуум, в котором негативно трансформированы все основные категории: время – дурное, замкнутое, «испорченное»; пространство – тоже замкнутое, изолированное и проклятое; обстоятельства – выморочные, моровые, полужизнь-полусмерть; персонажи – полупризрачные, призрачные, но всегда гротескные. Самый характерный образ – деформированная (так или иначе) личность именно в этой своей деформированности, уродливости, аномальности или благодаря ей только и проявляющая чисто

¹ Земсков В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес. Очерк творчества. М., 1986. С. 136.

человеческие душевные свойства – как «нейтральные», так и нравственно и эмоционально маркированные.

Видимо, правильнее всего будет говорить о метасюжете этого повествования романно-поэтического типа, в котором каждый персонаж является ответвлением или вариацией одного из двух архетипических персонажей – основателей рода, а вернее, одного двойственного образа – бессмертного «полковника». Бессмертного, потому что центральный персонаж гарсиамаркесовской поэтики, как и герой рыцарских романов, с которым он состоит в генетическом родстве, в любом из своих воплощений способен перешагивать границу жизни и смерти туда и обратно сколько угодно, но отрешиться от своего вечно порогового состояния он не может, ибо в противном случае он изменит той экзистенциальной сущности, которую вкладывал в него его создатель.

Но в любом случае содержание романа не сводимо к какой-либо однозначной интерпретации с твердой системой кодов, образов, символов, метафор и референций. Как повествование роман ломает жанровый канон и тем самым утверждает в литературе новое романное качество. Увиденный сквозь призму дискурсивной повествовательности, роман обладает законченным сюжетом и развитой системой персонажей; прочитанный как притча, он редуцируется к нескольким мифопоэтическим универсалиям; как вольная игра воображения и стихия поэзии, он не имеет ни сюжета, ни персонажей, ни какой-либо аксиологии. Последний тип интерпретации, видимо, наиболее близок поэтике колумбийского мастера. Во всем своде творчества Гарсиа Маркеса не обнаружится ни одного безусловно положительного и ни одного безусловно отрицательного персонажа. Большинство из них представляют собой вариации нескольких надценностных архетипических макрообразов; при этом каждый жертва и каждый виновник как своей судьбы, так и общей, ибо каждый принадлежит той же рассогласованности бытия, в которой фатально замкнут. Фантасмагорично буйство жизни, как и фантасмагоричен произвол смерти, то якобы застывшей, то яростно бушующей, подобно чудовищному макондовскому ливню. Между обеими сферами – лабиринт соотносимостей. Сам же макондовский мир в своей перенасыщенности сверхизобилен, о чем прекрасно сказал тот же Варгас Льюса: «Библейское племя Буэндиа, этот род, где за Аурелиано неотвратимо следуют Аурелиано, а за Аркадио – Аркадио, в будоражащей и утомительной игре зеркалами <...> воспроизводит себя и расплзается в беспредельных пространстве и времени. <...> Тут все может стать: чрезмерность и излишество являются здесь нормой повседневности, чудеса и диковины питают человеческую жизнь, они так же доподлинны и осязаемы, как война и голод. Тут есть

летающие ковры, на которых дети катаются над крышами города; гигантские магниты, которые, когда их проносят по улице, вытягивают из дома сковородки, ножи и вилки, чугуны и гвозди; галионы, севшие на мель в бурьяне в двенадцати километрах от моря; эпидемия бессонницы и беспамятства <...> цыгане, которые, познав смерть, возвращаются к жизни, потому что “не переносят одиночества”; женщины, что возносятся на небо душою и телом; пары, чьи великолепные соития увеличивают плодovitость животных и плодородие растений, и герой, черпающий вдохновение непосредственно в крестовых походах из рыцарских романов: он развязал тридцать две войны, у него семнадцать сыновей от семнадцати разных женщин, и все эти сыновья убиты в одну-единственную ночь, а сам он уцелел после четырнадцати покушений, семидесяти трех засад, одного расстрела и выжил, приняв дозу стрихнина, которой достаточно, чтобы убить лошадь; он никогда не дает себя сфотографировать и в девяносто лет тихо заканчивает свои дни, коротая время в улу своего дома за изготовлением золотых рыбок»¹.

Варгас Льюса замечательно уловил поэтическую суть романа, повествовательную манеру и язык которого сам автор, по его же признанию, подвергал постоянным модификациям по мере развития своей истории. Именно в историческом, векторном смысле роман посвящен основанию, жизни и угасанию рода, вписанного в реальную историю страны. Но роман действительно перенаселен многочисленными персонажами, которые, повторяясь, отражают друг друга и, в сущности, составляют один-единственный персонаж: род. А сюжетом оказывается его конечная (вернее, изначальная) несостоятельность и выбрасывание из ада приобшившегося древа цивилизации человечества в рай природной естественности. Правда, Гарсиа Маркес потом признавался: его задачей было создать «ощущение повторяемости, цикличности», но роман разрастался настолько хаотично, что автор попросту потерял над ним власть и не знал, как остановиться. Он даже выбросил из текста целые два поколения Буэндия, но их род все закручивался подобно пороссячьему хвостику плода греховного союза. Мотив отпрыска любовников, состоящих в кровосмесительной связи, который рождается со свиным хвостом, принадлежит тезаурусу народных поверий; и тот факт, что именно этим мотивом роман берется в композиционную рамку, с достаточной убедительностью погружает все повествование в лоно народной низовой культуры. Этим сниженным образом спиралевидного развития писатель

¹ *Варгас Льюса М. Амадис в Америке // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 317, 316.*

поначалу и намеревался закончить роман, но такой финал показался ему неубедительным, поэтому он призвал на помощь образ чудадея и вещуна (цыгана Мелькиадеса), путешествующего, подобно героям Хуана Рульфо, из жизни в смерть и обратно, и который должен был заранее, в обратной спирали времен, написать «книгу, которую сейчас пишу я», и при этом предвидеть, «что Макондо будет сметено с лица земли ветром», чем вся история и кончается.

Сходным образом и напроороченная гибель всего «зеркально-призрачного города» означала неизбежное разрушение чуда, выросшего (разросшегося) из куска льда, которое в самом начале истории представляло как манящее своими возможностями будущее. Придуманый Гарсиа Маркесом финал книги создавал композиционную рамку и удачно вводил прием «текста в тексте» и соответствующую ему идею зеркальности (текста, мира, реальности, всего), но при этом оставлял текст структурно открытым, ибо поэтика Гарсиа Маркеса это поэтика многоуровневого текста, существующего одновременно в разных измерениях. Но прежде всего это поэтика умножения культурного текста, несущего в себе моделирующую функцию, актуальную для ситуации культурного «взрыва», повышенной семиотической динамики, когда в текст пришедшей в возбуждение культуры «вовлекаются наиболее далекие и неперебиваемые с точки зрения данной системы» тексты¹. На этом принципе строится поэтика Гарсиа Маркеса, активизирующая специфически латиноамериканскую традицию «избирательного эклектизма» как фактора культуростроения. Сходным образом работает этот прием и у Борхеса: «...новые “тексты” не столько создаются заново, сколько монтируются из фрагментов старых, “готовых” текстов»². У Гарсиа Маркеса эта структурная множественность имеет свои принципы. С одной стороны, бесконечная зеркальность имен, персонажей, эпизодов, наслаивающихся друг на друга, по авторской задаче, призвана создать образ искаженной “нормальности” мира. С другой – эта множественность, гетерогенность является главной характеристикой латиноамериканского образа мира. К тому же именно поэтика множественности, разноуровневых и симультанных реальностей явилась отличительным знаком заявившего о себе с середины века так называемого «нового латиноамериканского романа». Наконец, в этом феномене сказывается влияние целого ряда культурных традиций Латинской Америки.

¹ *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981. С. 11.

² *Левин Ю.И.* Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л. Борхеса // Труды по знаковым системам. Вып. 14. С. 54.

Так, многократное воспроизведение структурных единиц текста (образов, сюжетов, синтаксических конструкций, фигур речи, имен) есть свойство устной, фольклорной традиции. Присутствие устной культуры в творчестве писателя проявляется и в характерном для него построении фразы как орнамента («цепочки магико-мнемонических и ритуальных символов», которая как раз и воссоздана на знаменитой обложке). В принципе же, заключает исследователь, письменная и бесписьменная культуры исторически альтернативны – как альтернативны «котел постоянного смешения этносов», «разных культурно-семиотических структур» и «вековая изоляция, идеальные условия для непрерывности культурной традиции»¹. Вот тут-то Гарсиа Маркес и вносит смысловую поправку, соединяя несоединимое и создавая таким образом новое, беспрецедентное художественное качество.

«Сто лет одиночества» это одновременно и роман, и образец устного творчества, поскольку книга отвечает законам и того и другого жанра: «Мне всегда хотелось, чтобы эта книга имела скорее поэтическую ценность, чем повествовательную». Истории Гарсиа Маркеса в принципе не подлежат логико-аналитическим процедурам в акте восприятия – их надо воспринимать на веру, не задаваясь рационалистическими «почему», «отчего» и «как». Всем возникающие «почему» правильным будет только один ответ: уж так слово легло, так сказка сказала. В сказочном мире нет причинности, каузальной обусловленности: события не вытекают одно из другого, а накладываются друг на друга, плюсятся, дублируются, множатся. Корпус романа состоит из множества микроэпизодов, беспрестанно привлекающих и держащих внимание читателя. Эти микросюжеты-наросты, не образующие развитого художественного конфликта, сцеплены друг с другом посредством побочных мотивов, образующих в совокупности чрезвычайно разветвленную и покрывающую друг друга своими ответвлениями древовидную макроструктуру квазисобытийности.

Таких сюжетов – больших, малых и мельчайших – в книге огромное множество, но они вовсе не обязательно обслуживают общую романную идею, их смысл в другом – вплетенные в ткань повествования, они воссоздают картину или, вернее, атмосферу карибского мира, жизнь которого состоит именно из массы мельчайших, случайных, по видимости избыточных деталей повседневья, образующих пестрый декор скрытно текущего бытия. Какую-то часть сущности своего художественного

¹ Лотман Ю.М. Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры? // Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 356.

мышления Гарсиа Маркес раскрыл, описывая своего героя, полковника Аурелиано Буэндиа, посвятившего себя изготовлению золотых рыбок, которому «приходилось так сосредоточиваться, вставляя в оправу чешуйки, укрепляя крошечные рубины на месте глаз, отшлифовывая жабры и приделывая хвосты, что не оставалось ни одной свободной минутки для воспоминаний о войне...» Претворенный в состав поэтики, этот подход сопрягает элементы достоверности в невероятной пестроты мозаику, которая, однако же, в итоге и создает наиболее адекватный образ художественно воплощаемой реальности.

Второстепенные, необязательные, излишние подробности, которые в европейской художественной системе могли бы претендовать в лучшем случае на роль стаффжажа, в контексте латиноамериканского искусства вообще и в творчестве Гарсиа Маркеса в особенности оказываются семантически весьма нагруженными, и нагрузка эта ничуть не меньшая, чем та, которая возлагается на образы и фигуры главных протагонистов, оказывающихся довольно призрачными. Герои сменяются, воспроизводя один и тот же тип полковника-«Великого Отца», бесконечно делятся и множатся, дублируют друг друга и отражаются друг в друге. «Баснословность», примышленность его персонажей не только в том, что ни один из них не выписан в полноте индивидуальных человеческих характеристик – дело для латиноамериканской литературы обычное, – сколько в том, что каждый из них, в подобие фантастического существа, наделен каким-то выдающимся, даже аномальным и чаще всего физическим свойством, и уж это-то свойство выписано с максимально реалистичной убедительностью. Всех сколько-нибудь значимых персонажей отличает какая-либо сверхъестественная способность. Эта необычайность и делает их индивидуализированными, поскольку во всем остальном они лишены всякой характерологичности и представляют собой копии одного и того же мультиплицированного образа, по-разному раскрашенные копии одной и той же модели.

Даже центральный герой, полковник Аурелиано Буэндиа, «испытывал странное чувство – будто его размножили, повторили, но одиночество становилось от этого лишь более мучительным». Принцип зеркальности, отражения, дублирования сущностей (двойничество, «текст в тексте» и т.д.) выступает в поэтике Гарсиа Маркеса как основной структурообразующий прием, определяющий и мировоззренческие позиции автора, и его отказ от какой-либо однозначности в расстановке смысловых и оценочных акцентов. И когда в конце всех перипетий Макондо Аурелиано Буэндиа читает историю своего рода, предначертанную Мелькиадесом сто лет назад, конец которой совпадает с моментом его

собственной гибели, это и есть воплощение принципа зеркальности сразу на всех художественных уровнях. Но функция удвоения (или умножения) в поэтике Гарсиа Маркеса нагружена (как это уже было частично показано) особыми смыслами. В европейской культуре этот прием имеет безусловно негативную коннотацию – «вырождение структуры в серийность», когда «удвоение занимает место структуры» и ведет, по К. Леви-Строссу, к гибели структуры. В латиноамериканской же культуре, живущей именно тем, что французский ученый назвал «формой формы», удвоение или мультипликация форм есть необходимое и неизбежное условие самостроения. Латиноамериканский культурный мир не знает структурной жесткости бытия европейского типа потому, что обретается в том измерении, которое Гарсиа Маркес определил как «зыбкая грань грез и реальностей».

Стало быть, для Гарсиа Маркеса принципиально важным было не создание эксцентричного художественного образа, а его соотнесение с латиноамериканской действительностью, которая, по его мнению, и является источником сверхординарности: «Ирреальность Латинской Америки есть настолько реальная и будничная вещь, что ее легко спутать с тем, что понимается под реальностью»¹.

В связи с этим возникает вопрос о природе ирреальности в творчестве и художественной рефлексии Гарсиа Маркеса. Как ни парадоксально, отношение писателя к «фантазии» в литературе было резко отрицательным. Фантастической он считал саму реальность Латинской Америки, поскольку «в Латинской Америке все возможно, все реально». Более того, он говорил о своей художественной «фрустрации» перед реальностью Латинской Америки, по отношению к которой он якобы оказывался всего лишь наблюдателем. А потому в романе «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркес, по его словам, выступал как «писатель-реалист»². В другом месте он пояснял: «Написать “Сто лет одиночества” мне позволило просто-напросто открытие нашей реальности, увиденной без ограничений, которые рационалисты и сталинисты всех времен всегда воздвигают перед нами для упрощения понимания»³. Категорически отвергая фантазию, понимаемую как «чистый вымысел, не основанный на реальности», он постулировал «реализм ирреальности» как свойство воображения, позволяющего художнику «создавать новую реальность исходя из реальности, в которой

¹ Габриэль Гарсиа Маркес, Марио Варгас Льюса. Диалог о романе в Латинской Америке. С. 462.

² Там же. С. 449.

³ *García Márquez G.* La soledad de América Latina. P. 610.

он находится»¹. А между воображением и фантазией, говорил он, «разница та же, что между живым человеком и куклой чревовещателя»². Это позиция латиноамериканского художника слова, для которого «воображать» значит творить реальность, сочинять ее, *изобретать* наново, буквально *образовывать*.

Дело в конце концов не в том, что Гарсиа Маркес изображает фантастическое и «чудесное» – на этом и зиждется литература, – а в том, что он изображает исключительное, экстраординарное как образно-типическое, и не только изображает, но еще и убеждает в этом своих читателей в интервью, беседах, круглых столах и пр. В европейской культуре экстраординарное, не переставая быть таковым, выступает в ореоле многочисленных смысловых, культурных детерминант; у Гарсиа Маркеса экстраординарное лишено всяких дополнительных коннотаций, оно абсолютно естественно и, будучи мультиплицировано, по сути, теряет статус «чуждости», переходя в разряд ординарности.

Огромное количество открытых и скрытых цитат, реминисценций, мифологических аллюзий и архетипических коннотаций, инкрустированных в текст романа, провоцируют читателя, ориентированного на литературную традицию, на вычитывание неких универсальных или хотя бы привычных смыслов. Однако в этом случае было бы бесполезным пытаться проследить развитие смыслов по ниточке логики, потому что Гарсиа Маркес использует символы с оборванными связями. Образы разнопорядковых смыслов наслаиваются друг на друга, создавая все новые вариации матричной мотивации. Писатель играет с универсальными символами, образами и понятиями, сопрягает их вопреки свойственным им внутренним смыслам и законам, сочетая их по принципу инцеста и порождая символы-обманки. Механизм травестийного парафраза в сочетании с приемом снижения высокой архетипики трансформирует любые классические мифологемы³. Но присутствие инокультурных цитат в творчестве Гарсиа Маркеса, вернее, его транскрипции универсальных сюжетов, топосов, архетипов, мифов еще не определяет специфики организации разнородного материала. А здесь-то и проявляется особость манеры Гарсиа Маркеса: воспроизводя тот или иной знак культурного текста, писатель берет его вне имманентного ему значения, вне референциальных связей и сообщает ему некий совершенно иной, только ему ведомый смысл. Впрочем, прием обыначивания

¹ *García Márquez G.* La soledad de América Latina. P. 314.

² *Ibid.* P. 586.

³ См. об этом подробнее: *Земсков В.Б.* Габриэль Гарсиа Маркес. М., 1986.

инокультурных смыслов является характерным для механизма всей латиноамериканской культуры.

В отношении самой латиноамериканской культуры «Сто лет одиночества» одновременно и воспроизводит ее традицию и оспаривает, подвергая парафразу и травестию на общих основаниях. Наиболее кардинальную переработку претерпевает действительно сакральная для латиноамериканского сознания идея утопии. В частности, Гарсиа Маркес прямо-таки сокрушает универсальную мифологему хрустального дворца, обращая ее в видение метафизического лабиринта «зеркально-призрачного города». Аналогия «стеклянные здания», «стеклянные окна» – «нафантазированный мир» будет развита в создававшихся параллельно с романом рассказах «За любовью неизбежность смерти» и «Море исчезающих времен», а затем получит продолжение в «Осени патриарха», где будет означать именно призрачность «Дома Власти». В романе «Сто лет одиночества» этот образ является парафразами целого ряда взаимосотносимых идеологем, противопоставляемых принципу естественности.

На другом культурном полюсе, образованном библейским контекстом, возникает священный град, помещенный в Откровении на «новое небо и новую землю» и уподобленный «чистому стеклу» (в испанской Библии употребляются синонимы *vidrio* или *crystal* в зависимости от издания). Колумбийский писатель изображает Макондо принципиально иным: обреченный на разрушение город был «из зеркал (или миражей)» – «la ciudad de los espejos (o los espejismos)», – что сообщает его образу коннотацию эсхатологической проклятости. Характерно, однако, что пророчество Нострадамуса о якобы будущем Макондо, сияющем домами из стекла, возвещает не кто иной, как мудрый чародей Мелькиадес, персонаж inferнального толка, в то время как его ученику, наивно восторженному неопиту и первооснователю Хосе Аркадио Буэндиа снится «шумный город с зеркальными стенами» (своего рода новый Вавилон), который он тут же повелит заложить и даст ему имя Макондо. С этого момента мотив зеркальности пронизывает всю ткань романа, определяя повторяемость/взаимоотражаемость времен, имен и событий. Отнюдь не случайно образ «шумного города с зеркальными стенами» обращается в финале в редуцированный аналог «блудницы Вавилонской» – «призрачный бордельчик», которым и заканчивается история Макондо. Вообще же образ стеклянного ли, хрустального ли дворца в культуре XX века теряет свой однозначно сакральный смысл: после того как его абсолютная ценность была подвергнута сомнению героем «Записок из подполья», «стеклянные стены» сделались негативной метафорой в замятинской антиутопии.

И все же остается открытым вопрос: почему, собственно, «Сто лет одиночества» заканчиваются «апокалипсисом» – причем, не столько сам роман, сколько вынесенная в заглавие концепция. Ответ на этот вопрос лежит в самой природе художественного мышления Гарсиа Маркеса. На чисто конструктивном уровне такой финал обусловлен схемой, определяющей композицию всех произведений Гарсиа Маркеса: долгое ожидание, за которым следует крах, крушение, гибель (иногда вынесенная за скобки). В некоторых произведениях эта же схема выступает в инвертированном виде, но чаще всего чисто сюжетная развязка бывает мнимой и не составляет действительного разрешения внутренней коллизии. В многослойном повествовании «Ста лет одиночества» причиной апокалиптической гибели мифологического Макондо на внешнесобытийном, метасюжетном уровне оказывается не внутренняя роковая неизбежность («одиночество»), а банановая компания и проведенная ею железная дорога, обеспечившая связь с внешним миром, после того как макондовцы долго и безуспешно пытались найти к нему выход. Так обозначен конфликт между имманентным Макондо стихийно-патриархальным мироустройством и подрывающей эту детски-наивную устроенность «цивилизацией». На другом, мифолого-поэтическом уровне Макондо гибнет, безусловно, в результате тяготеющего над ним заклятья, и в этом смысле исчезновение его предопределено с самого начала всем развитием «сюжета», ведущего к апокалиптическому преображению.

Но есть еще уровень поэтики, объективное содержание которой не всегда зависит от воли самого художника. И на этом уровне финал «Ста лет одиночества» не в самом «апокалипсисе», присутствующем здесь лишь мотивной оболочкой: уничтожение «Макондо» под натиском стихии это удвоение образа (в полном согласии с принципами поэтики Гарсиа Маркеса), с убедительными подробностями выписанного разрушения дома, символа одиночества. А дом не просто пустеет, старится и разрушается – он постепенно все более сливается с природой, подчиняясь не знающим принципа авторитарного монизма органики и стихийности, которые растворяют в себе эту доминанту рода Буэндия и всего Макондо (этот же мотив будет воспроизведен и в «Осени патриарха»). Ведь разрушается не просто дом, разрушается искусственность мира, погрязшего в эгоизме, одиночестве и замкнутой, противоприродной любви: «Осаждаемые со всех сторон ненасытной природой, Аурелиано и Амаранта Урсула продолжали ухаживать за душицей и бегониями и защищали свой мир демаркационными линиями из негашеной извести»; однако и много раньше «самый толстый слой известкового раствора не мог помешать сорным травам прорасти сквозь полы, а подпоркам гнить в душных объятиях

плюща». А предсмертный миг оказывается «мигом внезапного прозрения»: оставшийся в абсолютном одиночестве Аурелиано «удивленно глядел на дерзкую паутину, опутавшую мертвые кусты роз, на упорно лезущие отовсюду сорняки, на спокойный воздух ясного февральского утра». Поэтому «апокалипсис» означает не конец, а именно преобразование мира, торжество «чудесной» естественности, знаменует преодоление дурного времени (чумы, одиночества, недоброго часа) и возрождение жизненной (в том числе и человеческой) органики в ее природной открытости, витальной стихийности латиноамериканского мира. В поэтике Гарсиа Маркеса подобные катастрофические, преодолевающие жизненную фактичность финалы всегда означают торжество иной, над- и внежизненной реальности, где жизнь сливается с Приолой; которая оказывается всего лишь еще одной из ее манифестаций. Так же, как и смерть.

Ведь жизнь «Макондо» это жизнь нерасчленимой родовой общности, и смерть его (вспомним о специфической интерпретации смерти в поэтике Гарсиа Маркеса) – это смерть «большого человека» в его негативно-исторической ипостаси и преобразование в вечности стихийной жизни, то есть искомое обретение бытийной полноты. Такую интерпретацию диктует линия, ведущая от рассказа «Очень старый сеньор с очень большими крыльями» (1968) к роману «Любовь во время чумы» (1985), с его характерно распахнутым в «инобытийность» финалом. Таким образом, по замыслу Гарсиа Маркеса, финал означает и гибель и торжество, и начало и конец, разомкнутую освобожденность замкнутого мира. Как и замышлялось, все свершается купно, симультанно, на всех уровнях разом. Объективно автор преодолевает традиционную дихотомию добра и зла, пессимизма – оптимизма, альтернативного «или – или», мнимо единой истине противопоставляет равноправность множества истин и беспредельным невероятием «реальностей» утверждает бесконечность правды жизни. Гарсиа Маркес видит в природе онтологически соравный человеку субъект бытия – взгляд, предполагающий не возвеличивание «дикой» природы до уровня «венца творения», а напротив, совмещение человека и предданной ему природы, с которой он сливается в серии переходных состояний. Параллельно происходит слияние мифологем дома и лабиринта, конституирующим признаком которого Лидия Стародубцева считает «мерцание жизни и смерти»¹, трактуемых как неокончателные и взаимопереходные состояния. Здесь нашла свою кульминацию одна из ведущих тенденций латиноамериканской литературы, предполагающая отказ от

¹ Стародубцева Л.В. Метафизика лабиринта // Альтернативные миры знания. СПб., 2000. С. 265.

европейского рацио- и антропоцентризма и устремленность в метафизическую инобытийность.

Изображаемый Гарсиа Маркесом мир глубоко трагичен. В мировоззрении писателя (помимо явственного присутствия европейского экзистенциализма) доминирует константа чисто колумбийского «смертеощущения». Его меты – одиночество, пустотность, фантомность, неизбывное насилие, наконец, безымянность, которая есть отсутствие сущности (дурное умножение имен и означает отсутствие собственного имени). Это трагизм имманентный, извечный, он лишен видимой, причинно обусловленной мотивированности. Гиперболичность Гарсиа Маркеса направлена не столько на осмеяние, разоблачение и ниспровержение, сколько на сотворение собственного универсума, индивидуальной поэтической модели многомерного мира, пребывающего одновременно в нескольких реальностях – в соответствии с намерением «отражать всю реальность этого мира и того, что за ним». Это не смех, не ирония и не критика. Художественный мир Гарсиа Маркеса качественно иной: писатель не памфлетист: как раз памфлеты (анонимные «листки»), эти спонтанные проявления уличных страстей, пресловутой народной «площадной» стихии («Недобрый час», «Похороны Великой мамы», «История одной смерти, о которой знали заранее») выступают у него знаками «дурной» действительности. Гиперболично остранный начало в поэтике колумбийского писателя связано стремлению (вероятно, и не отрефлектированному самим автором) к постижению возможностей и характера оприроднивания человека, преступления меры человеческого в человеке и торжества природного начала, что само по себе не есть ни зло, ни благо, но может быть и тем и другим, как по отдельности, так и одновременно, «симультанно». По существу, это глубинное свойство латиноамериканской онтологии и составляет основу тех процессов (социальных, политических, исторических), что протекают на поверхности бытия, определяют облик, а не состав мира, не суть его, но телесную оболочку, принадлежащую сфере мнимостей, «зыбкой грани грез и реальностей».

Мир Гарсиа Маркеса очень телесен и в этом своем качестве действительно смыкается со смеховым началом, которое, как бы оно ни трактовалось, всегда связано с телесностью. Однако в поэтике Гарсиа Маркеса тело (неважно, индивидуальное или социальное) оказывается непременно ущербным либо же девственно нетронутым, то есть опять-таки ущербным. Чаще всего, как уже говорилось, это тело распадающееся, разлагающееся, множащееся, пухнущее, пахнущее, но тем самым и привлекающееся в мир природы. Точно так же и сексуальное начало в его мире либо избыточно, либо неполноценно, что весьма существенно с учетом

того, что сексуальность в латиноамериканской культуре обладает социально ценностной валентностью¹, и именно в этой системе измерений писатель маркирует свои персонажи. Следовательно, гротесковость у Гарсиа Маркеса имеет не смеховую, а трагическую природу и драматический генезис, не нуждающийся в пояснениях. Гротеск – категория, связанная с пограничностью и трансгрессией, и в этом смысле он имманентен самой сущности латиноамериканской культуры, ярчайшим выразителем которой и явился колумбийский писатель. Поэтому матричный образ Гарсиа Маркеса это самый красивый утопленник в мире или очень старый человек с очень большими крыльями, герой-полковник, развязавший и проигравший все войны, тиран-освободитель, запутавшийся в своем лабиринте, некто на грани жизни и смерти, но в любом случае, некто столь же нелепый, бесполезный и простодушный, сколь прекрасный, чудесный и жестокосердный.

Мгновенная популярность «Ста лет одиночества» во всем мире и стремление критиков отыскать секрет книги имели и свои внешние причины: появление романа, да еще возникшего на культурной периферии, пришлось на переломный момент в эволюции умопредставлений, на период крушения гносеологических твердынь вообще и кризиса литературы, в частности, что отразилось в таких терминах, как «усталость форм», «смерть романа» и т.п. Действительно, с распадом целостности мировосприятия (пусть даже и мнимой) естественным образом теряется и целостность жанра как модели мира, что и обусловило во второй половине XX века подрыв авторитета литературы. Роман Гарсиа Маркеса был воспринят в этой кризисной культурной ситуации, вызвавшей в Европе общественную смуту 1968 года, как альтернатива казавшимся исчерпанными способам устройства мира, как реальная возможность обновления искусства и самой жизни, альтернатива, подкреплявшаяся социально-политическими сдвигами в Латинской Америке, порожденными кубинской революцией. Новаторское, не признающее нормативистских пределов художественное письмо «Ста лет одиночества» оказалось своего рода вещественным контраргументом, смутившим европейские умы тезисам Р. Барта о «смерти автора» и «нулевой степени письма». Как феномен культуры эта книга замечательна тем, что, вобрав в себя практически все слои мировой культуры и будучи настояна на местной фольклорной стихии, она сама оказалась едва ли не наиболее притягательным ориентиром для всей литературы последней трети XX века. Отринувшее жанровые каноны творчество Гарсиа Маркеса тем

¹ См. выступление И. Тертерян на дискуссии «Опыт латиноамериканского романа и мировая литература» (Латинская Америка. 1982, № 6).

самым возродило роман как форму миропознания, хотя и на специфический лад, определенный латиноамериканской литературной традицией, ориентированной скорее на познание мира и общей судьбы как формы существования «большого человека», подчиняющего себе и вбирающего в себя индивидуально-личностные судьбы.

Русская судьба романа Гарсиа Маркеса и его творчества в целом особо примечательна, хотя принадлежит скорее к области социальной психологии. Его рецепция в советской культуре настолько специфична, что в какой-то мере даже соотносится с его поэтикой: это была ситуация, когда освобождавшееся от мифов, но все еще находившееся в их плену сознание парадоксальным образом тянулось к мифу, видя в нем способ раскрепощения от культурных и социальных догм и канонов. Находившееся в состоянии латентной мифологичности общество на сломе эпох наконец-то обрело возможность говорить на языке адогматичной культуры. Причем происходило одновременное «утоление жажды» (неслучайное название актуального романа) и мифом, и документализмом (вспомним небывалую публикационную активность!) сразу. Сквозь эту призму и был воспринят у нас в 1968 году роман «Сто лет одиночества», популярность которого изумляла самого автора, которого встречали как пророка нового мира.

Действительно, мышление Гарсиа Маркеса космологично, его концепция времени и его образ мира так же диверсифицированы, как его пространство и представление о формах реальностей. Поэтому распад у Гарсиа Маркеса всегда чреват обновлением, влечет за собой торжество вечной и безграничной жизненности, а все ущербное замещается трансцендентной становлению бытийственной полнотой, переходя в иное качественное состояние. Видимо, эта альтернативность авторитарной картине мира и составляет непреходящую ценность романа «Сто лет одиночества» и его привлекательность для *homo legens* – человека читающего, со свойственной человеческой натуре противоречивостью ищущего устойчивых ценностей и одновременно бегущего диктата указующего перста. В этом романе Гарсиа Маркес, писатель второй половины XX века, еще до стерших облик мира постмодернистских интертекстуальностей и лабиринтичностей явил миру его же облик во всей относительности и сомнительности и поставил перед человечеством большой знак вопроса.

Художественное, поэтическое слово должно было обрести изначальную мощь и передать сущностное, подлинное начало нации, потому что, как писал журнал «Мито» в 1957 году, «мы не знаем собственного облика <...> Смерть – вот единственная действительно серьезная и необратимая вещь,

происходящая в нашей жизни»¹. Отсюда особо пристальное внимание журнала к проблеме художника в тоталитарном обществе, в системе тотального насилия. Выжить и при этом остаться нонконформистом: вот в чем видели свою позицию колумбийские художники слова, стремившиеся вывести культуру из состояния паралича, вернуть языку его действительность. Благодаря журналу «Мито» нонконформистская литература заложила традиции новой большой колумбийской литературы, о чем свидетельствует творчество одного из его авторов – Габриэля Гарсиа Маркеса, первые рассказы которого были напечатаны именно в «Мито».

Виоленсия как пандемия, как всевластное и всеохватное зло – эта идея пронизывает собой все творчество Гарсиа Маркеса, проявляясь в ряде взаимосвязанных метафор и мотивов, которые конкретизируются, в основном, в символе чумы.

Границы между реальностями или фрагментами одной и той же реальности оказываются стертыми, в разных формах и видах воспроизводится неизбежная ситуация пограничья: «зыбкая грань грез и реальностей» («Другая сторона смерти»), о которой писатель впоследствии говорил: «Есть нечто, что мы можем назвать парареальностью»². Такое промежуточное состояние, которое в овнешненном варианте обретет впоследствии обозначение «дурного» или «недоброго» времени, выступает здесь в различных ипостасях: это двойничество, идентификация с покойным, зеркальное раздвоение («Диалог с зеркалом»), материализация нематериального, ожидание предвещанного, примстившегося события, жизнь на грани безумия, впадения в ирреальность («Глаза голубой собаки»), летаргический сон, парализованность сознания и тела («Набо – негритенок, заставивший ждать ангелов»), запах (чаще всего отвратительный или связанный с чем-нибудь неприятным), ирреальность, вторгающаяся в реальность («Тот, кто ворошит эти розы»), остановившееся либо расслоившееся время, стихийная напасть, нарушающая порядок мира («Исабель смотрит на дождь в Макондо») и, конечно, смерть – «смерть живая. Смерть подлинная и настоящая» («Третье смирение»).

Смерть в поэтике Гарсиа Маркеса – основная форма парареальности – также сложна и многолика. Чаще всего это не просто смерть, не полный и окончательный уход из жизни, а форма не-жизни, особое, вневременное состояние, некое дпящееся состояние между жизнью и смертью, реальностью и ирреальностью, дление промежуточности, обозначенной как «одиночество» («Огорчение для троих сомнамбул»). Проявления этого

¹ Mito. Selección de textos. P. 143, 150.

² García Márquez: Ahora doscientos años de soledad. P. 163.

послесмертия многообразны: мнимая смерть, метемпсихоз, долгая агония, затянувшееся ожидание смерти, сон, забвение, взгляд на жизнь из не-жизни, смерть пригрезившаяся (а также предвещанная, отложенная), похороны, подготовка к собственной смерти. Наконец, встречается смерть умноженная, хотя этот случай обязан скорее специфическому для Гарсиа Маркеса приему умножения сущностей. Иноформами смерти являются и обратимые мотивы: нескончаемая жара – нескончаемый дождь; бессонница – летаргический сон. Бессонница к тому же связана с мотивами безумия, вообще массового, то есть морового поветрия. Таким образом, смерть выступает в поэтике Гарсиа Маркеса и в своем традиционном значении – как гибель, исчезновение из жизни, – и в качестве метафорического перехода в состояние инобытия, обретающего различные проекции и воплощения. В дальнейшем творчестве писателя понятие смерти получает новые преломления: она и «осень», и сам разлагающийся вживе «патриарх», и вечный дождь в Макондо, и «палая листва», и одинокий полковник, этот потерявший смысл жизни бывший бойцовый петух, и само повисшее в воздухе ожидание заранее объявленной смерти. За всем этим стоит не всегда артикулируемое и даже чаще всего скрываемое ощущение национальной трагедии.

Катастрофичность, даже апокалиптичность мировидения не является индивидуальной особенностью Гарсиа Маркеса, она, по свидетельству его современников, была общим тоном мировосприятия колумбийцев, объяснимым социально-историческими обстоятельствами. К этому следует добавить обстановку постоянных природных катаклизмов – затяжных ливней, тайфунов, циклонов, землетрясений, а также эпидемий, – в которой вырос будущий писатель,

Гарсиа Маркес видит в природе онтологически соравный человеку субъект бытия – взгляд, предполагающий не противопоставление «дикой», «варварской» природы и «цивилизованного» преобразователя ее, а напротив, совмещение человека и предданной ему природы, с которой он сливается в серии переходных состояний. Параллельно происходит слияние мифологем дома и лабиринта, трактуемых как неокончательные и взаимопереходные состояния. Как уже говорилось, в поэтике Гарсиа Маркеса время линейное (историческое) накладывается на время циклическое (мифопоэтическое), подобно тому как совмещаются и другие диаметрально противоположные категории, образуя новое, внутренне качество. Поэтому и событие смерти у Гарсиа Маркеса не тождественно акту смерти: смерть самодовлеющая, она может овнешнять себя различными развертками, не всегда отличимыми от жизни. В поэтике Гарсиа Маркеса чума, мор, вечность одиночества, нескончаемое ожидание момента истины суть меты

обыденной, дурной повседневности, «скверного времени», «искривленного» порядка вещей. В этой жизни даже солнце кажется «дурной заразой». Бесконечное дление такой псевдожизни хуже смерти, поскольку смерть для Гарсиа Маркеса, смерть полная и окончательная, в своей истинности сродни той истинной жизни, что мнится за пределами обыденного, повседневного существования, и потому так же трансцендентна, как и смерть. Поэтому для него обычен образ неполностью умершего покойника, которого надлежит похоронить окончательно, по-настоящему. И все же, как говорит у Гарсиа Маркеса Боливар: «Жизнь не кончается со смертью. <...> Есть различные способы жить, порой более достойные»¹.

Творчество Г. Гарсиа Маркеса означило для колумбийской литературы переломный этап, определивший новые принципы поэтики и разработки художественной модели национального самосознания. Гарсиа Маркес был первым колумбийским писателем, кто обратил традицию национальной танатологии в художественный прием, служащий сотворению новой, многомерной картины мира.

В целом, он ярко представил кардинальную, болевую для латиноамериканского сознания проблему соотношения воли человека, его личностного самостояния и самопризнания и внеположных ему обстоятельств, соотношения, в общем смысле составляющего формулу судьбы. Практически все, в том числе и документальные по жанру произведения Гарсиа Маркеса имеют в своей основе проблему испытания судьбой, противостояния человека вмененным ему экзистенциальным обстоятельствам. При этом не имеет существенного значения, в какой форме выступает внеположная (и в то же время имманентная) человеку сила – природа или традиционно противопоставляемая ей цивилизация. Цивилизация в данном случае берется не в узко позитивистском смысле, а как совокупность социальных, культурных институтов, включая религию, традиции и узаконенные обычаи ценности.

Вот эти хрупкие, не консолидировавшиеся еще в новом мире социальные конструкции, заставляющие латиноамериканское сознание переживать комплекс неполноты, несостоятельности, который Гарсиа Маркес и называет «одиначеством» во всей его многоликости, и образуют внутренний сюжет (или метасюжет) всего его творчества, проходя в нем испытание на прочность и, как правило, не выдерживая его. С другой стороны, стремящаяся к максимальной самореализации личность – творец и действитель латиноамериканского бытия – также

¹ Гарсиа Маркес Г. Генерал в своем лабиринте // Гарсиа Маркес Г. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 6. М., 1998. С. 121.

проблематизируется, предстает в критическом свете, ибо если такая личность и обретает свое «я», то только в крайней форме самоутверждения: в облике каудильо, тирана, диктатора, авторитарной личности, которая также оказывается ущербной в своем «одиночестве власти». И всякая попытка самоутверждения в наличной реальности оборачивается поражением, поскольку подлинное самообретение в латиноамериканской рефлексии традиционно мыслится только в ином, парареальном измерении.

III. Типология инаковости

ИСПАНОАМЕРИКАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ – ОБРЕТЕНИЕ САМОСТИ

В литературной жизни Испанской Америки слово «модернизм» появилось с легкой руки великого никарагуанского поэта Рубена Дарио¹, потребовавшего в 1888 году «абсолютного модернизма в выражении». Став названием движения, это понятие почти сразу же вызвало отпор со стороны ортодоксально настроенной критики. С течением времени тенденция отторжения и «ниспровержения» со всех сторон не ослабевала. Испано-американскому модернизму уже современники ставили в вину подражательность, эстетизм, отрыв от национальной, а тем более социальной проблематики, космополитизм и прочие несомненно присущие его эстетике черты, которые в своем крайнем выражении впоследствии вылились в так называемый «рубендаризм».

Уже в XX веке понятие «модернизм» приобрело новые коннотации, обязанные социально-политическим сдвигам, изменившим облик мира и определившим соответственные философско-эстетические установки. Независимо от реальной соотнесенности слово «модернизм» стало звучать одиозно. В итоге по отношению к испано-американскому модернизму возобладала негативистская интерпретация, определяющая его как «специфически испанскую форму всемирного кризиса литературы и духа»².

¹ См.: Земсков В.Б. Творчество Рубена Дарио // История литератур Латинской Америки. Т. 3. М., 1994. С. 106–157.

² *Onís F. de. Introducción // Antología de la poesía española e hispanoamericana.* 2 ed. New York, 1961. P. XV.

По прошествии столетия стала очевидной необходимость рассматривать данный феномен как закономерный этап общекультурного процесса Латинской Америки, имеющий типологические параллели в иных регионах. В схематическом виде эти типологические соотношения можно уподобить взаимоналожению сегментов при частичном совпадении множества разнородных кругов. В результате часть характеристик оказывается принадлежащей одному кругу явления, часть другому и т.д., между тем как образовавшийся общий фрагмент являет собой новое качество, содержащее в себе в необязательно явном виде признаки всех его составляющих.

Так и эстетика испано-американского модернизма во многом принадлежит художественной атмосфере европейского «конца века», обозначенной самым разнородным спектром имен, которые своей произвольностью отражают многогранность и одномоментность их бытования в культурном обиходе эпохи. Символизм противопоставлял себя позитивизму, поэты – буржуа, воздух был напитан предчувствием тревожной будущности, двойственным «ощущением канунов», совмещавшим оптимистические и пессимистические модели бытия. Царила атмосфера рубежности, актуализировавшая эсхатологически-мессианские умонастроения, оккультизм и мистику, а в то же время и восторженное ожидание грядущих перемен. Горизонт был окрашен «заревом зорь», как суммировал ощущения многих Бальмонт.

Примечательно, что, будучи культурно многослойным образованием, испано-американский модернизм – в отличие, например, от русского символизма – не синтетичен и, в отличие от западноевропейского ар нуво, не органичен. Бесконечно тяготея к универсальному синтезу, испано-американский модернизм ничего не сплавил, не свел воедино, не примирил; принадлежа одновременно каждой из своих составляющих, он исполнен чрезвычайной внутренней напряженности и драматизма, отсюда же его принципиальная противоречивость – как в целом, так и на каждом из его этапов и в каждом из его творцов.

Возникает вопрос: можно ли говорить о системном явлении культуры, лишенном внутренней системной целостности? Но испаноамериканский модернизм в соответствии с новой картиной мира, сложившейся к рубежу XIX–XX веков, и не мог претендовать на внутреннюю цельность. Общие тектонические сдвиги культуры, слом классических представлений о мире, утратившем свой центростремительный строй, породили новую парадигму, выдвинувшую в духовной сфере выдающийся ряд «кризисных» явлений, отмеченных ценностной децентрализацией. Изначально устремленный к тотальному синтезу, абсолютной гармонической

целостности, к снятию всех противоречий в идеальном всеобъемлющем единстве, испано-американский модернизм реализовал эту тенденцию через фактурную, пластическую дипластию, ибо амбивалентность смыслов, двойственность мироощущения коренились в самой ментальности его творцов. Вот почему художественная природа испано-американского модернизма включает в себя и неустранимую противоречивость смыслов, и гармоническое совершенство художественной формы.

Однако специфичность испано-американского модернизма это вопрос не его эстетики, которая принадлежит своей эпохе, его поэтики и его философии, и с этих позиций даже разнонаправленные тенденции имеют между собой глубинную – на уровне мыслительного кода – общность. Одержимые «волей к стилю», то есть поисками формы выражения, «модернисты» еще более были обеспокоены проблемой собственной сущности, которую надлежало облечь в искомую форму. Через поиск формы выражения осуществлялось постижение сущности – в этом состояла уникальность процесса.

Подобные модусы мироощущения исходили из Старого Света. Менялась картина мира: новое мироотношение лишало вертикальную схему бытия ее традиционного статуса и полагало в основание новой картины мира децентрализацию мироустройства, соположенность разных схем, измерений, миров, точек зрения на равных условиях. Образ мира предстал как бы в сослагательном наклонении (впоследствии возобладавшем), над утвердительной интонацией возобладала вопросительная, всеведущий авторский глас разделился на противоречивое многоголосие героев. Множественность точек зрения, взаимоналожение смысловых полей, амбивалентность содержания, многостильность и поливариантность легли в основу эстетических принципов нового искусства.

Все эти факторы с материальной пластичностью оказывались выражены в искусстве модерна (ар нуво), охватившего к концу века художественную жизнь большинства стран Европы. Духовным импульсом ар нуво была утопическая идея преобразования действительности средствами искусства, и она порождала небывалое стремление к индивидуальному самовыражению – «волю к стилю», по определению Алоиза Ригля. Как известно, основными характеристиками «ар нуво» были эстетический утопизм, жизнесозидательный и миропреобразующий символизм, опора на культурную память и мифотворчество, выливавшееся в создание индивидуальных авторских мифов, стремление к синтезу и универсализму; причем «в модерне парадоксально колеблется грань между “соборностью” <...> и индивидуалистской элитарностью, созданием

искусственного мира красоты, «мира искусства»¹»; стержневыми были «идея роста, проявления жизненных сил <...> пробуждение, становление, развитие, молодость, весна»²; поэтика модерна включала в себя обращение к сказке, национальному мифу; для пластической организации художественного мира было характерно доминирование ритма, линии, циклически-серпантинная композиция целого и понимание фона как равнозначного с изображением основного смыслового элемента. Организуя начало искусства модерна выступал принцип театрализации жизни, понимания театра как высшей формы преобразования жизни; соответственно особый статус приобретала игровая поэтика, ощущение раздвоенности между «я» и «не я».

Обозначенные факторы полностью входили в эстетическую основу движения испано-американского модернизма и могут считаться характерными, хотя и не специфическими его чертами. Специфичность модернизма как сугубо испано-американского искусства в первом приближении может быть выявлена в том, что касается утопизма, традиционного для латино-американской философско-художественной мысли. В этом отношении испано-американский модернизм смыкается, в частности, с русским космизмом и всей русской религиозно-эстетической философией, питавшей русский символизм, «эта спайка религии с игрой, осознанной как искусство», по выражению Андрея Белого. Как и русский символизм, испано-американский модернизм непротиворечиво сочетает две, казалось бы, противоположные тенденции: универсализм (космизм, вселенскость) и индивидуализацию сознания творческой личности. Обе тенденции восходили к повышенной роли мессианства, профетического самосознания творческой личности, стремлению отождествить личную судьбу с судьбой своей нации, стремившейся к раскрытию и самоутверждению. Отсюда возникают поиски «нового человека», «героя эпохи», обозначившиеся в периферийных культурах еще в середине века; появляется ощущение национального противостояния иным цивилизационным моделям, ведущее к самоосмыслению в мифообразах, к философии самозидания, культу творчества и творца и т.д.

Как уже было сказано, эстетика «конца века» была эстетикой театральной по преимуществу. Смешение искусства с жизнью; ролевое жизнетворчество; «игра в себя»; идея сверхчеловека; образ личности, ощущающей себя одновременно и деятелем и жертвой; эсхатологизм и созидательный

¹ Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 123.

² Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М, 1989. С. 170.

импульс; мифологизация художником-творцом собственной личности и судьбы – все это достаточно хорошо известные приметы атмосферы рубежа веков, столь ярко обозначившиеся в европейской и русской духовной жизни. В России пророком «нового театра», «театра будущего» выступал Вяч. Иванов, предрекавший в работах 1904–1906 годов преобразование театра из вида зрелища в Мистерию, соборное Действо, требующее «космического мученичества» и «вселенского значения отдельных трагических частей»: «Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия»¹. Несколько позже Николай Бердяев в известнейшей работе «Смысл творчества» (1916) высказался еще определеннее: «Подлинное творчество есть теургия, богодействие, совместное с Богом действие... *Мы стоим перед проблемой <...> претворения культуры в бытие, “наук и искусств” в новую жизнь, в новое небо и новую землю*»². Несомненна типологическая общность исторических умонастроений двух культур периферийного типа: русской и латиноамериканской.

Но в латиноамериканском мире типологически актуализировавшаяся идея утопии проецировалась на традиционную и по сию пору неизжитую идею утопии Америки, несущей в себе комплекс американского профетизма. В результате испано-американский модернизм, своеобразно интегрировавший универсальные и цивилизационно специфичные идеи, вырабатывает философию истории, выразителями которой стали власти умов континентального масштаба кубинец Хосе Марти, уругваец Хосе Энрике Родо, пуэрториканец Эухенио Мариа де Остос и др. Таким образом, испано-американские модернисты оказываются носителями отнюдь не одного лишь кризисного мироощущения (впрочем, также входившего в их художественно-идеологическое сознание) – глубинным и основополагающим импульсом их деятельности было профетическое, жизнеустроительное, самосозидательное сознание, ощущение себя пророками нового мира, новой – отличной от западной – цивилизации.

Особого рода соотношение идейно-художественных комплексов существует между испано-американским модернизмом и так называемым «поколением 1898 года» – испанской творческой интеллигенцией, остро и по-своему переживавшей «национальную катастрофу»: поражение в испано-американской войне и потерю последней испанской заокеанской колонии. В духовном комплексе «поколения 1898 года» выделялись

¹ *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 76, 95.

² *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. М., 1994. С. 136.

две отличительные черты: идея испанского мессианизма и «всепоглощающий, доходящий до болезненности индивидуализм»¹. Несомненно, что общественная атмосфера, царившая в испаноязычном мире конца XIX века, несмотря на политический антагонизм между метрополией и бывшими или все еще не вполне отпавшими колониями, имела много общих моментов, порождавших и сходные идейно-художественные тенденции. Испанский литературовед Гильермо Диас-Плаха отмечал, что «в последнее десятилетие XIX века существует некое общее духовное беспокойство, впоследствии вылившееся в течение, получившее название модернизма, и поколения [18]98-го года»². Эта общность умонастроений, выражавшаяся, кстати, и в жанрово сходных проявлениях (поэзия, эссеизм, журналистика, гибридные художественно-философские формы), это смутное беспокойство, наполненное тревогами и ожиданиями чего-то неведомого, но значительного, отливались в ряд авторских мифологем, сочетавших в себе неприятие наличной действительности с утверждением утопического образа будущего на основе нетленных ценностей национальных традиций.

Образно-символический строй испано-американского модернизма представляет собой отдельный комплекс; здесь же важно обратить внимание на то единственное, что вошло в модернистский контекст непосредственно из испанского культурного обихода конца века, тем более что в целом процесс воздействия был обратным. Имеется в виду распространившаяся во второй половине XIX столетия философия испанского крауизма – учение, ставившее во главу угла проблему нового человека. Конечно, проблематика духовно-нравственного совершенствования личности в эту эпоху была универсальной и проявлялась в различных течениях во множестве оттенков и вариантов, но в Латинскую Америку она вошла преимущественно через испанский крауизм.

Крауизм был философской системой, в которой молодой ученый Санс дель Рио увидел средство, способное встряхнуть застывшее в теологической схоластике испанское общественное сознание. Санс дель Рио был энтузиастом, пытавшимся внедрить в испанское общество прогрессистскую идеологию «гармонического рационализма», подразумевавшего переустройство общества на началах просвещения и самосовершенствования. В испанском крауизме примечательно прежде всего то, что он был сугубо национальным явлением, несмотря на то, что (и это ясно из его названия)

¹ Тертерян И. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973. С. 56.

² Диас-Плаха Г. От Сервантеса до наших дней. М., 1981. С. 114.

его основоположники – Хулиан Санс дель Рио и Франсиско Хинер де лос Риос – исходили из идей немецкого философа-идеалиста Кристиана Фридриха Краузе (1781–1832). Почти случайно встретившись с его учением, Санс дель Рио тут же подхватил и развил этический и универсалистский его аспекты, то есть именно то, что требовалось в его собственной ситуации. Великий испанский мыслитель Мигель де Унамуно считал, что крауизм гораздо более близок национальному мировосприятию испанцев, чем, например, чистое гегельянство или кантианство. Учение крауизма возникло в ответ на потребность духовного обновления общества, искавшего свой идеал. «Идеал человечества» – так и называлось переложение книги Краузе, которое в 1860 году выпустил Санс дель Рио.

Крауизм не привился на испанской земле, но он зародил ростки критического мышления, остро обозначившегося в «поколении 1898 года», на долю которого выпало пережить «национальную катастрофу» – окончательную потерю американских колоний в связи с потерей контроля над Кубой. Примечательно, что испанский крауизм, так же как и испано-американский модернизм, был стимулирован внеположным национальной действительности культурно-идеологическим импульсом, послужившим тем не менее стимулом для обращения литераторов и мыслителей к национальным, корневым духовным ценностям. Крауизм, что тоже показательно, был течением эклектичным, обретшим к тому же на испанской почве дополнительные этико-философские обертоны, которые сделали его выразителем повсеместной духовной тенденции к обновлению общества.

Стремление стать современным, не отстать от современности было общей потребностью, объединявшей людей, которые исповедовали подчас противоположные воззрения. Апология науки сочеталась в крауизме с приверженностью идее Бога, провозглашение Идеала не мыслилось без необходимости практического его воплощения и применения. То же странное сочетание идеализма и утилитаризма свойственно и испано-американскому модернизму, в котором застарелый позитивизм служил идеально-утопическим устремлениям. Вот почему следует весьма осторожно подходить к нередким антипозитивистским и антиутилитаристским декларациям испаноамериканских модернистов и представителей «поколения 1898 года»: выступая против ставшей вдруг осязаемой обездуховленности общественной жизни, все они были убежденными прогрессистами, ратовавшими за воспитание нового поколения методами науки и просвещения.

Понятие нового поколения, нового человека, «Грядущего», по выражению уругвайского мыслителя Х.Э. Родо, было ключевым в духовной

проблематике современников. А воплощение в жизнь «Идеала Человечества» требовало, в частности, эстетически совершенного жизненного поведения человека. «Следует жить и вести себя артистически <...> Искусство должно стать законом жизненного поведения», – писал Хинер де лос Риос¹. Подобная психология вообще была весьма распространена в атмосфере конца века, сообщая ей неповторимый артистический стиль, богемный эстетизм. В Латинской Америке этот стиль не всюду прижился одинаково, но в главных своих чертах вошел в духовный комплекс модернизма уже хотя бы потому, что общие идеи витали в воздухе и воплощались в типологически сходные явления и в испанской, и в латиноамериканской культурах. В том и другом случае стремление к выходу на всемирно-историческую арену сопровождалось поисками сугубо национальной индивидуальности, выраженной в искусстве и через культурное строительство. Естественно, крауизм не был единственным философским течением, составившим идейное основание испано-американского модернизма. Он выделен в особый разряд лишь в силу своей специфичности, в то время как общий фон, настроение эпохи определялось так называемой «философией жизни» во всех ее противоречивых проявлениях. С общим контекстом «философии жизни» и соотносится мироощущение модернистов и их творчество.

Итак, испано-американский модернизм (примерно 1880–1920) возник на пересечении многих орбит своего времени, которому он обязан целым рядом своих характерологических особенностей. Но, вписываясь во всемирный типологический контекст, испано-американский модернизм обладает в то же время совершенно особым духовным содержанием. Специфика модернизма прежде всего в том, что он не может рассматриваться как особая художественная система, подобно таким системам, как романтизм, символизм или даже модерн – самостоятельной эстетической системы он не составляет, хотя и несет в себе разительное качественное своеобразие. Данный феномен представляет собой сложную совокупность ряда систем и требует учета, в первую очередь, двух специфических факторов.

Во-первых, бессистемное совмещение на одном этапе различных художественных систем обязано характерной для Латинской Америки как периферийного региона закономерности, когда общие, универсальные тенденции культурных процессов проявляются наряду с частными, индивидуально-национальными, причем стадияльно различные явления выступают совокупно, в смешанном виде.

¹ Цит. по: *Gómez Mollada M.D. Los reformadores de la España contemporánea. Madrid, 1966. P. 75.*

Во-вторых, – и это главное – здесь сказалась такое исключительно специфическое для латиноамериканской мысли свойство, как философский эклектизм. Причем следует сразу же оговорить, что было бы неверно видеть в эклектизме испано-американского модернизма типологическую параллель эклектике 1850–1870 годов европейской культуры, оказавшейся в стиливом пограничье. Принцип эклектизма, органично присущий латиноамериканской традиции самоосмысления, определяет наиболее характерные проявления латиноамериканской культуры на всем протяжении ее истории. Латиноамериканский эклектизм был (и остается) оборотной стороной извечной устремленности к синтезу, к собиранию собственного образа – устремленности вполне утопической. Эклектизм как способ внутреннего обновления философско-религиозных доктрин – то есть единственно возможной формы бытования духовности – был провозглашен в Латинской Америке еще в конце XVIII века такими мыслителями, как мексиканцы Франсиско Хавьер Клавихеро, Хосе Игнасио Бартолаче, Антонио Альсате, А. де Гевара, перуанец Т. Родригес и другими, и развит в доктрину «элективной» (то есть опять же «избирательной») философии кубинца Хосе Агустина Кабальеро, которая и стала впоследствии основным объяснительным критерием для большинства латиноамериканских мыслителей.

Характерной чертой «избирательной философии» было то, что ее адепты «брали истину там, где находили ее», не делая различий между старыми и новыми учениями и руководствуясь лишь инстинктом совместимости чужого опыта со своими потребностями. Существенно, что при этом, как отмечает современный исследователь, «они не всегда внедрялись в глубинный смысл осваиваемых ими философий, довольствуясь тем, что обретали материал, достаточный для заполнения неких умозрительных схем»¹. Определение это ценно тем, что оно может быть полностью приложимо не только к философии и эстетике испано-американского модернизма и творчеству каждого из его представителей, но и ко всему механизму культурообразовательных процессов в Латинской Америке. В рамках эстетики модернизма реализация принципа «элективности» осуществлялась в технике избирательного заимствования, осознанной эклектики. Это состояние неустойчивого равновесия различных идейно-художественных элементов, подразумевающее внутреннюю динамичность целого, любой из элементов которого потенциально способен сделаться доминирующим.

¹ *Moreno R.* La filosofía moderna en la Nueva España // Estudios de historia de la filosofía en México. México, 1963. P. 200.

Примечательно, что, будучи многослойным образованием, испано-американский модернизм – в отличие, например, от русского символизма – не синтетичен и, в отличие от западноевропейского «ар нуво», не органичен. Бесконечно тяготея к универсальному синтезу, модернизм ничего не сплавил, не свел воедино, не примирил; одновременно принадлежа каждой из своих составляющих, он исполнен чрезвычайной внутренней напряженности и драматизма, отсюда же его принципиальная противоречивость – как в целом, так и на каждом из его этапов.

Возникает вопрос: можно ли говорить о значительном явлении культуры, лишенном внутренней системной цельности? Но испано-американский модернизм, порожденный новой картиной мира, сложившейся к концу XIX века в совокупности с локальными традициями, и не мог претендовать на внутреннюю цельность. Общие тектонические сдвиги культуры, слом классических представлений о мире, утратившем свой центростремительный строй, породили новую парадигму, которая и обозначила в духовной сфере целый ряд выдающихся «кризисных» явлений, фиксирующих ценностную децентрализацию. Изначально устремленный к тотальному синтезу, абсолютной гармонической целостности, к снятию всех противоречий в идеальном всеобъемлющем единстве, модернизм реализовал эту тенденцию через фактурную, пластическую многоязычность, коль скоро амбивалентность смыслов, двойственность мироощущения коренились в самой ментальности его творцов. Вот почему эстетическая природа испано-американского модернизма включает в себя и неустранимую противоречивость смыслов, и гармоническое совершенство художественной формы.

Внутренняя двойственность модернизма обусловлена и специфическими культурно-историческими факторами: ведь его породило, с одной стороны, все еще не изжитое Латинской Америкой ощущение цивилизационной нереализованности, а с другой – ощущение себя составной частью мира, необходимым звеном мировой истории, или, согласно модернистской космологии, – полноправным голосом в «хоре миров». Противоборствующие тенденции наличествуют в идеологическом комплексе испано-американского модернизма купно, соположенно, лишь по-разному проявляясь в творчестве разных его представителей, что позволяло критикам разносить их по разные стороны общественной и национальной проблематики.

Однако специфичность испано-американского модернизма это вопрос не столько его эстетики, которая принадлежит своей эпохе, сколько его поэтики и его философии, и в этом аспекте даже разнонаправленные

тенденции имеют между собой глубинную – на уровне цивилизационного кода – ментальную общность. Одержимые «волей к стилю», то есть поисками собственной формы, своего выражения, модернисты еще более были обеспокоены проблемой собственной сущности, которую надлежало облечь в адекватную ей форму. Через поиск формы выражения осуществлялось постижение сути – в этом состояла уникальность процесса.

Двойственный код испано-американского модернизма – притяжение – отторжение – лежит в самой его генетической основе. Возникший в результате исчерпанности романтических ресурсов, модернизм отринул обветшавшие романтические одежды, которые к концу XIX века окончательно обносились, а главное – выглядели вышедшими из моды. Но в то же время, отказавшись от романтических штампов и выпрессенной риторики, новое поколение сохранило дух романтизма, самое романтическое жизнеотношение, не растеряв его вплоть до первых десятилетий XX века, а во многом унаследовало и его художественные формы. Более того, именно в Испанской Америке модернизм (как и символизм в Европе) оказался в некотором роде продолжением романтизма. Но и в этом его функция была совершенно специфична: ведь латиноамериканский романтизм, формирование которого пришлось на этап становления только что обретших независимость государств, занимался преимущественно освоением характера и облика складывающихся наций. «В Латинской Америке романтизм повернут как бы одной своей стороной (весьма существенной и для европейского романтизма, но все же не единственной). Место личности занимает нация. Неповторимой человеческой индивидуальности, которую отстаивают европейские романтики, соответствует национальная индивидуальность, своеобразие которой латиноамериканские романтики столь страстно утверждали»¹. Поэтому на долю модернизма выпадала еще и компенсаторная роль: ему надлежало восполнить отсутствие личностно-индивидуального начала в латиноамериканских литературах предшествующего этапа.

Парадоксальным образом целям проявления индивидуальности служил пресловутый модернистский космополитизм. Но космополитические устремления модернистов наполнились особым смыслом. Космополитизм не только не исключал творческой индивидуальности поэта-модерниста, но, напротив, предполагал ее выявление. «Мы – дети, жители, сограждане Космополиса, – писал в 1893 году литературный и политический

¹ Кутейщикова В., Тертерян И. Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм // Формирование национальных литератур Латинской Америки. М., 1970. С. 21.

единомышленник Марти кубинский модернист Мануэль де ла Крус. – Реалист, романтик, классик, натуралист, модернист, пессимист, оптимист, либерал, ретроград, умеренный или еще какой-либо – что значит конфессия, школа или партийность? Нам довольно того, чтобы литератор обладал подлинной индивидуальностью, чтобы он был оригинальным и сообщал новизну способу выражения своих мыслей...»¹ Модернистский космополитизм был способом проявления собственной индивидуальности, способом, характерным для той стадии культурной эволюции, которая выражает себя в человеке, только еще вступающем на путь самопознания и самовыражения.

И когда в 1894 году в Каракасе начинает свое недолгое, но славное существование журнал «Космополис», заимствовавший свое название из модного романа Поля Бурже, то основатели его исходят из намерения оспорить идею французского романиста, предупреждавшего об опасности растворения в космополитизме (европейский взгляд!), и кладут в основу своей программы тезис о плодотворности сочетания универсальных и локальных форм бытия, экзотизма и американизма, не усматривая противоречия ни в чем из того, чем богат мир. Следовательно, космополитизм в творчестве модернистов не означал отказ от своего, но предполагал поиски своего в чужом. Нельзя не припомнить в этой связи знаменитый «Эль Космополита» (1866–1869) – журнал, сыгравший огромную роль в становлении национальной культуры Эквадора. «Родина – это человечество», – провозглашал идеолог американизма Хосе Марти, не случайно снабдивший единственный выпуск своей газеты «Патриа либре» (1869) подзаголовком «Демократически-космополитический еженедельник». Сходные идеи выражали почти все поэты-модернисты.

Столь же сложной природой обладают и другие категории испано-американского модернизма. В частности, тот факт, что модернистская эстетика взрастала, пользуясь достижениями современной ей французской культуры (хотя в не меньшей степени и староиспанской, и античной и вообще мировой классики), никак не может служить основанием для традиционных упреков в подражательности. Общеизвестно, что в тот момент Франция сделалась своего рода духовной столицей мира (хотя впоследствии Дягилев изменил художественные предпочтения, а перед войной центром русской жизни был Берлин, где выходило больше изданий на русском, чем в России). К тому же притягательность Франции была обязана тому обстоятельству, что «французскую жизнь» делали артисты

¹ Cruz M. de. El pleito del estilo // La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano. T. III. La Habana, 1974. P. 124.

из самых разных стран. Причем для самой Испании, замыкавшейся в духовной самоизоляции, художественные новинки соседней Франции были куда более экзотическим плодом, чем для бывших заокеанских колоний, для которых Франция являлась поистине духовной родиной на протяжении всего векового периода освободительной борьбы. Свободоносные идеалы Французской революции служили и естественными проводниками современной французской культуры, интерес к которой в Новом Свете никогда не ослабевал.

В испано-американском модернизме экзотизм (космополитизм, эскапизм), так же как и индивидуализм, компенсировал то, чего недоставало в испано-американском романтизме: он был призван возместить отсутствие необходимого ощущения дистанции, отделяющий недолжный, неправедный наличный мир от идеализированного и утопического мира, которым питало себя европейское сознание и который европейский романтизм связывал именно с далеким – почти нереальным – Новым Светом. Модернистский экзотизм был продолжением типично романтического утопизма и также воспроизводил его функцию осмысления собственного национально-культурного бытия через образ других эпох и народов. Модернистский экзотизм соединил в себе две характеристики романтического мироотношения: стремление к универсальной целостности, органически совершенному образу бытия и двоemiрие, уход в мечту, искусство, пессимистские настроения. Примечательно, что в контексте поэтики испано-американского модернизма поверхностно-декоративный экзотизм и эскапизм, вызывающие сомнения самим своим эпатазирующим пафосом («Я ненавижу жизнь и время, когда мне довелось родиться...» – Рубен Дарио), материализуются таким образом, что характер этой материализации выдает как раз обостренное переживание сопричастности художника своему месту и времени.

В эстетике испано-американского модернизма мифология, экзотика, всякая «нездешность», инаковость – будь то античная, восточная или автохтонная индейская, но в любом случае «виденья стран далеких или невозможных» (Р. Дарио) – предполагала самоидентификацию с альтернативным утопическим бытием, означала не «уход», а «приход» в более совершенный мир, творимый средствами искусства. Вопрос об эскапистских тенденциях в испано-американском модернизме теряет свой смысл в свете того факта, что в эстетике конца века вообще актуальным был вопрос не «ухода», а «пути» как конечного смысла, судьбы (ср. идею пути у Блока), воплощавшийся в общей мифологеме «пришествия». Формула ожидания выносилась в названия программных произведений, текстуально оформлялась в виде онтологических вопрошаний, воплощалась в образе самого лирического героя.

Ощущение всеобщей подвижки основ, растерянность и смятение от пугающей вовлеченности в стремительный вихрь всемирного круговращения создавали новый образ мира, динамика которого воспринималась как всеохватная цикличность, как некий вселенский всеохватный хоровод, ритмическая гармония, подчиняющая себе все сущее и, конечно, определяющая сюжетостроение лирических композиций. Спиралеобразный жизненный ритм заставляет поэта-модерниста соответственно выстраивать свой творческий и жизненный образ. Распространенной становится мифологема скитальчества, бродяжничества (не случайны соответствующие названия поэтических произведений). Своего рода интеллектуальный номадизм воплощается и в реальных биографических сюжетах.

Эмоциональное ощущение грядущих перемен, «золотых денниц» было разлито в воздухе эпохи, и модернистский метаморфизм таил в себе страстное стремление к приближению утопического идеала духовным усилием, через сотворение идеала (мифотворчество), либо через претворение идеала в собственном мифологизируемом облике (самостроительство, жизнотворчество).

Для эстетики испано-американского модернизма чрезвычайно показателен именно осознанный характер творчества, понимаемого как духовное усилие, подвиг, деяние; осознанность индивидуального жеста, рефлектирующее отношение к своим произведениям, что наглядно демонстрируют, например, предисловия Марти и Дарио к сборникам своих стихотворений; рассуждения и размышления поэтов-модернистов о художественном творчестве, о принципах модернистской эстетики и т.д. Поэтика модернизма в полной мере может считаться игровой поэтикой. Осознанность художественного творчества находит свое характерное выражение в концепции жизни как высшей формы искусства, в тенденции к выстраиванию жизненного облика по ролевым законам.

Характерное для конца века театральное мировосприятие, интерпретация театра как искусства будущего, обеспечивающего синтез искусства и жизни и одновременно понимаемого как ритуальное действие, осуществляющее единение душ в акте соборного причащения идеалу, – все это способствовало «театрализации» жизненного текста, эстетического по преимуществу. Но в европейском культуростроительном обиходе игровое поведение («игра в безумие» Ницше, Андрея Белого) являлось артистической «игрой в себя», между тем как в Латинской Америке «играли в других» за отсутствием собственного достоверного опыта. Модернисты желали стать верленами, бодлерами, лотреамонами, примеривая к себе, к своему способу бытия заимствованные поведенческие модели,

имеющие под собой единственную общую основу – краузиистский принцип «жить артистически». Маска становилась символом эпохи; наработанные поведенческие стереотипы выстраивали факты личной биографии поэта в модельный образ модернистской личности.

Типично модернистское жизнетворчество в специфическом историко-культурном контексте Латинской Америки свидетельствовало о повышенном самосознании творческой личности, ощущении значимости индивидуальной судьбы, поступка, жеста. Ролевое поведение, эстетика жизнетворчества подразумевала неосознанное стремление творческой личности к ощущению себя субъектом действия, хотя бы и в экстраполированном пространстве, созданном средствами искусства.

Культовый индивидуальности, истовый поиск собственного «я» становятся отличительной чертой испано-американского модернизма, жаждущего адекватно выражения – а не отражения – американского бытия. Стремление к этнокультурному самоопределению оформлялось в типичных для испано-американского модернизма мифообразах, выражавших представление об идеальном герое, символе будущего человека. Упования на новый идеал концентрировались в образе-символе поэта, содержащем специфически модернистскую апологию индивидуализма. «Следует говорить не о “культе своего я”, но о “культивировании своего я”» – так комментировал колумбиец Хосе Асунсьон Сильва трилогию Мориса Барреса «Культовый я». Новое художественное сознание вобрало в себя и своеобразно претворило конкретную общественно-политическую проблематику, обозначившуюся было на начальных этапах творчества некоторых поэтов-модернистов, с тем чтобы перевести ее в декоративно-мифологический образный строй, исключавший публицистическую одномерность.

Концепция поэта – носителя идеального, героического начала – составляет квинтэссенцию модернистской поэтики. Поэт выступает как творец-демиург, преобразователь мира, герой, воитель, обладатель истины, воплощение природной чистоты, национальной индивидуальности, сути латиноамериканского бытия. Титанизм мифологемы поэта заставляет модернистов привлекать для ее выражения классические образы Прометея, титанов, Христа. Но характерный модернистский мифообраз амбивалентен, «демоничен», содержит в себе двойной архетип Творца-Изгоя.

Двойственная интерпретация образа творца, прозревающего невыразимо мучительный смысл бытия, была свойственна и русской культуре конца века. Блок писал о врубелевском Демоне: «Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но – нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где преклонить голову.

Этот Человек – падший Ангел – Демон – первый лирик...»¹ Столь же двойственна концепция творческой личности и в испано-американском модернизме, по необходимости вынужденной расслаиваться соответственно мирам, на которые она ориентирована. Уругваец Х.Э. Родо, виднейший представитель модернистского типа мышления, писал в эссе «Двойственность критики»: «Критик, склонный к вчувствованию, есть по преимуществу *homo duplex*, наиболее характерный образец типичного раскола личности или ее двойственного облика»². Неизбежность двойственности личности, обретающей себя на путях искусства, Родо видел в осознанном и целенаправленном самоотожествлении ее с художественным образом, отражающим иные способы и варианты мировосприятия.

Поэзия испано-американского модернизма, как и всякая поэзия, есть тайный свидетель сокровенных взаимоотношений поэта и мира. Образ мира в творчестве модернистов двойствен, поскольку двойственна сама природа модернистского художественного сознания. Но вот характер двойственности модернистской поэтики совершенно специфичен. Модернистская амбивалентность наследует романтической двойственности (в модернизм перешло, например, романтическое двойничество) и типологически соположена с европейским символистским и постсимволистским искусством. Эта соприродность особенно ярко проявляется в том, как функционирует характерная для этого круга художественного сознания категория маски.

Суть данного феномена наглядно проявляется в сопоставлении с литературой Италии рубежа столетий, где развитие культуры периферийного типа выражалось в весьма сходных с латиноамериканскими топосах. Чрезвычайно интересны типологические сопоставления с творчеством Джованни Пасколи, Габриэля Д'Аннунцио, Луиджи Пиранделло. Художник преимущественно XX столетия, Пиранделло сформировался на принципах театральнo-масочной эстетики конца XIX века, и категория маски составила важнейший принцип его творчества. В его поэтике функция маски состоит в «воплощении непрерывной, непреодолимой потребности замаскироваться <...> Маска Пиранделло создается на взаимозаменяемости многих “я”, живущих в человеческой душе, на идее относительности сознания», «обнаженная маска не знает, каково ее “я”. Ее усилия самопознания не приводят к утверждению личности. Они ведут лишь

¹ Блок А. О лирике // Блок А. Собрание сочинений В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 131.

² Rodó J.E. La duplicidad del crítico // Rodó J.E. Obras completas. Madrid, 1957. P. 943.

к осознанию иллюзорности собственного существования»¹. В русском символизме идея двойничества, маски означала нетождественность личности самой себе (А. Блок), развоплощение индивидуальности, ее «разносоставность» (И. Анненский), отсутствие цельности самосознания (Андрей Белый).

Поиски смысла бытия, сомнения в его основах характеризовали европейское сознание конца века, охваченное сложным комплексом кризисного мироощущения. Но каким смыслом наполнились знаки этого комплекса в Латинской Америке? «Тени Сомнения все еще омрачают наш дух, – писал Х.Э. Родо в эссе “Грядущий” (1896). – Но Сомнение не означает для нас ни упадка сил, ни порочности мысли... ни даже порывов отчаяния или гордыни, свойственных великим бунтарям романтизма. Сомнение означает для нас страстное ожидание <...> смутное беспокойство, состоящее, по большей части, из жажды верить, что само по себе есть уже почти вера <...> Мы ожидаем, не зная кого»². Аналогичным образом, если у романтиков функция маски состоит в том, чтобы свидетельствовать о фатальной раздвоенности бытия; а в символистском и постсимволистском искусстве – обозначать трагический разлад личности с собственным «я», то в поэтике испано-американского модернизма трактовка основополагающей для нее категории маски принципиально отлична. Выражая представление о взаимозаменяемости всех возможных обликов и вариантов самовыражения, маска означает возможность сдвигать все акценты и перебирать все тональности в поисках единственно верного, *своего* голоса.

Эстетика маски наиболее показательно представлена в творчестве Хулиана дель Касаля, жизненное поведение которого настолько соответствовало его эстетическим взглядам, что может выступать своеобразной модернистской парадигмой. «Реальность для Касаля – это маска, маскарад», – писал Хосе Лесама Лима, точно отметивший, что кубинский поэт предпочитал отказаться от женской красоты во плоти, поскольку для того, чтобы превратить женщину в объект своего восхищения, «он должен был переодеть ее японкой и любоваться ее отражениями в зеркальной галерее маскарада»³. В этом описании – формула всей модернистской эстетики. Сознательно творил Касаль и маску собственного физического и психологического облика, производя на окружающих двойственное впечатление. Мрачный демонизм Касаля в его стихах был одной из его масок, в быту

¹ Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Л., 1982. С. 40, 126.

² Rodó J.E. Obras completas. P. 150.

³ Lezama Lima J. La cantidad hechizada. La Habana, 1970. P. 182.

же ее заменял аффектированный ориентализм, снискавший поэту славу космополита и эскаписта.

Поэтика испано-американского модернизма, основанная на заимствовании инокультурных форм, подчиняется специфическому для нее принципу селективного снятия, соответствующему, как говорилось, латиноамериканской культурно-философской традиции. При этом в творчестве модернистов осуществлялось не механическое заимствование, но парафрастическое обыгрывание, травестийное переворачивание культурной модели.

Прием художественного парафраза – вообще один из основных принципов функционирования латиноамериканской культуры. Принцип травестийного парафраза был обусловлен самим фактом столкновения двух поликультурных миров, что обернулось для каждого из них вынужденной взаимоадаптацией и переводом чуждых реальностей на язык своей культуры. Творческая и познавательная деятельность направлены здесь не на открытие и внедрение нового, но на создание образа мира путем интеграции разнородных сколков мировой культуры и обыначивания их смысла, то есть парафраза. При этом происходит смена знаков культуры в соответствии с собственным онтологическим кодом.

Особенно ярко феномен парафраза обозначился в эстетике испано-американского модернизма, строившего образ латиноамериканской самости на пересечении автохтонных и инородных духовных реальностей. Востребованные культурные модели выступают в новом контексте в «снятой», обыначенной содержательности, подчиняясь принципу травестирования, игры формами в их инаковой содержательности.

Эта специфическая особенность модернистской поэтики становится структурообразующим принципом на всех уровнях художественного творчества. Заимствованные культурные модели в новом контексте выступают в двойственной, амбивалентной содержательности, подчиняясь принципу травестирования, поэтике маски, которая в данном случае служит не для сокрытия своего «я», но, напротив, для его выявления и последующего утверждения.

Одна и та же установка модернистской эстетики – травестийный парафраз – проявляет себя как структурообразующий принцип на всех уровнях творчества. К примеру, «Симфония в сером мажоре» Рубена Дарио в целом представляет собой парафраз «Симфонии в белом мажоре» Теофиля Готье. (Иногда парафраз осуществлялся и без переворачивания центральной идеи – таковы «Верблюды» Гильермо Валенсии по отношению к «Слонам» Шарля Леконта ле Лиля.) И в высшей степени показательно, что именно Марти, который как никто был озабочен

проблемой обретения Испано-Америкой собственного лица, ее духовной, политической и экономической «самости», выказал в своем творчестве наибольшую приверженность принципу травестийного парафраза; и притом что образный строй его поэзии, как правило, создается системой символов амбивалентной содержательности, весь пафос его творчества состоит в поиске и утверждении индивидуального облика Латинской Америки.

Совершенное испаноамериканским модернизмом открытие Старого Света означало для Нового Света открытие самого себя. Индивидуализм модернистской эстетики был порожден потребностью ощутить национальную индивидуальность, которая и привела к новой концепции личности, воплощенной в образе поэта, отождествляющего себя с судьбой становящегося мира. Модернизм не разрешил проблемы латиноамериканского самоосуществления, но ему принадлежит заслуга самой постановки этой проблемы, которая была подхвачена и развернута в процессе дальнейшего развития латиноамериканской историко-культурной мысли.

ЭВОЛЮЦИЯ БРАЗИЛЬСКОГО «МОДЕРНИЗМА»

В 20-е годы XX века, как уже не раз говорилось, вся Латинская Америка обращается к поискам образа собственной судьбы, идеи национальной и континентальной «самости». Достаточно назвать возникшие тогда концепции «Евро-Индии» аргентинца Рикардо Рохаса, «вселенской расы» мексиканца Хосе Васконселоса, «утопию Америки» доминиканца Педро Энрикеса Уреньи. В дальнейшем интегралистские мифологемы Васконселоса и Энрикеса Уреньи редуцируются в политико-социальные и националистские идеологемы перуанцев Хосе Карлоса Мариатеги и Виктора Рауля Айя де ла Торре. На этот же период приходится и наиболее бурный этап жизнедеятельности бразильского модернизма. Давшая имя этому движению «Неделя современного искусства» (*Semana da Arte Moderna*), проведенная в Сан-Паулу в 1922 году в связи со столетием обретения Бразилией национальной независимости, обозначила тем не менее не начало и не расцвет модернизма, а только символический акт наречения имени новой духовной реальности. Типологически бразильский модернизм представляет собой национальный вариант авангардистской эстетики, и этим срезом можно было бы и ограничиться, если бы не настоятельно заявляющее о себе новое, более объемное понимание феномена авангардизма, а именно – как универсального стиля культуры, объемлющего совокупность духовных, материальных, социальных и политических

процессов первых десятилетий XX века. Однако эта «Неделя», проводившаяся в Сан-Пауло, породила целый пучок типично авангардистских смыслов, преобразенных национальной действительностью.

Установившаяся традиция бразильского искусствоведения тщательно прослеживает хронологию, эволюцию и практику соперничавших групп, идей, взаимоотношений лидеров направлений «Пау-Бразил» и «Верде-Амарело»; затем, соответственно – «Антропофагия», «Тапир» и т.д. Однако в избранном нами масштабе подобные различия не более значимы, чем те, что разделяли, скажем, объединения «Ослиный хвост» и «Бубновый валет» в русском авангардном движении. Важно здесь другое – генезис и исторический смысл явления. Поэтому вначале – несколько слов об обстоятельствах возникновения бразильского модернизма.

Несмотря на идентичность названий, бразильский и так называемый «испано-американский модернизм» представляют собой хронологически и стадияльно разные явления. Если испано-американский модернизм, эстетика которого замешена на многих культурных составляющих конца века, в основном совпадает с эстетикой модерна (ар нуво), то бразильский модернизм (во всяком случае, в литературе) от этой эклектической эстетики как раз и отталкивался – как от чужеродного и неприемлемого для себя способа самовыражения, поскольку в бразильской литературной истории инокультурные заимствования сыграли роль препон на пути свободного развития национальной литературы и обретения собственного культурного облика. Однако, будучи эстетически разными явлениями, испано-американский и бразильский модернизм функционально аналогичны, ибо в процессе формирования национальной культуры Бразилии ее модернизм сыграл ту же стимулирующую роль, что и этапом раньше модернизм испано-американский по отношению к испаноязычному субрегиону, а именно: способствовал становлению национальной культурной индивидуальности, общебразильской «самости».

Характерно, что если идеолог испано-американского модернизма Хосе Энрике Родо, сетуя на «отсутствие коллективного характера, четкого индивидуального облика»¹, видел путь к обретению такового в неизбежном и благотворном космополитизме, то рифмующий этот этап национально-самоопределения бразильский модернизм декларировал устами своего лидера Марио де Андраде: «Бразилец не имеет характера, поскольку не обладает ни цивилизацией, ни традиционным самосознанием. Национальным характером обладают французы, йоруба, мексиканцы, но только

¹ Rodó J.E. Ariel [1900] // Rodó J.E. Obras completas. P. 115.

не бразильцы»¹. Отсюда вытекала необходимость искать корни «национальной самости бразильцев», суть коллективной души нации в ее природных, автохтонных началах. «Мы – первобытные (*os primitivos*) люди новой эры», – заявлял М. де Андраде в программном «Интереснейшем предисловии» к «Свихнувшемуся Сан-Паулу» (1921)². По этому поводу авторитетный бразильский исследователь модернизма Сильвио Кастро замечает, что в модернистском движении категория «примитивизм» выполняет роль аксиологического центра в становлении понятия национализма, оказываясь «той нормативной и методологической ценностью, которая позволяет осуществить пересмотр национальной культуры на основе осознания бразильской реальности»³.

И если в испано-американском модернизме автохтонные ценности выступали в качестве такого же строительного материала, что и инокультурные, оказываясь в лучшем случае их заместителями, то Бразилия стремилась стать участницей «всемирного концерта наций» (по выражению М. де Андраде) посредством постановки индивидуального, уникального голоса культуры, возможность обретения которого виделась в обращении к внутреннему, почвенническому потенциалу. (В 1920–1930-е годы теллуризм приходит и в искусство и литературу Испано-Америки.) Итак, если вольно экстраполировать на бразильскую ситуацию известную антиномию «западничество» – «славянофильство» (в испаноамериканском варианте: «европеизм» – «американизм»), то в данном случае победа осталась за этноцентристской тенденцией в ее ультрапочвенническом, расово-биологическом проявлении.

Проблематика «бразильскости» (*brasilidade*) и составляет идеологический стержень бразильского модернизма, основным смыслом и главной целью которого было сотворение национальной индивидуальности. Болезненное переживание национальной аморфности, нецельности, бесхарактерности, воплощенное в образе Макунаимы, «героя безо всякого характера», по определению автора одноименного романа М. де Андраде, настоятельно требовало массовой самоидентификации с целостным, цельным, общезначимым этнокультурным сверхобразом, могущим выступать в качестве безусловно ценностной мифологемы. Жажда национальной тотализации, интегрального, окончательного самовыражения подразумевала, как можно видеть, например, из публикаций журнала

¹ De Andrade M. Prefácios para «Macunaíma» // Brasil. 1 tempo modernista – 1917/29. Documentação. São Paulo, 1972. P. 289.

² De Andrade M. Obras completas. T. II. São Paulo, 1966. P. 29.

³ Castro S. Teoria e política do modernismo brasileiro. Petrópolis, 1979. P. 111.

«Феста» за 1928 год, обращение к «истинной традиции», «силе земли», причем понятия традиция, земля и раса представляли в неразрывной взаимосвязанности¹.

Сейчас это уже звучит комично, но тогда противоборствующие литературные группы выражали свой идеал в такого рода декларациях. «Мы, бразильцы, сильны и упорны, как черепаха жабути», – заявляли одни. Нет, говорили другие: «Мы миролюбивы и созидательны, как тапир». В этих и других не менее диковинных выражениях решался вопрос в полном смысле о жизни или смерти нации: «*Tupy or not tupy, that is the question*», парафразируя гамлетовский вопрос, заявляли авторы «Манифесто антропофаго», видевшие в культуре индейцев тупи средство «подлинной ехаристии», «причащения человека природе, земле»². Но ведь то же самое почвенничество, опора на примитивные, архаичные, дорациональные слои бытия, вчувствование в зовы ритма, крови, самоидентификация с миром животных и растений составляли основу поэтики и российского, и всего европейского авангарда!

Следуя имманентным законам внутреннего развития, бразильские модернисты совершенно автономно воспроизводили систему авангардистской поэтики в лоне собственной культуры. Поставленная ими задача сознательного сотворения новой культуры и нового человека соответствовала утопическому пафосу культуросозидания европейского авангарда; универсальные установки на достижение целостности образа мира – то есть новой целостности, обретаемой через разъятие и пересмотр сложившейся системы ценностей, – во всех случаях реализовались общими путями, проходившими через коллективизацию массы, примитивизм, почвенничество, выработку нового языка культуры.

Примечательно, что, когда М. де Андраде ознакомился с очерком «О русской большевистской поэзии», опубликованном в журнале «Эспри нуво», он пометил на полях: «Вот наш примитивизм: высвободить внутренний механизм поэзии и точные законы лиризма с тем, чтобы выработать новую, настоящую поэтику»³.

Задача создания национально-культурного облика была сформулирована М. де Андраде в его знаменитом лозунге «бразилизировать

¹ См.: *Caccese N.P. Festa. Contribuição para o estudo do Modernismo. São Paulo, 1971. P. 37.*

² *Revista de Antropofagia. Reedição de revista literária publicada em São Paulo. 1ª e 2ª «Dentições». 1928–1929. São Paulo, 1975. P. 5.*

³ *Mendonça Teles G. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis, 1985. P. 302.*

Бразилию». И основным средством «бразилизации» должна была стать выработка принципиально нового – своего – языка: пластического (в живописи и архитектуре), но главное – литературного, долженствующего стать важнейшим инструментом единения нации. С этой целью предпринимаются попытки создать некий лингвистический конструкт, который отражал бы подлинно бразильскую языковую индивидуальность. Совершенно очевидно, что в литературных опытах того времени (как, например, в «Макунаиме») выражался тот же импульс строительства новой культуры, который объективировался в советской литературе соответствующего периода в форме зауми, орнаментальной или сказовой прозы, также ориентировавшейся на народные говоры, локализмы, жаргон и новообразования. Но бразильский случай языкового конструирования уникален в том отношении, что представлял собой не просто акт типично авангардистского языкового экспериментаторства, но означал программу, во многом оправдавшуюся, выработки нового общенационального языка, включавшего в себя формы речевого поведения широких народных масс. В испаноязычной Америке, где поиск новых смыслов также велся через выработку новых форм самовыражения, подобной языковой революции не произошло, что весьма затруднило реализацию самоидентификационных процессов.

Однако приоритет постановки проблемы «бразилизации Бразилии» принадлежит не самому модернизму, который лишь эффектно материализовал назревшую духовную ситуацию; подлинным ее автором был идейный вдохновитель и предшественник модернистов, писатель старшего поколения Жозе Перейра да Граса Аранья, который в 1921 году в книге «Эстетика жизни» обосновал, по сути, идейную программу модернистского движения. Философия искусства Грасы Араньи была философией действия, активизма, направленной на сотворение национального характера как коллективной психологии или души расы. Собственно, и сам модернизм был более идеологией действия, нежели эстетикой и художественной практикой, – всей его литературной продукции едва достает на то, чтобы иллюстрировать манифесты, декларации и общественно-политическую деятельность его адептов. Но именно Граса Аранья ввел в оборот понятие «интеграции» как стержневой проблемы национальной культуры. И именно в идеях Грасы Араньи коренятся те основные тенденции, которым следовала эстетика, а затем идеология и политика модернистского движения на пути к строительству национальной целостности и которые оформились впоследствии в механизм тотализации национальной жизни.

Но и Граса Аранья не был основоположником бразильской утопической модели. В 1922 году в Сан-Паулу вышла написанная еще в 1892 году книга

Родолфо Теофило «Царство Киато: в стране истинности» – типично утопистское сочинение, описывающее благодетельное преобразование общества силой авторитарной власти. Та же идея лежит в основе вышедшей в 1909 году книги Г. Барнслея «Сан-Паулу в 2000 году, или Национальное возрождение: хроника будущего бразильского общества»¹. Объединяет обе утопии следующая совокупность представлений: идеальное будущее нации может быть достигнуто ценой совместных усилий объединенных национальной идеей сограждан, обретающих общее счастье в справедливом равенстве, в приобщении к земле и родной природе и под авторитарной властью мудрого и сильного правителя.

Случайно ли вызревание утопистских идей именно в лоне бразильского общества? Существенно, что формирование национального самосознания в этой стране осложнялось чрезвычайной затянутостью естественного процесса консолидации нации, децентрированностью ее социального организма, обусловленной как этнокультурными, так и историко-географическими факторами. Поэтому стихийные народные движения (восстания в Канудосе, в Контестадо) обретали ярко выраженную религиозно-утопическую окраску, и руководителями их были фигуры выражено мессианского типа. И когда в 1902 году появляется подлинно адекватный общественному состоянию нации литературный ее аналог – эпический роман-документ, роман-исследование, роман-эксперимент – «Сертаны» Эуклидеса да Куньи, то его поэтика и его идеология уже содержат в себе все, что будет присутствовать и в бразильском модернизме 1920-х годов, и в советской литературе первых послереволюционных лет: иррационализм коллективного энтузиазма и парарелигиозных упований, слепая вера в мудрого наставника и жажда сплочения в массовое тело, идентификация народного сознания с родной землей, уподобление языка художественного описания самой этой земле и самому этому сознанию – сырым, косным, корявым, утверждающим себя в противостоянии упорядоченному миру культуры.

Такая катастрофическая, магмаобразная духовная среда, рождавшая в русской литературе постреволюционной эпохи эпические образы коллективного героя, только и могла способствовать становлению коллективного этнотипа бразильской нации. Неудача первой попытки создания небывалого мира в виде крестьянских коммун компенсируется рождением нового героя и нового языка, что в совокупности и означало возникновение новой культурной данности. То же было и в России: коллективный

¹ См.: *Fiorentino del T.A. Utopia e realidade. O Brasil no Começo do século XX.* São Paulo, 1979.

герой, творец небывалого мира нес с собой новый язык, эволюционировавший от утопической зауми – будущего «мирового языка» – до официально институированного «новояза». Что касается Бразилии, то в становлении ее самосознания утопия и авангардистская парадигма, выразившиеся в движении модернизма, оказываются взаимосоотносимыми и взаимосвязанными факторами.

Параллели между бразильской и русской культурами при всей их внешней несхожести оправдываются, однако, тем обстоятельством, что и в одном, и в другом случае речь идет о культурах периферийного, «инакового» типа по отношению к европейской цивилизации, о регионах с преобладающим крестьянским населением, мало структурированным государственно-правовым сознанием и глубоко укорененной утопической национальной идеей, с неосвоенными громадными географическими пространствами, требующими административного контроля и подчинения, и многими другими моментами общности, не отменяющими существенных различий.

В связи с этим уместно вспомнить бердяевскую концепцию мифов, определяющих судьбы народов: «мифа о происхождении» и «мифа о конце», причем последний, эсхатологический, характеризует по преимуществу самосознание и историческую судьбу русского народа. Становление же бразильского национального самосознания нуждалось, несомненно, в мифе почвеннически цементирующего типа, что нисколько не отменяет дальнейшего развертывания утопического проекта по общему типу. Совершенно справедливо отмечал уже цитировавшийся С. Кастро: «Бразильский модернизм утверждает <...> как целостный авангардизм, заявляя о себе одновременно и в художественном творчестве, и в социальном действии. В силу сложившейся историко-политической ситуации бразильский авангардизм первым среди западных исторических авангардизмов выливается в революционное движение, соединяя сферу художественного творчества со сферой социально-политического действия <...> В Бразилии в чрезвычайно схожих формах проявились те же самые революционные принципы, что были обретены и затем утрачены после 1917 года русским кубофутуризмом»¹.

Опыт европейского и русского «целостного», или «исторического», авангарда показывает, что именно идея утопии, всеобщего счастья в коммуитарном равенстве в силу скрытой логики собственного развития была обречена на вырождение в монолит тоталитарного тела-государства. Не миновал этого пути и бразильский модернизм. Уже в 1925 году

¹ Castro S. Teoria e política do modernismo brasileiro. P. 134.

в редакционной статье журнала «Белу-Оризонте» делается характерное заявление: «...мы чувствуем необходимость в правительстве, которое обладало бы сильной волей, авторитарным духом... В настоящий момент Бразилия не способствует социализации народных масс. Только нестигаемая личность, ведомая ясным пониманием наших потребностей, может разрешить важнейшие проблемы нации»¹. К 1930 году – ключевому моменту бразильской (и не только бразильской) истории, связанному с победой так называемой Либеральной (или Октябрьской!) революции и установлением авторитарной власти Жетулио Варгаса, в текстах Освалда де Андраде и Плинио Салгадо начинают мелькать слова «вождь», «посланник», возникают мессианские идеи. Философия действия, питавшая дух бразильского модернизма, воплощается в политической реальности государственного организма. Мы против всяких там фашистов, равно как и против всяких большевиков. Но то, что наши политические реальности способствуют созданию биологического типа человека, мы находим благотворным. Вот это уже наше². Однако почвенно-биологические устремления, утопия самообретения в коллективном причащении единому идеалу приводят не к коммунитарному, но к партийному принципу коллективизации масс. В 1932 году П. Салгадо сколачивает профашистскую партию под девизом «Интегралистский активизм», а О. де Андраде вступает в коммунистическую партию, созданную в 1922 году. Перетягивание политического каната продолжалось до печально знаменательного 1937 года, после чего в стране установился полновесный диктаторский режим, провозгласивший Бразилию «Новым государством». «Мы наш, мы новый мир построим...» Эффект зеркальности оказывается тем более разительным, что ужесточению режима Жетулио Варгаса немало способствовала провокационная политика Москвы, видевшей в своих мечтах Бразилию охваченной пламенем народного восстания и превращенной в очаг распространения мировой революции на латиноамериканском континенте.

Для полноты картины, известной по европейскому опыту вырождения авангардистского утопизма в тоталитарный механизм государственности, недостает только мотива трагической обреченности рефлектирующего сознания, приносящего себя в жертву идее. Эта роль пришлась на долю М. де Андраде – самой яркой, открытой и остро чувствующей личности модернистской плеяды. Вот что писал он в частном письме в том же 1937 году: «Счастье есть понятие чисто индивидуальное <...> Не может

¹ См.: *Mendonça Teles G. Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. P. 340.

² См.: *Revista de Antropofagia*... P. 26.

быть никакого коллективного счастья <...> Счастье в том, чтобы личность была избавлена от какой бы то ни было коллективной иррациональности <...> Ни социализм, ни коммунизм, ни фашизм не сделают человечество лучше <...> И все же я составляю человечество, а посему действую, мыслю, *страдаю вместе с человечеством и ради него*¹ В этом экзистенциальном ощущении распятости между смыслом и целью эпохи сознание бразильского интеллигента конгениально умонастроениям многих его современников за пределами Бразилии.

К тому же в бразильской культуре модернизм как способ национально-го самостроения обрел чрезвычайную временную протяженность, выйдя за хронологические рамки авангардистского периода и определив собою дальнейший процесс становления национального самосознания. В этом смысле весьма показательна сравнительно недавняя попытка реализации варианта Града Утопии в форме строительства города Бразилиа (1957–1960 годы), замысел и архитектурный стиль которого воплощают характерную тоталитарную мегаломанию. Здесь важна сама семантика города как архитектурного выражения государственной идеологии. Градостроительство, создание архитектурных образов более чем какое-либо из искусств, манифестирует смысл государственной политики, создавая каменные символы призрачного мира. Великая утопия авангардистской эпохи мерцала в очертаниях «идеального города», «собора будущего», «лучезарного города» Вальтера Гропиуса, Василия Кандинского, Ле Корбюзье, причем величайший зодчий XX века особенно показателен нераздельным сплавом утопических и тоталитарных интенций, выраженных в его градостроительных идеях. Прямыми продолжателями Ле Корбюзье и стали Луисо Коста и Оскар Нимейер, создавшие – или попытавшиеся создать – в образе новой столицы модель нового государства. О том, что речь идет не о чисто архитектурных инструментальных экспериментах, но о модусе мироощущения, по крайней мере, интеллектуальной элиты общества, говорит вышедшая в 1953 году работа О. де Андраде под названием «Шествие утопий», где он прямо утверждает: «Латинская Америка – край осуществления утопий».

Таким образом, бразильский модернизм, реализовавший на практике проект авангардистской утопии, может рассматриваться как развернутая модель ее поэтики, воплотившая основные смыслы этой универсальной парадигмы, исполненной революционаристского пафоса. Наконец, история бразильского модернизма показательна тем, что позволяет ясно

¹ См.: *Saraiva A. O Modernismo brasileiro e o modernismo português. Documentos inéditos. Porto, 1986. P. 124–125.*

увидеть динамику превращения в авангардистской парадигме открытого типа сознания, то есть утопистского мифа, в сознание закрытого типа, порождающее мифологию тоталитаризма и культуру репрессивного типа. Ибо тоталитаризм и воследовавшие ему явления XX столетия были следствием универсальной духовной парадигмы, сложившейся в первые три десятилетия прошлого века, которая и отразилась в зеркалах национальных культур.

В культуре Латинской Америки с ее исторически сложившимся репрессивным характером, культуре все еще не сложившейся, осмысляющей самое себя в категориях утопии и запредельности, ее реальный образ бытия не может не быть тем, что здесь было определено как «инаковость». Как полагает Л. Сеа, в Латинской Америке должен появиться двойственный антропологический тип «Просперо-Калибана», «человека по преимуществу», соответствующего ее инаковости. И онтологическое бытие этой инаковости, возможно, предназначено быть реальной альтернативой мирострою Старого Света. Так, во всяком случае, представлялось с начала XX века.

АВАНГАРД В СТАРОМ И В НОВОМ СВЕТЕ (ИБЕРОАМЕРИКАНСКИЙ МИР)

Прежде всего: под авангардом понимаются разные формы бытования мировой культуры первой трети XX века. И только. Все остальное, ни тем паче та смута в умах, что связана с так называемым постмодернизмом, авангардом (-измом) не является. Исторический авангард, о котором идет речь, все еще остается мало изученным, однако, в отличие от отличие от своего далекого потомка, которому, по сути дела, предъявить миру нечего, авангард начала прошлого века – одна из величайших – хотя и кризисных – эпох в истории человечества, смыслом которой было преобразование мира, а итогом – его слом и самораспад. Конечно, авангард как форма культуры зародился в Европе, но практически тут же стал явлением мировым. Иначе и быть не могло, поскольку самая суть авангарда – в транснациональности, и более того – во вселенских, космических притязаниях. Вместе с тем авангард явление пограничное, он, по определению, располагается на границах культур и эпох, а уж Латинская Америка – регион пограничный по преимуществу.

Авангард, как это признается по умолчанию, – интернационален. Вернее даже будет сказать, что авангард наднационален, он располагается поверх всех культурных границ и перекрывает их, выстраивая новый тип

культуры. Авангард это именно вселенский «мировый расцвет» (П. Филонов), преобразующий пространство и время. Тем интереснее рассмотреть бытование авангарда в межкультурной соотнесенности, механику взаимопорождения его форм, типологию внутреннего взаимодействия его манифестаций, аспект, которому, как представляется, уделялось не так уж много внимания. И тем более актуален этот аспект для культур, исторически функционирующих в режиме взаимообращенности – этот случай и представляет собой иберо-американский мир: собой сложный конгломерат иберийских и американских культурных основ, традиций и перспектив.

Как в Испании, так и в Латинской Америке в целом – не только в испаноязычных странах – бытование авангарда обладало рядом черт, специфических для культур пограничного типа. В Испании универсальные культурные веяния сказались весьма косвенным образом; они оказали скорее стимулирующее воздействие, пробудив мощнейшие механизмы национальной культурной памяти. В Латинской Америке общий механизм рецепции, ассимиляции и инкорпорации авангардистских новаций (притом что типологически сходные проявления возникали спонтанно и автономно) предполагал не просто их транскрипцию на языки национальных культур, но подразумевал их метаморфную переработку и встраивание в собственный текст культуры. Этот агглютинативный принцип (не случайно получивший в Бразилии именование «антропофагии») соответствовал сложившемуся здесь типу культуuroобразовательных процессов, который предполагал следующие особенности: а) восприятие и внедрение новаций происходило не критично, купно, в соответствии с продуктивным для латиноамериканских культуuroобразовательных процессов принципом эклектизма; б) все ассимилируемые феномены подвергались неизбежной ресемантизации и рекодификации; в) усваивались преимущественно формы, наполнявшиеся актуальным для собственных потребностей содержанием. В общем итоге приобщение к историческому авангарду побудило латиноамериканцев увидеть в своей культуре скрытые трансцендентные смыслы. Особое культуросозидательное значение приобретает характерное жизненное поведение латиноамериканских писателей, большинство из которых традиционно работали и обретали себя как художники буквально в пограничной ситуации экстерриториальности – за рубежом. Все это в совокупности выделяет латиноамериканский вариант авангарда в цивилизационно детерминированную форму универсальной парадигмы и в то же время обнаруживает универсальные для мировой культуры начала XX века признаки.

В целом эпоха авангарда и в испанском, и в латиноамериканском

культурном мире охарактеризовалась специфической смещенностью не только в стадиальном, но и в типологическом планах.

Испанский авангард в наиболее полной своей форме связан с так называемым «поколением 1927 года», представленным именами Федерико Гарсиа Лорки, Сальвадора Дали, Луиса Бунюэля, Хорхе Гильена, Педро Салинаса, Херардо Диего, Рафаэля Альберти, Луиса Сернуды, Маноло Альтолагирре и др., хотя индивидуальность художников, принадлежащих «поколению 1927 года», зачастую выводит их за рамки авангардистской эстетики.

В 1925 году Хосе Ортега-и-Гассет публикует «Дегуманизацию искусства», развернутый трактат, исследующий феномен новых форм искусства и соответствующие им формы художественного мышления; в этом же году появляется первое издание книги Гильермо де Торре «Европейские литературы авангарда», детально описывавшей новейшие художественные течения: кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм; а также креасьонизм и ультраизм. После этой книги в Испании и начинает употребляться слово «авангард». Однако в контексте поднятой темы особый интерес представляют только последние два «-изма», поэтому о них и пойдет подробный разговор несколько ниже.

Генезис авангардистского импульса в Испании столь же парадоксален, сколь и симптоматичен для внутренних закономерностей авангардистской поэтики как таковой – он обязан не более и не менее как тотальному обращению светлейших умов Испании «назад, в прошлое», а именно: необычайному оживлению культуры в связи с отмечавшимся трехсотлетним юбилеем Луиса де Гонгоры. В самом деле, новаторские тенденции мирового авангарда (вопреки устоявшимся мнениям) не только никогда не подразумевали безоговорочного отрицания прошлого, но, напротив, непосредственно встраивали ретроспективистские реминисценции в творимое новое искусство¹. При этом, как правило, наиболее востребованными и оказывались формы барокко: естественно, что одна «горячая» эпоха привлекала к себе другую, также построенную на принципе сдвига образа мира. Х. Ортега-и-Гассет в 1915 году с интересом констатировал, что «интерес к барокко растет с каждым днем», и уточнял свое понимание обращения к поэтике барокко: «Новое восприятие жаждет в искусстве и в жизни восхитительного жеста, передающего движение»².

¹ См. об этом, например: *Надъярных М.Ф.* Метаморфозы барокко и неоклассицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002.

² *Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 152, 155.

Актуализированный гонгоризм раскрепостил испанское искусство, стал мощным катализатором новых тенденций. Правда, ни одной скольконибудь институционально выраженной тенденции, могущей быть обозначенной собственным «-измом», в Испании не сложилось (естественно, кроме вышеупомянутых ультраизма и креасьонизма, имевших все же к испанской культуре весьма косвенное отношение).

Именно поэтому столь яркий выразитель авангардного мироощущения, как Рамон Гомес де ла Серна, стремясь описать характер нового искусства в Испании, дал своей книге обобщающее название «Измы» (1931), объясняя, что он «понимает под новым искусством смесь литературы, живописи и прочих музых», хотя жанровые спецификации интересовали Гомеса де ла Серну менее всего: сам автор парадоксалистских «грегерий» воспел поэтику авангардизма в книге «Цирк» (1917). Классифицировать было практически нечего, слово «новизна» было самоценным и освящало собой любые формы самовыражения. Парадоксальность ситуации заключалась еще и в том, что земля Испании, давшая миру величайшим авангардистов XX века – от Пабло Пикассо, Хуана Гриси, Жоана Миро до Дали и Бунюэля, – никак не способствовала их укорененности в родной почве. Впрочем, столицы мирового авангарда, действительно, принадлежали другим краям. Конечно, оставались (до поры) Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес, Херардо Диего и многие другие крупные величины, которых вполне хватило бы для того, чтобы говорить о значительности резонанса авангардистской эстетики в испанской культуре. Но все же это были **имена**. А вот течений не было.

Как уже говорилось, экстерриториальность как форма художественного, творческого поведения и способ самообретения в большей степени присуща латиноамериканскому художнику, это его традиционный способ самореализации. Аргентинец по происхождению, Хулио Кортасар писал: «Как реальный факт и литературная тема, изгнание доминирует в современной жизни Латинской Америки <...> грустно признавать, что изгнанные за пределы родины писатели, независимо от возраста, оказываются, в основном, более плодовитыми, чем их преследуемые соотечественники, оставшиеся на родине. <...> Изгнанные писатели стремятся по-прустовски ностальгически восполнить утраченную родину; они стремятся воскресить ее, соединяя литературные качества с политическим пафосом»¹.

Вот это свойство и эта имманентная особенность формирования латиноамериканского искусства и послужили основанием для смыкания обеих

¹ Cortázar J. América Latina: exilio y literatura // Amauta. 1980. № 10. P. 59, 61, 62.

культур в лоне авангардистской эстетики. Авангардизм продолжил культурный диалог между Иберийским полуостровом и странами Латинской Америки, трудно складывавшийся на протяжении веков. В этом диалоге активную роль постепенно, но все более явственно начинала играть дочерняя культура. История последнего эпизода серии «вызовов и ответов» составляет целую интригу. Примечательно уже то, что, как и в случае с испано-американским модернизмом, стимулировавшим художественную жизнь в Испании в конце XIX века, два десятилетия спустя культура Испании вновь испытала влияние будоражащих импульсов, исходящих от бывших колоний.

Тут возникает ощущение некоторой странности. Казалось бы, авангардизм родился в Европе – в Европе, якобы уставшей от культурных традиций. А Латинская Америка, наверное, в лучшем случае могла выступать в роли реципиента, если не эпигона. Так есть ли основания говорить о латиноамериканском авангардизме как о регионально специфицированной и самостоятельной ветви, версии или разновидности универсального феномена? Особенности протекания литературного процесса в латиноамериканском мире, порождающем типологические ответвления универсальных явлений, какими были романтизм и модернизм Испаноямérique, а также историческая стабильность некоторых констант, свидетельствующих о проявлении в них культурного кода Латинской Америки, позволяет видеть в феномене латиноамериканского авангардизма региональную модификацию универсального художественно-идеологического движения. Специфика его функционирования обусловлена общими для Латинской Америки свойствами культурообразовательного механизма, главное из которых состоит в том, что любая универсалистская категория наполняется в данном контексте совершенно особым смыслом – в соответствии с ощущением латиноамериканцами своей «инаковости» по отношению к остальному миру.

Так, в отличие от европейского (и русского) авангарда его латиноамериканский вариант в общем виде не обладал столь высокой степенью идейно-художественного синкретизма, при котором новаторские художественные и социально-политические задачи решались практически одновременно и в едином блоке, хотя такого рода синкретизм был отличал латиноамериканскую литературу во все времена ее существования. Что же сломало традицию в первых десятилетиях XX века? Тот способ индивидуации латиноамериканского самосознания через универсальные, внеположные собственному культурному полю и традициям ценности, который реализовал на предыдущем этапе испано-американский модернизм, со временем исчерпал свой потенциал, породив альтернативную

тенденцию к самоидентификации с автохтонными, локальными сущностями (мундоновизм, нативизм, индихенизм), типологически совпадавшими со ставшим универсальной ценностью теллуризмом.

Но эта имманентная, органичная латиноамериканскому процессу литературного развития тенденция оказалась в совершенном созвучии с авангардистской устремленностью к примитивизму, архаике, почвенничеству. В результате двойного наложения региональной и универсальной тенденций, усиленного социально-политическими, а также экономическими и географическими факторами, актуализировавшимися к тому моменту, в художественно-идеологическом поле Латинской Америки сложилось чрезвычайно мощное тяготение к освоению почвеннической, локально-регионалистской проблематики, по определению минимизировавшее футуристический, урбанистски ориентированный вектор эстетических поисков. Перуанец Хосе Карлос Мариатеги писал, представляя читателям основанный им журнал «Амаута»: «Название его выражает не что иное, как нашу сопричастность *расе* и отражает не что иное, как наше преклонение перед *инкаизмом*. Собственно говоря, слово “амаута” приобретает с появлением нашего журнала новое значение. Мы создадим это значение заново»¹.

С другой стороны, утопические искания европейского авангардизма также нуждались в мифогенной архаико-теллурической подпочве. И подобно тому как некогда новооткрытая Американская земля послужила материальным облачением европейских утопических конструкций, так и в начале XX века разочаровавшийся в рационалистической гносеологии европейский ум обращается в своей интеллектуальной авантюре к заповеднику «чудесности» – Латинской Америке. Возникает парадоксальная ситуация: культура-реципиент сама оказывается в роли инспиратора культуры, инновационной по своей сути, а рецепция новых веяний обретает неожиданно непростую интригу. Ситуация осложняется еще и тем обстоятельством, что многие латиноамериканские писатели традиционно работали, обретали себя как художники и творили новую культуру универсальной значимости за рубежом, то есть в культурном пограничье: достаточно привести имена аргентинца Хорхе Луиса Борхеса, чилийца Висенте Уйдобро, перуанца Сесара Вальехо.

Типологически общая для идейно-художественного сознания 1920-х годов архаистски-примитивистская линия в случае Латинской Америки расслаивается на ряд самостоятельных, но взаимосвязанных тематических направлений, известных в истории литературы под общим

¹ *Mariátegui J.C. Presentación de «Amauta» // Amauta. 1926. № 1.*

названием «романа о земле», составляющем мощный пласт почвеннической литературы. Сюда входят – или примыкают – такие отрасли, как роман о земле (о сельве), сельский роман, роман о революции, гаучистский роман, индеанистский роман (индеанизм вообще), негризм в прозе и в поэзии. Эти разновидности, составляющие в совокупности общее большое направление, впоследствии разветвились на два большие течения, во многом, впрочем, сливающиеся: социально ангажированную литературу и литературу мифолого-магического типа. Обе последние тенденции объединяет общий фактор, присутствовавший в самом начале рассматриваемого процесса – это появление массового героя (зачастую лишь виртуального) и коллективного мифопоэтического сознания, что и лежит в основе эстетики авангардизма. Не случайно же аргентинские авангардисты избирают своим девизом символическое для всей нации имя эпического героя Мартина Фьерро.

Общий рисунок восприятия Латинской Америки авангардных инноваций таков: во-первых, рецепция (футуризм и сюрреализм), во-вторых, трансплантация (ультраизм) и, в-третьих, продуцирование оригинальных ценностей в авангардистском векторе (креасьонизм В. Уйдобро и поэтика С. Вальехо, а также негризм как версия типологически общих теллурически-примитивистских тенденций, обретавших социальные коннотации). При этом в соответствии с традиционной латиноамериканской моделью инокультурные ценности воспринимались недифференцированно, без учета различий в эстетических программах и даже различий стадийного характера, и этот принцип восприятия не раз декларативно обосновывался в соответствующих эссе и манифестах. Латиноамериканскую культуру не интересовали внутренние отличия заимствованных течений – важна была сама по себе подпитка эндогенной энергии обновления. Поэтому говорить о конкретном воздействии и функционировании в Латинской Америке какого-либо «-изма» не имеет большого смысла, к тому же таких прямых воздействий было крайне мало. Проще всего дело обстояло с футуризмом: он не прижился. Вернее будет сказать, он не был принят в его оригинальной, маринеттиевской версии, вызывавшей насмешку наивной агрессивностью и антиприродным пафосом. Тем не менее поэтика футуризма все же вошла в общий свод обновленного художественного мышления латиноамериканских деятелей культуры, но – недифференцированно, в составе множества других течений и веяний, усвоенных и переработанных в должный момент и для собственных нужд.

Второе основное отличие латиноамериканского варианта авангардизма от универсальной типологической общности состояло в том, что в силу указанного своеобразия регионального литературного

и социально-политических процессов авангардизм не стал всеохватным общеинтерконтинентальным явлением, как это было в случае испано-американского модернизма. Его присутствие в латиноамериканской культуре проявилось в трех достаточно дифференцированных формах: на уровне творческой индивидуальности, национальной очаговости и групповых манифестаций школьного типа. В первом случае речь идет о таких фигурах универсального склада и масштаба, как С. Вальехо, В. Уйдобро, П. Неруда, Х.Л. Борхес, во втором – об отдельных национальных культурах Чили, Перу, стран антилской зоны (Куба и Пуэрто-Рико), Аргентины, Мексики. Третий случай может иллюстрировать мексиканский «эстридентизм» или столь же эфемерный «диепализм», образованный двумя пуэрториканцами. Такого рода «-измов» было бесчисленное количество.

Следует отметить и такую особенность латиноамериканского авангардизма. Жизненные судьбы перуанского, обоих чилийских и аргентинского художников оказались вписанными в большой круг всемирной истории – и это вполне отвечает универсалистской направленности авангардистской эпохи. Но для латиноамериканской культуры данное обстоятельство – длительное пребывание национального литератора за пределами родины, в Европе – имело свой смысл и свою традицию, не прерывающуюся и поныне: жизненное поведение художника в эмиграции всегда воспринималось культурно значимым жестом, делалось фактом литературы. Поэтому для культурного самоутверждения Латинской Америки имело огромное значение то обстоятельство, что ее посланники действовали в инокультурном пространстве не как неопиты, а как носители суверенного латиноамериканского художественного сознания. В истории латиноамериканской культуры такая ситуация была беспрецедентной: предшественник авангардистов Рубен Дарио перед тем как принести Испании модернистские новшества, прошел заочный курс ученичества у ее же мастеров; латиноамериканская культура XX века поставангардистского периода уже смело и уверенно покоряла мир художественными открытиями – авангардисты же впервые олицетворили собой культурный диалог на равных между двумя противостоящими мирами.

Парадоксальность механизма взаимодействия европейской и латиноамериканской культур эпохи авангардизма состояла в том, что каждая из сторон различала в другой лишь собственный отраженный свет. Так, А. Арто, европейский художник и теоретик искусства, взывающий к первоисточникам бытия, обращается к реликтовым слоям культуры Латинской Америки (коллективное бессознательное, кровь, почва, миф, ритуал) в поисках основ для воссоздания «тотального человека». Но именно этой целостности латиноамериканское сознание лишено от природы и страстно жаждет его

обрести, ища соответствующие модели в инокультурных ареалах. Потому и европейский пафос выстраивания «нового мира» Латинскую Америку впечатлить никак не мог – тяга к созданию собственного мира и собственного будущего была всегдашней ее страстью; европейский авангардистский утопизм легко вписался в утопистскую парадигму Латинской Америки, не вызвав в ней особых потрясений. Опыт же сюрреализма пригодился Латинской Америке несколько позже – он способствовал разработке «мифологического» направления в ее культуре.

В-третьих, и это главное, остраивающе-отчуждающая рациоцентристскую модель мира поэтака «сдвига» оказалась для Латинской Америки по-домашнему «своей», исторически встроенной в картину мира. А утопически ориентированный эсхатологизм и трансформирующий активизм авангардистской идеологии совпали с исконно латиноамериканской традицией выстраивания образа в утопически-эсхатологической перспективе. Поэтому все культурные рецепты естественным и органичным образом вписывались в общую практику самосозидания латиноамериканского мира, что особенно ярко и своеобразно проявилось в культуре Бразилии (в феномене так называемого бразильского модернизма).

Конфигурация авангарда менялась в зависимости от ситуации. Возьмем феномен сюрреализма, считающийся едва ли не родовой принадлежностью латиноамериканской культуры. На эту тему существует множество работ, но, как представляется, вопрос еще далеко не исчерпан. Что касается Испании, то достаточно упомянуть творчество Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали – только упомянуть, потому что оба великих мастера хронологически выходят за рамки сюрреализма, хотя и считаются именно мэтрами сюрреализма. К тому же Бунюэль в основном состоялся как режиссер за пределами Испании – типичный случай экстерриториальности.

Встреча двух культурных миров на почве сюрреализма это скорее история долгого и плодотворного «перекрестного опыления», которая вкратце выглядит следующим образом. Естественно, что сюрреализм как течение, школа, культурный феномен возник в Европе; примечательно, однако, что с самого начала ему была свойственна имманентная ориентация на горизонты запредельного, иного, «чудесного». Сюрреалистические интенции явились одним из самых ярких и агрессивных воплощений давних устремлений европейского самосознания, основанного на понятии рациоцентризма, за пределы своей идентичности, своего целостного «я», в сферу инобытийности. Вряд ли случаен тот факт, что Бретон, искавший реализации запредельного, трансцендентного в обычном, повседневном, исходил из сакраментальной фразы Рембо «Я – это другой». И вряд ли случайно, что духовный вдохновитель сюрреалистов Лотреамон

сформировался как личность в Латинской Америке, что и позволяет объяснить аномативный характер его поэтики, чисто латиноамериканской по своей сути, отчего она и не была востребована в свое время на его новой родине вплоть до того момента, как его оценили – по-своему! – лишь сюрреалисты в 20-х годах XX века.

И когда мэтры сюрреализма стали один за другим совершать паломничества в Латинскую Америку, они обнаружили там, как им казалось, подлинную материализацию сюрреалистических идей. Об этом заявлял сам Бретон, посетивший в 1938 году Мексику. В 1920–1930-е годы в разное время в Латинскую Америку наезжают Антонен Арто, Филипп Супо, Бенжамен Пере, Анри Мишо. Самое сильное впечатление край «магической реальности» произвел на Арто, искавшего в нем именно альтернативу европейской культуре. Сюрреалисты по-своему актуализировали извечную утопистскую грезу Европы и спроецировали ее на мифологизированный образ Нового Света. Так сюрреализм произвел второе открытие Америки, совершенное, как и во времена первопроходцев, под воздействием априорных мифопоэтических установок стремившейся преодолеть пределы европейской ойкумены. Характерно высказывание А. Бретона по поводу творчества кубинского художника Вифредо Лама: «Никогда никому так, как Ламу, не удавалось столь гармонично соединить реальный мир и мир фантастический; никому не удавалось так, как ему, овладеть тайной соединения чувственного восприятия и рационального осмысления, тайной, которую мы всегда пытались постичь с помощью сюрреализма, ибо, на наш взгляд, наивысшая драма современного сознания заключена в растущем разъединении этих двух сторон бытия»¹.

Многочисленные контакты европейских сюрреалистов с Латинской Америкой, происходившие на протяжении примерно 20 лет, делятся на два четко различимых этапа, первый из которых можно назвать «паломничеством», а второй – «исходом», связанным с началом Второй мировой войны. Первое обращение сюрреалистов к Латинской Америке произошло, очевидно, в 1927 году, когда Поль Элюар написал текст к каталогу выставки Ива Танги, названный им «О континенте подлинности» («D'un vrai continent»), поскольку на выставке были представлены и произведения искусства доколумбовой Америки. В 1928 году в Гавану приезжает Робер Деснос, где завязывает знакомство с Алехо Карпентьером и Мигелем Анхелем Астуриасом.

¹ Цит. по: *Нуньес Хименес А. Вифредо Лам. М., 1985. С. 106.*

Но страной паломничества стала, конечно же, Мексика, которую Бретон объявил «сюрреалистическим краем по преимуществу». (Особенно впечатлило Бретона, попавшего на праздник Дня мертвых, поедание мексиканцами сахарных черепов с выведенным на лбу струей шоколада именем.) И если Арто, посетившего Мексику в 1936 году, прежде всего привлекала индейская экзотика и возможность испытать неведомые ощущения, приобщиться к «восторженному воодушевлению», то приезд Бретона в 1938 году был связан с более сложным комплексом факторов. Бретон тоже видел в Мексике только то, что хотел увидеть, но кроме мифопоэтического видения он привез с собой еще и политико-идеологические взгляды. Будучи антисталинистом, он искал союза с Троцким; к тому же Мексика, страна революционеров, виделась ему воплощением деклараций об абсолютной свободе. Совместно с Троцким он создает химерическую Международную федерацию независимого революционного искусства, в соавторстве с Диего Риверой и Троцким издает манифест «За независимое революционное искусство» (1938).

Все в том же 1938 году в Мексику прибывает перуанец Сесар Моро, единственный латиноамериканец, которого можно считать полноправным сюрреалистом, причем с солидным парижским стажем. Вместе с иммигрировавшим из Европы в 1939 году Вольфгангом Пааленом и под руководством Бретона энергичный Моро организует в 1940 году «Международную выставку сюрреализма». Проживший в Мексике десять лет и затем вернувшийся в Перу, Моро был слишком яркой индивидуальностью, чтобы следовать уставам Бретона, с которым он вскоре и разошелся. Напротив, абсолютно преданным бретонианцем был Бенжамен Пере, бежавший в Мексику из Франции в 1941 году вместе с художницей Ремедиос Варо. Как и Бретон, Пере воспринимал Мексику с позиций «чуждести», что, однако, не привело к «сюрреализации» мексиканского искусства. Более того, инновационная эстетика, носителем которой являлся Пере, не оказала ни малейшего влияния на интенсивно развивавшееся искусство Бразилии, где он жил с 1929 по 1931 год. В Бразилии Пере проявил себя очень активным деятелем, даже попал в тюрьму за якобы коммунистические убеждения, но его пребывание в этой стране нисколько не способствовало интересу бразильских художников к сюрреализму. Последним, кто ступил на обетованную землю сюрреализма, был Луис Бунюэль, оказавшийся в Мексике, по его признанию, едва ли не против собственной воли. В целом же к Бретону и его движению Мексика отнеслась настроенно, если не враждебно.

Исход европейских интеллектуалов в Латинскую Америку продолжался вплоть до окончания Второй мировой войны. Не все из них были

стопроцентными сюрреалистами, не все выбрали своим пристанищем Мексику, разными были принуждавшие их к эмиграции причины и различными были их интересы, но в итоге в Латинской Америке образовался целый филиал сюрреализма. Это была не группа, не организация, но сплоченное сообщество, связанное скорее чувством ответственности перед своим прошлым, чем эстетическими или идеологическими принципами. Натурализовавшийся в Латинской Америке сюрреализм со свойственным ему активизмом принялся продолжать дело на новой почве, но оказалось, что он плохо прививался. Деятельность сюрреалистической диаспоры почти не выходила за пределы своего же замкнутого круга.

Естественно, как всякое новое художественно-идеологическое явление, тем более принадлежащее интернационалистски ориентированной эпохе авангардизма, сюрреализм очень быстро обрел своих адептов и в Латинской Америке. Но его влияние на культуру региона не было определяющим в строго эстетическом смысле – творчество латиноамериканских художников и поэтов стимулировал сам факт будоражащего присутствия, агрессивной активности сюрреалистов. Причем подавляющее большинство писателей, поэтов и художников обрели себя не в контакте с сюрреализмом, а в творческой атмосфере парижской жизни, этого артистического горнила, через которое прошли практически все виднейшие деятели культуры Латинской Америки. И когда под флагом сюрреализма стали выступать латиноамериканцы, их художественный дискурс нес в себе совсем иные смыслы, ведомые только Латинской Америке. А новое течение попросту растворилось в художественном сознании, ментальности латиноамериканского мира, его культурном бытии. Возникшую ситуацию прекрасно обрисовал М.А. Астуриас, также прошедший через искусства парижской интеллектуальной и художественной жизни: «Для нас сюрреализм предоставлял возможность обнаружить не европейское, а индейское и американское начало. <...> Для латиноамериканских писателей, в особенности для меня, сюрреализм был возможностью освобождения от западных образцов»¹.

Парадоксальность бытования сюрреализма, попавшего на латиноамериканскую почву, определяется двумя факторами: с одной стороны, латиноамериканскому художественно-идеологическому сознанию имманентно присущи некоторые характеристики, свойственные поэтике сюрреализма, а с другой – онтология латиноамериканской культуры исключает саму рациоцентристскую основу западноевропейской картины

¹ *López Alvarez A. Conversaciones con Miguel Angel Asturias. Madrid, 1974. P. 80, 81.*

мира, за пределы которой сюрреализм все же никогда не выходил. Фактически творчество многих, если не большинства, мастеров латиноамериканской словесности и пластики дает все основания для соотнесения их творений (причем в очень широком хронологическом пространстве) с поэтикой «исторического» сюрреализма, возникшего во Франции в 20-х годах XX столетия. Но при этом весьма осязаемо заявляет о себе характерная закономерность: самые ярые поборники сюрреализма в Латинской Америке объективно дают мало поводов говорить о принадлежности их творчества к поэтике сюрреализма, и напротив, вполне сюрреалистичной оказывается манера письма тех авторов, кто о сюрреализме и не помышлял или даже отвергал его. В целом же понимание сущности сюрреализма, как среди его поклонников, так и среди противников, оказывается совершенно индивидуальным и крайне противоречивым, что объясняется специфичностью культурного контекста Латинской Америки, разнородного и многосоставного по природе.

Природа латиноамериканского художественного сознания изначально включает в себя такие составляющие, как отрицание рационализма, метафизическая интерпретация мира в его двусоставности (соположенность «здесь» и «там», жизни и смерти и т.д.); принципы творчества, которые в XX веке обрели обозначения алеаторики, интертекстуальности, пролиферации, парафразы, травестики, пастиши и т.п. Поэтому все культурные рецепции на латиноамериканском континенте просто интегрируются в процессе бесконечного самостроительства, самообразования, ориентированного на традиционную утопическую модель бытия.

Сюрреализм не составил и не мог составить особого явления в латиноамериканской культуре прежде всего потому, что в тот период, когда в Европе происходил распад больших стилей, канонов, форм культуры, Латинская Америка как раз страстно искала свою большую форму, свой способ самовыражения, который утверждал бы ее национально-культурную идентичность. А именно этого бретоновский сюрреализм дать не мог по определению. Другое дело, что искомой формы найдено не было, и быть не могло, но это уже другая тема.

В любом случае, о сюрреализме в Латинской Америке в европейском наполнении этого слова невозможно говорить по одной той причине, что культура Латинской Америки *никогда* не воспринимала и не культивировала воспринятые художественные явления в их аутентичном виде. Мир Латинской Америки, изначально составленный из сколков мировых культур и никогда не перестававший впитывать в себя все возможные явления, никогда не был равен в полной мере ни одному, даже самому мощному из универсальных движений. Ни одна рецепция здесь не является

ассимиляцией, не подразумевает стопроцентной апроприации. В общем виде механизм культуuroобразования в Латинской Америке предполагает, помимо вышеуказанных факторов, непрременную семантическую перекодировку, иначение новообретенных культурных форм с учетом своих собственных актуальных запросов, чаще всего – американизма, с его неизменной утопической коннотацией.

В Латинской Америке поэтика многочисленных авангардистских «-измов» – в том числе и латиноамериканской версии сюрреализма – оказывается по неизбежности онтологичной, ориентированной на поиск иного образа мира, который позволил бы обрести искомую идентичность. Инобытийность латиноамериканской культуры, вписанной в утопический вектор, имманентна; ее не нужно изобретать, не нужно «выходить на улицу с пистолетом и стрелять напрапалую» (А. Бретон), дабы создать девиантно маркированный культурогенный акт. Подобная анормативность в Латинской Америке выступает как *норма* жизни. (Факт буквальной реализации бретоновской метафоры отмечал Бунюэль в своих воспоминаниях о мексиканском периоде жизни.)

«Инаковость» латиноамериканского сознания априорно дает ответ на все европейские попытки увидеть себя в «другом», причем ответ на европейский вызов тоже оказывается «иным» – латиноамериканским. Так, Сесар Моро, самый ревностный адепт сюрреализма, в тексте, написанном для каталога выставки в Мехико, заявлял: «Зритель, созерцающий сюрреалистическую живопись, может внезапно оказаться перед самим собой, и именно этого многие нам не прощают»¹. В целом текст Моро, выдержанный в возвышенно-поэтической тональности, взывает к единению человека с абсолютом в будущем осиянном звездным светом мире. Ни по стилистике, ни по содержанию манифест не имеет ничего общего с сюрреализмом, если не считать упоминания самого предмета выставки.

Таким образом, текст европейской культуры, попадая в культурное поле Латинской Америки, претерпевает неизбежную ресемантизацию, в результате чего латиноамериканский «двойник» европейского «театра» (если воспользоваться выражением Арто), сохраняя по отношению к своему источнику только внешнее подобие, являясь сущностно иным феноменом. Вместе с тем наличие формальной общности, обусловленной стадиально-типологическим единством, не только позволяет, но и обязывает соотносить культурно дивергирующие художественные процессы и явления.

¹ *Moro C. Presentación al catálogo de la Exposición Surrealista en México, nov. de 1939 // Schwartz J. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Madrid, 1991. P. 442.*

Так, чисто генетически с «историческим» сюрреализмом оказались связанными крупнейшие явления латиноамериканской культуры XX века, получившие расплывчатое определение «магического реализма» (Алехо Карпентьер, Мигель Анхель Астуриас и др.). «Подчеркивая, что понятие “чудесная реальность” <...> отлично и от “магического реализма”, и от сюрреализма, “в точном смысле этого слова”, Карпентьер все время “держит в уме” именно сюрреалистов»¹, – пишет Л.И. Тананаева. Но поиск Латинской Америкой своей идентичности всегда реализовывался через обращение к инокультурным маскам, обличьям, что и приводило к попыткам описания ее культурного кода через термины-метафоры тотальной «барочности», «чуждести», «магичности», «сюрреалистичности» и т.п. Все это давало Октавио Пасу основание утверждать, что «книги латиноамериканцев – это особая литература».

В 1928 году Карпентьер, художник наднационального масштаба, публикует в Гаване аналитическую статью под названием «На переднем крае. О некоторых позициях сюрреализма». В ней он выделяет сугубо идеалистическую, на его взгляд, основу сюрреализма, ориентирующего художника на поиск чудесности в себе самом, открытие своего подлинного «я». Статья примечательна тем, что сочувственно излагающий бретоновские постулаты, Карпентьер комментирует знаменитую фразу о том, что только чудесное прекрасно и т.д., следующим высказыванием: «Но где же и искать чудесное, если не в нас самих, в глубинах воображения, способного *творить* в самом полном смысле этого слова?»².

Принципиально новый этап в истории латиноамериканского сюрреализма связан с именем мексиканца Октавио Паса, который выходит на передний план уже в 1950-е годы и достигает искомого его предшественниками самоосуществления в письме одновременно национальным и универсальным, постулирующем сугубо американскую инаковость. Поэзия О. Паса считается сюрреалистической, несмотря на то, что в ней отсутствует главный элемент сюрреализма – бездумно автоматическое письмо; к тому же Пас вносит в свое творчество глубокое чувство драматизма бытия и ощущение исторической глубины, которые замещают сугубо игровое мироощущение «канонического» сюрреализма. Примечательно, что Пас, познакомившийся в 1946 году в Париже с только что вернувшимся из эмиграции Бретоном, увидел в сюрреализме полную

¹ Тананаева Л.И. Негристка и карибская темы в кубинском искусстве XX века: творчество В. Лама и М. Мендиве // Очерки истории латиноамериканского искусства. СПб., 2004. С. 110.

² Цит. по: Schwartz J. Las vanguardias latinoamericanas... P. 426.

противоположность насаждавшимся французским лидером жестким диктаторским установкам – для мексиканского поэта и мыслителя сюрреализм означал как раз альтернативу разочаровавшей его марксистской доктрине и возможность выхода к подлинной свободе и полноте мира, достижимых, увы, лишь в поэзии. Свои взгляды на природу художественного творчества Пас высказывал многократно в разных публикациях, но концентрированным их выражением могут служить работы сборника «Лук и лира» (1956), в которых автор утверждает понимание поэтического (вообще – художественного) творчества как акта «творения самих себя», «нашего собственного бытия».

Один из немногих ортодоксальных приверженцев сюрреалистической эстетики, лидер группы «Мандрагора» Браулио Арена, писал в 1958 году: «Поэзия и действительность... Переливание одной в другую. Войти в ту и другую одновременно, словно в два совпадающих друг с другом пространства». И тут же добавлял: «Мы верим, что придет день, когда человек навсегда станет хозяином своей судьбы <...> Нашим изначальным намерением было утвердить подлинную действительность, то есть высшую жизнь, лишённую убивающих ее ныне противоречий»¹. Так парафраз бретоновской идеи «сообщающихся сосудов» выводит на сугубо латиноамериканскую константу утопизма, активного самосотворения, что, по сути, полностью противоречит заимствованному образцу. Ибо в этом и состояла главная причина отторжения сюрреализма в Латинской Америке: культура, для которой была и остается чрезвычайно значимой осознанность творческого акта, органически не могла принять принципы онирического «автоматизма», элиминирования автора и творческой воли художника. Вот почему в 1957 году Пас, уже приобщившийся к кругу сюрреалистов, убежденно писал: «Чтобы разбудить сны человека, нет нужды отречься от сознания. Не забытья, а поиска себя требует нынешний день от поэта»². И уже в 1974 году характеризовал латиноамериканский тип сюрреализма как «попытку обретения *подлинной жизни*».

В который раз, начиная со времен первооткрывателей, Европа рассчитывала на реализацию своих утопических упований в Новом Свете и в который раз Америка, взывающая своей самости, идентичности, попыталась найти свой облик в очередном обличье Старого Света. Попытка себя не оправдала: Америка, обогащенная очередной возможностью формального самовыражения, продолжила поиски своего «я» на иных

¹ Arenas B. La Mandrágora // Atenea. 1958. № 380–381. P. 11.

² Пас О. Поэзия одиночества и поэзия сопричастности // Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. С. 117.

путях; а Европа, зачерпнувшая малую толику безграничного латиноамериканского мира и обогащенная открывшейся перед нею – и открытой ею – небывалостью художественного мира, вскоре забыла о первоначальных интенциях, определивших идеологию сюрреализма, и в итоге тоже вошла в свои берега.

Итак, бытование сюрреализма в Латинской Америке подразумевает наличие нескольких составляющих: сюрреализм, взятый как проекция конкретного феномена европейской культуры; его преломление сквозь «иначащую» призму латиноамериканского художественного сознания; эклектические образования, имеющие к собственно сюрреализму косвенное отношение; и наконец, специфически латиноамериканский тип художественного творчества, множественные проявления которого не имеют общей дефиниции и традиционно подверстываются под рубрику «сюрреализм» только ввиду недостаточности концептуального осмысления. В целом же все эти проявления могут фигурировать под принятым в латиноамериканском литературоведении обозначением «парасюрреализм», объективно предполагающим противоположность западноевропейской картине мира. Онтологическая двусоставность латиноамериканской культуры, заставляющая ее функционировать в сопряжении противонаправленных парадигм, и обусловила своеобразное преломление сюрреалистической поэтики на латиноамериканском континенте.

Большую часть смысловой нагрузки авангардистской идеологии и эстетики взял на себя в Латинской Америке комплекс негризма¹ со своим типологическим дуплетом – индеанизмом. Негризм, наиболее ярко проявившийся в литературах антильских стран, представлял собою сложное явление, отвечая потребностям разных культурных стратов. Во-первых, как уже отмечалось, он был одним из американистских ответов на модернистский космополитизм, вписываясь в мундоновистскую (нативистскую) линию. Во-вторых, он, безусловно, в очень скором времени, хотя и не изначально, стал отвечать назревшей к тому моменту социальной проблематике с ее приоритетным вниманием к угнетенным, маргинальным слоям общества. В-третьих, антильский негрizm явился неизбежным откликом на примитивистскую тенденцию мирового авангарда в его поисках «изначальных ценностей». В-четвертых, сам экзотический колорит афро-антильской культуры в ее пластической выразительности приходился как нельзя более впору «сдвигологической» ориентации

¹ См.: Земсков В. Негристская поэзия антильских стран: истоки, создатели, история // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки.

авангардистской эстетики на «наобумное» слово, как его трактовал Алексей Крученых в своей «Декларации заумного языка» (1921): «алогичное, случайное, творческий порыв, механическое соединение слов, оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент...»¹ Данный набор характеристик в точности соответствует понятию «хитанхафоры» – абсурдистского поэтического языка, описанного Альфонсо Рейесом с опорой на творчество кубинского поэта-авангардиста Мариано Бруля. Феномен «хитанхафоры» кубинский ученый Фернандо Ортис и определил именно как «заумь» (*ultraideación*), как «превербальный» или «ультравербальный» язык. Сознательно и серьезно относился к стилизации негритянского фольклора по правилам зауми пуэрториканский поэт Луис Палес Матос. Обращение белого художника в негритянскую культурную конфессию было чисто эстетическим актом: образ негра в его стихах полностью условен, абстрактен и, в общем, не прочувствован, в отличие от Гильена, а «негрнские» тексты его сборника стихов «Бум-бум курчавой черноты» («*Tuntún de pasa y grifería*») сопровождаются специальным глоссарием, разъяснявшим значения эклектического «негритянского» словаря. Точно так же поступил в свое время А. Крученых, снабдивший свой «фонетический роман» в стихах «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица» списком «блатных и малоизвестных слов». Тот же прием характерен и для Хлебникова, который в своей стихотворной «сверхповести» «Зангези» помещает попутно словарные разъяснения зауми – «мирового языка».

Вообще эволюция творческой манеры Л. Палеса Матоса в сторону негрнизма весьма показательна для соответствующего типа художественного сознания. Его «Бум-бум» возник как синтез авангардистских поисков, началом которых был сборник псевдокрестьянских десим, где автор старательно имитировал неграмотную народную речь, тщательно следя за соответствующей графической транскрипцией ее «сдвигов». За этим последовали чисто фонологические опыты периода «Диепализма» (1921). Попутно в «Афро-антильских стихах» (1917–1918) происходит освоение новой темы, которая и соединилась затем с разработанной прежде формой в «Бум-буме» (1937), опирающемся к тому же на темы и пластику «Цыганского романсеро» Лорки, что вызвало справедливые упреки в «черной цыганщине» этой манеры.

Но это чистая стилизация, помимо которой остается органическая поэтически-музыкальная культура негрнизма Латинской Америки, наиболее

¹ Крученых А. Декларация заумного языка. Цит. по: URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/98726/98/Kruchenyh_-_Kukish_proshlyakam.html.

ярким представителем которой является поэт Николас Гильен. Однако он не родился негрисом – он пришел к своим сонам¹ в результате эволюции общекультурной ситуации, испробовав себя прежде в других творческих манерах. Обретя собственный творческий облик в «Мотивах сон» (1930) и «Сонгоро косонго» (1931), Гильен в скором времени стал насыщать удачно найденную форму социальным, политическим, а то и просто публицистическим содержанием, что свидетельствовало больше о внутренней прочности этой формы, чем о художественных достоинствах поэтической продукции. И все же его негризм являлся таким же осознанно выработанным продуктом, что и стилизованный африканизм Палеса Матоса. Звуковая стилизация обеспечивалась подбором и сочетанием испанских лексем, соответствующей их трансформацией и частично индивидуальной неологизацией.

Таким образом, фонетический и графический рисунок негристской поэзии, пластическая и звуковая фактура произведения оказываются смыслообразующими факторами и обретают статус стилевого признака. Именно эти стилевые особенности имел в виду советский ученый Иеремия Иоффе, когда писал о зауми: «Не только слова в целом, но его части – слоги, префиксы, суффиксы, корни, части корня – несут на себе эти возможности. <...> Рассечение слов, перевертывание слов (обратное движение), нагромождение согласных и гласных по интонационно-артикуляционным тяготениям образуют самостоятельные стихотворные произведения. Это произведения, в которых слова пересекают, входят друг в друга, разворачиваются в фонические и семантические конструкции...»². Иначе говоря, в этой эстетике семантика фактуры словесной конструкции оказывается весомее ее прямого вербального значения.

Негризм явился локальной формой естественного развертывания универсальной авангардистской парадигмы и стал преимущественно кубинской (и шире – антильской и латиноамериканской) версией авангардизма, выстраивающего утопическую модель мира на основе архаико-теллурических ценностей. Но в антильском мире негризм оказался к тому же еще и формой продолжающегося поиска собственной этнокультурной сущности. Н. Гильен совершенно справедливо отмечал, что мода на негризм пришла из Франции, но на Кубе она превратилась в органический модус самовыражения.

¹ Сон – здесь: афро-кубинский песенно-танцевальный и инструментальный жанр.

² *Иоффе И.И.* Синтетическая теория искусств. М., 1933. С. 441.

По своей природе негризм представлял собой двусоставное явление, существовавшее одновременно в двух планах: «...как прямое воспроизведение негритянского быта и как попытка обращения к мифологическому, символическому пласту характерных негритянских представлений»¹. Но если с Францией негризм связывает формально-генетическое родство, то типологически воплощенная в образе негра кубинская национальная идея ближе всего стоит к идейно-эстетическим установкам русского авангарда, в котором словотворчество имело онтологический, жизнестроительный смысл. «Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками; звуки ведают тайны древнейших душевных движений; <...> наши звуки – слова – станут миром: творим человека из слов; и слова суть поступки»² – под этой декларацией Андрея Белого, провозглашенной в 1922 году, мог бы подписаться любой негрлист. Ориентация русских авангардистов на «наобумное (алогичное, случайное), <...> звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент» (А. Крученых), на «до-книжный, до-словный хаос» (Виктор Шкловский), на «заумь» находила свой тропический эквивалент в «превербальном» языке «хитанхафоры». Не случайно, что, говоря о сущности зауми, А. Крученых, уже в 1960-х годах, отметил: «Это есть в поэзии негров и в народной поэзии. Часто в детских считалках»³. Повышенная статусность звукового ряда являлась отличительной чертой всей новой поэзии начала XX века, проникнутой ощущением возникновения нового мира.

Сам звуковой рисунок негрлистской поэзии (и музыки) и вызываемый им эмоциональный образ типологически соответствовали текстовой графике и фонологическим опытам, весьма популярным в ту пору. Но только в антильском культурном кругу негрлистская поэзия облекалась преимущественно в устную форму бытования, и исполнители ее (чтецы, музыканты) были не менее популярны, чем авторы литературных текстов. И если поначалу негризм был искусственно создаваемым фольклором, «игрой в негра», попыткой воссоздания целостности народного стихийного сознания рефлексивным путем, через самосознание художника, то в итоге он оказался закономерным и необходимым этапом национального культурного процесса, имплицитно реализовывавшим традицию воссоздания целостного образа мира. Объективный смысл негризма состоял в том, что он явился узловым моментом в потоке национального культурообразования, вобравшим в себя традиционную топику и символику

¹ Тананаева Л.И. Очерки кубинского искусства. С. 210.

² Андрей Белый. Глоссолалия. Томск, 1994. С. 8.

³ Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 417.

и создавшим основу для последующего развития форм художественного сознания. С наибольшей полнотой рассматриваемый феномен проявился в творческой жизни крупнейшего представителя кубинского негризма – поэта Н. Гильена.

Николас Гильен (1902–1989) вырос в высококультурной семье, его отец был известным политиком, сенатором, в доме имелась прекрасная библиотека, и юный Гильен рос страстным книгочеем, воспитанным на испанской классике. Закончив среднее образование, он получил основательную литературоведческую подготовку, особенно в области стиховедения. В 1927 году Гильен опубликовал два десятка стихотворений, созданных в авангардистской манере. Стихи были довольно наивными, но в 1930 году появились восемь стихотворений «Мотивов сона», начиная с которых Гильен осознал себя негрисом. В обретении новой поэтической манеры для Гильена большое значение имела встреча в начале 1930 года с американским поэтом Лэнгстоном Хьюзом, стихотворениями которого он восхищался и раньше. Личный контакт много значил для них обоих. Гильен тут же почувствовал в Хьюзе родственную душу «настоящего кубинского мулата», а Хьюз, которого его друг водил по закоулкам Гаваны, восклицал: «Я хотел бы быть настоящим, истинным негром!» Но и сам Гильен в «Маленькой оде кубинскому боксеру-негру», написанной еще в конце 1929 года, призывал «говорить по-негритянски, по-настоящему». Таким же взаимообогащением обернулась и встреча Гильена весной 1930 года с Ф. Гарсиа Лоркой: Гильен был восторженным почитателем автора «Цыганского романсеро», а Лорка, в свою очередь, настолько вдохновился «Мотивами сона», что в подражание ему создал свой «сон кубинских негров» – «Поэт приезжает в Гавану». Синкретическая форма сона – танца-песни, возникшего в результате слияния древних испанских традиций и складывающегося на африканской основе кубинского фольклора – стала в создавшейся социокультурной атмосфере способом выражения искомой «подлинности» национального характера.

Характерный ритмико-фонетический рисунок не просто изображал в опосредованно поэтической форме пританцовывающего негра с его искаженным испанским, это фонематическое письмо означало для самого Гильена художественное «исследование собственного народа, поиск его сокровенной сущности». Гильеновский сон, пластически, через звуковую фактуру воссоздававший «типы людей из народа» в их повседневной естественности, был выражением квинтэссенции кубинского национального характера и отвечал на актуальнейшую потребность общества в решении не только эстетических, но и мирозидательных и социальных задач. «Все мы как будто прозрели, – писал Анхель Аухьер в своей книге

о Гильене, – <...> за всю историю развития кубинской литературы ни одно произведение не вызывало в обществе столь глубокого потрясения, как “Мотивы сонна” Гильена»¹. «С поэзией Гильена, оригинальной, искренней, сильной, мы начинаем “быть Америкой”», – отзывался в 1931 году Эмилио Бальягас².

Найденный прием был разработан и обогащен в следующей книге – «Сонгоро косонго» (1931). Название ничего не означало, это была стилизованная имитация негрестских фонем, вынесенная в заголовок из «Мотивов сонна». В новой книге поэт выступал уже не в качестве субъекта устной культуры, которую он выражал напрямую, а в качестве ее сознательного стилизатора и аналитического интерпретатора. Поэтому здесь ярко выписанный звуковой образ приобретал значение идеологического фактора, определяющего судьбу не только Кубы, но и всего латиноамериканского континента.

В реализации своей программы, однако, Гильен был непоследователен. Заявив в предисловии к сборнику, что «это стихи мулатские», автор излагает свою позицию следующим образом: поскольку «дух Кубы – это дух метисский», то и самореализация национального духа зависит лишь от осознания обществом того факта, что национальный «цвет кожи – кубинский». Примечательно, что, утверждая фактор «мулатскости», «метисскости» в качестве идеала кубинской «подлинности», Гильен на практике пользуется исключительно негрестской аргументацией. В макроэстетическом плане никакого противоречия не было: гильеновские поиски архаически-примитивного начала, подлинной сущности полностью вписывались в общую для эпохи теллурическую доминанту, в которой специфически проявлявшееся почвенничество как раз и оказывалось средством выявления национально-индивидуальной духовности. На теоретическом уровне в Латинской Америке эту проблематику разрабатывали Хосе Васконселос, Педро Энрикес Уренья, Хосе Карлос Мариатеги, Альфонсо Рейес, Хосе Инхеньерос. И если участвовавший в «черном ренессансе» Л. Хьюз никогда не прибегал к стилизации, то Гильен художественно обосновывал свою концепцию «метисскости» национального сознания именно стилизацией негритянской речи – типично авангардистский замах диктовал художественную стратегию.

Поэтому в поэтике Гильена слово, выражающее дух кубинской «настоящести», обладает яркой стилистической окрашенностью в негрестские

¹ Аухьер А. Николас Гильен. Жизнь и творчество. М., 1989. С. 48.

² Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén / Selección y prólogo de N. Morejón. La Habana, 1974. P. 284.

тона. Все его знаменитые «йамбамбо, йамбамбе», «конго солонго», «маматомба, серембе кисеремба» и прочие негритянские припевки-междометия, почему-то считающиеся звукоподражаниями, на самом деле были результатом кропотливой работы, опытом которой откровенно делился искушенный в стихотворной технике автор: «Поэт может использовать столь же разнообразные, сколь неожиданные приемы, например, повторение некоторых слов со смыслом и без него, искажение слова, изобретение новых на основе негритянских фонем»¹. Первые издания «Мотивов сона» и «Сонгоро косонго» содержали чисто фонологическую запись «негритянской» речи, от которой в последующих изданиях поэт отказался, перейдя к нормальной орфографии. Но эта-то его первоначальная интенция и важна для понимания сущности предпринятого опыта. Именно фонетический и графический рисунок негритской поэзии, сама пластическая и звуковая фактура текста оказываются носителями новых культурных смыслов, не нуждающихся в вербальном оформлении. «О, если бы можно было передать поэзию, не прибегая к стихам», – говорил Гильен.

Подобный прием культурной этимологизации был чрезвычайно характерен для авангардистской поэтики. Исследователь, изучающий «мир первоэлементов художественного языка» И. Стравинского и В. Хлебникова, отмечает: «Тексты обоих художников часто ориентированы на промежуточные формы между пением и речью. Это своего рода “припоминание” первых форм культуры, ритуальной основы жеста, танца, музыки и слова»². Но на Кубе такого рода «промежуточные формы», типологически общие для поэтики авангарда, имели глубокий внутренний смысл, делающий их специфическим кодом национальной культуры. В магико-религиозном словаре синкретических афро-кубинских культов существует немало подобных слов-заклинаний, не имеющих никакого коммуникативного смысла. Ф. Ортис писал по этому поводу: «Это короткие слова, своего рода составные междометия, которые концентрируют в себе выразительную мощь целой фразы, суггестируют развитие действия. <...> Это как бы целая речь в свернутом виде»³. Поэтому воссозданный Гильеном телесно-жестуальный образ негра в его архаико-ритуализованной стихийности является центральной фигурой утопической «мулатской» космогонии, мыслимой как реализация кубинской сущности.

¹ Гильен Н. Перелистывая страницы. М., 1985. С. 85.

² Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве: грани проблемы. М., 1992. С. 152.

³ Ortiz F. *Africanía de la música folclórica de Cuba*. La Habana, 1965. P. 192.

Можно констатировать, что негризм – как и тождественные ему направления этнотеллурического характера – представляет собой локальную вариацию универсального авангардистского инварианта. Так, атомизация словесного материала до уровня первоэлементов языка свидетельствует о стремлении поэта достичь сопричастности массовому сознанию, что подразумевает самоидентификацию с гипотетическим образом коллективного героя, носителя стихийного начала. Это свойство негрестской поэзии Гильена прекрасно почувствовал Мигель де Унамунно, отмечавший: «Это дух плоти, ощущение прямой, непосредственной, земной жизни. Это, по сути дела, целая философия, целая религия»¹. Отмеченная общая закономерность в очередной раз подтверждается на опыте латиноамериканского авангардизма: у Гильена, Палеса Матоса, Неруды, Вальехо, Уйдобро, как и у Хлебникова, Маяковского, Цветаевой и других, происходит конструирование народного идеала посредством апелляции к теллурическим, примитивным основам народной жизни – чувству ритма, крови и почвы.

Сконструированный характер негрестской поэтики обладает двойной типологической соотнесенностью – с латиноамериканской традицией конструирования образно-идеологических моделей (принцип конструкционности) и с сугубо авангардистским принципом конструктивизма, «сделанности» художественной формы. Такова же природа творчества Висенте Уйдобро, создателя «креасьонизма», то есть «творизма», отозвавшегося в Испании появлением эстетического двойника – «ультраизма». Собственно говоря, креасьонизм и ультраизм и были двумя теоретически оформленными и практически подкрепленными сугубо латиноамериканскими манифестациями авангардистской эстетики. Ультраизм, литературный феномен, бытовавший в 20-е годы XX века в поэзии Испании и Испанской Америки, впервые заявил о себе в 1919 году манифестом в мадридском журнале «Гресья» («Grecia», 1918–1920). Вызывающее название течения, ставшее, по выражению одного из его приверженцев, Рафаэля Кансиноса-Ассенса, «девизом» литературной жизни Испании 1920-х годов, было обязано стремлению приобщиться к широкой гамме общеевропейских художественных инноваций; при этом наибольшим интересом пользовался широко понятый футуризм, проводником которого и одним из основателей ультраистского течения в Испании был Рамон Гомес де ла Серна. Во главе течения стояли также его теоретик Гильермо де Торре, поэты Херардо Диего, Педро Гарфиас и присоединившийся к ним Хорхе Луис Борхес, прививший это течение литературам Латинской Америки.

¹ Цит. по: Гильен Н. Перелистывая страницы. С. 81.

Возникший в лоне литературного кружка, ультраизм быстро обрел множество приверженцев и свою периодику. Ультраисты требовали от поэзии прямого выражения вместо изображения, отказа от литературности и сентиментальности, использования чистой метафорики и «многолепестковой», развертывающейся образности, то есть всего того, что констатировал как характернейшие признаки новейшей художественной жизни Хосе Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» (1925). «Ультраизм, пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости»¹, – писал Ортега в своем эссе. Отказ от рифмы, пунктуации, упрощение синтаксиса и полиграфические опыты в подражание аполлинеровским «Каллиграммам» были непременными формальными признаками ультраистской поэзии. В этом стиле и был выполнен «Вертикальный ультраистский манифест» (1920) Г. де Торре, ставший наиболее радикальной поэтической программой течения. В духе типично авангардистского словотворчества и онтологической абсолютизации автор именуется ультраизм «вертишквальным полносолнием», «выспрением в полночь» и т.п. История испанского ультраизма заканчивается в 1925 году, когда Г. де Торре подводит своего рода итог пройденного этапа публикацией книги «Авангард в европейских литературах».

Совсем иной характер носило бытование ультраизма в Аргентине, куда в 1921 году возвращается Х.Л. Борхес. Предпосылки обновления художественной жизни были заложены здесь еще активной пропагандистской деятельностью В. Уйдобро, посетившего Буэнос-Айрес в 1916 году. Поэтому Борхес без труда сконденсировал эстетически диффузный испанский ультраизм («Возможно, ультраизм это всего лишь великолепный синтез мировой литературы, замковый камень, завершающий всю кладку. Он воплотил прекрасную идею о том, что в языке слова суть не мосты между идеями – слово есть цель в себе») в целенаправленную творческую программу: «Мы могли бы провозгласить в качестве девиза: созидание ради созидания»². Его жестко сформулированные принципы были изложены им в статье «Ультраизм», появившейся в 1921 году в газете «Носотрос». (Много лет спустя он осудит собственный наивный максимализм.) Однако в 1920-е годы Борхес развернул в Аргентине целую ультраистскую битву, ареной которой вначале был настенный (что выглядело авангардистским новшеством) журнал «Присма», имевший всего два выпуска, на смену

¹ *Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизации искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 234.*

² *Цит. по: Verani Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos). México, 1986. P. 250, 251.*

которому пришел «Проа» (1922–1924). Особенность аргентинского ультраизма состояла в том, что кроме узко эстетических задач (культ метафоры и пр.) он включал в себя широкий спектр актуальных вопросов и, в конечном счете, был ориентирован на проблему культурной самоидентификации нации. Эту проблематику с наибольшей отчетливостью выразил журнал «Мартин Фьерро» (1924–1927), названный именем легендарного гаучо.

Испано-американский вариант ультраизма, в отличие от испанского, был преимущественно локальным явлением, сосредоточенным в художественной жизни Аргентины, если не одного Буэнос-Айреса, почему его участников иногда именуют «мартинфьерристами». Аргентинский ультраизм остался верен провозглашенным им принципам эстетической новизны и «современной тональности», но при этом акцентировал понятие всего «нашего»: «нашей фонетики, нашего видения, наших обычаев» и т.д. Неудивительно, что поэзия Борхеса ультраистского периода проникнута танговой стилистикой городских предместий, которая станет отличительной чертой его поэтики. И не случайно, что именно Борхес сказал: «Ультраизм устремляется к главной цели всякой поэзии: к преобразованию внешней реальности мира в реальность внутреннего мира художника» («Ультраизм», 1921).

Таким образом, художественная практика аргентинского ультраизма оказывается диаметрально противоположной изначальным интенциям ультраизма испанского, стремившегося выбросить все «слишком человеческое» за пределы искусства, что и обусловило само название течения. Кроме того, в отличие от «открытого всем ветрам» испанского ультраизма, его аргентинский собрат объективно, несмотря на декларации, выдержанные в общепринятой риторике, был, наоборот, исключительно сжат и собран на «своем», «родном», «нашенском», на том, что определялось как «судьба». Наконец, аргентинская версия ультраизма не знала тех эстетических крайностей, что были свойственны испанскому опыту авангардной эстетики.

В отличие от многополюсного и протейного ультраизма, креасьонизм являлся изобретением исключительно авторским и был, по существу, делом рук одного человека. Его единственный теоретик и практик чилиец Висенте Уйдобро (1893–1948) был первым латиноамериканцем, ставшим полностью «своим» в европейской художественной среде.

В мир поэзии Висенте Уйдобро, выходец из богатой аристократической семьи, вошел через широко распахнутые двери испано-американского модернизма, заявив себя верным учеником и поклонником его основателя Рубена Дарио, в честь которого он и основал в 1913 году свой

первый журнал «Асуль», то есть «лазурь». Его первые стихотворные опыты, собранные в сборники «Отзвуки души» (1911), «Песни в ночи» (1913) и «Грот тишины» (1913) носят еще вполне традиционный характер, хотя в последней книге уже появляется новый тип образности.

В 1914 году Уйдобро пишет резко критический сборник эссе «Вновь и вновь» («Pasando y pasando»). Тексты, вошедшие в эту книгу, скрепляла не общая идея, а общий пафос, и пафос этот был вызывающе бунтарским. Дело кончилось тем, что весь тираж скупил отличавшаяся религиозной и политической благонамеренностью семья Уйдобро и отправила книги в огонь. Истории остались лишь считанные экземпляры. А «Тайные пагоды» несли на себе ощутимое влияние слога, стиля и строя ницшевского «Заратустры», что вполне соответствовало нескрываемым амбициям чилийского пророка «всечеловека». Но главное, Уйдобро выступает в этом же году с лекцией «Non serviam», явившейся первым манифестом его будущей эстетики. Он призывает поэта-творца освободиться от подчинения природе, то есть миметического воспроизведения примет внешнего мира, и заняться сотворением собственной реальности. Развивая свою идею, он утверждал, что необходимо отказаться от понятия «поэтического» и приступить к созданию «поэзии» (то есть, буквально этимологически – «деяния»); то же самое относилось к понятиям «музыкальности» и «живописности». В теоретически оформленном виде эти принципы прозвучали в лекции, с которой Уйдобро выступил в Буэнос-Айресе в 1916 году. Многократно повторенный призыв «творить» (*crear*) породил название теории – креасьонизм.

Обуреваемый стремлением явить открытую им теорию «творительства» всему миру, он отправляется в 1916 году в охваченную войной Европу и после короткого пребывания в Мадриде обосновывается в Париже, столице мировой культуры. Здесь Уйдобро сразу погружается в среду не менее амбициозных поэтов, художников, идей, теорий, манифестов и вскоре становится другом, соратником и соперником крупнейших деятелей европейского искусства первых десятилетий XX века.

Рьяно отстаивая свой патент на теорию креасьонизма, он с еще большим пылом обрушивался на представителей конкурирующих течений, хотя сам утверждал: «Для меня существуют только поэты, а не школы». В 1914 году Уйдобро посвятил футуризму (вернее, его разоблачению) целую статью, где язвительно развенчивал претензии Маринетти на творческую новизну и высмеивал его наивно-напыщенные агрессивность и антифеминизм как проявления инфантилизма: «Ему, как ребенку, подавай паровозик. У-тю-тю, Маринетти». Позже он называл футуризм глупостью, о которой не стоит и говорить. И, противореча себе, называл

истинной родиной футуризма Латинскую Америку. Затем он стал подозревать своего главного соперника в П. Неруде и не замедлил яростно обрушиться на него с критикой уже не только литературного, но и политического характера, упрекая соотечественника в недостаточной социальной и политической ангажированности. Перепалка двух чилийцев переросла в международный скандал такого масштаба, что собравшийся во время гражданской войны в Испании (1936) Второй Международный конгресс писателей в защиту культуры был вынужден обратиться к обоим с официальным письмом, призывавшим оставить личные распри во имя общего дела – борьбы против фашизма.

Станным образом, в отличие от большинства своих собратьев по авангардизму, стремившихся декларативно разорвать всякие связи с культурой как таковой, Уйдобро охотно признавал литературу и искусство прошлого – как далеких классиков, так и непосредственных предшественников, о чем свидетельствует его преклонение перед Р. Дарио и даже первоначальные попытки следовать в его русле. Все же следует заметить, что «рубендаризм» Уйдобро был не совсем бескорыстным: амбициозный ученик стремился унаследовать не только поэтику, но и лидерство учителя, которого он мечтал превзойти, расширив свое влияние до мирового масштаба. В современниках же он видел преимущественно соперников: «Я не желаю ничего знать о всякой крикливой глупости, как бы она там ни называлась: дадаизм, футуризм или ультраизм»¹, раздраженно писал он в 1920 году. Кроме прочего, это брюзжание было еще и несправедливым, потому что сам Уйдобро тесно сотрудничал с представителями практически всех течений, а испанский ультраизм был прямым результатом его агитлекций с пропагандой нового искусства.

Особенно раздражал его сюрреализм, под влияние которого он поначалу подпал. Безусловное неприятие сюрреалистических принципов Уйдобро выказал в серии статей, опубликованных им после появления – и в противовес ему – «Первого манифеста сюрреализма» Андре Бретона. Ретивое и ревнивое отторжение чилийским поэтом бретоновского сюрреализма имеет непростую подоплеку. Нельзя не заметить, объективности ради, что это неприятие в немалой степени объяснялось гипертрофированными личными амбициями Уйдобро и его болезненным стремлением к лидерству. Так, он не может удержаться от того, чтобы не противопоставить понятию «бессознательное» изобретенное им «сверхсознание»,

¹ Цит. по: *Martínez Pésico M.* La Gloria y la memoria. El Ultraísmo Iberoamericano «suivant les traces» de Rafael Cansinos Assens. BoD – Books on Demand France, 2012. P. 169.

тракуемое как определенная форма поэтического бреда: «Бред – это продукт напряженного устремления всего нашего умственного аппарата к сверхчеловеческому желанию, волею покорить бесконечность»¹. Но в этой частности сугубо личного характера просматривается закономерность высшего и объективного порядка: в латиноамериканской культуре акт творчества всегда носит исключительно активный характер, что и делает для латиноамериканского художника абсолютно неприемлемым исходный для сюрреализма принцип пассивного «автоматического письма». И уйдобровский «креасьонизм», подразумевающий активное сотворение мира и человека средствами искусства и в искусстве, сущностно противоположен принципам сюрреализма, отвечая скорее общеавангардистским обновленческим тенденциям и во многом сближаясь с поэтикой и практикой русского авангарда.

В этот – парижский – период Уйдобро активно публикуется: в основном, в Мадриде, где выходят его книги на испанском и на французском – он верен своему девизу «писать на не своем языке», соблюдая который, бывает вынужден переводить самого себя на родной язык. В 1921 году он начинает издавать в Мадриде журнал «Креасьон», открытый публикациям на разных языках и на самые разнообразные темы об искусстве. Затем он переносит издание в Париж и ограничивается исключительно французским языком. Год 1925 можно считать взлетным в «творительской» траектории Уйдобро. Он на время возвращается в Чили. Здесь он публикует испанский перевод написанного по-французски будущего предисловия к «Высоколу», причем имя заглавного героя еще звучит как *Altazor* (а не *Altazor*), что говорит не только о неполной сформированности основной идеи, но и об устойчивом влиянии поэтики Р. Дарио: «Azur» (лазурь) – эмблематичный цвет испано-американского модернизма. В то же время Уйдобро вовлекается в политическую жизнь страны, становится ее активным и заметным участником – настолько, что даже выступает кандидатом в президенты от прогрессивной молодежи. И хотя выход поэта на политическую арену носит довольно декоративный характер, последствия его оказываются весьма ощутимыми: Уйдобро дважды подвергался физическому нападению.

Гораздо более серьезными и радикальными были его выступления в эстетической сфере, где он последовательно и упорно с полемическим пылом развивал и отстаивал свои воззрения на задачи современной

¹ Цит. по: *Verani Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. P. 232. См. также: *Уйдобро В. Избранное / Перев. Ю. Гирина. М., 2007. С. 100.*

поэзии. Свои эстетические идеи Уйдобро разрабатывал на протяжении четверти века в многочисленных эссе и манифестах и истово проповедовал в разъездах по европейским странам, а потом наконец и на родине, куда он возвратился после долгого пребывания в Европе. В Европу он вернется только затем, чтобы сражаться в рядах союзнических войск против фашизма; певец героизма, он еще войдет в павший Берлин и якобы привезет с собой в качестве трофея личный телефон Гитлера. Впрочем, эпизод с сувениром из гитлеровского бункера вполне мог быть частью охотно творившейся самим поэтом аутобиографии.

Основные положения теории креасьонизма изложены Уйдобро не только в его статьях, но и в художественных произведениях, его стихах, подчас неотличимых от манифестов. Важнейшим документом в этом отношении является сборник манифестов («Manifestes»), изданных на французском языке в 1925 году. Вот его характерные положения: «Мы должны творить. В этом знак нашей эпохи» («Эпоха творения»). «Стихотворение, таким образом, не реалистично, оно гуманистично. Оно не реалистично, но оно творит реальность» («Возможно манифест»). Уйдобровская теория «чистого творизма», при всей своей оригинальности и последовательности, внутренне противоречива: с очевидностью опираясь на принципы герметичной «чистой поэзии», она тяготеет к центробежности авангардистского активизма, направленного на переустройство внешнего мира. Согласно его теории, стихотворение должно представлять собой целостный организм, вырастающий из эмбриона, которым может быть любая словесная единица или даже грамматическая категория. В процессе творения субъект и объект творчества постепенно интегрируются в некую новую целостность, которая и является искомым идеалом креасьонизма, то есть «творизма». Таким образом, поэтическое творчество оказывается одновременно и предвестием и процессом созидания нового мира. При этом креасьонизм не только не отвергал иные способы художественного мышления, но постулировал себя в качестве логического итога эволюции мировой поэзии и, одновременно, объявлял себя единственным началом и истоком: «Современная поэзия начинается с меня», – утверждал Уйдобро.

Курьезность ситуации состояла в том, что у креасьонизма был лишь один последователь – сам Уйдобро, да и то не во всем и не всегда. Чаще всего он просто выбивался за пределы собственной жесткой доктрины. Другое дело, что эта довольно наивная доктрина служила в свое время мощным катализатором для развития разнообразных авангардистских тенденций. У вошедшего во все истории мировой литературы «креасьонизма» было много поклонников, еще больше критиков и ни одного

реального приверженца (если не считать близких по духу испанских поэтов Херардо Диего и Хуана Ларреа), однако отсутствие таковых с лихвой восполнялось мифотворческим самовозвеличиванием Уйдобро. Обостренное ощущение самостного начала Уйдобро, давшего своему первому манифесту название «Я», а последнему – «Всецелость», роднило его с величайшими представителями эпохи авангардизма – достаточно вспомнить гигантский и еще более укрупненный в самосознании поэта образ Маяковского. Конечно, основная идея креасьонизма была общим местом в культурном контексте эпохи, но лишь поэт Уйдобро сумел сообщить расхожему понятию значительность и значимость тотальности, воплотив собственные тезисы в своей же личности и биографии, смоделировав в себе самом образ «тотального» человека, рушащего все преграды ради утверждения соравной космосу личности. «Поэт – это человек, осознающий драму времени, разыгрывавшуюся в пространстве, и драму пространства, разыгрывавшуюся во времени»¹, – написал он однажды.

Уйдобро ощущал себя настолько выросшим во вселенское измерение, что не мог не мифологизировать и себя, и свои обстоятельства в полном соответствии с ортегианским тезисом «Я есть я плюс мои обстоятельства», высказанным испанским философом в «Размышлениях о “Дон Кихоте”»² (1914). Так, он сумел убедить себя (и, конечно, найти доказательства), что является прямым потомком легендарного испанского воителя Сида (XI век), воспетого, в частности, Корнелем. Жизнь не совпала с мифологией, но стремление к мифологизации оказывалось подчас сильнее самой жизни.

Это характерное самоощущение означало не примитивный эгоцентризм, а напряженное стремление увидеть сквозь собственную художественную индивидуальность некий великий образ, который обобщал бы в себе дух и чаяния эпохи, образ «всечеловека», в терминологии Уйдобро. «Креасьонизм провозглашает всецелого человека»³, – писал поэт в одном из манифестов. Это космоцированное мифопредставление он воплощал в образах Поэта, Адама, Чарли Чаплина, В. Ленина (на смерть которого он написал эпическую песнь), того же Сида-воителя и, наконец, в образе Высокола, одноименного героя своего вершинного произведения. Мифологизированный образ Поэта представлялся соравным миру, Вселенной, космосу в их вечном становлении. В стихотворении «Памятник морю» Уйдобро взывает к «собеседнику»: «Стань человеком, говорю, как я порою

¹ Уйдобро В. Избранное. / Перев. Ю. Гирина. М., 2007. P. 207.

² Ortega y Gasset J. Meditaciones del Quijote. La Habana, 1964. P. 52.

³ Уйдобро В. Избранное. С. 97.

обращаюсь в море». Мифологизированный «всечеловек» – это не ущербно индивидуалистичный «сверхчеловек», но персонализированное в некоем мифообразе человечество в его единстве со всем сущим.

«Всечеловек» Уйдобро и был символом творимой сознательным усилием эпохи, деяния одновременно и утопического и трагического, деяния, осуществляемого силой всемогущего поэтического Слова. «Великое слово станет словом, обращенным человеком в бесконечность, гласом континентов и морей, вотще вопиющих к замлевшему небу и к зарывшейся земле; станет песнью человека, осуществляющего свою великую мечту, песнью нового сознания, всеобщей песнью всеобщего человека»¹. Это человеком сотворенное Слово должно было стать «космическим глаголом, словом, обнимающим миры. Ибо в начале было слово и в конце тоже будет слово». В результате, креасьонизм предстал не столько эстетикой, сколько философией творчества. Следует учесть и то, что художественное мышление чилийского поэта Уйдобро принадлежит латиноамериканской культурной традиции, и родословная Высокола-Альгасора несомненно восходит к мессианскому образу-символу Ариеля, созданного утопическим мышлением уругвайца Х.Э. Родо (1871–1917), предрекавшего появление на земле Латинской Америки нового человека – «Грядущего». Эта идея является магистральной для латиноамериканской мысли: крупнейшими ее выразителями были кубинец Х. Марти (1853–1895) и современник Уйдобро мексиканский мыслитель Хосе Васконселос (1881–1959). Именно Васконселос разработал в 1920-х годах концепцию Нового Человека, «прототипа и конечного представителя человеческого рода», человека будущей «космической расы», которого он именовал «Totinem» – параллельно уйдобровскому «*Hombre total*» и в продолжение мифообраза Омагно (*Hombre magno*) Хосе Марти. Вообще, принадлежащая своему времени и вписывающаяся в универалистский авангардистский поток, вся метафилософия креасьонизма продолжает специфическую латиноамериканскую традицию утопизма, направленного на сотворение нового, истинно универсального человека, преобразующего и спасающего мир.

Увы, великая поэтическая утопия Уйдобро – в соответствии с реальными историческими процессами – обернулась апокалипсисом, катастрофическим крушением-низвержением с космических высот в бесконечность депозитизированной жизни. Это трагическое падение и воплощено наглядно в поэме «Высокол», складывавшейся по частям с 1919 по 1931 год. Двойственная идея поэмы «Высокол» – воспарение/падение – пластически реализуется

¹ *Huidobro V. Total // Nelson Osorio T. Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas, 1988. P. 382.*

в самом языке, распадающемся к финалу на составные части, которые наугад цепляются одна за другую, словно в судорогах агонии, и наконец угасают в последних, уже бессловесных, почти нематериальных звуках, вдохах и выдохах на одних гласных. Казалось бы, столь деструктивная направленность этого, по словам самого Уйдобро, «грамматического катаклизма» противоречит креасьонистскому, то есть созидательному пафосу теории поэта. Однако подобный прием и был главным в поэтике художника, который, по его же словам, «изучал функцию каждой грамматической категории как частицы сотворенной поэзии»¹. Поэтому «Высокол» – это слово, преобразующееся на глазах, трансцендирующее в нематериальную сущность.

Вознесение и падение оказываются эквивалентными, изоморфными друг другу понятиями, связанными смысловым двуединством. Однако речь идет не о падении на землю, жизнеемкую и жизнеохранительную твердьню – нет, поэт уносится от земли в космические просторы, в которых растворяет свою жизнесущность, превращаясь в часть Всеобщности и утверждая свою соравность с космической субстанцией. В полном соответствии с авангардистской парадигмой творческий субъект осуществляет реструктуризацию элементов внешнего мира с целью выстраивания характерно авангардистской мифопоэтической космогонии, в центре которой находится демиург – «поэт-творец, почти что Бог».

И все же удел взметнувшегося было в небеса летуна Высокола – падение и гибель. Уйдобро осознавал невозможность личностного и общечеловеческого совпадения с созданной им мифологемой – отсюда и трагизм его мировосприятия. Видимо, в осознании неразрешимости удела, который выпал на его век – «век, закованный в мира углу», – он снабжает текст поэмы «Высокол» столь же поэтическим предисловием, где словно сам пытается определиться со смыслом своих же образов.

Как бы там ни было, «Высокол», центральное произведение всего творчества Уйдобро, сумма и итог всех прежних и последующих исканий, вещь столь же трагичная, сколь и универсально значимая. Показательно, что во французском переводе ее название звучит как «Высокорел, или Злоключения планеты» («Altaigle, ou l'aventure de la Planete», 1957). В эволюции своего внутреннего драматизма «Высокол» сходствует с «Авиньонскими девицами» (1907) Пикассо, где распад формы также происходит по ходу написания/прочтения художественного текста слева направо.

Эта поэма из семи песней, начинающаяся с апологетизации вселенского мифообраза Высокола, постепенно, но неуклонно несет словообраз к катастрофическому распаду. В полете Слово преобразуется,

¹ *Diego G. Critica y Poesía. Madrid, 1984. P. 319.*

дематериализуется, обретает иную плоть и суть. Дальше в тексте поэмы воспеваемая поэтом целость абсолютного, вселенского смысла крушится, де- и преформируется, образность переходит в безобразность. Тело поэзии, трактуемое автором как организм, бьется в конвульсиях, агонизирует и распадается на глазах.

Это преобразование оказывается особенно разительным в песни V:

Гора и гор
Лун и луна
Цветы цветуют и цветно цветут
Цветок подсолнечный
Колоцветенье солнцествует

Ночевечер каскадит закатом
Утомленно долит опадание пряжей
И усталой снолунит главою
Я глазу на безвидную тмень
Что просторит вдали горизонтно
Уночусь в задремного дерева сень¹.

Та же тональность отличает и созданный в том же 1931 году своеобразный дублет «Альтасора» – большую поэму в прозе под названием «Неботрясение». Сюжета в этом тексте практически нет: он построен по музыкальному принципу на нескольких ведущих мотивах, включая – нечастый случай для поэтики Уйдобро – и любовный. Заканчивается «Неботрясение» еще более мрачно: «И прав лишь гроб. Победа остается за погостом. <...> Ты слышишь, как вгоняют гвозди в неба гроб?»

Однако и в своих манифестах Уйдобро оставался поэтом, чему свидетельством его программный текст «Поэзия» (1921), подготовленный в качестве предисловия для «Неботрясения»: «Поэзия – это язык Творенья. <...> Любая настоящая поэзия стремится достичь последнего предела воображения. И не только воображения, но и самого духа, ибо поэзия сама не что иное, как последний край горизонта, который в то же время является той гранью, где совмещаются края, где нет ни противоречий, ни сомнений. На этой крайней грани цепь повседневных явлений рвется, теряет логику, а по ту сторону, где начинаются владения поэта, цепь вновь соединяется согласно законам новой логики»².

¹ Уйдобро В. Избранное. С. 17 (перев. Ю. Гирина).

² Там же. С. 19.

В поэтическом переложении эти идеи обретали следующие формы:

Зачем я раб своих мучительных исканий?
Что там меня зовет и словно бы играет в прятки
Меня преследует внезапно окликает
Но стоит обернуться и протянуть свой взгляд руками
Как тут же меня окутывает тьмою мрачнее звезд угасших

И я мечусь в мучительной тоске
Великой скорби зародившейся в туманности далекой
С тех пор мне в плоть и кровь вошла эта всескорбь
Отяжелила крылья
Стала камнем в горле
Бросила в пустынство
Тоска и боль подземья
Тоска и боль вселенной
Тотальная тоска и боль задолго до меня
Она преследует меня всю жизнь
Затем чтоб дальше длить себя
За окоем вселенского простора

Я всечеловек
Я человек я ранен никто не знает кем
Ранен стрелой затерянной в хаосе
Я земной безмерный человеческий
Да безмерный заявляю без сомнений
Безмерный ибо я не буржуа и не усталый старый свет
Возможно я дикарь
Безмерно скорбный духом
Дикарь свободный от рутины и накатанных путей
Мне чужд уверенный покой ваших уютов
Я дикий ангел свалившийся однажды
На ваши грядки аккуратных распорядков
Поэт
Антипоэт
Напитанный культурой
Я чужд культуре
Метафизическая тварь отягощенная тоской и маею
Стихийный истый зверь в крови своих загадок
Я одинокий парадокс

Фатальный парадокс
Клубок противоречий танцующий фокстрот
На гробе Бога
На добре и зле
Я грудь вопящая и мозг кровотокающий
Я сотрясение земли
Сейсмографы всех стран фиксируют мои шаги

Скрипят ступицы старенькой планеты
А я живу неразлучим со смертью
Я с нею неразлучен как неразлучна птица с небом
Как неразлучен с деревом растущим день
Как неразлучно с письмом на нем поставленное имя
Мы неразлучны с моею смертью
Иду по жизни неразлучим со смертью
Постукивая тростью моего скелета

У нас нет времени чтобы его терять
Уж слышен соловей темпосолист
Его противозвучный свист вдвигающейся дали
Летит осоловей соловосвистый

Горыгнувший соловосвистом извергзонт
Солосвивается соловоальтом и соловиолой
Свисая по утрам лунолой
И вот уже летит и мчится
Летит летит соловоптица
Летит летит соловотрель
Летит соловоночь
Летит соловопеснь
Летит соловостих
Летит соловосмех
Летит соловострасть
Летит соловогрех
Соловодева
Соловоплоть
Соловомочь
Соловокрик
Соловобриз
Летит соловодень

И ночь вбирает когти подобно леопарду
 Летит соловоптица
 Уже ее ждут жадно два жара два гнезда
 Мое гнездо раскинуто на все четыре горизонта
 Летит соловотрель
 И волны поднимаются на цыпочки
 Летит соловодева
 И вершины испытывают горокруженье
 Летит соловоплоть
 И ветер взвивается сильфидовой оргией
 И провода телефонные струнятся нотами
 И вот засыпает закат с головою свалившейся
 И опускается дерево в венах налившихся

Но небу сололее доловей
 Лелее и малее реловой
 Всего радее миловей
 Печалей и плачее фаловой
 Ночью горлее соловей
 И просто лялявей
 И даже си ля вей¹.

Самое начало 1930-х, средостение между образом человека космической утопии и образом человека тотальной реальности. В этом-то двуединстве и состоял истинный трагизм самоощущения поэта авангардистской эпохи, кристаллизовавшийся однажды в стихотворении Уйдобро «Песнь смержизни»: «Голова моя со лба – живого человека; / а с затылка – череп мертвеца».

В последующем своем развитии этот образ претерпевает характерную для своего времени трансформацию. Идеализированный образ Грядущего вызывает горькое разочарование перуанца Сесара Вальехо, до конца испившего чашу галлюциногенного эликсира коммунистической утопии: «Вот только что прошел Грядущий <... > / прошел, так и не явившись никогда». В. Уйдобро (кстати, покинувший ряды коммунистической фаланги, увидев ее перерождение) дал другой ответ на поставленный Родо вопрос об «отсутствии коллективного характера, четкого контура “личности” латиноамериканцев»². Продолжая разработку идеала

¹ Уйдобро В. Избранное. С. 119, 120, 129(перев. Ю. Гирина).

² Rodó J.E. Ariel. P. 115.

«коллективного героя», выразителя самосознания Латинской Америки, он обнаруживает искомый идеал в великом образе «маленького человека», персонифицированного Ч. Чаплиным: «Чаплин, ты – синтез человечества, ты – Человек...»¹. Эта интерпретация Уйдобро особенно разительна в сопоставлении с другой воссоздаваемой им мифологемой – эпической фигурой Сида-воителя, «первообраза» испанской национальной культуры.

Перуанец Сесар Вальехо (1892–1938) является, наряду с В. Уйдобро, крупнейшим выразителем латиноамериканского типа авангардистского мышления. Только при этом он был полной противоположностью чилийскому поэту, противоположностью во всем. Никто не мнил себя столь малым, сирым и отверженным, но никто и не помещал себя столь истово в центр эсхатологической драмы, разыгравшейся в начале XX века, как полукровка-«чоло»² из высокогорного индейского захолустья, волею судеб оказавшийся в Европе, в самом центре мировой исторической круговерти. Много писавший и мало печатавшийся при жизни, получивший известность вначале в Европе и уж затем на родине, Вальехо был едва ли не единственным подлинным поэтом-«речетворцем», оказавшим на испаноязычную поэтическую культуру такое влияние, которое может сравниться разве что с революцией, произведенной его великим предшественником Рубеном Дарио.

Главным произведением Вальехо стала книга под странным названием «Трильсе» (1922). У слова «трильсе» нет никакого буквального смысла, но оно приобретает некоторое неявное значение в контексте вальеховской нумерологии, организующей семантическую систему сборника. В слове «трильсе», каковы бы ни были исходные мотивы и ассоциации, ощутимо присутствует отсылка к тернарности, а символика триады или троицы в поэтике Вальехо соотносится с идеей абсолюта, идеала, взыскуемой *полноты*. Причем речь идет не о христианском догмате триединства, но о выделенности некоего третьего измерения вне антиномичности бинама реальность – ирреальность, как бессмертия в противовес жизни и смерти. Подобным образом представляла себе «небо поэта» Цветаева: «Третье царство со своими законами. <...> Третье царство, первое от земли небо, вторая земля»³. Само слово «трильсе» существовало в поэтическом тезаурусе Вальехо значительно раньше появления сборника: им он назвал стихотворение, не вошедшее в книгу и написанное правильными

¹ *Huidobro V. Obras Completas. 2 vols. V. I. Santiago de Chile, 1964. P. 790, 793.*

² Чоло – метис, сын европейца и индейки.

³ *Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Собрание сочинений, В 5 т. Т. 5. М., 1994. С. 362.*

терцетами. В стихотворении «Трильсе», созданном в традиционной манере, нисколько не соотносимой со стилистикой одноименного сборника, воспевается некое священное недостижимое место, зеркально отражающее земной мир и являющееся его оборотом (*reverso*). Таким образом, книга, возникшая, как писал Вальехо, «в полнейшей пустоте», была призвана возвести переживающую свою «заброшенность» личность к высочайшей полноте бытийного смысла, но – новыми, не проторенными путями.

Стремясь к обретению запредельно идеального, «трильсического» времени/пространства, Вальехо выстраивает собственный образ мира и создает адекватный ему поэтический язык, индивидуализированный культурный синтаксис, направленный, как это ни парадоксально, на достижение универсальной тотальности, соприращения всех существ и вещей мира. Вальехо – художник-авангардист, но в центре его поэтической системы находится не всемогущий творец-преобразователь («Поэт – маленький Бог», по В. Уйдобро), а напротив, униженный, умаленный человек, для которого, однако, стезя страданий является условием возвеличения и преображения. Образ неполноты, ущербности человеческого удела – центральный, системообразующий в мироощущении перуанского поэта, но категория умаленности (образы детскости, отсутствия, смерти, могилы, нищеты и т.д.), отражаясь в «великом отсутствующем зеркале» («кончается жизнь моя, дабы восстать нам / от зеркала к зеркалу», LXVII¹), оказывается оксюморонно обращенной в свою противоположность. А поскольку миропредставление Вальехо принципиально иррационально, алогично и абсурдно («абсурд, лишь ты прозрачно чист», LXXIII; «разве мы не вздымаемся вниз?», LXXVII), то и способ его выражения, естественно, тоже абсурден.

Определившаяся с самого начала эмоционально-чувственная тоника, то есть собственно, характер мироотношения, однажды сказавшись, уже не будет меняться в поэзии Вальехо никогда. Бог уподобляется простому человеку и даже удостаивается сочувствия; а человек силою своего страдания оказывается истинным богом:

Господь, вот если б был ты человеком,
тогда бы смог ты быть сегодня богом;
но ты всегда в себя глядел всеведающим оком,
а до творенья твоего тебе нет дела.
Лишь человек тобой страдал – поэтому он Бог!

¹ Vallejo C. Trilce, LXVII // Vallejo C. Poesía completa. La Habana, 1988. P. 187.

Поэт обречен на мучительное пребывание в дурной «всегдашности» грустносиротского «сегодня», на постоянное умирание в неистинной жизни, в безвремяе, которое составляет противоположность истинной жизни в полноте Смерти, Пустоты, «вечного завтра», обретенью «чаши сладкой вечности и черной зари». Но поскольку «черная чаша» пронесится мимо, поэту достается лишь пригоршня пыли, праха («Черная чаша»). Поэтому Вальехо горестно восклицает: «как мало умер я сегодня!» («Вечеря»), что на его языке означает: «как мало я сегодня жил по-настоящему».

Но в то же время это «мало» у Вальехо значит очень много: понятия малости, меньшинности, слабости (даже Бог оказывается большим), обездоленности, отверженности, отсутствия («моего отсутствия на моем пути»), недостаточности (и, соответственно, страдания, бедности, голода и т.д.), вообще – минус-цельности (отсюда преднамеренная «незавершенность» его поэтической формы и затемненность поэтического слова) образуют в его поэтике центральную категорию онтологической неполноты, которая в дальнейшем творчестве поэта ляжет в основание его метафизической картины мира и определит его собственную меру эстетического.

Так, например, выглядит одно из характерных «стихотворений» сборника «Трильсе» (XXXII):

999 калорий.
 Румббб... Трррапрррр ррач... бум
 Змееюшное у бубулошника
 вжирафленное в уха глубь.

 Воздуху! Воздуху! Льду!
 Если хотя бы жару (_____ Но уж лу
 ничего не скажу.

 Тридцать три триллиона триста тридцать
 и еще три – калорий.

Художественное письмо «Трильсе» основано на стяжении визуального, звукового и смыслового рядов в некую образную целостность, дающую художественное единство иного порядка по отношению к традиционным эстетическим мерам и категориям. Негативному плану бытия соответствует дурная, замкнутая на себе ортодоксия, самоцельная «всечесть», структурно изоморфная пресловутой «смертельной равновесья прямизне»:

Имя Имя.
 Что имя всечести что нас малеет?
 Именуется страданье Тожесть
 имя имя имя имя ИМЯ.

(II)

«Правильному», упорядоченному времени противопоставлено время абсурдистское, ирреальное, выворотное:

Одежда, что надел я завтра,
 ее мне не стирала прачка...

(VI)

У этого времени «сороконожий страх перед часами» как способом механической регистрации времени обыденного и символом смертельно опасного, логически линейного времени повседневности. Часам, нудяще потикивающим свои «ну да, ну да, ну да, ну да, ну да», поэт отвечает яростным воплем: «НЕТ!» Принцип случайности, как и стремление к отрицанию времени, столь значимые практически для всех манифестаций авангардистской эстетики, в поэтике Вальехо обретает более высокий ценностный статус в сравнении с принципом регулярной, чисто количественной темпоральности, который ассоциируется с несовершенством, обездоленностью и прочими негативными категориями и символизируется в нумерологической системе Вальехо двойцей:

Зудит занудно замкнутая скука
 под зряшно опрокинутым стаканом.
 Вытягивается параллель
 неблагодарной линии оборванной судьбы.

Удвоенная нить биномиальной доли,
 где разорвется узел твой бедою?

(XXIX)

Однако Вальехо порывает не с самим временем, а с его убогой однополярностью; он пытается прорваться от времени количественного к качественному, от времени исторического – к космологическому, от неистинности бытия – к истинности, воплощенной в неполноте:

Когда выхожу и ишу я одиннадцать,
 а еще только двенадцать бесчасья.

(LXIII)

Образ поэта – носителя трагического сознания, возникающий в поэзии Вальехо, изоморфен создаваемому им тексту как модели мира и его лишенному культурных конвенционализмов слову. Утверждение и воссоздание высшей духовной реальности, первоизданной чистоты и абсолютной свободы («Если я не буду свободным сегодня, то уже не стану свободным никогда») в первоизданно-адамической, не знающей грамматических норм поэтической речи – в этом и состоит неявно выраженный смысл книги «Трильсе».

Особенно ярко все эти характеристики претворились в стихотворении XXXVI, ставящем под сомнение центральный символ западноевропейской культуры и мировой истории и отменяющем всю традиционную аксиологию, нормативно обустроенную систему мира:

Ты здесь еще, Венера с Милоса?
Едва безручишься, уже взбухая
проростками двух цельных рук,
объятые бытия,
сей жизни, что всееществует
превечное несовершенство.

Обезрученная Венера – случайный призрак лишенного четности совершенства в обусловленном четностью мире, где уже «зааммиачился четвертый угол круга», где силятся взойти «бессмертные кануны», хотя и «всеещно четырьятса сейчас». В этом мире, где, как напишет позже Вальехо, правит «двурукий зверь, философ» («Человечьи стихи»), всего опаснее «встать на надежность двоичную Гармонии», поэтому он призывает отвергнуть «несомненность симметрии», противовесом которой представляется «мизинный палец на левой руке» (!). Мизинец в этом «четверговом» («умру в четверг», – прорицал Вальехо, для которого четверг ассоциировался с печалью) мире является безусловно лишним, нарушающим своей нечетностью, своей *мизинностью* парную четность ординарности. Но именно «мизинный» человек, в представлении Вальехо, является основой нового мира, а неполнота «одной правой, замещающей обе руки» восполняется искомой «третьей рукой» (XVIII). Поэтому он заключает стихотворение восклицанием:

Дорогу! Новый нечет
великий сиростью грядет!

В поэтике Вальехо понятия полноты и неполноты, совершенства и несовершенства передаются системой чисел, точнее говоря – чета и нечета.

Смысл обращения к нумерологическому символизму в авангардистской поэтике, по крайней мере, двойной: во-первых, число выступает как графема в ее чисто изобразительной содержательности, вневербальном значении фактурного знака, так же как и любые другие буквенные и типографские выделения (Хлебников, много занимавшийся смыслом числа, говорил даже «о замене в будущем языка слова цифрой»); во-вторых, то или иное число является носителем конкретного смысла, поэтической идеи. Так, в 1922 году П. Флоренский постулировал «необходимость изучать числа – конкретные, изображенные числа, – как индивидуальности, как первоорганизмы, схемы и первообразы всего устроенного и организованного. <...> острота вопроса – именно в этой *изображенности*, в его познавательной воплощенности, хотя бы оно и было сверхконечным»¹. У Вальехо число выполняет обе указанные роли («вся жизнь / становится сплошными числами», XLVIII), причем тяготеет к функции «сверхконечности». В частности, в некоторых стихотворениях по мере переработки он заменял словесное обозначение числа цифровым (так же в свое время поступил и Маяковский в поэме «150000 000»). В то же время нумерологическая символика Вальехо соотносится с его индивидуальной картиной мира, в которой малость (нечет) оказывается сверхполной величиной благодаря тому, что противостоит нормальной парности мироустройства.

Но если псевдополнота «конечной» жизни неприемлема и невыносима, то истинная полнота, «благодать численной сени», достижима лишь для ущербного, «увечного», который, «тем не менее вполне цел и не нуждается ни в чем», то есть настолько развоплощен, что выпадает из мира, отсутствует в жизни («Есть один увечный»). Ибо, говорит Вальехо в другом месте, «есть люди настолько несчастные, что нет у них даже и тела!» Лишь наиполнейшая умаленность, физически мыслимая мизинность является условием достижения инобытия, где «наш доблестный мизинец великим станет, / достойным, бесконечным пальцем среди пальцев» («До той поры, когда вернусь»). И Вальехо, человек Сесар Вальехо, проникается уже давно очевидной ему истиной, кладя ее мерой своего жизненного удела и уже вслушиваясь в себя, а не в ритмы мировой революции: «Итак, мне не выразить жизни иначе как смертью». Но это будет смерть личная, своя, возвращающая поэта в царство красоты и природы, в мир, где не будет «злобы человекоподобных», ибо «нет вещи вязче, чем ненависть вообще, нет вымени скуднее, чем любовь!», восклицает, в очередной раз противореча себе, поэт и, уже не в силах

¹ Флоренский П. Пифагоровы числа // Флоренский П. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 643.

выбраться из силков своих противоречий, обреченно завершает: «Сесар Вальехо, я нежно тебя ненавижу!»¹

А все искусства и обольщения, все варианты индивидуального и всеобщего спасения, все обетования осознаются все же химерами, но и свое избавление от мифов Вальехо осмысляет в мифопоэтических же понятиях:

Вот только что прошел грядущий,
дабы себя восставить на тройном моем развитии;
изгнанник, он только что прошел, как тать.

Прошел
и дерзкий помысел о дальнем будущем подверг сомнению,
своим взором отнеся его в недосягаемую даль.

Прошел, оставив мне – поскольку первой нет –
свою вторую скорбь во всем скелете
и третий пот огромною слезою.

Прошел,
так и не явившись никогда².

Иначе преломляется основной мотив авангардистской эстетики в творчестве Пабло Неруды – поэта, чей универсализм сравним разве что с уйдобровской космизацией «я». У Неруды концепт «массы» выступает в облике теллурически материальной плотности предметного мира: («Единство», «Местожителство – Земля. I»). Сам поэт, «бесконечный человек», и есть тот эпический герой, полнящийся теллурической мощью, которого сотворяет поэзия авангардизма. Правда, индивидуальная особенность нерудовского героя – в отличие, например, от «всечеловека» Уйдобро – в том, что он создается по принципу отталкивания от парадигматичных ортеговских «обстоятельств», но, отталкиваясь от них, погружаясь в пучину своего отчаяния и одиночества, поэт не перестает с надеждой окликать вещный мир, осознавая его отстраненное, но прочное существование, а тем самым и признавая свою неразрывную связь с ним, реализуемую через «материальную конкретизацию нематериального», как выразился по поводу нерудовской поэзии испанский филолог А.Алонсо.

Поэтому так осязаемы его описания распада материально-природного мира в самых пессимистических пассажах «Местожителства»

¹ Vallejo C. Poemas humanos. // Vallejo C. Poesía completa. P. 342–343.

² Ibid. P. 332.

и «Пращника» и так весомо его поэтическое «я» – оно уравнивается всей «очеловеченной» материальностью противопоставляемого вещного мира. Отчаяние лирического «я» у раннего Неруды – это онтологический страх, *Angst* – *Angustia* рождающегося нового человека «маленького», но «бесконечного» («Попытка бесконечного человека» относится к 1926 году), осознающего свое единство с бесконечностью мира в его пространственно-временной беспределности.

И нет ничего удивительного в том, что строки, передающие основную тональность его «Страждущего пращника» –

Знайте: я страдаю не человеческой болью.

Знайте: боль моя больше, чем вся моя жизнь

(Перевод С. Гончаренко)

– почти буквально воспроизводили слова, высказанные совершенно независимо друг от друга разными его современниками, в частности, перуанцем С. Вальехо: «Я переживаю эту боль не как Сесар Вальехо. Я страдаю сейчас не как художник, не как человек, ни даже как просто живое существо... Я просто страдаю»¹. И, не цитируя, можно вспомнить сверхчеловеческую сердечную муку Маяковского, возводившего свою боль в масштаб вселенского катастрофизма. Все эти случаи принадлежат к тому ряду явлений, когда личные обстоятельства художника, входя в определенное смысловое поле, делаются фактом культуры. Следовательно, гиперболизация душевной боли, муки одиночества, неприкаянности и отчаяния, звучащие в «Двадцати стихотворениях» и в «Пращнике», происходили не столько от любовного томления, сколько от ощущения невозможности охватить, впитать, вобрать в себя весь состав мира – задача, которую Неруда и ставил перед собой изначально.

Все аккумулированные, но нереализованные, все самые глубинные творческие и личностные притязания Неруды воплотятся в создававшейся с 1924 года книге «Попытка бесконечного человека» (1926), которую большинство исследователей сочтет то ли отдельным, то ли поворотным, то ли просто неудачным моментом в творчестве Пабло Неруды. Как ни странно, сам автор, отнюдь не всегда категоричный, придерживался на этот счет прямо противоположного мнения. Он убежденно заявлял, что эта книга – один из сущностных центров, «ядер» всей его поэзии: «Именно в этой маленькой книге, где, как ни в одной другой, столько лично-го, сокровенного, взвешено, продумано до конца все – и слог, и ясность,

¹ Vallejo C. Poesía completa. La Habana, 1988. P. 224.

и тайна»¹. В самом деле, эта герметичная, метафизическая, по видимости сюрреалистичная поэзия как раз и представляет собой одно из тех начал, с которыми так или иначе будет соотноситься все последующее творчество Неруды.

Как и прежде, в книге доминирует тема заката, сумеречности, с которой идентифицирует себя поэт. В сущности, она воспроизводит на принципиально ином уровне все прежние темы поэта. Но если в предыдущих книгах Неруда пользовался общепонятным, традиционным поэтическим языком, то здесь он предпринимает *попытку* выразить себя на внелогичном, внедискурсивном языке, обнажая при этом самую языковую плоть, совлекая с нее покровы грамматики, пунктуации, версификации и т.д. Это не речь, не говорение, а поток неартикулированных, несвязных дискретных смысловых обрывков и подсознательных интуиций. Отчетливо значащий, семантически маркированный характер носит данное самим автором определение поэтического жеста – «попытка». В явно неслучайной нерудовской «попытке» просвечивает характерное для латиноамериканской творческой мысли стремление к активному культуротворчеству, к самосотворению, к созданию образа собственного бытия, что, естественно, совершенно расходилось с требованиями сторонников пассивного «автоматического письма», критериями которого многие исследователи пытаются объяснить стилистику Неруды.

Начиная с этой книги, Неруда выступил одним из величайших формотворцев культурного ландшафта XX века. Причем, формальное новаторство его опыта состоит не в поверхностных приемах (отказ от орфографии и т.п.), которые как раз к тому времени новаторством уже не были и в которых сам автор позже раскаивался, а в том, что Неруда впервые опробовал свою индивидуальную поэтическую манеру: мышление крупными интуитивно-чувственными массивами, а не отдельными смысловыми единствами, связанными причинно-логическими отношениями. В поэтике Неруды «вещественность» мира превалирует над образностью, причем конкретные реалии совмещаются с абстрактными понятиями на общих основаниях. Здесь слово – исходный материал – выступает не в прямом (лексическом) и не в переносном (метафорическом, аллегорическом, художественно преображенном) виде, но в качестве некоей первоматерии, служащей для образования новых форм, которые и оказываются макросемантическими единицами в художественной конструкции, выражающей небывалую картину мира.

¹ Тейтельбойм В. Неруда. М., 1988. С. 135.

Художественное мышление Неруды рождает особый вид метафорики: метафора рождается только на уровне большого текстового пространства как совокупность многих образно-тематических векторов, как макро- или даже гиперметафора: таковы его «корни», «хлеб», «дерево», «камни». Подобные «супертропы» возникают в результате приращения образа. Текст разворачивается из любого случайного образа, разрастается во все стороны, пускаясь в самые неожиданные ответвления. Это не традиционно развернутая метафора, развивающая некий логически законченный лирический сюжет, а метафорическое восприятие мира в его абсолютной тотальности, что у зрелого Неруды примет формы персональной вовлеченности в творение мирового исторического процесса. Сам чилийский поэт считал своим жизненным предназначением открывать мир и себя в мире. Неруда, «муралист в литературе», как называл его И. Эренбург, писал о себе с характерной для него нотой самообнажения: «Я мир открывал, чтобы всему дать названья». Эта тенденция в полной мере реализует себя на следующем этапе творчества, связанном с книгой «Местожителство – Земля» (1925–1931, опубл. в 1933-м).

В ней «я» поэта обретает вневременное, всепространственное измерение, которое, однако, окрашено в тона беспредельной тоски по нереализуемой в мире онтологической полноте. Тот же «затхлый ветер», то же «мертвое время» царят в «Призраке на борту грузового судна», в «Сонате и разрушениях» и других стихотворениях книги. Подобного рода моменты и дали основание интерпретаторам Неруды в один голос говорить о деструктивной доминанте этапа первого «Местожителства», то есть о видении мира в процессе распада, разложения, гниения, хаоса и т.д. Один из наиболее взвешенных отзывов принадлежит О. Пасу, который писал об этой книге: «Это какая-то мифическая геология, планета в состоянии всеобщего брожения, гниения и зарождения; некое первородное бродило»¹. Присущее Неруде метафизическое восприятие бытия обращается в «Местожителстве» в восприятие мира как тотальности, в которой все взаимосвязано в непрерывном процессе смертей и рождений. «Всеобщий распад, производимый временем, парадоксальным образом принимает форму пролиферации, в результате чего возникает ощущение сокровенной взаимосвязи и непрерывности...»². Специфичность принципа пролиферации в поэтике Пабло Неруды отмечал и кубинский писатель и теоретик культуры Северо Сардуй, видевший в этом «распылении смысла» блуждание в поисках отсутствующего ценностного

¹ Paz O. El signo y el garabato. México, 1973. P. 158.

² Sicard A. El pensamiento poético de Pablo Neruda. Madrid, 1981. P. 116.

центра¹. К этому стоит добавить, что любовь, дающая начало жизни, какие бы формы она ни принимала, трактуется в поэзии Неруды именно через пролиферирующий образ леса, соединенного корнями («Наедине»). С огромной мукой, вглядываясь в «сердцевину всего сущего», поэт прозревал потаенное «всеобщее тождество», вглядывался в то, как «медленно сочленяясь корнями, / проступает держава размытых единств» («Единство»).

Интерпретация всего сущего как драматически многосложного единства позволяет увидеть непротиворечивую связь «Местожительства» с поэтикой Неруды последующих этапов и позднейших книг. Эта творческая находка была непосредственным продолжением художественной манеры, впервые заявленной в «Сумраках»: сочетание двух взаимодополнительных направлений. В дальнейшем эти два полюса – интимистски-трагическая, метафизическая тенденция и социально-ангажированное, подчас крайне идеологизированное направление – будут оказывать попеременное притяжение по отношению ко всей творческой, личной и общественной жизни Неруды согласно имманентной его мышлению маятникообразной парадигме вечных «отъездов и возвращений». Несмотря на то, что эти две тенденции никогда не составляют гармоничного единства, подразумевающего некую органичную целостность, сущностного противоречия между ними нет: как уже говорилось, главное содержание поэзии Неруды составляет поиск бытийной основы. И если вначале он ищет эту основу внутри себя, не находя ее вовне, то затем будет находить ее в чувственно-материальном составе мира, в самом факте существования простого (бедного, земного, природного) существа; а впоследствии – в прямом отстаивании интересов этого существа, чтобы, проделав некий эллипс, вновь вернуться к тому, с чего начинал – к отвержению суеты земножительства.

Вся творческая деятельность П. Неруды была непрекращающейся *попыткой*, попыткой самообретения в том или ином качестве. Поэтому поэтическое письмо Неруды выражает не результат, но процесс, акт беспрестанного становления творческого субъекта и наблюдаемого им мира. Эта особенность проявляет себя в самом синтаксисе нерудовского письма, зачастую игнорирующем нормативную парадигматику и строящемся на сплошных деепричастных оборотах, что сообщает поэтическому языку Неруды предельную динамичность выражения (при эпически, если не исторически или даже геологически замедленном ритме изложения) и превращает его в орудие реального *деяния*.

¹ Sarduy S. El barroco y el neobarroco. P. 172.

Возникший в лоне европейской культуры, идейно-художественный комплекс авангарда проявился в иберо-американском культурном поле в совершенно особых, регионально детерминированных формах. В Испании искусство авангарда породило целую плеяду крупнейших творцов в разных видах искусства, обусловивших вектор развития национальной культуры и повлиявших на формирование общемирового культурного ландшафта. В Латинской Америке (за исключением Бразилии) авангардизм как целостный художественно-социальный феномен в полной мере не состоялся в основном по той причине, что его программа растворилась в фундаментальной латиноамериканской парадигме самосозидания. Поэтому манифестации авангардизма в латиноамериканском культурном мире носили преимущественно культуросозидающий, «творительский» характер. Общим же для обоих культурных миров являлось безусловное превалирование индивидуально-личностного начала над мифолого-коллективистским. Типологически иберо-американский авангард принадлежит общей культурной парадигме, конкретные же формы его проявления носят отчетливо индивидуальный характер, обязанный особым историко-культурным началам.

ПРИЛОЖЕНИЕ

МАНИФЕСТЫ, ПРОГРАММЫ, ДЕКЛАРАЦИИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО АВАНГАРДА

Предлагаемые материалы обладают не столько научным, сколько документальным потенциалом, который, к сожалению, часто бывает недооценен. Но публикуемые тексты – это еще и художественные произведения, созданные крупнейшими мастерами Латинской Америки, требующие научного комментария. Ввиду всего этого переводчик счел необходимым предварить публикацию небольшим поясняющим предуведомлением.

Здесь объяснять придется все. Прежде всего: под авангардом понимаются разные формы бытования мировой культуры первой трети XX века. И только. Все остальное авангардом (–измом) не является, ни тем паче та смута в умах, что связана с так называемым постмодернизмом. Исторический авангард, о котором идет речь, в отличие от своего далекого потомка, все еще остается явлением мало изученным, однако, в отличие от последнего, которому, по сути дела, предъявить миру нечего, авангард начала прошлого века явился одной из величайших – хотя и кризисных – эпох в истории человечества, смыслом которой было преобразование мира, а итогом – его слом и самораспад. Конечно, авангард как форма культуры зародился в Европе, но практически тут же стал явлением мировым. Иначе и быть не могло, поскольку самая суть авангарда – в транснациональности и более того – во вселенских, космических притязаниях. Вместе с тем авангард – явление пограничное, он по определению располагается на границах культур и эпох, а уж Латинская Америка – регион пограничный по преимуществу.

Мы – испытатели истории, а значит, и культуры. Историей и культурой нам вменено знать, что было до нас, иначе мы не поймем себя, а значит, и не состоимся. Ключевой момент истории недавнего прошлого – культура авангарда. Мир творил новизну, но при этом не мог обойтись без риторической стилистики прошлого. Риторика помогала объяснить необъяснимое, творимое наново. Вот почему авангард, выходя за пределы художественности, предлагая новый, дерационализированный тип языка и соответствующей картины мира, демонстрирует поразительно рационалистическую рефлексию во внехудожественных дискурсах: декларациях, манифестах, философских и лингвистических построениях. Казалось бы, манифесты они и есть манифесты, они сами себя объясняют. На самом деле, их истинный смысл можно постичь только с критической дистанции. Но какой в них смысл для наших современников? А смысл как раз в том, что они нужны именно современникам, для которых авангард, которому исполняется ровно столетие, еще не сделался далеким прошлым, наоборот, он во многом обусловил течение художественной, идеологической и социально-политической жизни только что закончившегося столетия, с которым мы все еще так и не разобрались, да и не расстались.

Прилагаемые документы призваны послужить скорее иллюстрацией к давно известным фактам художественной жизни латиноамериканской культуры в эпоху авангардизма. Правда, они и сами любопытны – как свидетельство эпохи. Публикация несколько не претендует на то, чтобы представить систематическую картину протекавших процессов, это просто невозможно. Причин тому несколько. Как правило, большинство предъявленных миру и истории манифестов не только традиционно претенциозны, но и поразительно скучны и невняты. Их авторы неуклюже топчутся на месте, не находя подходящих слов для выражения того, что не ясно и им самим. Эмоции бьют через край, мысли же скудны и банальны. Часто содержание манифеста бывает сиюминутным, и пафос его сводится к тому, чтобы побольнее уколоть соперников, в действительности прокламирующих те же самые принципы. Поэтому зачастую громкие имена и названия, связанные с тем или иным манифестом, совсем не искупают скудости его содержания.

Авангардистские манифесты, взятые в объеме всей мировой культуры, были столь же многочисленными и громогласными, сколь и риторичными; обычно они представляли собой набор общих мест, крайне невнятно сформулированных, и мало чем отличались друг от друга при всей запальчивости деклараций и по-детски упорном желании заявить о своей исключительности. Практически любой крупный художник (а не крупный тем более) выступал с наукообразным обоснованием

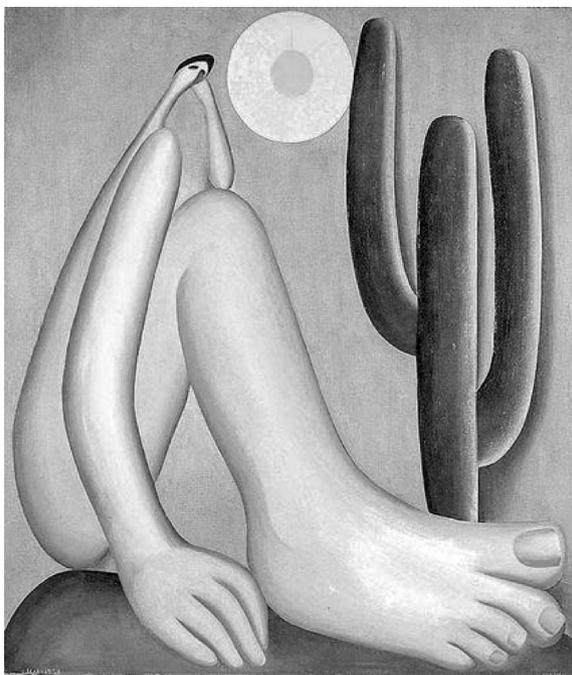
собственного творчества, претендуя на новое учение о мире и искусстве; не было «-изма», не заявившего о себе манифестом (часто – только или преимущественно манифестами). Жанр авангардистского манифеста обладал самостоятельным эстетическим качеством, оказываясь своеобразным произведением искусства. «Тексты начинали жить самостоятельной жизнью, подчас порождая новые цепи реальных явлений. Такого не бывало ранее, до появления множившихся “-змов”, определивших художественные направления и объединения»¹.

Конечно, как исторический факт, как своего рода жанр художественного самовыражения, манифесты представляют немалый интерес, особенно для коллекционеров эстетических знаков определенной эпохи, однако в содержательном отношении творческая практика соответствующих групп оказывается не только значительнее деклараций (что естественно), но и подчас существенно расходится с ними. Но бывало и наоборот: манифест как таковой сам становился фактом художественной жизни эпохи, а прокламируемые принципы оставались самодовлеющими и очень мало влияли на творчество. В таких случаях манифест менял свой статус, превращаясь из теории в практику, обретая сугубо прагматическую значимость. С другой стороны, некоторые «-измы» были настолько эфемерными (какие-нибудь аталайизм, рунрунизм, постумизм, аугурализм и т.п.), что остались в памяти культуры в основном благодаря ярким этикеткам-декларациям, в которых они извещали мир о своем существовании.

В Латинской Америке бытование авангарда обладало рядом специфических черт. Главным было то, что остраняюще-отчуждающая рационалистскую картину мира поэтика «сдвига» оказалась для Латинской Америки по-домашнему «своей». А утопически ориентированный эсхатологизм и трансформирующий активизм авангардистской идеологии совпали с исконно латиноамериканской традицией выстраивания собственного образа в утопически-эсхатологической перспективе. Поэтому все культурные рецепции естественным образом встраивались в общую стратегию самосозидания латиноамериканского мира, что особенно ярко и своеобразно проявилось в культуре Бразилии – в феномене так называемого бразильского модернизма. Но бразильский «модернизм», при всем его сродстве с эстетикой и практикой авангарда, при всем его ярком экзотизме (взять хотя бы «Манифесто антропофага», 1928) – это случай настолько сложный, что заслуживает отдельного серьезного разговора.

Возьмем хотя бы предворяющую данный раздел картину Т. до Амарал. В оригинале она называется «Аварогу», что на языках племен тупи

¹ Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. I. М., 2001. С. 206.



Тарсила до Амарал

Антропофаг. 1928

Музей современного искусства, Нью-Йорк

и гуарани означает «каннибал» или «антропофаг» – художница прибегла к сугубо местному выражению, трудно переводимому на русский язык. Вроде бы, перед нами искаженное выражение человеческой фигуры неопределенного пола в типично авангардистском утрированном ракурсе. (Идеально построенной композиции мы даже не будем касаться.) Но отчего же такая непропорциональная нога? Ведь Бразилия – все же не Патагония (по легенде патагоны – «большегогие»). Выскажем рискованное предположение. С древних времен существует крылатое латинское выражение «Pèdis positio», буквально – «вставание ног», что означает юридическое и физическое вступление во владение землей. В данном случае – это прямая декларация «бразильскости»: «это мы», «мы есть», «это наша земля». В этом смысл всей латиноамериканскости и зачинающего ее авангарда 1920-х годов.

В общем итоге приобщение к историческому авангарду побудило латиноамериканцев увидеть в собственной культуре скрытые трансцендентные смыслы. Культуросоизидательное значение приобретает характерное жизненное поведение латиноамериканских писателей, большинство из которых традиционно работали и обретали себя как художники буквально в пограничной ситуации экстерриториальности – за рубежом. Все это в совокупности выделяет латиноамериканский вариант авангарда в особую, цивилизационно детерминированную форму универсальной парадигмы и в то же время обнаруживает универсальные для мировой культуры начала XX века признаки.

АРГЕНТИНА

Хорхе Луис Борхес

УЛЬТРАИСТСКИЙ МАНИФЕСТ

Существуют две эстетики: пассивная эстетика зеркал и активная эстетика призм. Ведомое первой из них, искусство преобразуется в объективную копию окружающей среды или историю души индивидуума. Во втором случае искусство обретает самостоятельный смысл, делает мир своим орудием и творит – преодолевая узилища времени и пространства – свое личное видение.

Такова эстетика ультраизма. Ее воление в созидании, то есть в том, чтобы придавать облику вселенной неожиданные очертания. Ультраистская эстетика требует от каждого поэта обнаженного видения вещей, очищенного от печатей времен; видения благоухающего, как если бы перед его взором растворялся цветок мира¹. Но для того, чтобы завоевать это видение, необходимо выбросить все прошлое за борт. Все: строгую архитектуру классиков, романтическую экзальтацию, микроскопы натурализма, голубые сумерки, которые служили лирическими знаменами поэтам рубежа веков. То есть всю это громадную нелепую клетку, где приверженцы порядка пытаются запереть чудесную птицу красоты. Все нужно создавать заново, даже придумать каждому свою субъективную архитектуру.

Ввиду всего изложенного читатель легко увидит, что направление ультраизма не есть и никогда не может стать – как это предполагалось – уделом

¹ Этот мотив, заимствованный Борхесом у Кондиляка, разработан им в эссе: *Борхес Х.Л. Два философских существа // Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ. СПб., 1999.*

алчных до любого произвола, слабо скрывающего нелепость мысли. Ультраисты существовали всегда: ультраисты те, кто, опережая свое время, несет миру новые возможности и средства выражения. Им мы обязаны существованием эпохи, иначе – жизненности вещей. Без них мы продолжали бы вращаться вокруг единого светила подобно мотылькам. Был ультраистом и Эль Греко по отношению к своим же современникам, и многие другие. Осознанная дерзость нашего кредо в том, чтобы не иметь кредо. Это значит, что мы отвергаем всяческие рецепты и корсеты, напрасно почитаемые теми, кто стремится в мир. Мы могли бы провозгласить в качестве девиза: созидание ради созидания. Ультраистская поэзия столь же музыкальна и ритмична, как и традиционная. Она столь же нежна. Она столь же образна, но у нее больше воображения. Единственное, в чем она отличается, это в своей внутренней структуре, в этом состоит одна из ее существеннейших новаций. Чувствительность, чувство будут вечно одними и теми же. Мы не собираемся исправлять ни душу, ни природу. Мы обновляем лишь средства выражения.

Наша богоборческая идеология, настраивающая обывателей против нас, нас-то как раз и возвышает. Всякое великое утверждение нуждается в отрицании, как говорил, а может быть, забыл сказать, великий Ницше... Наши стихотворения выстроены кратко и решительно подобно маркониграммам¹.

Этому будущему мы и посвящаем наши силы и работу в ультраистских журналах «Гресия», «Сервантес», «Рефлектор» и «Ультра».

*Хакобо Суредра, Фортунато Бонанова,
Хуан Аломар, Хорхе Луис Борхес
1921*

УЛЬТРАИЗМ

Перед тем, как приступить к изложению новейшей эстетики, необходимо изобличить пороки рубендаризма² и современной литературщины, которые мы, ультраисты, намерены выставить на осмеяние и отменить навсегда. <...> Та красота, что воспевал Рубен Дарио, сегодня есть нечто

¹ От фамилии Г. Маркони (1874–1937), итальянского инженера, одного из изобретателей телеграфа.

² Рубендаризмом в испано-американской литературе обозначаются различные эпигонские проявления, следующие в русле поэтики великого поэта Рубена Дарио, вождя испано-американского модернизма, типологически родственного эстетике «конца века».

зрелое и состоявшееся, подобное красоте полотен старых мастеров, совершенной и действенной в ограниченности своих приемов и в нашем добровольном приятии их заведомых эффектов; но именно поэтому речь идет о вещах совершенных, свершенных, закончившихся. Мы уже знаем, что, если так или иначе расположить всякие сумеречные слова, мазки красок, мотивы Версаля или Греции, то можно достичь определенного эффекта; но вечно заниматься подобными изысками является занятием столь же бесполезным, сколь и бессмысленным.

Правда, многие молодые поэты, пытающиеся следовать ультраистскому движению в своем понятном неприятии слепого рубендаризма, заняли несколько иную позицию, пытаясь обновить поэзию путем рифмованных повествований или нарочитой небрежности. Я имею в виду сенсильистов¹, стремящихся отыскать поэтическое в обычном и заурядном и исключить из своего словаря все высокие слова. Но и они заблуждаются. Переносить обыденный язык в литературу – это ошибка. Это в разговоре мы строим нашу речь кое-как и разбрасываем слова без счета... Боязнь риторики – сама по себе законная и оправданная – толкает сенсильистов к другому роду риторики, столь же позорной, лживой и надуманной, как и академический жаргон или воровской арг, которые окрашивают всю национальную литературу, создавая пресловутый колорит. Есть и другой изъян в их эстетике, гораздо более серьезный. Ни поспешное, словно бы в запале бега воспроизведенное описание разрозненных впечатлений, ни индивидуальные выверты с претензией на автобиографичность, но лишенные соотнесенности с общим током сознания и скверно написанные – все это не может именоваться поэзией. С этой железной жизненной хваткой, с этим зудящим желанием прихлопнуть вселенную крышкой переплета и поместить ее куда-нибудь на полку, чтобы не мешалась, можно дойти лишь до соглядатайства за собственной душой, что может обернуться саморазрушением и самоиздевкой.

Как же быть? Смысл литературы падает; интеллигенты опасаются, что их заманят красивыми словами и высмеют их потуги к декламаторским приемам; нам же простой и страстный стиль Уитмена чудится чужим, далеким, легендарным; самые отъявленные любители пугаться и пугать вопят на всю вселенную, пророча эсхатологическое завтра. Куда ж направить корабль Поэзии?

Одним из многих ответов на поставленный вопрос как раз и будет ультраизм.

¹ Сенсильизмо (от исп. *sencillo* – простой) – одна из постмодернистских тенденций, представители которой стремились к простоте поэтического языка и активно смыкались с авангардистской эстетикой.

Крестным отцом ультраизма был испанский писатель Рафаэль Кансинос-Ассенс; в те младенческие времена все сводилось к страстному желанию творить новое, необычайное, превосходящее все остальное. <...> Сегодня, спустя два года разнообразных поэтических экспериментов в виде трех десятков стихотворений, опубликованных в журналах «Сервантес» и «Гресия» <...>, мы можем уточнить широкое и осмотнительное определение нашего учителя. В общем виде программа ультраизма сводится к следующим положениям:

Сведение поэзии к ее изначальному элементу: метафоре.

Изгнание фраз-посредников, ненужных связей и прилагательных.

Отмена орнаментальной шелухи, искренности, обстоятельности, поучительности и изощренных темнот.

Синтез двух или более образов в один, который, в результате, обретает большую силу воздействия.

Итак, ультраистские стихотворения состоят из серии метафор, каждая из которых обладает силой воздействия, обобщает небывалое прежде видение какой-либо части жизни. Кардинальное различие, существующее между традиционной поэзией и нашей, состоит в следующем: в первой поэтическая находка возвеличивается, укрупняется и развивается; во второй лишь кратко фиксируется. Но не думайте, что подобный подход окажется в ущерб эмоциональной силе стихотворения! «Сущность сильнее избыточества», – заявлял автор «Критикона»¹, высказав мысль, которая могла наилучшим образом выразить суть ультраистской эстетики. Общность и единство стихотворения создается общностью темы – неважно, внутренней или внешней, – частные аспекты которой и развивают образы. <...>

1921

БРАЗИЛИЯ

Освалд де Андраде

МАНИФЕСТ АНТРОПОФАГИИ

Нас объединяет только антропофагия. Социально. Экономически. Философски.

Это единственный закон жизни. Подлинное выражение всех индивидуализмов и всех коллективизмов. Всех религий и всех мирных договоров.

¹ Речь идет о Бальтасаре Грасиане (1601–1658), испанском писателе и философе.

Tupi, or not tupi that is the question.

Мы выступаем против всяческих катехизмов. И против всяческих Граков.

Меня интересует только то, что не мое. Вот закон человека. Закон антропофага.

Мы устали от католичества с его якобы супружескими драмами. Фрейд покончил со всеми женскими тайнами и мнимым психологизмом.

Одежда скрывала истину, накидка отделяла внутренний мир от внешнего. Мы против одетого человека. Американское кино открыло правду.

Мы – дети солнца, матери всех живущих. Наша любовь яростна и здорова, мы любим всех: и жуликов, и иммигрантов, и просто туристов.

Это страна большого змея.

Должно быть, это оттого, что мы никогда не ведали грамматики, не видели библиотек замшелых мудрецов. И никогда не знали, что такое город, пригород, граница или континент. Мы были дикими племенами на карте мира Бразилии.

Всеобщее сознание, религиозная ритмичность.

Мы против импортного закупоренного сознания. Только чувственная жизненность. И дологичное сознание – Леви-Строссу на изучение.

Мы – караибы. И хотим новой, нашей революции, почище Французской. Это будет единение всех революций во имя Человека. Без нас Европа оставалась бы со своей жалкой Декларацией прав человека. Новый Золотой век для Америки. Золотой век со всеми его girls.

<...>

Наша жизненная магия... Она обеспечит равное распределение жизненных благ, моральных и физических достоинств человека.

И мы умеем управлять чудесами и смертью с помощью нашей собственной грамматики.

Однажды я спросил одного простого человека, как он понимает право. Он ответил, что право – это управление возможностями.

[Приводится в сокращении]

КУБА

Феликс Лисасо

ДЕЙСТВИЕ ФАНТАЗИИ

Стало привычным представлять нашу эпоху как результат всеобщего кризиса и дезориентации. В действительности же нам просто трудно смириться с тем, что не все так ясно, как нам хотелось бы: стоя на берегу, теоретики ищут четко определенных румбов, надежных знаков. Но новое искусство характеризуется этим забвением всяких привычных ориентиров, отменой всех определителей, в том числе и на пути личности. Возможно, поэтому, покажется странным, что после всех многочисленных «измов», порожденных поиском новых средств выражения, мы вновь вернемся к старым образцам, чтобы влить в них новое вино. Впрочем, вышеупомянутая дезориентация, несомненно, кажущаяся: это недостаток той энергии, что понуждает нас удостоверить значимость любого человеческого деяния.

Искусство нашего времени отмечено множеством дифференцирующих средств, которые, таким образом, обеспечили достаточно оснований для теорий и интерпретаций. Данный феномен, в силу собственной тяжести, выработал ряд имманентных понятий и ключевых слов: алогизм, психоанализ, дегуманизация, спортизация, сюрреализм. Но какая именно черта при всех возможных различиях останется доминирующей и определит явление в его всеобщности?

С определенного расстояния каждый отдельный момент имеет отличие, дефиницию и ключ к данному определенному феномену, представляющему лишенным всего привходящего и отграничивающего. Этот тонкий отличительный знак мы можем считать чистым, сублимированным продуктом процесса сепарации, происходящего в условиях максимальной духовной температуры.

В этой особой атмосфере нашего времени какой же может быть та наиболее значащая черта, что определит собою весь состав? Мы все еще находимся слишком внутри самого процесса и слишком близко от него для того, чтобы вдыхать его испарения. Пожалуй, лучше будет, если мы удовлетворимся различиями: в различиях заключено индивидуальное, подлинное. Художника спасает индивидуальность, подобно тому, как его произведение оправдывается искренностью.

Но была ли предпринята хоть одна попытка объяснить то, что мы называем новым мироощущением, новой атмосферой, через фантазию? Да и правомерно ли привлекать фантазию в качестве объяснительной причины рассматриваемого явления?

Ведь на первый взгляд в глаза бросается именно кризис фантазии. Попытавшись найти характер взаимоотношения между этими двумя понятиями, отсылающими один к другому, мы были вынуждены вычленить их сущность, и тогда выяснилось, что уровень фантазии несколько не уменьшился, он лишь сменил местонахождение и способ выражения. И тогда все встало на свои места: мы смогли проследить развитие фантазии с момента ее первых проявлений и вплоть до самой утонченной стилизации. Это и фантазия простодушного повествования, и воспевание природных сил, и привлечение сверхъестественного, и битвы богов и героев, и максимальное развитие творческой фантазии, если говорить о внутренней направленности. И в этом процессе фантазия становится все более интеллектуалистичной, доходя до образной стилизации данной конкретной эпохи, хотя начиналось все с чистой вербальной фантазии, занятой исключительно оттенками смысла, что дало основание Ортеге-и-Гассету определить этот начальный этап как «эпоха фразы или фразеологии».

Когда-то давно фантазия носила объективный характер и проявлялась в повествовательных формах: она выражала себя в легендах, сказках, в чудесно преобразованных реальных событиях. Затем чудесное проявляется уже в самом факте имажинативного творчества, то есть чистой фантазии, после чего, поднимаясь все выше, ее уже можно найти в почти неузнаваемом виде в современных эссе и поэзии. Можно даже представить себе определенную схему этого процесса, с древних времен до современности, в котором фантазия проходит закономерные этапы своего развития: мифологический, или сказочный, героический, мистический, творческий, вербальный, идеологический, включая, соответственно, легенду, эпопею, чудеса, вымысел, эссе и новую поэзию.

Именно в эссе и в современной поэзии воплощает себя фантазия в настоящий момент. Очень часто чем совершеннее поэзия, тем скорее оказывается эссе свернутым до уровня строк-нервов, исполненных напряженнейшего смысла, зарядом тонкой и субъективной фантазии. Несомненно, что эпохе, занятой изучением внутренних процессов, все более искусственной в мастерстве долгих внутренних монологов, все менее лишенных внешних ориентиров, такой эпохе должна быть свойственна фантазия, исключительно нагруженная смыслами.

Эти эссе, лишенные реальных опор, требующие непрестанного внутреннего усилия; эти сложнейшие поиски внутренних реальностей, которые ощущаемы, но не воспроизводимы, что все это, как не новая форма фантазии? От чистого эссе был сделан шаг к роману, роману-эссе, затем к драматургии и поэзии. А так как фантазия всегда взывает к небывалому, новые ее формы оказались в принципе иными, существенно иными,

поскольку в данном случае менялся не способ выражения, как это было в период описательности, но сами ее основы, сложившиеся в итоге крайне сложных и необычных процессов.

Вообще фантазия знавала периоды взлета, отчетливо заметные, но иногда она скрывалась на неведомых и невидимых путях. Это случалось в эпохи, лишенные фантазии, эпохи жалкого подражательства, лишенные собственного облика и обреченные на пережевывание устарелых мыслей, на повторение шаблонов былых эпох. Таким был по большей части весь период, предшествовавший современности, преодоленный благодаря фантазии, несомой немногими, среди которых следует поставить на первое место Ницше.

Итак, наша эпоха избрала иное направление. Причиной тому то ли «дух времени», как счастливо заметил Гильермо де Торре, имея в виду это непроизвольное единодушие современного мироощущения народов самых разных широт; то ли сознательное усилие немногих творцов, стремящихся преодолеть границы, ограничения; но суть в том, что произошло своего рода воскрешение фантазии. Конечно, она иная, как новы идеи нашей эпохи и пробудившее их мироощущение. Однако самое удивительное в этих новых произведениях, что делает их непреодолимыми, это тот факт, что они оказались не плодом праздных или бессмысленных упражнений, как вначале виделось, но воплощением новой и всегда бессмертной фантазии, которая вдохновляет в данный час самые трепетные души нашей эпохи. Остается сожалеть, что познание идей – вещь сложная, и эта новая, исполненная идей фантазия должна будет пройти через длительный период непризнания и сомнений, прежде чем дойти до широких масс.

1929

*Николас Гильен***Соны и их создатели¹**

В последней своей статье Рамон Васконселос разбирает мои «Мотивы сона», опубликованные два месяца назад в нашей городской газете, а затем выпущенные в виде маленького томика, без всяких коммерческих целей, очень скромным тиражом. Настолько скромным, что он едва ли достиг ста экземпляров.

¹ Публикуется по: Гильен Н. Избранное: стихи и публицистика. М., 1982.

Через всю статью Васконселоса как бы пробегает дрожь страха перед тем, что «Гильен, поэт, умеющий обузывать свое вдохновение не как цирковую лошадь, а как чистокровного скакуна, способный на серьезные свершения, подает руку уличной музе, легкомысленной, вульгарной и назойливой». Другими словами, страх перед тем, что отныне я собираюсь посвятить себя несложному труду сочинения сонетов для наших известных секстетов и вознамерился стать «еще одним» участником этих заурядных музыкальных ансамблей. Например, бонгосеро. А может быть, и тем, кто, пока эта дьявольская музыка сотрясает воздух древними ритмами, предлагает вам бросить жалкую монету в тарелку, напоминающую вопрос, заданный без всякой надежды на ответ. Спешу заверить, что столь высоко я не заношусь.

Посылая эти стихи Васконселосу, я не стал объяснять, что они всего лишь дань народным поэтическим ритмам Кубы. Мне хотелось поскорее передать свой дар далекому другу, и я решил не вдаваться в подробные рассуждения, тем более что в любом случае считаю это бесполезным, когда речь идет о человеке, столь умном и пронизательном, как он. Потому же, я полагаю, не стоит и теперь объяснять ему, что «стихи для сонета» составляют особую часть моего творчества. Часть весьма незначительную. Двенадцать стихотворений из пятидесяти, входящих в сборник. Однако я хочу, чтобы они были здесь представлены; дело в том, что, хотя сонет нельзя сравнивать с блюзом, а у Кубы нет никакого сходства с югом Соединенных Штатов, на мой взгляд, сонет – подлинная форма местной народной поэзии, и кроме того эта наша музыка имеет теперь наибольшее распространение.

С другой стороны, я верю, что «стихи для сонета» по своим литературным достоинствам и по значению, какое приобрело сейчас в мире народное творчество, способны занять место в «авангарде», как того и хочет видный кубинский журналист. В нашей среде, где часто думают лишь при помощи импортируемых понятий, требуется известный героизм для выступления с архаичными по форме стихами, написанными языком, на котором еще говорят – и думают – многие из наших негров (а также и белых), стихи, в которых отражены характеры людей, постоянно окружающих нас в повседневной жизни.

Хотя Васконселосу стихи эти показались простыми, мне они стоили немалого труда, ибо я старался придать им несвойственную мне наивность и необходимую для них свежесть мелодики. Я потратил много времени на выполнение этой задачи и все же не добился ни наивности, ни свежести, достаточных, чтобы скрыть происхождение стихов. А я-то хотел создать нечто поистине простодушное, поистине ясное, поистине народное.

Нечто вроде сна, созданного противниками сонов. Знаете, Васконселос, эту историю? Нет? И читатель тоже не знает? В таком случае расскажу.

Существовала некая группа негров, противников сона. Они опасались, что эта музыка послужит не к чести «для нашей расы», и решили собраться, дабы выработать спасительные меры.

В день сборища председатель объяснил пришедшим, для чего он созвал их.

– Сеньоры, – сказал он проникновенным голосом, – ни для кого не тайна, что сон получил непомерно широкое распространение. И хотя я знаю, что большинство осуждает подобное проявление отсталости, наш долг заняться теми несчастными, что предаются столь мерзкой разнузданности. Долой сон и позор тем, кто его танцует!

Этот призыв возымел желанное действие. Решительный дружный крик «Позор!» заглушил последние слова оратора. Тот продолжал:

– Отлично, прекрасно! Сейчас я набросаю обращение к стране, и мы выразим нашу позицию.

Однако среди собравшихся нашелся предусмотрительный умник, сообразивший, что необходимо точно выяснить, все ли согласны с запрещением сона, и он робко попросил провести голосование. Собрание не возражало, и председатель приступил к опросу. Каждому был задан вопрос, согласен ли он на уничтожение этого проклятого сона:

- Вы согласны?
- Да, сеньор.
- Вы согласны?
- Да, сеньор.
- Вы согласны?
- Да, сеньор...

Так мирно продолжался опрос, но едва дело дошло до последнего негра, как все остальные грянули оглушительный сон, разразившись дружным хором:

- Вы согласны?
- Си, сеньо!
- Вы согласны?
- Си, сеньо!
- Вы согласны?
- Си, сеньо!..

К счастью, бедняги не могли отказаться от своей природы.

МЕКСИКА

ЭСТРИДЕНТИСТСКИЙ МАНИФЕСТ № 2

Мы, дерзкие, категоричные, убежденные, взываем к молодым умам штата Пуэбла, ко всем, кто не заражен реакционной летаргией, ко всем, кто не единомыслен с массовым мироощущением антропоморфной среды-системы, с тем, чтобы все встали под победные знамена эстридентизма, который призван утвердить:

Первое. Глубокое презрение к идейному дохлопоклонству в отношении некоторых функциональных ценностей, которые мы палим гневным огнем нашего каннибальства, возженного всеми обновленческими страстями и устремлениями, что сопровождают сей мятежный час нашей механизированной жизни.

Второе. Возможность нового искусства, искусства юного, трепещущего, жаркого, многопространственного, в котором наше твердое духовное стремление подавит обращенность вспять всех богоделен вместе взятых, с их полицейскими уставами, рекламами новинок из Парижа и механическим пианино на закате.

Третье. Воспевание всего связанного с машинами, рабочими мятежами, разбивающими зеркала опрокинутых будней. Жить эмоционально. Биться в ритм лопастям времени. Шагать в будущее.

Четвертое. Необходимость новой, современной духовности. Пусть поэзия будет настоящей поэзией, а не благоглупостями какого-нибудь Габриэлино Санчеса Герреро, то есть духовной карамелькой для напомаженных барышень. И живопись тоже пусть будет настоящей, живописью подлинных объемов. Итак, поэзия – последовательное изложение феноменов идейного характера посредством системно оркестрованных образов-эквивалентов. Живопись – изложение феноменов статичных, трехмерных, посредством широтно-долготных характеристик доминантными колористическими планами.

МЫ ПЛЮЕМ: Во-первых. На статую генерала Сарагосы, опереточного фанфарона и наглеца, этого киношного героя, взобравшегося на пьедестал всеобщего невежества. Долой народных идолов. Презрение к профессиональным славословцам. Необходимо предостеречь нашу молодежь от пагубы, несомой учеными шарлатанами с официальных кафедр.

Наш образец – демократичный и краеугольный Чарли Чаплин. <...>

ПРОВОЗГЛАШАЕМ: В качестве единой истины – истину эстридентистскую. Защита эстридентизма есть защита нашей интеллектуальной совести. Тех, кто не с нами, сожрут стервятники. Эстридентизм – сокровищница

всемирных ценностей. Быть эстридентистом, значит, быть человеком и быть мужчиной. Нас избегают лишь кастраты. Мы погасим солнце взмахом сомбреро. С НОВЫМ ГОДОМ.

Да здравствует индейка в соусе!

*Пуэбла, 1 января 1923 годы
Мануэль Маплес Арсе, Херман Лист Арсубиде,
Сальвадор Гальярдо, М.Н.Лири, Мендоса,
Саласар, Молина и еще двести подписей*

ПЕРУ

Сесар Вальехо

Новая поэзия

«Новая поэзия» – так стали называть стихи, пестрящие словами «кинематограф», «мотор», «лошадиные силы», «аэроплан», «радио», «джаз-банд», «беспроволочный телеграф» и прочей современной терминологией из области наук и индустрии, безотносительно к тому, выражает ли эта лексика действительно новое мировосприятие. Важны сами слова.

Однако следует иметь в виду, что все это – никакая не новая поэзия и не старая, и вообще ничто. Тот художественный материал, что дает современная жизнь, должен быть воспринят духовно и преображен в мироощущении. Такая вещь, как беспроволочный телеграф, например, предназначена вовсе не для того, чтобы поэт писал слова «беспроволочный телеграф» – ее смысл в том, чтобы вызвать новый душевный настрой, затронуть глубины чувств, расширить горизонт прозрений и интуиций, а главное – сплотить чувство любви. Тогда рождается душевная тревога и разгорается дыханье жизни. Вот истинная культура, несомая прогрессом; в этом состоит ее единственный эстетический смысл, а совсем не в том, чтобы пускать мыльные пузыри из модных слов. Таковые очень часто бывают не нужны. В стихотворении может отсутствовать слово «кинематограф», но при этом оно, по сути, оказывается кинематографично, неким неявным и сокрытым, но действенным и человеческим образом. Вот тогда это действительно новая поэзия.

Иногда же поэт вводит новый художественный материал довольно тонко и, искусно сочетая его формы, достигает такого их соотношения, которое создает образ едва ли не совершенной красоты. В этом случае «новая поэзия» строится не за счет новомодной лексики, а за счет новой метафорики. Но и тут не все так просто. Потому что истинно новая поэзия

может обойтись без новой образности или композиционной техники, которая требует всего лишь ремесленной сноровки, но она не может не требовать от художника поэтического переживания самой жизни в ее радостях и горестях, в новых ритмах и соотношениях вещей, которые обретают в его творчестве плоть, кровь, костяк, все то, что вбирается из жизни новым мироощущением.

«Новая поэзия», образуемая за счет новой лексики или новой метафоры, отличается самодостаточной установочностью на новизну, которая в итоге оборачивается поистине барочной темнотой. Напротив, новая поэзия, возникающая на основе нового мироощущения, проста и человечна, и на первый взгляд может показаться устарелой; во всяком случае, вопроса о том, современна она или нет, даже и не возникает.

Вот эти отличия очень важно иметь в виду.

1926

ВЫСШЕЕ ПРОЯВЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННОГО БЛАГА

То, что произошло со мной в отеле «Негреско» в Ницце, отпечаталось в моей памяти чрезвычайно отчетливо. Но как это ни странно, я совершено не в состоянии связно изложить произошедшее. Сколько раз я ни пытался, насилу собравшись с духом, поведать этот эпизод или хотя бы набросать его в общих чертах, у меня ничего не получалось. Ни одна из известных литературных форм для этого не годилась. Не годилась ни одна из грамматических категорий. Ни одна из частей предложения. Ни один из знаков препинания. Однако же ведь существуют вещи, которые никогда не были и никогда не будут сказаны, равно как и другие, совершенно немолчные, невыразительные или невыразимые. Существуют вещи, выраженность которых присутствует во всех других вещах, во всем мироздании, и они настолько сказаны всеми другими вещами, что сами остались бессловесными. Но каковы они, эти немые слова? Ведь у них не осталось даже имени, чтобы наречься, они обращены во прах, как словно бы их никогда и не было.

Исполненный гордыни, насилу собравшись с духом, я с трудом набросал несколько эскизов. Я уповал на магию поэзии, избегая прямизны архитектуры. Я затронул таинственные струны, надеясь передать хоть как-то загадку «Негреско», если не словами, так силой мифа, музыки, линий, красок и объемов. Тогда мое бессилие было бы менее тягостным. Однажды мне показалось (всего на миг), что звук моих шагов воспроизводил нечто, напоминающую ту ночь в отеле. Но когда я попытался

соотнести длящийся звук шагов с заранее намеченным планом выражения, как исходный звук мгновенно потерял свой смысл и перестал служить гипотетическим мостом в глубины памяти.

Тогда я вышел за пределы испанского и оказался во французском – языке, который знаю лучше других (после родного). Но и он мне не помог. Однако, когда мне пришлось услышать французскую речь нескольких людей одновременно, я вдруг снова почувствовал нечто похожее на эпизод с шагами: мне почудилось, что когда на французском говорят одновременно разные люди, то возникает подобие искомой мне выразительной возможности. В особенности меня привлекали слова *devenir*, *nuance*, *cauchemar* и *coucher*, но не каждое по отдельности, а в сочетании с другими. Но как мне выразить себя посредством этих четырех слов, столь безмерных и подвижных, как извлечь из них их выразительную силу, не нарушая строй языка, который взмахивал ими как крыльями? Кроме того, было очевидно, что и другие слова, связанные с ними, также должны были иметь внутреннюю смысловую связь с моим воспоминанием о «Негреско», коль скоро в их окружении те четыре слова и обретали такую суггестирующую силу.

Однажды, когда я шел по улице, мне представили молодую англичанку, красивую и умную особу. Мой друг, которому я заметил, что девушка недурна собой, тут же спросил меня:

- Vous voulez coucher avec elle?
- Comment?
- Voulez-vous coucher avec Whinefree?¹

Тут меня озарило, что французское слово *coucher* и английское *Whinefree*, произнесенные моим другом в едином звуковом ряду, образуют нечто вроде искомого мной лексического материала, могущего передать мое воспоминание о Ницце. Вот почему некоторое время спустя я углубился в английский. Я взял наугад «Накануне» Г.Уэллса. Когда я, собранный и сосредоточенный, дочитал роман до конца, меня внезапно охватило нестерпимое желание написать о произошедшем в «Негреско». Да, но какими словами? Испанскими, английскими, французскими? Английские *red*, *staircase*, *kiss* всплывали с последней страницы книги и оставляли у меня такое впечатление, что будто бы они выражали не мысли автора, а некие места, цвета, неясные события, связанные с моим воспоминанием. Меня охватила дрожь.

¹ – Ты хочешь переспать с ней?
– Что?
– Хочешь переспать с Уайнфри? (франц.)

Неужели те слова, которые мне были нужны для выражения моих мыслей и чувств, содержались не в одном каком-нибудь языке, а были рассеяны по разным языкам?

В дальнейшем различные обстоятельства, в особенности мои путешествия, укрепили меня в этой мысли. В турецком языке, сколько бы я ни искал, мне не удалось найти ни единого слова, которое бы подходило для моих целей. Да что там! Слова, открывающиеся мне в разных языках, отнюдь не спешили отозваться на мой призыв и не подчинялись моему желанию. Они сами, то здесь, то там, вдруг начинали настойчиво взывать ко мне, как это в свое время произошло с французскими и английскими звукосочетаниями.

Так возник этот словарь, составленный из разноязычных слов. Слова и языки размещены в порядке их поступления, то есть вхождения в мой дух. В тот миг, когда мне открылось последнее слово – румынское *noap*, я вдруг почувствовал, что наконец сказал то, что пытался высказать все это время, что выразил воспоминание об эпизоде в отеле «Негреско».

Вот мой лексикон:

Излитовского: *Füta – eimufaifesti – mella – fautta – fuin – joisja – jen – vo – fannele.*

Из русского: *MeKy- chetb – kotoplim – yaki – eto – calo – boletba – aabhoetnmb- ohonsa – abyymb – pasbhtih – ciola – ktectokaogb – oho – accohianih – pyeckih – teopethleckol- ryohtearmh.*

Из немецкого: *Den – fru – borte – sig – abringer – shildres – fusande – mansaelges – foraar – violinistinden – moerke – fierh – dadenspiele.*

Из польского: *Ar – sanbbergbagar – det – blivit – veder – börande – tva – stora – sig – ochandra.*

Из английского: *Red – staircase – kiss – and – familiar – life – officer – mother – broadcasting – shoulder – formerly – two – photograph – at – rise.*

Из французского: *Devenir – nuance – cauchemar – coucher.*

Из итальянского: *Coltello – angolo – io – piros – copo.*

Из румынского: *Un chiu – noaptea.*

Мне кажется, что эта причудливая разноязыкая смесь¹ приблизительно выражает мое чувство, испытанное в Приморских Альпах. Мне остается только указать на два обстоятельства, два среза, два аспекта. Первое: ни одно из этих слов не способно по отдельности передать суть моего воспоминания. И второе признание: секрет выразительной силы этого лексикона состоит в том, что на три четверти его питают корни арийской языковой группы, и на четверть – корни семитских языков.

¹ Приводимый автором набор слов наполовину фантастичен.

ПРАВИЛА ГРАММАТИКИ¹

Грамматика как коллективная норма для поэзии не имеет ни малейшего смысла. Поэт всегда сам выковывает себе грамматику – свою собственную, непригодную для других, – и свой синтаксис, и свою орфографию, и свою просодию, и свои семантические поля, и свои аналогии. Нельзя только преступать исконные законы языка. Поэт, если нужно, может даже изменять фонетическую структуру слова или его написание. И это отнюдь не сужает коммуникативную функцию стиха, а напротив, поразительно, почти беспредельно расширяет возможности восприятия поэзии. Как известно, чем личностнее (не путать с личным) мировосприятие художника, тем значительнее оно для людей и тем естественнее воспринимается ими.

1931

ЧИЛИ

Висенте Уйдобро

NON SERVIAM²

Однажды славным утром, наступившим после ночи сладких снов и сумрачных видений, поэт восстал и обратил свой вопль к Матери-природе: «Non serviam!».

И раскатилось переводом рокочущее радостное эхо: «Тебе я не служу!».

Мать-природа уже была готова испепелить мятежного поэта, когда юнец внезапно элегантно жестом снял шляпу и поклонился со словами: «Ты восхитительна, чудесная старушка».

Однако вопль «non serviam» навек запечатлелся в том утре мировой истории. Он не был случайной прихотью, то бунтарство не было роптанием. То был итог и результат цепи развития и многих опытов.

Ясно видя перед собой картину и прошлого и будущего, поэт всемирно возвестил свою самостоятельность по отношению к Природе.

Он не желает впредь служить ей в качестве раба.

Поэт сказал своим братьям:

«Пока что мы всего лишь воспроизводили мир в его явлениях, но ничего не сотворяли. Что такого мы произвели, чего бы не было раньше

¹ Публикуется по: *Вальехо С. Избранное* / Перев. Н. Малиновской. М., 1984.

² «Не буду служить» (*лат.*) – слова Сатаны, восставшего против Бога. В мировой мысли выражение интерпретируется как декларация свободы воли.

перед нами, чего бы не видели наши глаза, чего бы не коснулась наша рука, чего бы не ощутила под собой стопа?

Мы воспевали Природу (что ее ничуть не волновало). Но мы еще ни разу не создали собственной реальности, как их творит Природа или творила в далеком прошлом, в пору своей молодости и избытка сил созидания.

Мы согласились, без лишних размышлений, с тем, что не может быть иной реальности, кроме той, что существует вокруг нас, но не подумали, что ведь и мы можем творить реальности в нашем особом мире, в мире, которому потребны собственные фауна и флора. Те фауна и флора, что может сотворить только поэт в силу особенного дара, которым и наделила его Мать-природа, его единственно».

Итак, *non serviam*. Я не должен быть рабом твоим, Мать-природа – я над тобою буду властелином. Ты с меня взимаешь дань, пусть так. Я не хочу и не могу уйти от долга; но только и ты послужишь мне. И мои деревья будут иными, не такими, как твои; лишь моими будут горы, моими – реки и моря, моими будут мое небо и мои светила.

И ты уже не сможешь сказать мне: «Твои деревья неудачны, не нравится мне это небо... У меня все лучше».

Ибо я тебе отвечу, что мои деревья, как и мое небо – они мои, а не твои, и незачем искать меж ними сходства. Теперь ты никому не сможешь навязать свои капризы вздорной избалованной старухи. Мы уже вырвались из западни.

Прощай, чудесная старушка; прощай, Природа, мать и мачеха; я не жалею годов, прошедших в твоём рабстве и не кляню тебя за это. Эти годы были драгоценнейшим уроком. Я бы хотел запомнить навсегда твои уроки, но мне пришла пора жить собственным умом и отправляться познавать миры – твои творенья и мои.

Се начало новой эры. Я растворяю ее врата из камня ясписа и, колено-преклоненный, почтительно приветствую ее приход.

1914

Поэзия

Слова языка обладают, помимо своего грамматического значения, значением иным, магическим, которое единственно и будет нас интересовать. Есть язык объективный, предназначенный для того, чтобы называть вещи мира на уровне элементарной описи; но есть и другой язык, не признающий этой меры и нормы условности – тут слова перестают служить средством изображения и приобретают иное измерение, где они, окруженные светящейся аурой, стремятся вырвать читателя из плана повседневности и окутать его самого атмосферой волшебства.

В каждой вещи есть свое внутреннее слово, это слово скрыто под другим, обозначающим вещь словом. Вот это внутреннее слово и должен выявить поэт.

Поэзия есть девственное слово, свободное от всех вчуже составленных понятий; слово-новина; глагол творимый и творящий¹. Час поэзии есть первый проблеск мировой зари. И мера верности поэзии определяется не названием вещей, а ее близостью к заре.

Словарь поэзии не поддается счету, ибо она не ведает возможности подсчета всех возможных словосочетаний. Однако ее предназначение – превратить все вероятности в реальность. Критерий ее ценности – дистанция между воображаемым и видимым. Поэзия не знает различий между прошлым и будущим.

Поэт творит свой новый мир помимо существующего мира. Я имею право пожелать увидеть шагающий цветок или всходящее по радуге стадо овец, и всякий, кто захочет отказать мне в этом праве, либо ограничить поле моих видений, должен быть расцenen как тупица и бездарность.

Поэт меняет распорядок жизни всех вещей в Природе, он вылавливает сетью все, что проплывает в безмянном хаосе миров, соединяет далекие слова электропроводами, внезапно освещает самые далекие углы, и вот уже им сотворенный мир переливается игрой фантомных всполохов.

Ценность языка поэзии тем выше, чем дальше он находится от языка обычной жизни. Обыватель не может этого понять, ибо он не может признать права поэта на то, чтобы выражать лишь невыразимое. Обычный человек желает выразимого. Однако простой читатель не понимает того, что мир не умещается в привычных смыслах слов, что за пределом видимости простерты безмерные пространства, уводящие все дальше от формул повседневья.

Поэзия есть вызов Разуму. Лишь этот вызов принимает разум, ибо он творит свою реальность в мире, который ЕСТЬ, в то время как Поэзия творит мир В СТАНОВЛЕНИИ.

Время Поэзии есть до начала человека и после его конца². Поэзией наполнен язык Эдема и язык Страшного суда, поэзию питают сосцы вечности, она неприкосновенна, как небесная святыня.

Поэзия – это язык Творенья. Поэтому лишь те, кому дано хранить воспоминанье о первовременах, лишь те, кто не забыл крика родин

¹ Поэзия (греч. – ποιησις) буквально означает творение, созидание.

² Отсылка к образу Небесного Града, представленного в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 21: 1–21).

вселенной, в ком живо биение зачатка мира, лишь те поэты. Душа поэта сотворена из отзвуков тех содроганий и обожжена навек той первой болью. Устами поэта ищет сказаться не знающее времени Творенье.

Поэт являет собой драму столкновения между внешним миром и мозгом человека, между миром и его ментальным представлением. Тот, кто не ведал драмы столкновения между вещью и словом, никогда не сможет меня понять.

Поэту ведом отзвук зовов, идущих от вещей к словам, он провидит сеть тончайших связей, объединяющих все вещи, и внимает тайным разговорам между словами, расторгнутыми тьмою расстояний. Он заключает мир между реченьями, от веку враждовавшими между собою, сбивает их в стада и заставляет покорно следовать его путем; он открывает в слове его тайные влечения и их возносит ввысь, после чего влетает в текст своей поэзии, в которой произвол являет чудеса свободы. Там все играет новой силой, все проникает плоть и возжигает дух. Там возникает жаркий трепет внутреннего слова, что освобождает ум читателя, окрыляет его разум, уносит в высшие пределы и возвышает над собою. Тогда душой завладевают таинственные чары и снисходит всесветное величие.

В словах сокрыта внутренняя самость, волшебное бытие, которое дано открыть только поэту, поскольку он всегда стремится к истоку.

Язык же обращается в камлание и предстает в самосиянии изначальной наготы, противной нарочитым притязаниям всех условных одеяний.

Любая настоящая поэзия стремится достичь последнего предела воображения. И не только воображения, но и самого духа, ибо поэзия сама не что иное, как последний край горизонта, который в то же время является той гранью, где совмещаются края, где нет ни противоречий, ни сомнений. На этой крайней грани цепь повседневных явлений рвется, теряет логику, а по ту сторону, где начинаются владения поэта, цепь вновь соединяется, но уже в ином порядке.

Итак, Поэт вам протягивает руку, дабы вести с собою за последний горизонт, увлечь в полет поверх вершин всех пирамид, в ту ширь, что простирается по ту сторону истины и лжи, жизни и смерти, пространства и времени, фантазии и разума, духа и материи.

Там посадил Поэт древо очей своих, оттуда он наблюдает мир, оттуда он говорит вам и раскрывает перед вами тайны мира.

В его устах горит неугасимый пламень.

Он плавает в волнах межзвездных колыханий.

И вечный *Fiat Lux* в его гортани полыхает.

КРЕАСЬОНИЗМ

Креасьонизм – это не школа, которую я намереваюсь навязать; креасьонизм – это общая эстетическая теория, которую я начал разрабатывать около 1912 года, свидетельства чего вы можете найти в моих книгах и статьях, написанных много ранее моей первой поездки в Париж.

Так, в еще в 5-м номере чилийского журнала «Муса ховен» я писал: «Царствование литературы закончилось. Двадцатый век увидит рождение царства поэзии в истинном смысле слова, то есть поэзии как творения – смысл, который вложили в слово поэзия древние греки, хотя им так и не удалось достичь его реального воплощения». Позднее, году в 1913 или в 1914, я, по сути, повторил сказанное в небольшом интервью, данном журналу «Идеалес», предваряющему подборку моих стихов. В моей книге «Вновь и вновь», появившейся в декабре 1913 года, я также говорю о том единственном, что должно интересовать поэтов, – «акте творения», и этот истинно творческий акт я постоянно противопоставляю всяческому комментариам и «поэзии о». Ибо созидание противно воспеванию.

В поэме «Адам», которую я написал летом 1914 года и которая была напечатана в 1916 году, есть предисловие, где я говорю о построении стихотворения словами Эмерсона: «...стихотворение создают не стихотворные размеры, а мысль, сама создающая эти размеры, мысль столь живая и страстная, что она, как и душа растения или животного, обладает ей одной присущим строением и вносит новое добавление в природу»¹. Но в полной мере я изложил свою теорию в лекции, прочитанной в «Атенео»² Буэнос-Айреса в июне 1916 года. Именно там меня и окрестили «креасьонистом» за мое утверждение о том, что первая обязанность поэта состоит в том, чтобы творить, вторая – в том, чтобы творить, и третья – в том, чтобы творить.

Вспоминаю, как присутствовавший там аргентинский профессор Хосе Инхеньерос³ сказал мне на обеде, на который он пригласил меня вместе с несколькими друзьями после выступления: «Ваша мечта о том, чтобы поэты творили поэзию как изобретатели, мне кажется неосуществимой, хотя вы изложили свою идею вполне ясным и даже весьма научным образом».

¹ Цит. по: Эмерсон Р.У. Поэт // Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 306.

² Атенео (Атенеум) – традиционный для многих стран мира общественно-культурный институт. Название восходит к храму Афины Паллады в Древней Греции.

³ Инхеньерос Хосе (1877–1925) – аргентинский мыслитель-позитивист, работавший в области медицины, социологии, философии, этики.

Сходного мнения придерживаются ученые мужи в Германии и в других местах, где мне доводилось изъяснять мою теорию. «Идея красивая, но неосуществимая».

Да почему же неосуществимая?

В качестве аргумента я вынужден повторить слова, которыми закончил свое выступление перед слушателями группы доктора Альенди в Париже в январе 1922 года: «Если человек подчинил себе все три царства природы – минералов, растений и животных, то почему бы ему не присоединить к природным царствам и царство своих творений?»

Человек уже изобретал целый новый мир – мир существ, которые ходят, летают, плавают; они с шумом и гамом заполняют собой землю, пространства и моря.

Но все, что было достигнуто в области техники, нашло свое отражение и в поэзии. Что я понимаю под сотворенным стихотворением? Это стихотворение, в котором каждая из составляющих его частей и все в целом дают новое явление, не зависимое от внешнего мира и не связанное ни с какой иной реальностью, кроме своей собственной, поскольку оно предстает в качестве совершенно особого явления, отдельного и отличного от иных явлений мира.

Такое стихотворение есть данность, которая может наличествовать только в голове поэта. Такое стихотворение прекрасно не тем, что оно что-то напоминает; не потому, что оно напоминает нам нечто однажды виденное и само по себе прекрасное; и не потому, что оно описывает нечто прекрасное, что мы могли бы увидеть. Нет, оно прекрасно само по себе и не нуждается в сравнениях. И оно не представимо вне текста.

Нет во внешнем мире ничего, что походило бы на такое стихотворение; оно делает реальностью не существующее, то есть самое себя. Оно создает чудесность и дает ему собственную жизнь. Оно сотворяет необычности, которые никак не могут иметь места в объективном мире, а значит, для того чтобы они все-таки существовали, они должны существовать в поэзии.

Когда я пишу «В радуге птица гнездится», я создаю новое явление, нечто, что вы никогда не видели, никогда не увидите и что вам все-таки очень хотелось бы увидеть.

Поэт призван говорить такие вещи, которые никогда не были бы сказаны без него.

Сотворенные стихотворения приобретают космогонические масштабы, приобщают вас к подлинно возвышенному, тому возвышенному, о котором мы имеем пока еще очень приблизительное представление. Это

не то возвышенное, что сводится к величественному и потрясающему, это возвышенное без претензий, без страстей, оно не ужасает и не подавляет читателя; это своего рода складное возвышенное.

Креасьонистское стихотворение состоит из сотворенных образов, сотворенных ситуаций, сотворенных понятий; оно не отвергает ничего из арсенала традиционной поэзии, но все прежние элементы предстают в нем созданными заново, вне всякой соотнесенности с реальностью и с достоверностью фактов, предшествующих акту творения.

Так, когда я пишу:

Океан разбивается

Взбученный ветром свистящих рыбаков,–

я даю сотворенное описание; когда говорю «слитки бури», я представляю чистый сотворенный образ; а когда я говорю «она была настолько красива, что не могла говорить», или «ночь шла на шпильках», я представляю сотворенное понятие.

<...> Коль скоро для поэта-креасьониста главное – это создать новое явление, креасьонистская поэзия оказывается всеобщей и взаимопереводимой, ведь новые явления предстают одинаковыми на всех языках.

Трудно, если не невозможно, переводить поэзию, в которой наиболее важными являются другие элементы. Нельзя перевести музыку слов или стихотворный ритм, поскольку они разные в разных языках; но если самым главным оказывается сам сотворенный предмет, он ничего существенного при переводе не потеряет. Так, если я говорю по-французски

La nuit vient des yeux d'autrui,

или по-испански

La noche viene de los ojos ajenos,

или по-английски

Night comes from others eyes¹, –

¹ Примерно: «Ночь приходит из глаз других». На самом деле все три примера имеют различную семантику.

эффект остается тем же самым, а языковые детали второстепенны. Креасьонистская поэзия обретает интернационалистский масштаб, становится Поэзией как таковой, доступной всем народам, всем расам, подобно живописи, музыке или скульптуре. <...>

1925

МАНИФЕСТ МАНИФЕСТОВ

После того как отзвучали последние поэтические манифесты, я вновь просмотрел мои теоретические тезисы и еще более утвердился в правоте высказанных мною ранее положений.

Передо мной дадаистские манифесты Тристана Тцара, три сюрреалистических манифеста и мои собственные статьи и манифесты. Первое, что бросается в глаза, это то, что мы все совпадаем в некоторых пунктах, в естественной переоценке поэзии и не менее естественном отрицании реализма.

Реализм в обычном понимании этого слова, то есть как более или менее верное описание внеположных реальностей, нас не интересует и даже не является предметом для обсуждения, ибо художественная реальность начинается там, где кончается реальность жизненная. Реализм лишен права на гражданство в государстве поэтов.

Что касается манифестов Тцара, то о них столь много было говорено, что вряд ли стоит вновь к ним возвращаться. Кроме того, они много сюрреалистичнее – по крайней мере, в том, что касается их формы, – самих сюрреалистических манифестов. Они появились для того, чтобы сыграть абсолютно необходимую и положительную роль в определенный исторический момент, когда требовалось разрушить здание, а затем расчистить площадку.

Сюрреалистические же манифесты утверждают первенствующее значение грезы и автоматического письма.

Согласно Луи Арагону, сюрреализм был открыт Кревелем в 1919 году. Бретон дает следующее определение сюрреализма: «Чистый психический автоматизм, посредством которого возможно выражение реального функционирования мысли в письменной, устной или любой другой форме. Диктовка мысли без всякого контроля со стороны разума...»¹.

Но кто может сказать наверняка, что реальное функционирование мысли происходит именно так, а не иначе? Само слово «мысль» уже

¹ Цит. по: *Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма*. СПб., 1996. С. 36.

подразумевает контроль. Мысль – это форма внутренней жизни. Мышление, по Декарту, связано с познанием, ощущением, переживанием, воображением, волением.

Мысль есть память, воображение и суждение. Это не элементарная субстанция, а сложный феномен.

И вы полагаете, будто возможно отделить, вычленив какой-то из его компонентов? Вы можете предъявить хотя бы одно стихотворение, возникшее из этого чистого психического автоматизма, о котором вы толкуете?

Вы полагаете, что тут обходится без контроля со стороны разума? А вы уверены, что все эти по видимости спонтанные вещи не сбегают с пера уже обработанные рассудком и еще с рождения снабженные ужасающим своей официальнойностью пропуском (возможно, весьма долгосрочным), выданным органом рациональности намного раньше его предъявления?

Возможно, вы думали, что вам удалось упростить и разрешить действительно серьезную и сложную проблему.

Но я утверждаю, что вы никак не можете вычленив какой-нибудь один аспект мышления и что вы не можете отделить рассудок от прочих аспектов мыслительной деятельности, если только речь не идет об органическом повреждении рассудка, патологическом состоянии, которое нельзя вызвать усилием воли.

Как только писатель садится за письменный стол и берет в руку карандаш, в нем пробуждается творческая воля и (не будем играть со словами) всякий автоматизм исчезает, поскольку он изначально подразумевает бессознательность и произвольность.

Чистый психический автоматизм, то есть полная спонтанность творчества, не существует. Ибо, как утверждает наука, всякое движение есть трансформация предыдущего движения.

Вы жертвы мнимой спонтанности.

Я знаю, что есть и другие эстетики, придерживающиеся сходных теорий. Не думаю, чтобы вы не ведали, что все это было предметом дискуссий еще столетия назад. В 1725 году итальянец Дж. Вико говорил в своей книге «Новая наука», вышедшей в Неаполе, что «чем слабее рассудок, тем крепче должна быть фантазия»¹. Наконец, всего лишь двадцать лет назад Анри Бергсон сказал, что «сон есть форма полной умственной жизни», имея в виду, что во сне исчезают всякое

¹ Имеется в виду главный труд итальянского мыслителя Джамбаттисты Вико, вышедший в 1726 году под названием «Основания новой науки об общей природе наций».

напряжение и усилие, поскольку таковые необходимы для точности и сосредоточенности.

Платон говорил о поэте: «Чтобы слагать песни, ему необходима толика божественного озарения, некоторое тихое неистовство. Ему чужда холодная рассудочность; как только заговорит рассудок, замолчат стихи, смолкнут оракулы».

Я думаю, это самоочевидно. Да, поэту чужда холодная рассудочность, но есть рассудок, который чужд холоду, который в момент творчества трудится совместно с жаром души поэта, о которой я еще скажу. Налицо простое смешение понятий.

Даже если предположить, что мы могли бы достичь этого пресловутого чистого психического автоматизма, что мы смогли бы сознательным волеием разложить акт мышления, кто смог бы доказать, что полученные таким образом произведения превосходят другие и что в результате они приобретают, а не теряют? К чему придавать столько значения творческой полуиндивидуальности (ибо автоматизм соотносится с низшими структурами коры головного мозга), вместо того чтобы заняться нашей истинной и полной индивидуальностью?

Неужели вы думаете, что спящий человек – более человек, чем человек бодрствующий, хотя, возможно, он вам и не так интересен?

Я не отрицаю существование автоматических актов, но они как раз наиболее обычные, привычны, повседневны. Скажем, вы можете думать о чем-то важном и значительном и при этом совершенно автоматически завязывать узел галстука; эти действия будут регулироваться второстепенными нервными центрами. Но если вы подумаете о том, чтобы воспроизвести эти же действия, это движение уже станет для вас осознанным, тут же включатся и разум, и контроль. Когда какое-либо сложное действие повторяется неоднократно, оно становится автоматическим. То же самое происходит в области духа.

То же и с грезами. Отличительная черта сна состоит в отключении воли. Естественно, это не исключает того, что во время сна сохраняются другие формы психической деятельности. Однако с того самого момента, как только вы захотите отразить их на бумаге, мгновенно включается сознание. Избежать этого невозможно, поэтому написанное вами не будет формой чистого психического автоматизма.

Пусть вы даже не отдадите себе в том отчета, ваши записи будут подчинены контролю со стороны рассудка и будут нести на себе его след.

Да, произведения искусства создаются не без влияния автоматизма, но это не тот импульсивный автоматизм, о котором вы говорите, а автоматизм вдохновения. Психологи хорошо знают разницу между тем и другим.

Стало быть, способ письма, состоящий в том, чтобы позволять перу автоматически бегать по бумаге под воздействием диктата грезы, в действительности лишает поэта и поэзию силы естественного воображения (естественного в поэтах), отчуждает их изначальное таинство и его плоды, стройное соответствие слов, их сознательный подбор, продуманную – несмотря на весь лирический пыл – их гармонию, ибо она есть то, что единственно воспламеняет поэта.

Если бы меня лишили этого созидательного мига, чудесного мгновения безмерно распахнутого взгляда, устремленного в глубины вселенной и вбирающего в себя весь мир, этой всеохватной страсти слагать на бумаге в единое целое разные части, этой игры в шахматы с бесконечностью, того единственного, что заставляет меня забывать о повседневности, я бы покончил с собой.

Вся моя жизнь посвящена этому захватывающему часу поэтического бреда. Остальное, пожалуй, не стоит переживаний.

В жизни поэта нет иного наслаждения, сравнимого с состоянием провидения, которое охватывает его в часы созидания.

И если ваш сюрреализм призывает нас писать автоматически, подобно медиумам, вода карандашом со скоростью мотоциклета, не подчиняя единой воле глубинные свойства ума и души, мы никак не можем принять ваши рецепты.

Вашу поэзию я считаю ничтожной как по содержанию, так и по методу ее создания. Вы принижаете поэзию до уровня банального спиритического трюкачества.

Поэзия должна быть сотворенной поэтом при участии всех его чувств, действенных как никогда. Сочинение и сложение состава стихотворения требует от поэта активной, а не пассивной роли.

Если мы будем следовать вашим принципам, мы впадем в чистое импровизаторство. Только импровизаторы действуют подобным образом, поэтому они не хозяева, а рабы собственной образности. Они подчиняются внутреннему диктату, и результатом оказывается некая туманность из блуждающих огней, что затрагивает лишь наше внешнее восприятие, самые поверхностные чувства.

Нет уж, спасибо, это слишком легко и слишком банально.

Поэзия есть нечто гораздо более серьезное, гораздо более глубокое, она рождается в нашем сверхсознании.

Как я неоднократно говорил в моих выступлениях, «креасьонистская поэзия рождается лишь в состоянии сверхсознания или поэтического бреда».

Попытаюсь теперь объяснить, что я понимаю под сверхсознанием. Состояние сверхсознания достигается, когда все наши интеллектуальные

способности обретают наивысшую колебательную интенсивность, волновая природа которой оказывается бесконечно более мощной, чем обычно. Причем ввести поэта в такое состояние может самый незначительный и даже незаметный для него самого момент.

В состоянии сверхсознания рассудок и воображение преодолевают атмосферу повседневности, мозг словно наэлектризован или готов взорваться.

Но возможность впасть в это состояние принадлежит только поэтам, и нет ничего нелепее расхожего выражения: «В глубине души имярек – поэт».

Поэтическая греза возникает обычно как результат умственной усталости¹, сверхсознание же, как форма поэтического бреда, наоборот, рождается в крепкой и хорошо питаемой коре головного мозга.

При поэтическом бреде – много более прекрасном, чем греза, – разум остается под контролем (факт, доказанный наукой), который отсутствует при естественном сне.

Имеется в виду контроль не того холодного ума, о котором говорил Платон, но контроль разума вознесенного, возведенного до уровня воображения.

Бред – это продукт напряженного устремления всего нашего умственного аппарата к сверхчеловеческому желанию, волею покорить бесконечность.

В обычной жизни бред ирреален, абсолютно ирреален. Но он является реальностью для самого бредящего и для тех, кому удастся проникнуться его атмосферой. Следовательно, это реальность иного плана, чем обычная жизнь. Эта реальность принадлежит плану той необычности, которая зовется Искусством.

Бред – это способность некоторых избранных входить в своего рода состояние естественного экстаза в силу обладания столь чувствительным устройством мозга, что обычные явления внешнего мира могут приволить их в указанное лихорадочное состояние высокой мнемонической частоты.

Но рассудок все равно присутствует; он-то и организует процесс сотворения в состоянии бреда нового явления. В бреду разум участвует наравне

¹ Бретон признает в своем «Манифесте»: «Кнут Гамсун ставит откровение, озарившее меня, в зависимость от чувства голода, и, быть может, он недалек от истины. (Фактом является то, что в те времена я по целым дням ничего не ел.) Да и все психиатры сходятся в том, что озарение есть результат усталости»

с воображением: они возносятся к тем высотам, где земной воздух разрежен и для дыхания необходимо особое устройство легких; поэтому, если воображение и разум не будут находиться в согласии друг с другом, разум задохнется.

<...> И если греза принадлежит всем, то бред есть достояние только лишь поэтов. <...>

1925

Пабло Неруда

Поэтическое искусство

Между тьмой и пространством, меж каймой и невинными девами,
наделенный особой душой, одаренный зловещими снами,
со стремительно бледным лицом, обретшим налет увяданья,
облаченный в траур вдовца, в вечном горе по дням своей жизни,
о, мне не хватит незримой воды, что я пью полусонно,
не насытят и чуждые звуки, что я с дрожью вбираю,
ибо жжет меня жар ледяной, неутоленная жажда скорбит отдаленно,
слух обнажен, но все так же невнятно и тяжело отчаяние,
словно из тени крадутся, выползая злодеи или привидения,
под корой бесконечной и твердой в глубинах пространства
я – прислужник униженный, получивший трещину колокол,
потемневшее от ветхости зеркало, дух опустевшего дома,
куда забредают ночами лишь нежданные, до смерти пьяные гости,
где лишь запах лежалой одежды, небрежно сваленной в угол,
и не пахнет цветами, но возможно, пожалуй, не так все печально,
а кроме того, вдруг мне в грудь ударяет освежающий ветер,
бесконечная сущность ночей наполняет мои сновидения,
а бушующий гул повседневно, что сторае в огне всеسوждения,
пробуждает во мне ощущение моего мессианского дара,
и я с вождельем внимаю вещам, что взывают ко всем безответно,
внемлю миру в извечном движеньи и его непостижному слову.

1933

Научное издание

Юрий Николаевич Гирин
ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА:
КУЛЬТУРА ИНАКОВОСТИ

Редакторы:

З.П. Удальцова, Н.А. Борисовская

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

И.Б. Трофимов

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 11.03.2019

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 15,5. Усл.-печ. л. 15,5

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5