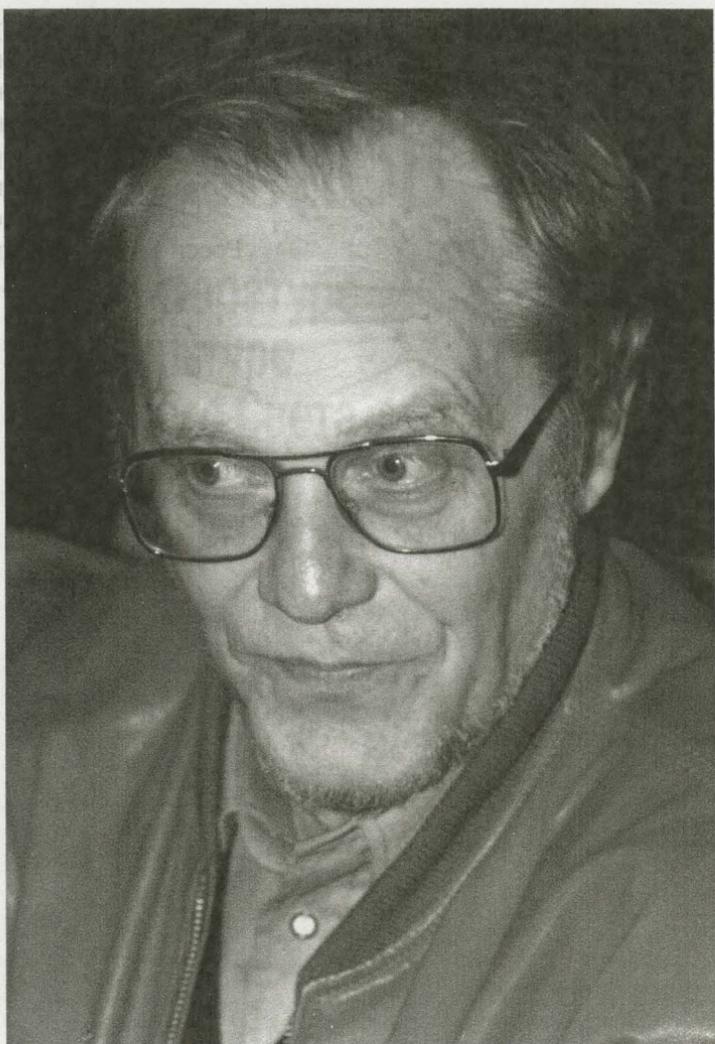


Российские
ропилеи

Валерий ЗЕМСКОВ

О литературе
и культуре
Нового Света





Центр гуманитарных исследований

Самарканд

Москва — Санкт-Петербург

2014

Серия основана в 1998 г.

В подготовке серии принимали участие
ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных исследований
Института научной информации
по общественным наукам,
Института философии
Российской академии наук

Российские
пропилеи

Валерий ЗЕМСКОВ

О литературе
и культуре
Нового Света



Центр гуманитарных инициатив
Гнозис
Москва — Санкт-Петербург
2014

УДК 1(091)
ББК 87.3
355

Главный редактор и автор проекта «Российские Пропилеи» С. Я. Левит

Редакционная коллегия серии:

Л.В. Скворцов (председатель), В.В. Бычков, Г.Э. Великовская,
И.Л. Галинская, В.Д. Губин, П.С. Гуревич, А.Л. Доброхотов, В.К. Кантор,
И.А. Осиновская, Ю.С. Пивоваров, М.М. Скибицкий, А.К. Сорокин,
П.В. Соснов, Т.Г. Щедрина

Ответственный редактор, составитель Т.Н. Красавченко

Рецензент А.Ф. Кофман

Серийное оформление П.П. Ефремов

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России» (2012—2018)

Земсков В.Б.

355 О литературе и культуре Нового Света. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Гнозис, 2014. — 592 с. — (Российские Пропилеи)

ISBN 978-5-98712-191-7

В книге известного литературоведа и культуролога, профессора, доктора филологических наук Валерия Земскова, основателя российской школы гуманитарной междисциплинарной латиноамериканистики, публикуется до сих пор единственный в отечественном литературоведении монографический очерк творчества классика XX века, лауреата Нобелевской премии, колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса. Далее воссоздана история культуры и литературы «Другого Света» (выражение Христофора Колумба) – Латинской Америки от истоков – «Открытия» и «Конкисты», хроник XVI в., креольского барокко XVII в. (Хуана Инес де ла Крус и др.) до латиноамериканской литературы XIX–XXI вв. – Доминго Фаустино Сармьенто, Хосе Эрнандеса, Хосе Марти, Рубена Дарио и знаменитого «нового» латиноамериканского романа (Алехо Карпентьер, Хорхе Луис Борхес и др.). В теоретических главах исследуется специфика культурогенеза в Латинской Америке, происходившего на основе межцивилизационного взаимодействия, своеобразие латиноамериканского культуротворчества, роль в этом процессе феномена «праздника», карнавала, особый тип латиноамериканской творческой личности. В результате показано, что в Латинской Америке литература, наделенная креативной инновационной ролью, создала культурное сознание новой цивилизационно-культурной общности, свой особый мир.

Книга рассчитана на литературоведов, культурологов, историков, философов, а также широкого читателя.

УДК 1(091)

ББК 87.3

ISBN 978-5-98712-191-7

© Левит С.Я., составление серии, 2014

© Красавченко Т.Н., составление тома,
правообладатель, 2014

© Центр гуманитарных инициатив, 2014

© Гнозис, 2014

А.Ф. Кофман

Открытия Валерия Земскова: миры Латинской Америки

Еще не прошла та временная дистанция, которая по принципу «большое видится на расстоянии» позволяет в полной мере оценить, насколько значим в российской гуманитарной науке Валерий Борисович Земсков (1940—2012) — выдающийся историк, теоретик литературы и культуры Латинской Америки и не только ее. Издание его трудов станет серьезным шагом к осознанию масштаба этого замечательного ученого.

Трудно переоценить его заслуги в российской латиноамериканистике, ее филологической и культурологической областях. Вместе с Инной Артуровной Тертерян и Верой Николаевной Кутейшиковой он в 1970-е годы стоял у истоков этой отрасли знаний, которая в 1960-е годы еще только отделилась от публицистики и зародилась как наука. Когда обращаешь взгляд в ту далекую эпоху, вспоминается одна из начальных фраз знаменитого романа Г. Гарсиа Маркеса: «Мир был еще таким новым, что многие вещи не имели названия». Перефразируя ее, можно сказать, латиноамериканистика была еще такой новой, что многие вещи не имели названия.

Именно В.Б. Земсков первым начал глубокое научное изучение и комментирование произведений Г. Гарсиа Маркеса: его замечательная монография «Габриэль Гарсиа Маркес» (1986) была моментально раскуплена и сделала его имя широко известным в стране и за рубежом (в 1990 г. вышла в немецком переводе). Это исследование до сих пор остается единственной книгой на русском языке о творчестве колумбийского нобелевского лауреата.

Зачинателям филологической латиноамериканистики приходилось — на сей раз фраза из статьи кубинского писателя Алехо Карпентьера — «как Адаму давать названия вещам». И основной труд по «называнию вещей», т.е. по выработке теоретических основ этой науки, взял на себя В.Б. Земсков. Взял он на себя и подготовку уникальной монументальной пятитомной «Истории литератур Латин-

ской Америки». Ее первый том — о сложнейшем для осмысления колониальном периоде латиноамериканской литературы — вышел под его руководством в 1985 г., и на три четверти был написан им. В этой книге В.Б.Земсков выдвинул новаторские идеи, послужившие основой для российской латиноамериканистики. И не только литературоведения, но и культурологии, ибо речь шла о механизмах межкультурного взаимодействия и особых путях формирования пограничных культур.

В 1980-е годы среди ученых шли споры, когда же возникла самобытная латиноамериканская литература. Некоторые считали, что недавно, т.е. с появлением «нового» латиноамериканского романа, а все, что было до того, объявляли незрелостью и ученичеством. Другие утверждали: культура Латинской Америки начинает свое развитие в первой трети XIX в. — после того, как испанские колонии обрели независимость. Культура колониального периода порой вообще не рассматривалась: она, дескать, копировала европейские образцы и к Латинской Америке отношения не имеет. Что касается хроник открытия и завоевания Америки, включая письма, дневники и реляции конкистадоров, то их не то что к латиноамериканской, а даже к литературе не относили. Мол, чистая историография.

В.Б. Земсков блестяще обосновал то, что «первым пластом» латиноамериканской литературы были документы конкисты, в их числе дневник первого путешествия Колумба, и эти тексты стали «эпосом Нового Света». Реляции, хроники, дневники конкисты содержали зародыши образов и тем, которые впоследствии получили развитие в испаноамериканской культуре: образ чудесной земли и сопутствующий ему мотив изумления; образы «естественного человека», «добротного дикаря» и «злотого дикаря» — будущих героев латиноамериканского искусства; райская и инфернальная образно-стилевые доминанты; наконец, противопоставление Нового Света Старому и декларация того, что Америка — иной мир, в корне отличный от европейского. Эти и прочие художественные элементы В.Б. Земсков определил как «художественный код» латиноамериканской культуры, и эта концепция, обращенная к поиску устойчивых элементов, определяющих своеобразие культуры, стала главным вектором в последующем развитии российской латиноамериканистики.

Ответственным редактором второго тома «Истории литератур Латинской Америки» была В.Н. Кутейщикова, в дальнейшем же В.Б. Земскову пришлось полностью взять руководство трудом на себя, и это было нелегкое бремя. Последующие три тома (1994, 2004, 2005) создавались в тот период жизни страны, когда с российской наукой происходило все то, что с ней происходило. Валерий Борисович имел замечательную черту характера: за что бы он ни брался,

какие бы препятствия ни вставали на пути — он доводил дело до победного конца.

С начала 1980-х гг. и до конца своей жизни В. Б. Земсков играл ключевую роль в латиноамериканистской филологии. Именно он выпестовал научную школу латиноамериканистов Института мировой литературы, которая стала центром иррадиации идей и притяжения специалистов из других городов и стран. Его уроки, советы, предложения никогда не были диктатом авторитетного ученого; это была творческая лаборатория, и он с интересом принимал даже те идеи, которые расходились с его мнением.

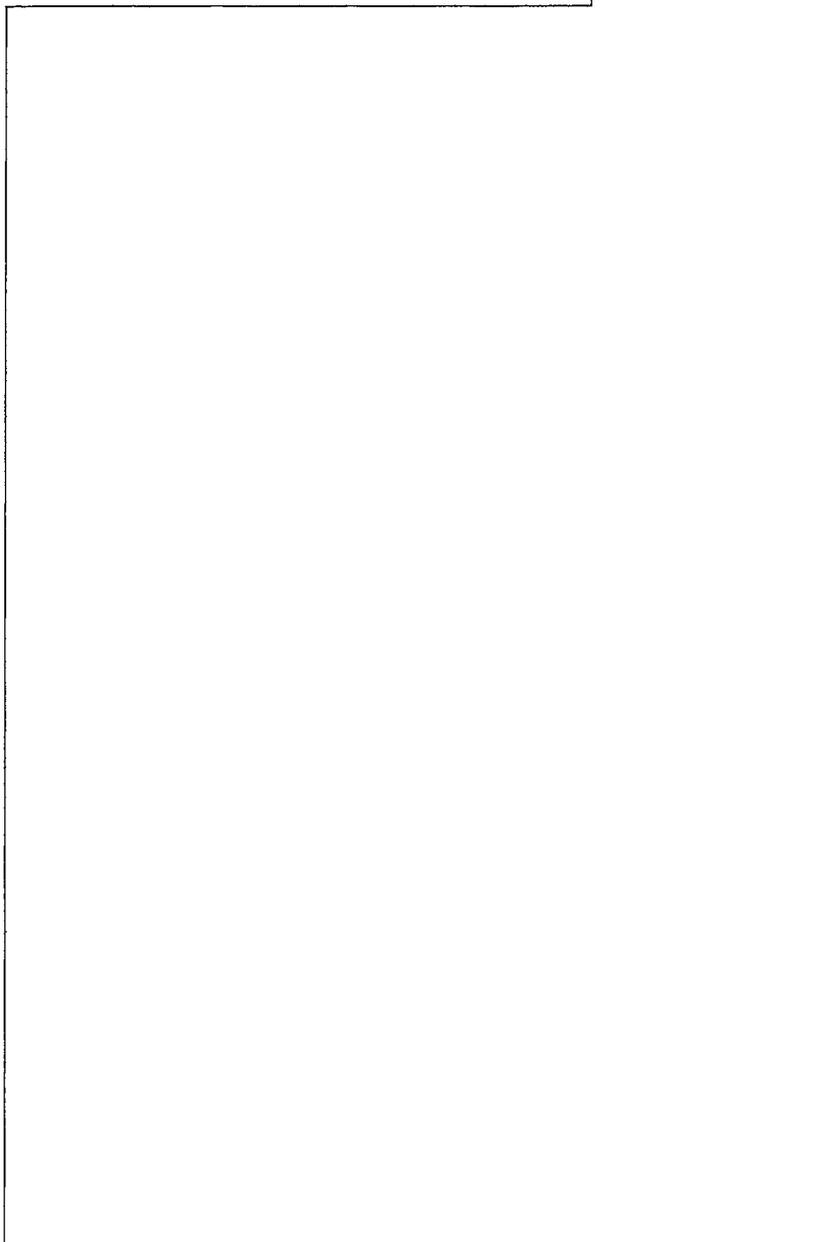
Под его началом, помимо «Истории литератур Латинской Америки», вышли коллективные труды серии *Iberica Americana*: «Культуры Нового и Старого Света XVI—XVIII вв. в их взаимодействии» (1991), «Механизмы культурообразования в Латинской Америке» (1994), «Тип творческой личности в латиноамериканской культуре» (1997), «Праздник в ибероамериканской культуре» (2002) и «Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX — начала XXI века» (2009).

Наша отрасль науки — латиноамериканистика — обладает тем необычным свойством, что не позволяет замкнуться в своих рамках. Специалист по той или иной западноевропейской литературе может всю жизнь заниматься отдельным периодом своей литературы, даже творчеством одного крупного писателя. У нас так не получается — в силу особенностей самой латиноамериканской культуры, которая сотворяла свое «я», заимствуя и преобразовывая элементы самых различных культур, в том числе мифологические универсалии. Научная деятельность Валерия Борисовича — тому яркий пример и доказательство. Разработанный им цивилизационный подход при анализе культурных феноменов ярко проявился в его последующей научной деятельности, которая год от года расширялась и охватывала все новые пространства культуры — испанской, русской, североамериканской — и все новые периоды, от эпохи Возрождения до современности. Тезаурус его научной мысли воистину необъятен: это, помимо латиноамериканских штудий, межцивилизационное взаимодействие, культурный трансфер, цивилизационно-культурное пограничье, культурный синтез, феномен творческой личности, имагология и многое другое.

В томе о латиноамериканской культуре собраны лучшие работы Земскова в этой области. Замечательно то, что составитель, Т.Н. Красавченко, представила научное творчество Земскова во всем его жанровом многообразии: здесь и общетеоретические труды, и работы историко-литературного характера, и «персоналии». Первые две части книги выстроены по хронологическому принципу и вряд ли здесь возможен иной принцип построения. В такой последова-

тельности воссоздается история латиноамериканской литературы от эпохи конкисы через креольское барокко к литературе XIX в., и к испаноамериканскому модернизму, обновившему художественный язык литературы, а затем к «новому» латиноамериканскому роману. Третья часть — не только теоретический итог, но и своего рода объяснение феномена «чудесного» появления латиноамериканской литературы на мировой арене, когда она оказалась в авангарде мировой культуры.

**Габриэль Гарсиа Маркес.
Главные романы**



Vivir para contarla.
Gabriel García Márquez (1927—2014)

Жить, чтобы потом рассказать о жизни.
Габриэль Гарсиа Маркес

*Читать, чтобы потом рассказать
о прочитанном.*

В.Б. Земсков

Творчество больших художников бьет в сердцевину больших вопросов современности и уже одним своим именем они поляризуют духовные силы, бурлящие под корой повседневности. Искусство проявляет, материализует эти невидимые сущности в образы и дает диагноз состояния общества с полнотой, недоступной социологии. Поэтому искусство — высшая реальность и футурология человечества.

«Моцарт и Сальери» — написал я и подумал: наверное, всякая антиномия упрощает реальную сложность и жизни и искусства, и жизни в искусстве, но как бы то ни было, мы мыслим все антиномичнее, все резче. В чем суть спора Моцарта и Сальери? Гармония и алгебра? Гений и злодейство? И то, и другое, и третье... Думаю, все объемлет спор жизнотворной Воли и мертвящего Догматизма, он охватывает все смыслы этого противостояния: естественность, полнота, отказ от стандарта, поиск и — неорганичность, неполнота, механистичность, неспособность подняться над стандартом, покорность Инструкции... Сальери создает то, чего от него ждут, и не способен к изменению или меняется лишь в рамках заданных параметров, Моцарт — гений Великой Метаморфозы.

Возможно, искусство сродни органической, естественной жизни. Если полю говорят: роди по Инструкции — пожинают сорняки. Человек творит окружающий его мир, что он с ним сделает, то с ним и будет. Сегодня главный вопрос — способно ли человечество к Великой Метаморфозе своего мира, не предусмотренной Инструкциями?

В искусстве XX—XXI вв., как в ядерном чреве Земли, как в топках атомных котлов, бушуют сальериевский Догматизм и моцартовская Свобода, угрюмая «алгебра» бескрылого повтора, вялой эволюции на краю пропасти и вольная стихия качественного прорыва. Все это предвидел еще Достоевский: или «дважды два — четыре» — и тогда ядерная зима, или «дважды два — пять», а может быть, и больше и совсем по-другому...

Пилатам и Сальери искусства, искусствоведческой и литературоведческой «сферы услуг» Михаил Булгаков (Гарсиа Маркес в Мо-

скве, в редакции «Латинской Америки», говорил: «Клянусь родной матерью, я прочитал “Мастера и Маргариту”, уже написав “Сто лет одиночества”»!) своим вольным искусством нанес обдуманый и рассчитанный удар. Но из-за того, что роман не вышел тогда, когда Мастер его создал, он не стал аргументом в нужный момент, каким мог бы стать, и не только в пределах литературной жизни. Это к тому, как быстро должны печататься книги: главная беда — рукопись, вовремя не прошедшая типографский процесс, не способна изменить умы и дух современников, а значит, культуру, и тут потеря невосполнима... Если бы в свой положенный срок был напечатан «Котлован» Платонова, сегодня и литература и мы были бы другими.

Гарсиа Маркес тоже нанес рассчитанный удар по всем разновидностям сальериевского Догматизма, и потому, как только его прочитали, он сразу стал нашим писателем. В нем нашли то, что утрачивала культура — творческую волю!

В понимании того, что произошло с нами, остро недостает всемирного угла зрения, всемирного отсчета для реальной оценки по высоким эстетическим критериям. Хранители Инструкции, присяжные заседатели, наделенные полномочием «выносить суждение», повторяли из года в год слова о «могучем воздействии», «авангардной роли» и тому подобном, в хлестаковском порыве все более витиевато разукрашивая «основную идею». Они строили такую картину мира, какой, им казалось, — по формуле «дважды два» — она должна быть. К чему приводит такой способ познания, мы уже знаем. Было могучее воздействие, только не присяжных заседателей и хранителей Инструкции, а самой могучей и опасной стихии Великой Метаморфозы — революции, что пообещала изменить мир и изменила его. Искусство XX в. — часть Великой Метаморфозы этого века, и оно пережило с ней радостные и трагические изменения.

Великое искусство отрицает мизерное, стандартизированное до «дважды два» производство, но рождается только в споре с равновеликим, но враждебным искусством. Кафка — моцартианец или он из партии Сальери? Кафка открыл одну из страшных сторон Великой Метаморфозы XX в.: превращение человека в насекомое, которое можно раздавить сапогом; другие продолжили: в колесико, винтик, который можно заменить и выбросить, робота, в который можно вставлять разные программы... В любом варианте — расчеловечивание человека, превращение его в «дважды два», лишение его творческого начала, способности к Полету. Это хорошо понял искусство века концлагерей! Смертную тень над человеком открыл Кафка, великий поэт XX в., поэт извращенной, едва ли не смертельно больной действительности. Он научил Гарсиа Маркеса, как понимать, что такое искусство, т.е. искусство Великой Метаморфозы.

То, что происходит с Грегором Замзой, который проснувшись, обнаруживает, что стал насекомым, — это и есть постижение искусством метаморфоз социальных, экономических, политических.

То, что борьба между сальериевским и моцартовским началами извечна, подтверждают и прошлые эпохи. Так, скажем, лишить ангела крыльев, представить его человеком, а Деву Марию с младенцем изобразить домашней хозяйкой с ребенком в Средние века было «антиреализмом», средневековым «модернизмом». А в наше время произошла другая история: стало подозрительным наделение человека крыльями. XX век начался с врубелевского «Демона» — он разбился о скалы противоречий и, спутав крылья, ноги, кости, немигающим взором смотрит в наши души. Такая пришла пора — упасть Демону, но взлететь Человеку. И человек взлетел у Шагала, и не так, как боги, а в ботинках, в кургузом пиджачке, вместе с невестой, словно вырвался из каморки, где происходило превращение Грегора Замзы в насекомое. Боги сломали крылья, а человек их отрастил, боги упали, а человек взлетел, чтобы потом падать, и вновь подниматься, и сопротивляться тем, кто отрывал ему крылья, делал его насекомым, винтиком, роботом.

Только в таком контексте, на мой взгляд, раскрывается великий смысл открытий Гарсиа Маркеса, поэта XX в., который, отталкиваясь от всех Инструкций, вступил в спор с кафкианской метаморфозой.

* * *

Антидогматизм — личная и творческая позиция Гарсиа Маркеса. Реабилитация вольной поэзии — вот что привлекло к колумбийцу нашего читателя, уставшего жить без чуда искусства. Спасибо Кафке: он показал нам, что может быть с человеком. Спасибо Гарсиа Маркесу вдвойне: он одолел Кафку и снова пустил человека и искусство в Полет. Актуальность Гарсиа Маркеса — в возвращении искусству XX в. моцартовского вольного гения, шагаловской свободы поэзии.

Думаю, ничем иным не объясняется универсальность поэзии Гарсиа Маркеса, как и универсальность Шагала. Эта поэзия от полноты восприятия всех сторон Великой Метаморфозы XX в. Их поэзия концентрирует диалектику бытия и истории и спорит с поэзией, порожденной неполным постижением метаморфозы. Гарсиа Маркес противостоит Кафке, а Шагал — Сальвадору Дали. У одних поэзия воли, у других — поэзия неволи, но и там и там — поэзия, в отличие от всего, где «дважды два — четыре».

В свое время один издательский деятель, увидев фотографию Гарсиа Маркеса, которую я предложил для книги о нем, был смущен: без галстука и смеется. Над кем? Над чем? Наверное, тогда Гар-

сия Маркес просто смеялся. Но в тот момент, пусть не сомневается этот хранитель Инструкции, он смеялся над ним.

В определенном смысле можно считать восприятие Гарсиа Маркеса лакмусовой бумажкой способности читателя к восприятию поэзии. Конечно, могут быть помехи — неготовность к встрече с чужой культурой, однако дело в принципе: если мы не воспринимаем Полет у Шагала, не воспримем и Гарсиа Маркеса. И наоборот. Поразительно соприкосновение русской культуры и культуры латиноамериканской в творчестве этих мастеров Метаморфозы.

Ведь, в сущности, Шагал всю жизнь, даже живя в Париже, писал свое Макондо; Эйфелевы башни, напоминающие покосившиеся водокачки среди витебских халуп, не меняют культурно-географических, цивилизационных координат его художественного мира. Так же и Гарсиа Маркес всю жизнь описывает свой Витебск с его хижинами. Сходство в мирах художественных возникло потому, что есть сходство действительности, той, что знал Шагал в начале XX в., и той, что родила Гарсиа Маркеса. И там и там — невыносимый догматизм неменяющейся повседневности; и там и там — предельное накопление мятежной силы против повседневности, прилепляющей ноги человека к земле, не дающей ему превзойти самого себя, взлететь. И там и там — страсть к Полету, в который нас, первых, Циолковский послал в космос из глухой Калуги. И там и там — поэзия народной провинции, соединяющей эпоху Полета богов и эпоху Полета человека.

Это родство двух миров почувствовал Гарсиа Маркес, когда в 1957 г. впервые приехал в нашу страну. Сегодня, читая его репортаж о Москве, кипевшей фестивалем молодежи, словно возвращаешься в Москву, «большую деревню» 1940—1950-х годов — перед рывком из эпохи провинциальных дворишков, где на веревках сушится белье, и «кондитерской архитектуры» — в эпоху блочного строительства.

Гарсиа Маркеса поразили страна и народ, для понимания которых надо изменить представления о пропорциях и мерах: расстояния, дел, людей. В этом «сумасшедшем народе, который даже в своем энтузиазме и щедрости потерял чувство меры», он увидел ту же поэзию, что родила и его творчество: «Земной шар на самом деле более круглый, чем мы предполагаем: и достаточно отъехать на 15 тысяч километров от Боготы, чтобы вновь оказаться в поселках Толимы»¹, краях, откуда родом герои «Ста лет одиночества».

Он увидел и похожие полюса народной жизни, едва очнувшейся после смерти Сталина, лучшим биографом которого, как заметил Гарсиа Маркес, мог бы стать Кафка. В Москве тех лет, по его свидетельству, оскорбительным ругательством было «бюрократ»! Как и сегодня, добавим мы. «Это народ, который отчаянно жаждет иметь

друзей»², — написал Гарсиа Маркес о народе, с восторгом рвавшемся в Полет, бедно одетом, прошедшем через кровавые Метаморфозы XX в., через трагедии, которые напомнили ему те, что познали жители Макондо. В «Осени патриарха» мы почувствуем это не один раз. И надо прочесть ту часть репортажа Гарсиа Маркеса, где речь идет о Сталине, «спящем без угрызений совести», чтобы понять, откуда эта женственная ручка, которой писатель наделил своего не умирающего тирана. И недаром много лет спустя Гарсиа Маркес сказал, что лучшие читатели живут в Советском Союзе.

Наш «витебский» народ начал Полет в начале века, а макондяне — в 1960-х годах на континенте, пропахшем потом и кровью народных движений. История подняла в небо героев Шагала и Гарсиа Маркеса, наделила их провинциальные городки вселенскими смыслами и масштабами. XX век перенаселен всемирной историей и всемирной культурой, он напрягся от ярости противоречий, словно перед взрывом, качественным скачком — но куда?! Шагаловский Полет не имеет аналогов в том смысле, что в искусстве каждый моцартовский порыв — всегда впервые, но за ним полеты богов. Лишь в поздних картинах, смешав ангелов и людей, Шагала пояснил нам источники и поэтику своего искусства, те же, что — в основе мира Гарсиа Маркеса: Библия, Античность, Средние века, Ренессанс, барокко... Шагаловская «витебщина» кончается тем же, чем и гарсиа-маркесовская «макондиана», — апокалипсисом. Помните последние картины Шагала, Моисеевы скрижали — и взрыв Макондо?

Апокалипсическая тема — это ответ искусства на страхи времени перед Великой Метаморфозой. Вспомним Босха, разве мы не узнаем в нем Дали? В финале «Ста лет одиночества», перед рождением ребенка-свиненка, изображен публичный дом для животных — опоганенная, развращенная природа. Как тут не вспомнить Босха, причудливых полулюдей-полунасекомых? Та же извращенная природа — и в финале романа Гарсиа Маркеса «Любовь во времена холеры» (у нас он известен как «Любовь во времена чумы») — вырубленные леса, истребленные животные, отравленные воды...

Предупреждение? Конечно. Большинство крупных произведений Гарсиа Маркеса имеет предупредительный финал: «Сто лет одиночества», «История одной смерти, о которой знали заранее», «Осень патриарха» (несмотря на праздничную концовку), «Любовь во времена холеры». Лев Аннинский³, который остро почувствовал родство Гарсиа Маркеса и нашей жизни, посчитал его пессимистом. Но моцартовское искусство не может быть пессимистичным, ибо оно от самой завязи жизни, а пессимизм — разновидность догматического мировосприятия. «Сто лет одиночества» закончились взрывом, иначе и не могло быть. А дальше? Немота? Небытие? Нет,

там видение: на месте Макондо город с «прозрачными стенами», Град Человеческий, как говорил Алехо Карпентьер. Синонимичные идеи-образы (храм, собор, достоевский «хрустальный дворец») — это сердцевина культуры и истории человечества. Только на пути к этому Граду и остается человечество человечеством. «Какая улица ведет к Храму?» — спросил нас режиссер Тенгиз Абуладзе в фильме «Покаяние». Быть может, мы еще не знаем, какая к нему ведет, но уже точно знаем, какая к нему не ведет. Платонов в «Котловане» показал, каким окажется качество строительства, если в фундаменте будущего будет «слезинка ребенка». Помните Достоевского? В рассказе Гарсиа Маркеса «Там, за любовью — неизбывная смерть» Политик-фокусник соблазняет наивный народ голосовать за него и показывает мазанные пестрыми красками по фанере проекты будущего «города счастья». Фанерный и хрустальный города. И в политике, и в искусстве — свои Моцарты и свои Сальери.

Гарсиа Маркес стал в 1970-е годы у нас своим писателем не потому, что в нем учуяли «родной пессимизм», а потому, что в нем учуяли «родную волю». Не может Воля быть пессимистичной, но может быть трагичной, как «Реквием» Моцарта.

Творческая Воля жизни — это поливариантность, многообразие; догматизм — это стесывание всего сущего под единую мерку, под единообразие. Сегодня Догматизм опасен смертельно, за ним — Яма.

История дала нам шанс. Не мы ли сами взяли у нее аванс для Полета? Как мы им распорядимся?

Макондо без улыбки

Проследим путь Гарсиа Маркеса к творческой зрелости. Писательство требовало от него, как он выразился в карнавальном духе, «ослиного труда»⁴.

После выхода романа «Сто лет одиночества» (1967) писатель не раз говорил, что для его создания ему потребовалось написать четыре ученические книги. И если разделить его путь на два больших этапа — ученичества и зрелости, сопоставить их, то сразу явно различие двух писательских ликов. Сначала перед нами молодой человек — его взгляд на окружающее исполнен непроницаемого драматизма; затем — зрелый писатель, для которого мир находится в постоянном движении между полюсами трагического и комического; выраженные лица меняется от отчаяния к смеху. Но это будет не скоро, а начиналось Макондо с часто встречающегося в ранней журналистике

Гарсиа Маркеса образа человека, лицо которого рассечено глубоким шрамом, лишившим его подвижности и способности улыбаться.

Первый период творчества Гарсиа Маркеса открывают рассказы, опубликованные им между 1947—1951 г. Позднее, когда писатель получил известность, их издали без его ведома под заглавием «Глаза голубой собаки» (по названию одного из рассказов). Недовольный этим, писатель, говоря о четырех предварительных книгах, оставлял эти ранние рассказы за рамками своего творчества. Тем не менее, они заслуживают внимания.

Но прежде — несколько слов о биографии писателя. Долгое время считалось, что писатель родился, как об этом сообщали энциклопедии, 6 марта 1928 г., но когда стали готовиться к его 80-летнему юбилею, юбиляр (большой шутник, фантазер и любитель мистификаций) вдруг объявил, что в метрике вкралась ошибка, и ему уже вот-вот исполнится 80 лет. Бросились вносить исправления в энциклопедии, справочники. По последней версии, Гарсиа Маркес родился 6 марта 1927 г. в маленьком провинциальном поселке Аракатака в прикарибской зоне Колумбии, в краю банановых плантаций. Его отец Габриэль Элихио Гарсиа, недоучившийся юрист, ставший телеграфистом, был чужаком в Аракатаке, где с провинциальной подозрительностью воспринимали пришельцев. Мать — Луиза Сантьяго Маркес — была дочерью давнего жителя местечка, ветерана гражданских войн рубежа XIX—XX вв., убежденного сторонника партии либералов, отставного полковника Николаса Рикардо Маркеса Мехиа Игуаран, женатого на своей двоюродной сестре Транкилине Игуаран Котес.

Один из основателей Аракатаки, как и другие бывшие участники войн, дед Гарсиа Маркеса безнадежно ожидал обещанную правительством пенсию. Родители согласились на брак дочери с телеграфистом, не принадлежавшим к «хорошему обществу», да еще консерватором по взглядам, только тогда, когда иного выхода не осталось, но с условием, что молодые будут жить в другом месте. Тем не менее первенец этого брака, будущий писатель, появился на свет в Аракатаке, куда Луиза приехала рожать по настоянию отца. В доме деда Габриэль воспитывался до восьми лет, его впечатления тех лет станут неиссякаемым источником воспоминаний и поэзии; родители (отец переквалифицировался в фармацевта) жили в городах Сукре и Барранкилья, которые также сыграют в его жизни и творчестве немалую роль. В 1940—1942 гг. Габриэль учился в большом портовом городе Барранкилье в иезуитской школе Сан-Хосе и впервые попробовал перо в школьной газете «Хувентуд». В 1943 г. он продолжил учебу в национальном колледже в высокогорном городке Сипакира, недалеко от Боготы. Здесь прежде случайное, чтение приобрело более систематический порядок.

Впоследствии Гарсиа Маркес не раз говорил, что в период зарождения литературных интересов крайне важным стало для него течение в колумбийской поэзии «Пьедра и Сьело» («Камень и Небо»). Молодые поэты-бунтари, появившиеся на арене литературной жизни Колумбии в конце 1930-х годов, назвали свое течение по заглавию стихотворного сборника испанского поэта Хуана Рамона Хименеса, который с начала гражданской войны в Испании жил в Новом Свете. Но это название — скорее поэтическая эмблема, нежели указание на источник. «Пьедра и Сьело» — университетская группа поэтов, выступивших за обновление, против обветшавшей поэтики испано-американского модернизма, который в Колумбии задержался дольше, чем в других латиноамериканских странах, против устарелых романтических штампов, экзотизма, риторичности, противопоставив манерности — напряженность духовного самовыражения, стремление к неожиданной метафорике и символическому обозначению действительности. Восприняли они и своеволие ассоциативных ходов сюрреализма, элементы его «поэтики хаоса» и сделали упор на смешении двух «рядов» бытия — материального и идеального. Один из участников группы, Карлос Мартин, ректор колледжа в Сипакире, где учился Гарсиа Маркес, существенно повлиял на круг его чтения и направление пробуждавшейся творческой энергии. Здесь же некоторые молодые преподаватели давали ученикам читать и адаптации, и оригинальные сочинения Маркса, Энгельса, Ленина. Формирование своих социалистических идеалов, хотя, разумеется, в юношески-расплывчатой форме, Гарсиа Маркес относит именно к этому периоду.

Гарсиа Маркес попробовал себя в драме и стихотворениях в духе «пьедрасьелистов». Позднее он скажет, что если бы не «Пьедра и Сьело», то вряд ли стал бы писателем. Называл он и другие источники: испанскую классическую поэзию, романтиков — Эспронседу, Нуньеса де Арсе и Беккера, дешевые песенные сборники.

Еще одно важное событие юности — в руки к нему попал сборник сочинений Кафки. «Прочитав его в 17 лет, — вспоминал Гарсиа Маркес, — я открыл для себя, что стану писателем. Увидев, как Грегор Замза мог, однажды проснувшись, превратиться в гигантского жука, я сказал себе: “Не думал, что такое возможно в литературе. Но раз так, писательство мне интересно...” Я понял, что в литературе, помимо известных мне по учебникам академических и рационалистических стилей, существовали иные возможности. Это было все равно, что сбросить пояс невинности»⁵. Под впечатлением на следующий день он написал свой первый рассказ «Третье смирение», который в сентябре 1947 г. Эдуардо Карранса, видный представитель группы «Пьедра и Сьело», опубликовал в газете «Эль Эспектадор».

Статья Каррансы, в которой, обозревая современную колумбийскую литературу, он пришел к выводу об отсутствии талантов на горизонте, также дала импульс Гарсиа Маркесу. Можно лишь подивиться проницательности Каррансы, который углядел в литературных «гаммах» Гарсиа Маркеса проблески самостоятельности и предсказал ему большое будущее.

В том же 1947 г. Гарсиа Маркес поступил на юридический факультет Национального университета в Боготе. И во время учебы в университете опубликовал в газете «Эль Эспектадор» еще два рассказа. Круг чтения молодого писателя расширился, он решил тогда перечитать все, что было написано «до него» от Библии и классики: Достоевский, Толстой, Диккенс, Флобер, Стендаль, Бальзак, Золя... Однако университетская жизнь быстро закончилась. Весной 1948 г., после убийства лидера демократического движения Хорхе Элиесера Гайтана, выступавшего против подчинения страны американским монополиям, в столице началось народное восстание. Его жестокое подавление стало прологом длительных, кровавых гражданских войн, которые вошли в историю Колумбии под названием «виоленсия».

В изначальном смысле виоленсия означает физическое насилие в грубой, жестокой форме. Но для латиноамериканцев это многозначный социально-исторический феномен. Виоленсия — это насилие, порожденное неслыханно жестокой конкистой Нового Света, это борьба индейских племен с населением европейского происхождения; это и перевозданная «игра» с жизнью и смертью в обстановке дикой природы; и отсталые патриархальные формы общественной жизни, порождающие особый тип привычного к крови и равнодушного к смерти общественного деятеля — каудильо, диктатора; это и сотрясавшее многие латиноамериканские страны, в том числе и Колумбию, противоборство в гражданских войнах XIX в. между либералами, сторонниками буржуазных форм жизни, и консерваторами, представителями интересов земельной олигархии. С момента провозглашения независимости Колумбии до 1903 г. сменилось восемь конституций и произошло семьдесят гражданских войн. Наконец, виоленсия — это и те новые формы кровавого подавления народного движения, что принес с собой XX век.

Писатели 1920—1930-х годов, создатели «романа земли», «романа сельвы», как и многие философы той поры, искали объяснение насилию как неискоренимому злу — в дикой природе, в фатальном отношении к смерти индейцев и воспринявших их обычаи метисов. Ромуло Гальегос, воссоздавший эпические картины народной жизни венесуэльцев (близкой во многом жизни колумбийцев), мифологизировал тип носителя виоленсии — «человека-мачо» (т.е. в

буквальном смысле слова — «человека-самца»). Гальегос считал, что виоленсия присуща природе латиноамериканцев, но наиболее проныцательные писатели (в частности, и сам Гальегос) в конце концов осознали, что дело далеко не только в природе, но и в обществе, в тяжком социально-историческом наследии, которое постоянно воспроизводится и со временем обретает новые черты при неизменной отсталости, чудовищном социальном неравенстве, господствующем на континенте.

Виоленсия, начавшаяся после убийства Гайтана, превзошла предыдущие гражданские войны жестокостью подавления народного движения, в котором участвовали и либералы, и профсоюзы, и коммунисты. Университет закрыли, Гарсиа Маркес уехал из Боготы — нелюбимого края «качаков», т.е. северян, боготинцев, где, как он говорил, 360 дней в году моросит дождь, — на родное солнечное приатлантическое побережье.

В приморском городе Картахена-де-лас-Индиас он сотрудничал в газете «Универсаль» и учился в местном университете, а затем, завязав знакомства в журналистской среде, переехал в Барранкилью, где работал в газете «Эль Эральдо» и одновременно, весной 1950 г., стал заведовать редакцией еженедельника «Кроника». Бросив юриспруденцию, он сосредоточился на журналистике, но были в его биографии тогда и «темные пятна» — наиболее «непроясненный» 1953 год, когда он стал бродячим продавцом справочников и энциклопедий в провинциальных районах.

Этот период был решающим в формировании его литературных взглядов. В Картахене он читал античную классику (его любимый автор — Софокл), американцев — Германа Мелвилла, Эдгара По, из философов — экзистенциалистов (Кьеркегор). Он обрел новых друзей — молодых писателей и преподавателя, знатока литературы, владельца книжной лавки, каталонца Района Виньеса (все они под своими именами станут персонажами «Ста лет одиночества»). Круг чтения расширился: Шервуд Андерсон, Джон Дос Пассос, Уильям Фолкнер, Вирджиния Вулф, Джеймс Джойс, Джон Стейнбек, Олдос Хаксли, несколько позднее — Эрнест Хемингуэй, Джозеф Конрад. В его литературно-критических заметках в газете «Эль Эральдо» упоминались Сервантес, Дефо, Рабле. То было вхождение в мир большой литературной традиции.

В исторической молодых латиноамериканских странах еще не сложился собственный значительный культурный слой, способный стать почвой для самостоятельного и последовательного развития литературы. Колумбийская литература в XIX в. выдвинула писателя-романтика, автора прославленного на континенте любовного лирического романа «Мария» Хорхе Исаакса, а позднее — одного из важ-

нейших поэтов модернизма Хосе Асунсьона Сильву, в XX в. — Хосе Эустасио Риверу, автора знаменитого романа сельвы «Пучина» — о диких природных и социальных джунглях Колумбии, царстве насилия и смерти. Но сильной развивающейся национальной традиции, как, скажем, в Аргентине, здесь еще не существовало. Течение «Пьедра и Сьело» выполнило свою роль в обновлении поэтического языка, но отжило свое. Гарсиа Маркес в своих критических заметках выделял тогда только двух колумбийских авторов — крупного самоубытного поэта Леона де Грейффа и Хорхе Саламеа Борду, видного общественного деятеля и прозаика, влияние которого ощутимо в его творчестве.

В 1948 г. Гарсиа Маркес напечатал в газете «Универсаль» очерк о посещении ее редакции поэтом Сесаром Герра Вальдесом. То был вымышленный персонаж, говоривший о необходимости преодоления поверхностности, дешевого фольклоризма и выхода к универсальным темам, к осмыслению судеб ищущей свой облик Латинской Америки. В его облике узнаваемы черты Неруды⁶, пользовавшегося славой ниспровергателя традиций — именно тогда он писал «Всеобщую песнь», эпическую фреску, которая откроет новую художественно-философскую перспективу в осмыслении истории континента. Гарсиа Маркес явно понимал суть исканий зрелых поэтов и прозаиков Латинской Америки, искавших новые пути, — таких, как Карпентьер, который как раз в это время создавал свою концепцию «чудесной реальности».

В такой литературной ситуации естественным было стремление литературной молодежи к преодолению провинциализма, желание жить в живом литературном мире. Такую возможность предоставила работа в газетах; еженедельник «Кроника» стал своего рода литературным «полигоном», где молодые писатели, в том числе Гарсиа Маркес, публиковали первые опыты «в компании» с крупнейшими мастерами прозы — Кафкой, Сарояном, аргентинцами Хорхе Луисом Борхесом и Хулио Кортасаром, уругвайцем Фелисберто Эрнандесом, которых они перепечатывали у себя. Характерно, что всех этих авторов объединяло обращение к условным, фантастическим формам.

Гарсиа Маркес почти с самого начала оказался самостоятельным и оригинальным журналистом. Его стиль впоследствии существенно повлиял на колумбийскую журналистику. Журналистика была для него свободной от литературности сферой вольного контакта с жизнью, и здесь его творческая энергия была ключом. Парадоксальность высказывания (влияние известного испанского писателя-авангардиста Гомеса де ла Серны с его лозунгом: неважно, что говорить, важно говорить с юмором и парадоксально) и плотная метафоричность стиля «пьедрасьелистов» присущи журналистским ра-

ботам Гарсиа Маркеса в газете «Универсаль». В них возникает и связанная с бушевавшей в стране виоленсией одна из центральных тем его творчества — тема ненормального состояния человеческих отношений в мире, вращающемся по кругам насилия, или, как он сам ее обозначил, — тема «недоброго сознания».

Это тема его первой журналистской публикации, сформулированная ясно, хотя и в манерно-экстравагантной, метафорической форме, причем проблема «недоброго сознания» поставлена сразу как проблема коллективного народного сознания. «Жители городка, мы привыкли...» — так начиналась его публикация. И это «мы» означает всех, весь народ, который привык к военному положению, к звукам военной трубы, объявляющей комендантский час в городе, в оцепенении застывшем на морском берегу. Время здесь кажется забытым и едва соприкасается с современностью. Потому чудится, что на рейде дремлют корабли Френсиса Дрейка, знаменитого пирата XVI в., а рядом с ними — подводные лодки, которым уступили место цветные морские рыбки. Здесь сошлись и прошлое, и «цивилизация пороха».

Тема недоброго состояния мира и разлагающего воздействия виоленсии на человеческие души проступает и в более поздних очерках этого периода. Так, в очерке «Нечто, похожее на чудо» в опустошенном, изнемогающем от страха и кровопролития поселке, прежде славившемся музыкантами и певцами, тяжесть утрат и насилия подавила жителей, и никто не соглашается спеть. Но все-таки, в конце концов, звучит аккордеон, и песня, как чудо, пробуждает надежду в измученных людях.

О виоленсии в тот период писали немного. Это объяснялось тем, что Барранкилья, как и вообще прибрежные районы, оказалась вне зоны активных действий; кроме того, цензура запрещала информацию, связанную с виоленсией. Но молодой Гарсиа Маркес был полон азарта в погоне за жизнью. В газетах он печатался тогда под псевдонимом «Септимус» — не из романа ли «Миссис Дэллоуэй» (1925) Вирджинии Вулф взял он себе этот псевдоним? (Так звали персонажа, контуженного на войне и повредившегося умом.) Склонный и к драматическому, и к поэтическому, эмоциональному восприятию жизни, он писал на любые темы: о местных и международных событиях, о спортивных соревнованиях, об атомной бомбе. Публиковал юмористические сериалы, пародии на детективы, готическую литературу, на Кафку, был автором озорных заметок о событиях в дружеской среде литераторов, в местной жизни, например, фантазмагории о карнавале в Барранкилье, о коронации «королевы карнавала». В этюде «Отпевание Хоселито, или Защита гробов» в свидетели призываются все «очевидцы» от Эсхила, Софокла, Дио-

ниса, Мома, Эзопа до «короля дураков» — Эразма Роттердамского. Скончавшийся от излишних возлияний Хоселито лежит на стойке бара, а вокруг звучит карнавальная божба, «Отче наш» вперемежку с руганью, исполняется «отходная кумбиамба» — зажигательный танец негритянско-мулатского происхождения. Очевидно сочетание воздействия местного карнавала и литературных реминисценций. Гарсиа Маркес писал и о народном творчестве, в частности об известном исполнителе фольклорной песни Рафаэле Эскалоне (этот персонаж не раз возникает в его произведениях).

Знание Гарсиа Маркесом народной жизни и культуры расширилось во время его журналистских поездок по провинции, а затем в скитаниях продавца энциклопедий. В 1952 г. в столичном журнале «Ла Лампара» он опубликовал очерк «Ла-Сьерпе (страна на Атлантическом побережье)» о народных поверьях. Главный персонаж с юмором рассказанной легенды — Маркесита, родовитая патриархальная владелица поместий и скота, властно повелевающая крестьянской округой в этом краю сельвы, болот и владеющая секретами магии. Позже очерк был дополнен и издан в 1954 г.

В этот период бросается в глаза контраст между его журналистскими очерками, с их конкретностью, жизненностью образов и юмористическим тоном, и художественными произведениями: рассказами и набросками к задуманному тогда роману, в большинстве своем они печатались в барранкильской газете «Эль Эральдо», еженедельнике «Кроника» или в газете «Эль Эспектадор» в Боготе. Десять рассказов, составившие сборник «Глаза голубой собаки», написанные под влиянием поочередно Кафки, Фолкнера, Хемингуэя, Сартра, были впервые напечатаны до 1951 г. Их общая тема — смерть, умирание, распад некоего условного героя. Темы эти трактуются в фантастически-условном ключе, часто от лица умирающего или уже умершего, и смерть может происходить несколько раз «внутри смерти». Эти ранние рассказы содержали в себе творческие импульсы, которые станут важными в зрелом творчестве писателя: тяготение к условно-фантастической форме и гротеску, к концентрации лирического и поэтического начал в прозе, стремление организовать сюжет вокруг темы смерти или умирания, снятие границ между чувственным и сверхчувственным, реальным и нереальным, объективным и субъективным.

Писатель не раз говорил о том, какое значение для его творчества имели впечатления детских лет, проведенных в Аракатаке в доме дедушки и бабушки. Среди важнейших источников художественных влияний он вспоминал свою бабушку Транкилину Игуаран Котес, рассказывавшую мальчику небылицы с той совершенной натуральностью и серьезностью, что свойственна суеверным людям, и всю па-

триархальную атмосферу родового дома, населенного многочисленными богомольными тетушками, т.е. традицию народных поверий, устных рассказов о невероятных событиях. В рассказах бабушки не существовало границ между «этим» и «тем» мирами, дом был населен призраками, являвшимися частью реальной жизни. Когда кто-либо из жильцов дома умирал, его комнату запирали, оставляя ее для жизни умершего. В доме были заперты двери комнат, где жила тетя Петра, которая угадывала, из какого куриного яйца может родиться василиск (а потому его надо сжечь), тетушка Маргарита, очень красивая и умершая в ранней юности, тетушка Франсиска Симоносеа, которая, чувствуя приближение смерти, села ткать себе саван и, закончив его, умерла. Все эти персонажи, вписавшиеся в «Сто лет одиночества», с наступлением ночи оживали, дом заполнялся таинственными шорохами, звуками, вздохами, передвижениями умерших.

Подтверждение этой «возможности» взаимопереходимости форм бытия, метаморфозы жизнь-смерть юный Гарсиа Маркеса нашел в литературной фантастике, гротеске, прежде всего у Кафки, «рассказывавшем о мире точно в той же манере, что и моя бабушка»⁷. Учеба у западных художников обнаружилась и в набросках к задуманному в тот период большому роману, в будущем — «Сто лет одиночества». Гарсиа Маркес говорил, что он писал эту книгу около двух десятилетий. Определить время зарождения ее замысла сложно. В одних высказываниях писатель относил первые пробы романа к 1945 г., когда он учился в Сипакире, в других связывал появление поначалу туманной идеи описать историю семейства, живущего в маленьком поселке, с посещением в 1950 г. Аракатаки, где он не был с детства.

Дед и бабушка, у которых он провел детство, умерли, и он поехал с матерью — продать родной дом. Продажа дома прочертила болезненную царапину по сердцу и памяти Гарсиа Маркеса. Он рассказал о том, как они шли с матерью по длинной пыльной улице умиравшей в жару Аракатаки, на всем лежала печать запустения. На углу мать остановилась и вошла лавку, где женщина шила на швейной машинке. Та обернулась на приветствие «Здравствуй, кума», женщины бросились друг другу в объятия и, не говоря ни слова, заплакали. Мир, который унес с собой Гарсиа Маркес, уезжая ребенком из Аракатаки, вспоминаясь ему юным и свежим, величественным и полным тайны, предстал под беспощадным солнцем юношеской зрелости провинциально обыденным и бедным, а дом, казавшийся таинственным миром, — маленьким и совершенно обычным. Теперь мир детства жил только в памяти и воображении.

Следы начатого тогда романа обнаружались в «Эль Эральдо», где в своей колонке «Жирафа» весной 1950 г. Гарсиа Маркес поместил один за другим три небольших текста: «Дочь полковника», «Сын

полковника» и «Дом Буэндиа» с подзаголовками «Наброски к роману». Роман он назвал тогда для себя «Дом». В этих набросках появились впервые ключевые герои и образы будущего романа «Сто лет одиночества», которые будут возникать в его прозе на протяжении последующих лет, сигнализируя об идущей «за сценой» главной работе. Очевидны и ключевые идейно-художественные константы: историческая ретроспектива, свободное обращение со временем, гротескные черты, странности в поведении героев. Наиболее интересен последний набросок — «Дом Буэндиа» о полковнике Аурелиано Буэндиа, который после гражданской войны вернулся в провинциальный поселок к своему родовому полуразрушенному дому с миндалевым деревом в центре двора — на улице, упирающейся в кладбище. Усталый и опустошенный он решает начать жизнь заново, восстановить и перестроить дом.

Образ провинциального поселка, неизвестно чем ущемленные, мятущиеся герои — бывшие полковники, участники гражданских войн, мелькают и в других набросках тех лет; например, в миниатюре с экстравагантным названием «Жилет с фантазией» поселок — это две улицы вдоль реки, пристань, лесопилка, бильярдная. Явна близость к фолкнеровскому миру в отборе деталей и в том, что в своем поведении персонажи, как правило, отклоняются от нормы, какие-то их черты гипертрофируются.

Ощутимо влияние на писателя Вирджинии Вулф с ее вольной концепцией времени — эту писательницу он вспоминал не раз. Игра со временем очевидна в одном из набросков 1950 г. — о Евангелине, в сознании которой пробегает несколько десятков лет в то время, как она запирает дверь (а действие происходит в 1783 г.) и переходит улицу, чтобы сесть в экипаж, который увезет семью в эмиграцию (в доме при этом остается забытый в шкафу ребенок). Начатый Гарсиа Маркесом большой роман оказался ему тогда не по силам, и летом того же 1950 г. он, изменив свой план, предпочел более частный сюжет из жизни уже существующего в воображении провинциального поселка. Он напечатал в своей газете новые наброски, но не «для романа», а «из романа», действующие лица которого почти без изменений вошли в его первую книгу «Палая листва»; он писал ее до середины 1951 г. вечерами и ночами в опустевшей редакции газеты, а затем шел спать в меблированные комнаты, где, когда не было денег расплатиться за ночлег, оставлял в залог рукопись.

В 1952 г. через литературного агента крупного аргентинского издательства «Лосада» роман «Палая листва» был отправлен в Буэнос-Айрес и вскоре вернулся оттуда с отрицательным отзывом видного критика, выходца из поколения испанских авангардистов 1920—1930-х годов Гильермо де ла Торре. Отметив поэтические достоинства со-

чинения, тот советовал молодому автору все-таки посвятить жизнь чему-то другому. Это лишь разъярило Гарсиа Маркеса. В том же 1952 г. в заметке «Самокритика» — в форме письма к другу он поведал о провале «Палой листвы», о новой поездке в умирающую в жаре Аракатаку — поселок шестидесятилетних девственниц и престарелых полковников, о решимости вернуться к первоначальному замыслу и написать роман «Дом» страниц на семьсот. Но пока реальностью была отвергнутая «Палая листва», где Гарсиа Маркес, оставив семейство полковника Буэндиа для «большой книги», избрал иных героев. Но местом действия стал маленький провинциальный поселок, почти деревня, где будут жить и персонажи «Ста лет одиночества», — Макондо.

Что такое Макондо? В романе «Ста лет одиночества» основатель рода Хосе Аркадио Буэндиа услышал это название во сне во время скитаний в поисках места для основания поселка. Чей-то голос произнес название, он плохо расслышал его и, как расслышал, так и назвал, — Макондо. В действительности Макондо — это название маленького хутора на банановых плантациях, расположенного между двумя провинциальными поселками — родной писателю Аракатакой и Ла-Сьенагой, центром того края, о котором Гарсиа Маркес писал в своих журналистских очерках. К писателю это название пришло из сна детства, проведенного в краю Макондо.

Знатоки Колумбии по-разному объясняют это название. Согласно одним, макондо — ни на что не годное дерево, мощное и высокое, наподобие раскидистой тропической, с широким стволом сейбы или хлопкового дерева. Согласно другим, это лекарственное растение, молочко которого хорошо заживляет раны. По мнению колумбийского критика Х. Мехиа Дуке, макондо — это тропическая чащоба, где легко заблудиться и погибнуть в зловонной трясине. В сознании крестьян макондо — повсюду и нигде, это проклятое место между реальностью и ирреальностью. Лингвисты считают, что слово «макондо» происходит из языка африканцев банту и означает определенный сорт бананового дерева или банана, встречающегося в Колумбии и на Кубе; согласно народным поверьям, это излюбленная пища дьявола, а места, где он растет, любят посещать призраки.

Как бы то ни было, Макондо стало для Гарсиа Маркеса той заповедной зоной, где будут жить его герои в мире между действительным и небывалым.

Фантастическое начало связано в «Палой листве» с одним из персонажей — мальчиком, который вспоминает детские страхи и ощущения Гарсиа Маркеса. Родной дом для него полон тайн и привидений. Душными тропическими ночами он окутан одуряющим запахом жимолости, куст ее давно срублен, но аромат остался, ибо

жимолость — это цветок, который «выходит», подобно призракам. Тайны родного дома. Вот одно прочно засевшее в памяти ощущение. Бабушка приказала мальчику сидеть в углу комнаты на стуле, не слезая с него. Он послушно сидит, чувствуя неудобство и скованность, но не решается нарушить запрет. Это ощущение-воспоминание, возможно, и дало импульс роману «Палая листва», полному автобиографических деталей.

Старый полковник, дедушка мальчика, по свидетельству Гарсиа Маркеса, — это дед писателя, ветеран гражданских войн Николас Маркес, женатый на двоюродной сестре и наделенный автором вместо кривого глаза — хромой ногой. Из рассказов деда — фантазмагорический образ герцога Мальборо, появляющегося в тигровой шкуре среди повстанцев-либералов. Этот образ будет кочевать из одного произведения в другое. А возник он просто: однажды, услышав песенку «Мальбрук в поход собрался...», мальчик спросил у деда, кто этот Мальбрук, а тот ответил: ветеран гражданских войн.

Рассказы дедушки — главный источник художественного претворения истории. Переплетясь с историей семьи, она предстала как кровавая история гражданских войн. Макондо обрело черты Аракатаки, основанной беглецами и ветеранами войны. Как и Аракатака, Макондо знало период счастливого покоя, затем началось нашествие «палой листвы», или «гнили», — так местные жители именовали пришельцев, нахлынувших в Аракатаку — Макондо, когда этот край стал центром банановой лихорадки, порожденной деятельностью печально знаменитой (описанной и другими латиноамериканскими писателями) американской «Юнайтед фрут компани».

Роман «Палая листва» начинается с небольшого, написанного в поэтической манере, вступления, где возникает образ Макондо, уже утратившего свой покой и ввергнутого в кружение вихря «палой листвы»: фальшивое процветание поселка, когда на праздниках и гулянках сжигаются пачки купюр, дом терпимости, толпы переселенцев, людской поток, гонимый бедствиями виоленсии и банановой лихорадки, люди, спящие на улицах, человеческое отребье — в восприятии старожиллов.

Политое кровью, выжатое банановой компанией, Макондо задыхается в тропической жаре и лихорадке ненависти, ее столько накопилось, что кажется, вот-вот поселок взлетит на воздух или его унесет и сотрет с лица земли вихрь, ибо все здесь превратилось в палую листву, человеческую труху.

Макондо, воспроизводящее историю Аракатаки, останется для писателя магнитом, притягивающим к себе размышления об истории страны. Эту эпическую задачу Гарсиа Маркес неосознанно ставил перед собой уже в начале творческого пути, когда он задумал

роман «Дом» и, не совладав с ним, воссоздал эпизод из истории Макондо, хотя вложил в него все свое понимание истории. Это Макондо пока без Буэндиа, но они уже маячат на горизонте. Ведь именно полковник Аурелиано Буэндиа, командующий войсками либералов на Атлантическом побережье, прислал в Макондо врача, который теперь лежит в гробу, а вокруг него сидят бывший соратник Буэндиа, старый хромым полковник, его дочь и внук, каждый со своим внутренним монологом.

Врач покончил жизнь самоубийством, слуги полковника — индейцы — заканчивают приготовления к похоронам, а полковник решает возникшие трудности с алькальдом Макондо. Все действие происходит за полчаса, которые протекают между свистком маленького желтого паровоза, проходящего в 2.30 через Макондо, и криком выпивы в 3 часа (согласно поверьям, выпивка точно отмеряет время). В монологах-воспоминаниях старших временные границы расширяются до четверти века, простираясь от 1928 г. (настоящее время действия, имеющее символическое значение, — год рождения писателя по старой версии) до начала столетия, когда в 1903 г. в Макондо приехал покончивший с собой доктор.

Позднее критики отмечали сходство сюжетно-композиционной структуры первого романа Гарсиа Маркеса с романом Фолкнера «Как я умирала» (1930). В обоих произведениях действие концентрируется вокруг темы смерти, приготовления к погребению, исполнения воли умершего и преодоления трудностей на этом пути. Дело, конечно, не только в сюжетных «соприкосновениях». Журналисты не раз говорили Гарсиа Маркесу о том, что он «задолжал» Фолкнеру. Раздраженный писатель однажды ответил, что впервые прочитал Фолкнера после выхода «Палой листвы» и то лишь, чтобы узнать, что у них общего. Однако он лукавил, ибо, как отмечалось, Фолкнера он читал; и в литературно-критических заметках 1948—1952 гг. упоминал его чаще других писателей. А в статье о присуждения в 1949 г. Фолкнеру Нобелевской премии он привел целый список, очевидно, прочитанных им книг, среди них — «Шум и ярость», «Как я умирала», «Святылище», «Свет в августе», «Дикие пальмы», «Деревушка», рассказы.

Но обычно Гарсиа Маркес не скрывал того, что «задолжал» Фолкнеру. «Я решил, что стану писателем, читая Фолкнера»⁸, — признался он критику Луису Харрису. А позднее заметил: «Моя главная задача состояла не в том, чтобы подражать Фолкнеру, а в том, чтобы разрушить его. Его влияние меня губило»⁹. И, наконец, в 1982 г. в Нобелевской речи он прямо назвал Фолкнера своим учителем. Он видел сходство между Йокнапатофой и Макондо в природе, населении, конфликтах, насилии, отчуждении, разъедающем общество. Одина-

ковые запустелые поселки, жара, пыльные дороги, пальмы, ливни, похожие на потоп, цинковые крыши убогих домиков бедняков, появившиеся в Колумбии вместе с нашествием «Юнайтед фрут компани». Существенно и внутреннее сходство в истории Йокнапатофы и Макондо. И там и здесь гражданские войны XIX в., которые оставили неизгладимый след в биографиях родов — фолкнеровских Сарторисов и Буэндиа Гарсиа Маркеса, и там и здесь патриархальный мир постепенно втягивался в новую эпоху. Так же, как в Йокнапатофе, в Макондо появляется первая железная дорога.

Наконец, совпадающие детали биографий. Прадед Фолкнера Уильям был полковником в отставке армии разгромленных южан, дед Гарсиа Маркеса Николас Маркес — полковником разгромленной армии либералов. По принципу уже не сходства, а противоположности, перекликались их судьбы. Прадеда Фолкнера после ссоры застрелил его компаньон по строительству железной дороги. Дед Гарсиа Маркеса в пылу гнева убил соседа, раздражавшего его своими приставаниями.

В основе исторических и современных параллелей — общие беды: насилие, отчуждение, одиночество. Естественными были и ощущение молодым писателем близости фолкнеровского мира, и стремление создать свою Йокнапатофу. Причины воздействия фолкнеровской саги о Йокнапатофе на молодого колумбийца следует искать в обаянии центральной идеи, в обобщенном эпическом образе истории.

Но на этом сходство кончается, ибо природа талантов Фолкнера и Гарсиа Маркеса совершенно различна. Различен и выбор пути эпического синтеза истории и современности. Несмотря на все усвоенные и введенные в литературный обиход новации (свободное обращение со временем и композицией, расширение возможностей «потока сознания» и т.п.), Фолкнер принадлежал к классическому типу писателей-реалистов. Общая картина мира складывалась у него из «суммы» традиционно воссозданных жизненно-психологических коллизий, на первом плане у него рефлексивно-аналитическое начало, социально-психологический портрет.

Гарсиа Маркес принадлежит к иной породе художников, для которых характерны стремление к поэтическому обобщению, концентрация внимания на «общей ситуации» мира и ее символическом изображении. У него преобладает чувственное восприятие, интуитивно-лирическая стихия, ассоциативная система мышления, типичная для поэтического таланта, выводящая реальное на уровень гротескного образа, символа, на уровень фантастичности.

Именно поэтому если мир Фолкнера принципиально неисчерпаем (как неисчерпаемы жизненные коллизии и человеческие типы), то Гарсиа Маркес стремился к созданию «исчерпывающей

поэтически-метафорической модели»¹⁰, «окончательно» символизировавшей собой весь мир. Так он сам сознавал природу своего таланта, уже в ранней юности он понял: «Роман — это поэтическое переосоздание действительности»¹¹.

С этой точки зрения по-иному выглядит то, что Гарсиа Маркес в своем первом романе построил повествование вокруг темы смерти, похорон. Для Фолкнера такая коллизия достаточно случайна — это просто одно из явлений жизни. У Гарсиа Маркеса уже в ранних его рассказах тема смерти, умирания, перехода из «одного» мира в «другой», пограничная область жизни и смерти, весь неизбежно связанный с такой темой арсенал художественных средств поэтической символизации, гротескного обобщения, фантастики, — все это с самого начала обнаружило особую природу его таланта.

Отсюда обращение Гарсиа Маркеса уже в первом романе к поэтике мифа — явление, не только не характерное для Фолкнера, но чуждое для него (одно из наименее удачных его произведений — роман «Притча», 1954, дублирует мотивы солдатской жертвы на войне и мифа о Христе). То есть для писателя «отражающего» типа, для Фолкнера, миф — это враждебный полюс, для таланта «пересоздающего» типа, для Гарсиа Маркеса, — это логически конечная точка в поисках средств поэтической символизации мира.

Эпиграфом к «Палой листве» Гарсиа Маркес избрал слова из монолога тирана Креонта в «Антигоне» — второй из «трилогии» трагедий Софокла об Эдипе, где рок преследует уже не самого Эдипа, а его детей, родившихся от кровосмесительного брака с матерью. Креонт запретил хоронить сына Эдипа — Полиника, павшего от руки брата, но сестра Антигона, преступив запрет тирана, совершает религиозный обряд погребения. Сходная коллизия — в основе «Палой листвы». Старому полковнику, его дочери и внуку, выполняющим «коллективную роль» Антигоны, противостоит выступающее в роли тирана Креонта население Макондо, проклявшее доктора и постановившее, что труп его должен сгнить или быть растерзан стервятниками.

Однако, выстроив мифологическую параллель, Гарсиа Маркес не стремился ее развить. У Софокла его интересует не частное, но общее, а именно — способ воссоздания общей картины мира. Люди у Софокла за невольные и неведомые Эдипу грехи, наказаны мором. Макондо, прошедшее через ужасы виоленсии и банановой лихорадки, впало в состояние гниения «палой листвы», подверглось морозному поветрию, превращающему людей в носителей «недоброго сознания». Виоленсия, или, скорее, ее воздействие на народ стала уже в первом романе Гарсиа Маркеса основной внутренней темой.

Тему по-своему пытались решить latinoамериканские писатели 1920—1930-х годов, прежде всего Ромуло Гальегос; для него наси-

лие — врожденное качество латиноамериканца-метиса. В романах «Донья Барбара», «Кантактаро», «Канаима» он создал своего рода «мифологию виоленсии», проистекающей из самой почвы, крови, природы Латинской Америки. Гарсиа Маркес далек от почвенничества писателей того поколения. Человек у него не олицетворяет, как у Ромуло Гальгоса, виоленсию, бурлящую у него в крови, насилие — это скорее общее состояние мира. Оно, как воздух, которым дышит мир. Вот это-то невидимое «что-то», то общее, что определяет жизнь, и составляет для писателя и цель, и загадку.

Он изначально устремлен к исследованию коллективной социально-нравственной ситуации. Его интересует народ, народное сознание, индивид при таком выборе позиции предстает как часть коллективного целого, своей жизнью воплощая общее состояние или противостоя ему. И «народ» в «Палой листве» — понятие общее, нерасчлененное. Он не дифференцирован ни социально, ни профессионально, это масса, из которой мало кто выделен как личность. Такой подход связан со стремлением писателя к поэтической символизации и близок романтизму. Но в целом «Палая листва» — это настоящее поле битвы между тем, что заимствовано молодым писателем, который, как он говорил, использовал в первом романе все, что знал и чему научился, и тем несомненно оригинальным, что принадлежало только ему.

Среди фолкнеровских принципов — стремление к воссозданию «модели» национального бытия, национальной истории в рамках локально ограниченной провинциальной территории — фолкнеровского «клочка земли величиной с почтовую марку»; временные смещения, позволяющие свести прошлое и настоящее и тем самым показать единство и преемственность истории (фолкнеровский принцип «не существует никакого “было” — только “есть”»); наконец, фолкнеровский принцип «многоглазия», когда одна и та же история рассматривается или реконструируется с разных точек зрения¹².

Близки фолкнеровскому миру провинциальный аристократизм хромого полковника, противопоставляющего коренных макондовцев пришлому люду — «палой листве»; система патриархальных отношений между господами и слугами (отношения семьи полковника с индейкой Меме, живущей в их доме с детства; у Фолкнера белые — негры). Фолкнеровского священника Хайтауера из романа «Свет в августе» напоминает священник по кличке Упрямец. Можно отметить также прием воссоздания мира через почти «нулевое» сознание ребенка, фиксирующего элементарные движения жизни.

Но в главном Гарсиа Маркес шел с самого начала самостоятельно. Центральный персонаж «Палой земли» наделен им чертами алогизма, странности в поведении. Критики отмечали, что поведение

доктора, бегущего от мира, напоминает поведение героини фолкнеровского рассказа «Роза для Эмили». Возможно, первоначальные импульсы и были получены от Фолкнера. Но в гротескном заострении образа Гарсиа Маркес пошел гораздо дальше своего «учителя». Принцип построения сюжета «вокруг трупа», как и гротеск, показывает действительность в символично-заостренном, «предельном» выражении.

Старый полковник принял доктора на постой в семью, и при первой же встрече этот человек, в стати которого чувствовалась военная косточка, поразил всех не только сухостью и замкнутостью, но и странностями. За столом, убранном праздничным фарфором, он просил тягучим, нутряным голосом подать ему... травы. Аделаида, жена полковника, не поняла, какой травы. Обычной, той, что едят ослы. В конце концов, доктор удалился от людей и общения с миром, ушел из дома полковника, сначала с Меме — в брошенный дом, а когда та покинула его, заперся в полном одиночестве. Причина ненависти народа к доктору — в том, что во время очередной вспышки виоленсии, захлестнувшей Макондо, он отказался помочь раненым, стонавшим на его крыльце. Доктор не выполнил миссию милосердия, оборвав нити связей с людьми, и народ проклял его, приговорив к лишению последнего обряда милосердия — погребения.

Пораженная холодностью доктора, Аделаида заметила, что содержать такого постояльца — все равно что кормить Сатану. И слово это не случайное. Писатель наделил персонажа чертами богоборца, бессонными ночами ведущего борьбу с Всевышним. Полковник, носитель традиционной морали, однажды вступает с ним в морально-религиозный спор, но он не получается, и не только потому, что доктору, либо молчащему, либо по-военному коротко говорящему о своих нуждах, нечего сказать. На эту тему нечего сказать писателю. Если и было что-то наиболее неорганичное для Гарсиа Маркеса, так именно эта традиционная для европейской, в частности русской, классики (Достоевский) и в немалой степени для Фолкнера, христианская нравственно-религиозная проблематика. Она совершенно чужда и, более того, антагонистична для Гарсиа Маркеса, мир которого, как и других «новых» латиноамериканских романистов, вырастает на миросозерцательной платформе, отличной от других известных романских систем. Невнятный метафизический спор, типа того, что вел в душную тропическую ночь полковник с доктором, больше в произведениях Гарсиа Маркеса не повторяется.

Та же невнятность характерна и для отношений доктора со священником Упрямцем. Они похожи друг на друга физически, въезжают в Макондо в один и тот же день на мулах (как въезжал Христос в Иерусалим), только с разных сторон, и народ, собравшийся

встретить земляка-священника, по ошибке встречает с оркестром «сатану» — доктора, равнодушно проезжающего мимо. Полковник, ведущий душеспасительные беседы с доктором, угадывает их внутреннюю связь и советует доктору побеседовать с Упрямым, который выглядит не как традиционный священник, а как закаленный мужчина, побывавший на войне и вынесший из нее неколебимыми свои христианские убеждения. Встречи не происходит, скорее всего потому, что говорить им было бы не о чем, ибо рождавшийся мир Гарсиа Маркеса имел свою, совершенно иную логику.

Старый хромой полковник, священник, доктор прошли через печку виоленсии. Полковник сохранил неколебимую стойкость, способность противостоять чему угодно во имя защиты того, что он считает нравственным. Священник закалил свою веру и стал непрекаемым авторитетом в Макондо. Доктор, вернувшись выжженной головешкой, стал гротескным и трагическим символом крайнего отчуждения, достигшего той степени, когда утрачивается человечность. Именно поэтому он наделен анималистическими чертами: ест траву, как осел, мычит животным голосом, стеклянными глазами пса смотрит на женщин, отношения его с Меме чисто «ослиные». Этот человек-осел, неспособный к общению и любви — первый гарсиамаркесовский образ человека, вышедшего за пределы человечности и попавшего в глухие стены подполья одиночества.

В «Палой листве» «сожженный» герой пришел со стороны, позднее такие персонажи будут вырастать в самом Макондо. Доктор превзошел образ полковника Аурелиано Буэндиа из романа «Сто лет одиночества». Не случайно у них — общий реальный прототип, с которым в сознании писателя связан тип человека, сожженного огнем гражданской войны. Это лидер либералов в войнах рубежа XIX—XX вв. генерал Рафаэль Урибе Урибе. За него принимает Аделаида доктора, человека с военной выправкой, когда он появляется в доме, поэтому она ставит на стол праздничный фарфор.

Из этого зерна вырастет художественная философия, идейная конструкция «Ста лет одиночества». Здесь — поиски пока наугад, но Макондо, превратившееся в «палую листву», уже готово производить своих людей-ослов. Земля обетованная, через которую прокатились волны виоленсии, раслена, одичала, как и люди. Виоленсия, которая сожгла доктора, сжигает и народ. Пришелец оказывается не внеположным народу Макондо, а его символом. Он — концентрированное выражение «недоброго сознания», одичалости в отчуждении, ненависти, злобы, что сжигают народ. Сам Гарсиа Маркес сформулировал ситуацию так: «Подлинная проблема Макондо — это нравственная гангрена, это городок озлобленного, недоброго сознания, где никто никого не любит»¹³. А Марио Варгас Льоса подвел итог, за-

метив, что народ потому возненавидел доктора, что узнал в нем самого себя. Охваченный заразой злобы и ненависти народ Макондо, узнавший себя в человеке-осле, отказавшемся выполнить миссию милосердия, теперь сладострастно мечтает о дне, когда почует запах разлагающейся плоти доктора. «После того, что я повидал на своем веку, я думаю, Макондо способно на все» — так резюмирует ситуацию полковник. Воссоздать это общее состояние мира, народного, коллективного сознания и было целью писателя. Главный персонаж за частными персонажами, сюжетами, перипетиями — народ, ставший главным персонажем всего последующего творчества Гарсиа Маркеса.

Полковник, выступающий нравственным противовесом коллективному нравственному самоубийству, совершаемому народом, подобно тому, как убил себя доктор, принимает на себя героическую миссию Антигоны, обязуясь похоронить доктора. Он привел свою семью и слуг-индейцев к гробу доктора, добился от продажного алькальда разрешения на похороны. Зная, что из-за занавесок на окнах за ним следят полные ненависти глаза жителей Макондо, он шел за гробом по пыльным улицам к кладбищу. Роман завершен в тот момент, когда траурная процессия, совершаемая во имя жизни, во имя погибающего в ненависти народа, отправилась в путь. Дальше может произойти все что угодно. Поэтому полковник, этот жилистый, крепкий старик, у которого от внутреннего напряжения раздуваются жилы на шее, как у бойцового петуха, героичен. От этого «бойцового петуха» идут нити к другому героическому старику — персонажу известной повести Гарсиа Маркеса «Полковнику никто не пишет».

Таким образом, с самого начала проявилась основная сфера интересов писателя: не индивидуумы, а коллективное целое — народ, народное бытие, т.е. история. Обнаружилось и диктуемое природой таланта стремление к поэтически-символическому изображению истории, следовательно, и времени. Уже в «Палой листве» оно становится самостоятельным героем, может литься, как жидкость, сквозь пальцы, кружить на месте, застревать, останавливаться, и тогда история и современность сходятся вместе.

«Черновой конспект» «Ста лет одиночества» набросан. Осталось написать роман, но и вторая попытка не удалась. Тем не менее в «Палой листве» определилось многое, и многим ее образам и персонажам предстояло кочевать из книги в книгу вплоть до «Ста лет одиночества». Это и старый полковник, и Аурелиано Буэндиа и его семейство, и падре Анхель, и продажный алькальд, и фантазмагорический образ герцога Мальборо в тигровой шкуре, и одинокая вдова Ребекка, и дома Макондо, задыхающегося в жаре и злобе, пожираемого буйной растительностью и насекомыми и ожидающего послед-

него вихря. Упорная повторяемость образов — сигнал продолжавшейся работы над всеохватным романом, содержащим законченный и исчерпывающий образ «клочка земли, величиной с почтовую марку» и равного всему миру.

В начальный период, помимо «Палой листвы», Гарсиа Маркес написал немного, в том числе рассказ «Исабель смотрит на дождь в Макондо», вошедший в антологию лучших рассказов латиноамериканских писателей (1955). Он практически не имеет сюжета и содержит цепь образов, возникающих в монологе Исабели, дочери хромого полковника, как и все в Макондо, одурманенной длящимся неделю тропическим ливнем. Тут главное в том, как в связи с ним изображается «общее состояние мира».

Сначала дождь — обычное метеорологическое явление, к концу он обретает черты апокалипсического бедствия путем нагнетания внутреннего напряжения образов, причем образов конкретных, бытовых. Парализованные дождем люди не способны соблюдать обычный распорядок дня, путают часы, мебель сдвинута (дом заливают водой), теряется ощущение времени. Проносится слух, что на размытом кладбище покойники всплыли на поверхность земли, чем и вызван охвативший Макондо одуряющий запах гнили. Этот апокалипсический образ «восставших» покойников подводит к идее и образу остановки и обратимости времени. Все перешло в иное измерение, в сферу фантастической реальности. Ощущая, как кто-то невидимый улыбается во тьме, Исабель думает, что теперь не удивилась бы, если бы ее пригласили на мессу прошлого воскресенья.

О Гарсиа Маркесе можно сказать, что он заново открывал фантастику: нагнетание качеств и признаков доминирующего явления выводит его за пределы реальности.

К раннему периоду зарождения мира Макондо относится и рассказ «Однажды после субботы» (1955), получивший муниципальную премию Боготы. Перед нами снова застойный мир Макондо, задыхающегося в жаре, населенного странными, отчужденными друг от друга людьми, с причудливыми обычаями, воспитанными в них одиночеством. Дождь из мертвых птиц и ощущение приближающегося урагана — доминирующие мотивы — характеризуют мир Макондо как особую сферу инобытия, где время живет по своим законам. Юноша, сошедший с желтого паровозика в Макондо, остается здесь, словно засосанный трясиной застывшего времени. Выживший из ума от старости священник Антонио принимает его за Вечного Жиды. Моровая атмосфера — это социально-духовный климат изнемогающего от своей проклятой истории Макондо, не выходящего из сферы реальности в фантастику, но балансирующего на их грани. Упомянутая в «Палой листве» вдова Ребекка — здесь на пер-

вом плане, именно она обращает внимание алькальда и священника на странный дождь из птиц; Аурелиано Буэндиа — ее двоюродный брат, и впервые упомянут Хосе Аркадио Буэндиа, он погиб (за сорок лет до момента действия) в доме Ребекки от таинственного выстрела, тело его долго источало невыносимый пороховой запах, и в доме с тех пор воцарилась странная влажная атмосфера (эти детали войдут в «Сто лет одиночества»). Вспоминает Ребекка и о своем прадеде, который, бросив все, отправился путешествовать вокруг света (это сделает в «Сто лет одиночества» Хосе Аркадио Буэндиа). И наконец, здесь впервые (в воспоминаниях падре) возник эпизод расстрела забастовщиков — рабочих банановых плантаций, тела которых желтый паровозик увез в вагонах для бананов...

Романом и двумя рассказами ограничено на раннем этапе создание мира Макондо, остальное отдано журналистике. В 1954 г. Гарсиа Маркес переехал в Боготу и начал работать в газете «Эль Эспектадор», где писал редакционные передовицы и рецензии на фильмы, но по-настоящему его журналистский талант проявился в жанре очерка и в репортерской работе, в 1954—1955 гг. бросившей его из одного конца страны в другой и позволившей ему вновь окунуться в жизнь колумбийской глубинки. В очерках тех лет много деталей, образов, которые позже войдут в его художественный мир. Особенно интересен очерк о народных обычаях Ла-Сьерпе, расширенный вариант которого появился в газете в марте — апреле 1954 г.

Ла-Сьерпе — «легендарная страна», где господствуют суеверия, магия и колдовство, где живет культ трагической, с ревностью и поножовщиной, любви, высокое понимание которой заставляет кавалеров петь своим избранницам любовные куплеты, полные наивной красоты. Один из основных персонажей народных легенд, уже упомянутая Маркесита, — «Великая Мама» края, она обладает несметными богатствами, огромными стадами скота, магическим умением излечивать на расстоянии и быть одновременно в разных местах. Легенда о ней, жившей более двухсот лет — ее смерть сопровождалась небесными знаменьями, дурными снами жителей и дрожанием земли, — основной источник не только образа Великой Мамы в рассказе «Похороны Великой Мамы», но и ряда мотивов «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха». Очевидна переключка этого образа с Доньей Барбарой в одноименном романе венесуэльца Ромуло Гальегоса, что явно свидетельствует об общих фольклорных корнях.

С юмором, но и серьезностью, Гарсиа Маркес воссоздал здесь магическую реальность народной жизни, подкрепив «достоверность» вымыслов деталями. Например, в рассказе о человеке, отправившемся искать в трясинах древо с золотыми тыквами и захоронения богатств Великой Мамы, писатель отмечает, что поездка началась

2 ноября (какого года?!) и подробно перечисляет припасы, которые были взяты с собой.

Тот же тон повествования, шуточный и серьезный, призванный убедить читателя в достоверности того, что происходит в Ла-Сьерпе, свойствен рассказу о магических знаниях наследников Великой Мамы, знахарях, которые на расстоянии излечивают укушенных змеями, больной скот — от паразитов-червей, тут же вываливающихся из ушей животного, заговорами расчищают тропические заросли... Похороны в Ла-Сьерпе — это всегда живописный и шумный «ярмарочный спектакль», покойник лежит в отдаленном углу дома и на него никто не обращает внимания. Во дворе его дома идет народное гулянье, во время которого заключаются сделки, сватаются (девушки привлекают внимание женихов умением крутить сигары, а женихи невест — ловкостью в помоле кофе на жернове), обсуждаются новости, играют в домино... Это символическое сближение жизни и смерти, отрицание смерти бурной деятельностью (особенно сватовством) — типичные черты карнавальской культуры.

Спектакль оплакивания разыгрывается профессиональными плакальщицами, хранящими секреты своего древнего искусства. И лишь под утро отпевают покойника в обряде с языческими и христианскими элементами. Процесс похорон пронизан карнавальным духом. Несущие покойника на кладбище скачут, чтобы он колотился о стенки гроба — это значит, «покойнику весело» и радость будет сопровождать его на том свете, куда могильщик провожает его поэтической песней «Жатва неизбывного страдания» — о гробе-корабле, который не возвращается назад.

Беспорядки, вспыхнувшие в заброшенном тропическом районе Чоко (они были вызваны решением властей ликвидировать его как административную единицу), дали Гарсиа Маркесу повод для поездки, в результате которой он в серии репортажей «Чоко, которое неизвестно Колумбии» (сентябрь — октябрь 1954) создал целостный и впечатляющий образ колумбийской глубинки, содержащий важные детали Макондо в романе «Сто лет одиночества». Речь идет о заброшенном поселке Кибдо, где дождь льет 360 дней в году и куда добраться так же трудно, как и во времена открытия Америки. Население живет здесь испокон веку и из-за отсутствия новых поселенцев все в конце концов оказываются связанными родственными узами. Здесь, как и в Аракатаке, в свое время городок захлестнуло «палой листвой», но не банановой, а платиновой лихорадки. «И все это было однажды унесено темным вихрем судьбы».

В городке Андогойя он наблюдал немирное сосуществование двух поселков. Один из них для персонала американской компании «Чоко-Пасифико» — современный, со всеми удобствами, с электри-

чеством; а на другой стороне реки — поселок рабочих, обслуживающий «чистый город», в том числе и как дом терпимости.

В репортажах того времени есть отклик и на виоленсию — гражданскую войну, хотя, видимо, по цензурным соображениям и не прямо. В репортаже «Драма трех тысяч колумбийских детей» (май 1955 г.) речь идет о трагической судьбе района Вильярика, где действовали партизанские отряды крестьян, руководимые компартией Колумбии. В начале 1955 г. Вильярика была практически опустошена правительственными войсками, а дети-сироты распределены по приютам страны, где после нескольких лет тусклой и скудной жизни их ожидала участь безработных бродяг и проституток. Известно, что тогда Гарсиа Маркес участвовал в работе одной из коммунистических ячеек Боготы.

Журналистская деятельность стала причиной неожиданного поворота в его судьбе. В 1955 г. он написал серию очерков «Правда о моих приключениях» (позднее изданных под названием «Рассказ потерпевшего кораблекрушение...»). Они основаны на рассказах одного из спасшихся членов экипажа колумбийского военного корабля. Безобидный в политическом отношении очерк имел неожиданные последствия: из рассказов моряка стало ясно, что военные суда занимались контрабандой. Вокруг газеты и Гарсиа Маркеса стали сгущаться тучи. Как он потом вспоминал, ему было бы достаточно дать вовлечь себя в любой спровоцированный агентом правительства скандал в кафе и его могли убить на месте. В том же 1955 г. он вынужден на время, пока не утихнут страсти, уехать в Европу в качестве зарубежного корреспондента газеты «Эль Эспектадор».

Путь к «свободному роману»

В Европе Гарсиа Маркес жил сначала в Риме. Там, помимо корреспондентской работы, он слушал лекции на курсах кинорежиссеров в Экспериментальном центре кинематографии. Но через несколько месяцев перебрался в Париж, поселился на седьмом этаже недорогой гостиницы с видом на Латинский квартал. («Этот журналист с седьмого этажа» — так называла его хозяйка гостиницы и тогда, когда он уже обрел славу автора «Ста лет одиночества».) После закрытия газеты «Эль Эспектадор» диктатором Рохасом Пинильей Гарсиа Маркес остался один на один со своей пишущей машинкой — типичный молодой бедный писатель — житель парижской мансарды, без копейки денег, с туманными видами на будущее. Латинский квартал был густо заселен латиноамериканцами — политическими

эмигрантами и добровольными искателями успеха в Европе, и, как шутил впоследствии Гарсиа Маркес, на целую группу друзей-литераторов у них была одна кость, из которой, передавая ее друг другу, они варили «мясной» бульон.

Но Гарсиа Маркесу удалось продолжить журналистскую деятельность: он пишет корреспонденции и очерки на международные темы — для венесуэльской «Элиты» в Каракасе и для «Кромоса» в Боготе, но основным делом стало художественное творчество. Результат — три книги (две из них завершались после возвращения в Латинскую Америку). А подспудно шло обдумывание «большой книги» «Дом».

Первые рассказы и первый роман Гарсиа Маркес писал со смелостью новичка, переполненного литературными образцами и интуитивно нащупывавшего свой путь. Европейский период — время сурового самовоспитания и профессиональной «тренировки» таланта, овладения писательским ремеслом и поиска темы.

Как он писал впоследствии, существенным для него было мнение друзей о «Палой листве», вышедшей в Боготе в 1955 г. на собранные ими средства. Друзья («мои политкомиссары» — так называл их писатель) обвинили его в том, что «Палая листва» — бесполезная книга, ибо никого «не разоблачает». Это наивное мнение отражало ограниченные представления о функциях и целях искусства. Но была в нем и доля правды, заставившая писателя, как он признавался, испытать чувство вины и откликнуться на то, что происходило на родине.

Виоленсия, с самого начала подспудно питавшая его мысль, вышла на первый план. И как отклик на нее продолжилась работа над романом, начатым в Европе. Книга пока не имела четкого плана и ясной идеи, работа шла с трудом, и вскоре Гарсиа Маркес почувствовал: что-то мешает. Это был сюжет повести, вызревшей внутри общего замысла романа. И в 1957 г., раз десять переписав рукопись, он закончил повесть «Полковнику никто не пишет», одно из лучших своих произведений. В ней нет лишних слов, сплошная «мускулатура» образов обнажает остов мысли. Если раньше писатель стихийно отдавался интуитивно избираемым стилевым импульсам, теперь его охватила «флорберовская» страсть точной, лаконичной, даже аскетической прозы, вызванная переориентацией на текущую историю и «объективное» повествование в отличие от изначальной вулканической поэтичности и многозначной символики. Но в этой переориентации с «пересоздания» на «воссоздание» скрывалось противоречие между естественными склонностями и новыми эталонами. Необходим был компромисс, и он был найден в процессе обращения к новым ориентирам: Хемингуэю и Камю.

Слава Хемингуэя достигла тогда апогея. Повесть «Старик и море» поразила Гарсиа Маркеса еще в 1953 г., когда в колумбийской провинции он залпом прочел ее в одном из номеров журнала «Лайф». Она стала для него образцом сочетания «объективности» повествования и тонкой философско-поэтической символизации. Другой образец он нашел в экзистенциалистской прозе Камю, у которого конкретный сюжет — борьба с эпидемией чумы — обладал много-смысловой философской «радиацией».

В 1960 г. в выступлении «Два-три соображения о романе виоленсии», исходя из своего нового опыта, Гарсиа Маркес оспорил достоинства сугубо «объективного» романа, в котором господствует описательность, — сражения, сцены насилия. На сознание читателя, ему казалось, сильнее воздействует не количество трупов, нагроможденных в повествовании, а изображение «живых людей, исходящих от страха ледяным потом»¹⁴. Аналогично высказался он и в беседе с Марио Варгасом Льосой: «Я всегда считал, что самое тяжкое в виоленсии даже не число погибших, а тот страшный след, который она оставляет в людях, в поселках Колумбии, опустошенных смертью»¹⁵.

Иными словами, главное — не прямое изображение виоленсии, а воссоздание нравственного состояния мира, охваченного насилием, как в «Чуме» Камю. Именно так и были написаны повесть «Полковнику никто не пишет» и роман «Недобрый час». В них объективный план сочетался с планом символическим, обобщающе-поэтическим.

Писатель точно определил время действия повести — октябрь—декабрь 1956 г. (упомянуты события, связанные с Суэцким каналом). Он разбрасывает по повествованию и другие даты, позволяющие узнать год рождения героя повести — старого полковника, высчитать, когда родился его сын Агустин... Но вся эта хронология условна, ибо главное для писателя — не конкретные исторические события, а «общая ситуация» мира.

Обобщающий образ виоленсии складывается из прочно увязанных между собой картин будничной жизни провинциального городка в период затишья, когда виоленсия ушла с поверхности жизни и набухает внутри новым гнойником, он вот-вот лопнет и снова зальет ядом и желчью всю жизнь.

В повести почти ничего не происходит: проходят несколько дней из жизни городка и старого полковника, которому никто не пишет. Намеренная будничность, типичная для экзистенциалистской прозы, загоняет чувство вглубь и стужает его в смысловом контексте — «там, за словами», где таится далеко не обыденный смысл. В городке непримиримо противостоят друг другу жизнь и смерть, и каждый живет на их грани.

Полковник, хотя на вид это крепкий, жилистый мужчина, стар и болен. Больна его жена. Девять месяцев назад во время очередной вспышки виоленсии за распространение нелегальной литературы был убит их сын в галере (помещении для петушиных боев — традиционном развлечении латиноамериканцев). Смерть выглядит из каждого угла их опустевшего дома оскалом нищеты и голода. Долгие годы безнадежно ожидающий обещанной пенсии полковник живет почти без средств. Гарсиа Маркес, избегая психологизма, характеризует экстремальность условий его жизни лаконичными, снайперски точными деталями. Высыпается последняя ложка кофе. Жена ставит на очаг во дворе кастрюлю с камнями (чтобы соседи не узнали, что у них в доме ничего нет). Сносились ботинки, и полковник вынимает из сундука почти новые лакированные туфли, в которых когда-то венчался с женой. Уступая уговорам жены, он намерен продать петуха, оставшегося от сына — любителя петушиных боев. А ведь это не только память о сыне, но и надежда на солидный выгрыш на петушиных боях.

Тема смерти, витающей над жизнью, концентрируется на сыне. Покойник словно не вынесен из дома, а находится где-то в соседней комнате, память о нем тяжелым камнем лежит на дне сознания. Как и в первом романе, тема смерти, покойника, оказывается хотя и замаскированным, но глубинным идейным и эмоциональным центром.

Смерть витает и над всем городком. Писатель находит поразительную деталь, чтобы передать атмосферу виоленсии: полковник присоединяется к процессии, хоронящей человека, единственного за долгое время умершего своей смертью.

В повести четче обрисованы социальные параметры мира. В «Палой листве» речь шла о народе Макондо вообще, здесь же представлены различные слои: не только бедняки, но и продажные местные богатеи, вроде кума полковника — дона Сабаса, а также равнодушного алькальда, представителя власти, т.е. местного руководителя виоленсии, и падре, представителя официальной морали.

Ну, а есть ли жизнь в этом городишке или все огни погасли? Пока жив человек, будет и жизнь — таков ответ писателя. В полковнике, молчаливо скорбящем о погибшем сыне, смерть лишь разжигает упрямое стремление к жизни. По своей природе он родственник хромого полковника из «Палой листвы» и в нем, как точно заметил В. Силюнас, есть что-то от Дон Кихота¹⁶. В пораженном гангреной ненависти мире он каждый день вновь начинает контратаку, с несгибаемым упорством утверждая человеческое достоинство в борьбе с тем едва ли не безнадежным состоянием мира, в которое его повергла виоленсия. Не нося шляпы, чтобы ни перед кем ее не снимать, гото-

вый скорее голодать, чем протянуть руку за милостыней, он упорно ждет законной пенсии, регулярно ходит на пристань встречать пародик с почтой, роется в старых бумажках, выискивая нужные справки, решает сменить адвоката... Он не отступится и будет ждать пенсии как чего-то, что опровергнет порочное движение мира по кругам бесчеловечности и докажет существование и иного, что есть жизнь.

Писатель размыкает настоящее время действия и в обрывках воспоминаний полковника, в репликах вырастает мост в историю, в прошлое, а значит — в Макондо.

Действие повести «Полковнику никто не пишет» происходит в анонимном городке. Почему не в Макондо? Потому что с самого начала оно отдано писателем сфере сознания, сконцентрированной на обобщающем образе истории, который пунктиром намечен на периферии «Палой листвы» в неизменной связи с полковником Аурелиано Буэндиа. В новой повести писатель создал новую художественную территорию, а источник топографии этого безымянного городка на берегу реки, как потом пояснил Гарсиа Маркес, — городишко Сукре в банановой зоне, где когда-то жили его родители и где он познакомился со своей будущей женой Мерседес Барча, дочерью местного аптекаря.

Макондо осталось зоной прошлого, территорией, готовой в любой момент вспыхнуть пожаром фантастики, химерами. Иное дело анонимный городишко — символ современного состояния мира. Но у них общая история, и новая виоленсия — это продолжение и развитие виоленсии гражданских войн рубежа XIX—XX вв.

Об этом свидетельствует биография полковника, связывающая анонимный городишко с Макондо. В молодости полковник, участник гражданской войны — один из тех 200 офицеров, которых правительство после заключения Неерландского пакта о капитуляции либералов обещало обеспечить пенсией. (Неерландский пакт положил конец самой кровопролитной, так называемой «тысячедневной войне» 1899—1902 гг., закончившейся поражением либералов под командованием генерала Рафаэля Урибе Урибе.)

Полковник был назначен повстанцев-либералов и, подыхая от голода, довел и сдал в целости и сохранности казну армии, получив от Аурелиано Буэндиа, одного из лидеров либералов, расписку, которую теперь представляет для получения пенсии. Как и другие офицеры, полковник был против капитуляции и, не смирившись, поселился в ожидании событий в Макондо, а затем, когда «палая листва» затопила его, он уехал в анонимный городишко, где теперь и живет. Все пятьдесят лет со времени капитуляции он не знает покоя, ибо считает ее ошибкой. Впоследствии этот сюжет в несколько измененном виде войдет в «Сто лет одиночества»...

Нравственный героизм полковника, его характер, тип поведения переданы поэтико-символически с помощью развернутой метафоры бойцового петуха, которого готов купить кум дон Сабас, обманув, конечно, в цене: для Сабаса это то же самое, что скупать земли и имущество тех, кто расстрелян по его доносам. Полковник колеблется, чувствуя, что продать петуха — значит продать память о сыне или самого себя, все равно что отступить и проиграть бой со смертью. И в конце концов, он решительно отказывается.

Петух стал символом. Писатель не акцентирует его метафорические значения, но невольно в нашем восприятии он ассоциируется не только с погибшим Агустином, но и со старым полковником. Метафора «полковник — бойцовый петух» разрастается и превращается в систему тонких сопоставлений. И явна параллель между героизмом полковника в борьбе со смертью и героизмом бойцовой птицы, ожидающей часа, когда она встретится один на один со смертью. Эта параллель возникает на основе целой сети связывающих два образа примет. Вот полковник, жилистый человек с морщинистой кожей, пытаясь причесать роговым гребнем сухую щетину стального цвета, говорит жене, что он со своим хохлом, наверное, похож на попугая (т.е. птицу). В доме ни гроша, ни крошки, прохудилась одежда (рубашка без ворота, рваные ботинки, порванный зонтик), но это опрятная нищета человека, надевающего все чистое перед решительной схваткой со смертью. А вот петух — жилистая бойцовая птица, тоже с изношенной «одеждой» — разорванным гребнем, воспаленной кожей, голыми сизыми ногами, страдающий, как и полковник от недостатка пищи, но готовый к бою. Не раз петух гортанным, почти человеческим, голосом бормочет что-то, словно вступая в разговор с полковником.

Решив не продавать петуха, полковник скажет жене: «Нашего петуха не могут побить», и в его уверенности — вера в невозможность победить и его самого. Жена говорит ему, что несмотря на возраст, его глаза полны жизни. И неся петуха с пробного боя, полковник думал о том, что он никогда не держал в руках ничего более живого.

Так развивается широкая сеть метафоры, имеющей глубокие корни в народной культуре — и в традиции петушиных боев, в народной символике, и в обширном своде присловий, песен, поговорок, связанных с петушиными боями и с петухом, этим символом, олицетворением мужской силы, бойцовости, достоинства. Но не только...

Лишь прочитав всего Гарсиа Маркеса, прежде всего романы «Сто лет одиночества», «Осень патриарха», повесть «История одной смерти, о которой знали заранее» и, вернувшись к повести «Полковнику никто не пишет», можно заметить, что у символа петуха есть еще и иные, пока туманные смысловые оттенки. Невольно привлекают

внимание слова жены полковника о том, что петух сгубил сына, убитого в галере; что петух, для которого они вынуждены урезать свой рацион, питается ими, как человеческим мясом; что петухи, наверное, служат темой разговоров встретившихся на том свете Агустина и первого за долгое время умершего своей смертью его сверстника; наконец, шутка полковника, сравнившего петуха, который топчет принесенную ему курицу, с полковником Аурелиано Буэндиа, которому приводили в лагерь молоденьких девушек, как приводят породистым петухам куриц для улучшения породы... Метафора человека-петуха после «Ста лет одиночества» отбрасывает новые смысловые тени на всю ситуацию, на состояние мира, где символы веры, победы, надежды — бойцовый петух, одинокая птица на арене галереи-жизни, а перед ним в роли противника не менее одинокий, грустный петух пепельного цвета...

Символическое поэтическое начало слабым ореолом вспыхивает вокруг образа полковника, но он остается все-таки в сфере объективной детерминированности. Хемингуэй, отказываясь признать философско-метафорический подтекст «Старика и моря», говорил, что хотел описать настоящего старика, море и рыбу. Гарсиа Маркес мог бы сказать, что описал настоящего старика-полковника и настоящего петуха. Это действительно так. В «Старике и море» метафизический, философский планы складываются в притчеобразную структуру (восходящую к «Моби Дику» Г. Мелвилла, а через него — к библейской притче об Ионе) и она «прошупывается» через объективно-повествовательный план; у Гарсиа Маркеса метафора не «вытвердевает» в символ. В то же время в коллизиях и исходе истории полковника просматриваются зыбко мерцающие философско-поэтические оттенки темы борьбы жизни и смерти. Поэтому при толковании повести Гарсиа Маркеса не годятся доводы, которые «работают» при анализе социально-психологической прозы. Исход повести не определяется развитием лишь сюжета или психологически. Здесь главное — *как разрешается художественная мысль, а не обстоятельство.*

Тема выхода из одиночества намечена в образах друзей Агустина, которые и в момент затишья продолжают распространять листовки и готовы к сопротивлению. Они, как могут, поддерживают полковника и уговаривают его не продавать петуха. Победу петуха в предварительном бою они воспринимают как победу всего городка. Более того, эта победа преобразила жителей города: они воспрянули духом, а в ушах старого полковника зазвучала барабанная дробь былых времен, и люди смотрели на него, когда он возвращался домой, неся под мышкой своего двойника. Но все-таки это не качественное изменение ситуации и не преодоление одиночества людей, поражен-

ных насилием. Глубинная основа повести — тема одиночества человека — бойцового петуха. Да, героизм, да, символ стойкости, но — в поражении. Одиноким полковник, ведущий сражение в одиночку, и одинокий петух на арене — в окружении кричащей толпы, возбужденной кровью. Два существа, в равной степени одиноко и бескомпромиссно сражающиеся против смерти за свою жизнь. Друзья Агустина радуются победе, но не знают того, что известно: ему, ждущему письма как вести о преображении мира, так никто и не напишет, пенсия не придет, петух встретится со своей смертью, виоленсия так и не кончится.

По словам писателя, образ старого полковника зародился в его сознании, когда однажды в речном порту он увидел одинокого человека, вся фигура которого выражала безнадежное ожидание. Эта безнадежность неотделима от героизма полковника...

Опора Гарсиа Маркеса на Камю и Хемингуэя, автора «Старика и моря», не сводилась лишь к усвоению повествовательной «техники», ибо сама «техника» идеологична. Стилевая ориентация на экзистенциалистскую прозу влекла за собой и типичный для нее пафос трагического стоицизма, в варианте Камю — «победы в поражении». Пафос «победы в поражении» как раз и господствует в повести «Полковнику никто не пишет». Об этом говорил и сам Гарсиа Маркес: полковник с самого начала знал, что будет побежден, но победил потому, что бросил вызов неминуемому поражению.

В повести писатель создал свой мир по своим законам. В Силюнас увидел различие между «Стариком и морем» и повестью Гарсиа Маркеса в том, что за произведением Хемингуэя проглядывают контуры героической саги, а за книгой о полковнике — очертания анекдота. Действительно, Хемингуэй тяготеет к героическому очищению образов и романтической приподнятости, у Гарсиа Маркеса, напротив, героическое вырастает на почве тривиальной обыденности, да еще тронутой гротеском, шаржированной и одновременно опозитизированной. Гротескный излом заложен в самом уподоблении «полковник-петух». В бойцовом петухе есть и геройство, и что-то комичное, ведь петух все-таки — петух, а не «классический» орел или сокол.

В трагическом мире повести «Полковнику никто не пишет» глеет огонек очищающего и победного смеха. Но угадать его пока невозможно. В юморе полковника нет очищения, он горек, его можно определить формулой Чарли Чаплина: «Смех — это вызов судьбе». А с судьбой ничего не поделаешь. Виоленсия окутывает мир невидимой липкой субстанцией, типа той, что окутывает мир в прозе экзистенциализма. Виоленсия — это всепроникающее зло — уходит корнями в неизведанные пласты человеческого бытия. В повести дан

лишь фрагмент общей картины мира, погруженного в виоленсию и зараженного отчуждением, насилием, одиночеством.

Фрагменты этого мира предстают и в рассказах, которые, как и повесть «Полковнику никто не пишет», словно осколки, отвалились от романа о виоленсии, над которым работал Гарсиа Маркес. В большинстве своем эти рассказы написаны уже в Венесуэле, куда писатель выехал в конце 1957 г.: ему предложили работу в журнале «Моменто». Он приехал в Каракас во время свержения диктатуры Переса Хименеса, при котором страна жила, подобно соседней Колумбии, в условиях террора, во многом напоминавшего колумбийскую виоленсию. И у писателя, повидавшего с другими журналистами президентский дворец со следами беспорядочного бегства тирана и его приближенных — заляпанные грязными следами ковры и сорванные со стен гобелены, зарождается идея романа — о диктаторе.

Импульс к созданию романа дали и впечатления от бегства Батисты с Кубы. Гарсиа Маркес, как и большинство латиноамериканских писателей, приветствовал кубинскую революцию 1959 г., прилетел в Гавану с одной из первых групп иностранных журналистов и стал свидетелем проходившего на стадионе народного суда над одним из палачей батистовского режима, своего рода диктатором-заместителем — Сосой Бланко. Роману о диктаторе предстояло вызревать почти столько же, сколько роману о Макондо, но новая идея дала себя знать в том, что писал тогда Гарсиа Маркес.

И в сюжетном, и в стилевом отношении рассказы 1958 г. (позже они составят книгу «Похороны Великой Мамы») связаны с вновь на время отложенным тогда романом о виоленсии. Хотя критика после их публикации говорила о следах воздействия Фолкнера, в действительности — и это понял такой проницательный критик, как Эрнесто Волькенинг — к Фолкнеру они имели весьма отдаленное отношение. Аскетизм, свойственный повести «Полковнику никто не пишет», в рассказах этого периода достиг крайних пределов. Сам Гарсиа Маркес назвал свою прозу того времени, обретшую максимальную краткость и точность, «математической».

«Искусственные розы», «В один из этих дней», «Вдова Монтель» — эти рассказы почти без изменений вошли в трудно давшийся и не принеший писателю удовлетворения роман «Недобрый час» (1959). Уже завершив его, Гарсиа Маркес мучился с названием. Сначала он озаглавил его «В этом дерьмовом поселке», потом по совету друзей назвал нейтральнее — «Недобрый час». Это название указывало на центральную и изначальную тему Гарсиа Маркеса — «недоброе сознание», но утратилось то, что было ясно в первом варианте названия: герой романа — весь городишко. В «Палой листве» народ был на заднем плане, в «Полковнику никто не пишет» на первом

плане — герой-одиночка, в «Недобром часе» главное действующее лицо — народ, охваченный виоленсией, которая может затихать, но она в любой день может вспыхнуть с новой силой. Так и происходит. Повод для вспышки виоленсии — анонимки на дверях домов, подметные листки с разоблачениями супружеских измен, аморальных поступков... Подобные события произошли в городке Сукре, послужившем прототипом анонимного поселка.

Несмотря на вялые попытки властей обнаружить автора анонимок, листки продолжали появляться, вызывая пересуды, ссоры, подозрения, нервный, желчный смешок, приступы ярости, преступления. Как справедливо заметил критик Луис Харсс, в «Недобром часе» чувствуется вырастающая из сюжета притчевая структура, хотя она остается так до конца и не выявленной. В этой двойственности, как и в повести «Полковнику никто не пишет», явно воздействие экзистенциалистской прозы, и конкретно «Чумы» Камю. Гарсиа Маркес не скрывал этого источника. У Камю о наступлении чумы возвестили крысы, у Гарсиа Маркеса сигнал и знак виоленсии — также крысы. Они в изобилии развелись в церкви, падают в купель со святой водой, попадают в ловушки, бьются в коробках, куда бросают их девушки-уборщицы.

У Гарсиа Маркеса чума, как и у Камю. Но у Камю три идейно-образительных плана: настоящая эпидемия чумы, с которой идет борьба; на историческом уровне чума — символ заразы фашизма; и наконец, на метафизическом — символ вселенской враждебности и абсурда бытия. У Гарсиа Маркеса эпидемии как таковой нет. Крысы — символ косвенный и частный, не претендующий на всеобщность. Своеобразие и мастерство прозы Гарсиа Маркеса этого периода — в том, что символический ореол сияет, а источника света мы не видим. Он изливается изнутри самой действительности, как будто в самом деле пораженной смертоносной заразой, как в «Хронике чумного года» (1722) Даниэля Дефо — другом источнике романа «Недобрый час».

Гарсиа Маркес не раз называл эту книгу Дефо среди своих любимых произведений. Она была написана по заказу городских властей Лондона, чтобы предупредить население об опасностях эпидемии, но Дефо создал не профилактическую брошюру, а художественное произведение — апокалипсическую картину чумы, которую наблюдал еще ребенком. Гарсиа Маркеса привлекло в книге Дефо, по сути, то же, что и в «Царе Эдипе» Софокла, — картина моровой ситуации, жизни, пораженной невидимой смертью, которая не только косит людей, но и разъедает, разлагает их изнутри. В «Недобром часе» эпидемии нет, но мы ощущаем, что все зачумлено, болен весь городок, более того — весь мир, вся природа: душливая влажность, затяжные

дожди, липкая жара. Повсюду бациллы виоленсии, в каждом, они дремлют, но эпидемия может начаться в любой момент. И, провоцируемая крысами-анонимками, начинается эпидемия насилия. Она переходит из дома в дом вслед за двумя персонажами — представителями власти и официальной идеологии, алькальдом и священником. Они скрепляют воедино весь ряд эпизодов, порой законченных новелл (потому так легко и вынимались писателем из романа самостоятельные сюжеты для рассказов). В каждом доме — свой гнойник злобы. Но, пожалуй, с наибольшей силой концентрируют в себе все симптомы заразы именно алькальд и падре. Не случайно крысы развелись в церкви — духовном сердце этого мира, возглавляемом падре с «говорящим» именем Анхель, т.е. «ангел». Это холодный чревоугодник, знакомый еще по роману «Палая листва» и повести «Полковнику никто не пишет», где он осуществлял цензуру фильмов и шпионил за прихожанами. В «Недобром часе» после формальных попыток успокоить жителей он равнодушно отстраняется.

Другой блюститель порядка, алькальд, — тоже давний персонаж Гарсиа Маркеса. В «Палой листве» он — трусоватый взяточник. В повести «Полковнику никто не пишет», полураздетый, с распухшим лицом, с балкона муниципалитета он «соблюдает порядок» — приказывает похоронной процессии свернуть на другую улицу, ибо приближаться к казармам запрещено. В «Недобром часе» у него двойная роль — исполнителя правительственной власти и самовластного хозяина. Руководствуясь приказами, приходящими сверху, он готов поддерживать порядок, тишину и уничтожить оппозицию руками своих уголовников-полицейских. За камуфляжем законности — самовластный тиран местного масштаба. Это человек, познавший «вкус власти». Как и дон Сабас, алькальд тоже принимается скупать скот и землю.

Появление бродячего цирка усиливает впечатление нелепости того, что творится в городке. Цирковая гадалка Кассандра вечером по вызову алькальда приходит к нему в казарму, уверенная в том, что он вызвал ее как женщину. А тот позвал ее погадать насчет возможного успеха в скупке скота и земли. Критик Луис Харсс, заинтересовавшись этим эпизодом, выяснял у Гарсиа Маркеса, в чем логика поведения алькальда, может, он болен. Писатель объяснил его поведение «одиначеством деспота». В то время такой ответ мог озадачить. Природа связи между отношением к женщине и деспотизмом, между «диалектикой власти» и «диалектикой одиночества», по Гарсиа Маркесу, прояснится позже (после «Ста лет одиночества» и «Осени патриарха»). Но, видимо, уже тогда идеи и образы романа о диктаторе начали входить в круг размышлений писателя о сущности виоленсии и одиночества. Пока и самому ему еще далеко не все ясно

в этой диалектике, ясно лишь, что в мире «недоброго сознания», в городке, где, как говорил Гарсиа Маркес, никто никого не любит, бушует всепожирающий огонь озлобления и насилия, нагнетающий атмосферу до градуса социально-нравственного распада.

Но где чума, там и пир, как в «Хронике чумного года» Даниэля Дефо, как в «Чуме» Камю, вспоминавшего о миланских сатурналиях у разверстых могил. Атмосферу «Недоброго часа» Гарсиа Маркес сравнил с древними сатурналиями, «когда мужчины на улицах преследовали женщин, матери бросали детей и люди плясали на могилах». Конечно, в этих чумных сатурналиях нет зарождающего начала, на могилах здесь пляшут не для того, чтобы, как в древности, побеждать смерть, а чтобы заколотить могильные плиты над убитыми. Здесь человек видит в зеркале смерти лишь свой смертельный оскал.

В «Палой листве» провоцирующее начало — алогично ведущий себя доктор, странный человек-осел, в котором городок узнал себя, здесь провоцирующий элемент — анонимки, словно распахнувшие двери домов, и то, что делалось за ними, выплеснулось наружу. То, о чем в анонимках говорится (а иногда даже рисуется), известно жителям и давно было предметом пересудов — кто с кем спит, у кого сын или дочь не от мужа... «Хор озлобленных людей» в романе, как писал уругвайский журналист и писатель Марио Бенедетти, не столько обвиняет кого-то в чем-то, сколько сладострастно тешит себя, купаясь в котле всеобщей вражды. Кассандра, которую алькальд вновь приглашает к себе, гадает, кто пишет анонимки, и ответ звучит ошарашивающе: их авторы все и никто. В игру ненависти вступил весь городок. Это тупик. Сумерки сгущаются во тьму, и трупный запах сдохшей коровы, доносящийся с другого берега реки, обволакивает город. Роман заканчивается там, где другие писатели начинали, — снова звучат выстрелы и бушует смерть. Время прокрутилось по холостому кругу и снова побежало впустую, а может, оно и не сдвинулось с точки, на которой остановилось.

Тема кружения времени или его остановки набухает в романе исподволь, хотя и не акцентируется в его традиционной линейно-хронологической структуре. Но пока писатель не знал, куда идти дальше и что делать с этим «дерьмовым» городком, и это отчаяние чувствуется в «Недобром часе».

Чтобы узнать историю виоленсии, надо обращаться к другим авторам, но ее сущность была раскрыта в «Недобром часе». Писатель выполнил свою задачу — показать не горы трупов, а страшный след, который они оставляют в душах людей. Но феномен виоленсии остался тревожно-загадочным. В чем корни? На этот вопрос ответов пока не было. Мир был погружен в непроницаемый трагизм, чума вершила свой кровавый пир.

Избегая штампов «социального романа», писатель попал в другую ловушку — экзистенциалистского мироощущения, заводившего в тупик абсурдности бытия, вращающегося на кругах насилия. То были клещи несвободы, догматизма. Они станут главным препятствием писателя на пути, как он потом скажет, к «свободному роману».

Правда, был в «Недобром часе» один едва заметный просвет. Как отмечалось, народ в произведениях Гарсиа Маркеса второй половины 1950-х годов уже социально дифференцирован. Но представив в «Недобром часе» «верхние» и «средние» слои общества, писатель не вывел на авансцену бедный люд, оставшийся слитной массой на периферии романа, и тем самым словно выключил его из массовой эпидемии. Персонажи «Недоброго часа», подбрасывая друг другу под двери анонимки, как дохлых крыс, смеялись нервным, судорожным смешком, готовым перерасти в идиотический хохот. Писатель лишь упоминает о том, что иным, *здоровым* смехом смеялись над происходящим в лачугах. В «Недобром часе» мир воссоздан из эпицентра эпидемии чумы и насилия, а каков мир с «другой стороны», где смеялись иным смехом, он пока не знал.

Законченный в 1959 г. «Недобрый час» завершил целый период творчества Гарсиа Маркеса. В 1958 г. повесть «Полковнику никто не пишет» вышла в малоизвестном мексиканском журнале «Мито» (а затем — отдельным изданием в 1961 г.); в 1959 г. в рамках колумбийского фестиваля книги была переиздана «Палая листва». В 1962 г. роман «Недобрый час», заброшенный недовольным писателем в кладовку, был извлечен оттуда. Представленный по совету друзей на конкурс, он получил премию «Эссо» и вышел в Испании (Гарсиа Маркес опротестовал это издание, поскольку издатели вмешались в текст; он признавал лишь следующее, восстановившее авторскую волю издание 1966 г. в Аргентине). Имя Гарсиа Маркеса обрело известность. Но его основное настроение этого периода — острое чувство недовольства тем, что сделано.

В 1959 г. Гарсиа Маркес начал работать корреспондентом кубинского информационного агентства «Пренса Латина», представляя его в Гаване, Боготе, а затем и Нью-Йорке. В 1961 г. писатель решил оставить журналистику и поселиться в Мехико. Он поехал из США через южные штаты — в память о Фолкнере — и увидел провинциальные городки с домиками, крытыми цинковыми крышами, как в его Аракатаке-Макондо, смешанное, как в Латинской Америке, население, и кое-что, чего там не было, например, объявления придорожных гостиниц: «Мексиканцам и собакам вход воспрещен».

В 1962 г. вышла последняя книга этого периода — сборник рассказов с «осколками» романа о виоленсии. Название ему дал новый рассказ — «Похороны Великой Мамы», и в этом был особый смысл:

новое произведение хоронило сумеречный мир, в который зашел писатель, и предвещало будущее. В сборнике сошлись враждебные, антагонистические миры. Рассказы—осколки романа о виоленсии принадлежали к трагическому и неподвижному в своей безысходности будничному миру экзистенциалистского мироощущения. «Похороны Великой Мамы» — это бунт против несвободы и отчаянный поиск выхода из тупика. Здесь тоже похороны, как и в «Недобром часе», не только смерть, но и возрождение мира — в ином качестве, возрождение смехом.

Взрыв смеха в «Похоронах Великой Мамы» был стихийной реакцией писателя на тягостное, одномерное, несвободное видение действительности. Это был путь к себе, к своим истокам. Смех зазвучал тогда, когда писатель попытался увидеть мир глазами народа. Потому столь отчетливо здесь впервые проступило исконное тяготение Гарсиа Маркеса к карнавализованным формам (в деформированном виде оно дало о себе знать еще в ранних рассказах цикла «Глаза голубой собаки»). Новая мирозерцательная позиция здесь обнажена, декларирована автором и воплощена в структуре произведения.

«Послушайте, малoverы всех мастей, доподлинную историю о Великой Маме, единоличной правительнице царства Макондо... теперь самое время приставить к воротам скамеечку и, пока не нагрязнили те, кто пишет историю, с чувством и толком рассказать о событии, взбудоражившем всю нацию» — так начинается рассказ.

«Теперь главное было — поскорее отыскать человека, который сел бы на скамеечку у ворот дома и рассказал бы все как есть...» — так он заканчивается.

Повествование опоясано образом рассказчика. Обращаясь к толпящимся вокруг него слушателям, он обращается к дудочникам из Сан-Хасинто, контрабандистам из Гуахиры, сборщикам риса из Сину, проституткам из Гуакамайяля, знахарям из Ла-Сьерпе и сборщикам бананов из Аракатаки... — всем, кто участвовал в грандиозном происшествии — похоронном карнавале. Рассказ, ведущийся словно бы от лица народа, — это фантазмагорический похоронный балаган того типа, что Гарсиа Маркес описал в журналистских очерках о народной культуре Ла-Сьерпе, тот похоронный карнавал, где смерть отрицается устремлением жизни в будущее. Причем рассказ «Похороны Великой Мамы» — о карнавале не в переносном, а в прямом смысле. Писатель выстроил всю историю как народное карнавальное гулянье, оно начинается «во вторник в сентябре на прошлой неделе» (типичная для Гарсиа Маркеса мимикрия под хронологическую точность событий) и заканчивается в «пепельную среду», день похмелья после карнавальной недели, когда убирают мусор, жизнь входит в будничное русло и особое карнавальное мироощущение, господствовавшее в неделю

праздника, уступает трезвому восприятию жизни. Все, что происходило, было особым — карнавалом истории.

Великая Мама, в фольклоре живущая то ли сто, то ли двести, а то и больше лет, в конце концов, все-таки умирает, ибо ничто не вечно на земле. Умирает она и в рассказе Гарсиа Маркеса, и это смерть не только героини народных легенд, но и целой эпохи неправого мира, ибо Великая Мама — образ, синтезирующий мировоззренческие представления писателя о народном бытии, об истории. Впервые у Гарсиа Маркеса фантастический образ наделен таким большим идеологическим потенциалом, превратившим гротеск, символику, поэзию в средство размышления об истории.

Великая Мама предстает как сказочный «матриарх» Макондо, фантастического государства, изолированного от мира среди сельвы и болот. Она всегда единовластно управляла этим замкнутым миром, миловала, карала, благодетельствовала, уничтожала. Ее образ — олицетворение деспотического правления на протяжении всей истории — от колониальных времен до современности. До нее владели землями Макондо ее предки. В 1875 г. бабка Великой Мамы отражала на кухне натиск солдат полковника Аурелиано Буэндия, который стоял лагерем на площади перед ее домом. А когда прожившая свой век Великая Мама перед смертью перечисляет оставляемые ею богатства, под прицелом смеха оказываются многие политические феномены современности. В очистительной смеховой критике сходятся темы и мотивы будущих больших книг — романов «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха». К линии «Ста лет одиночества» относится тема рода, в котором все женятся и выходят замуж за своих родственников. Другая цепь мотивов предвосхищает «Осень патриарха»: долголетие Великой Мамы (в пределе вечности), всевластие и несметные богатства (скот, рождающийся с личным клеймом владелицы), смерть диктаторши, весть о которой с недоверием воспринимает подданные, вечный политический обман (подтасовки на выборах, мешки с фальшивыми бюллетенями), создание официальной пропагандой «новой легенды», призванной и после смерти диктатора держать народ в повиновении, бальзамирование трупа, фото в печати, где тиранша предстает в облике молодой женщины...

В критике отмечалось, что одним из литературных источников фантазмагорического образа тиранши был памфлет колумбийского писателя Хорхе Саламеа Борда «Великий Бурундун Бурунда умер» (1952). Однако у Саламеа Борда преобладает разоблачительно-сатирическое начало, у Гарсиа Маркеса — смеховое.

Миф о Великой Маме (восходящий, напомним, к фольклорному образу Маркеситы) — это одновременно травестия мифа, его смеховое разоблачение. Смеющийся рассказчик — это смеющийся народ,

толпящийся вокруг него на *площади*, где около родового дома Великой Мамы происходит обряд ее погребения-осмеяния.

Темы умирания, смерти и похорон, организация сюжета и повествования «вокруг» покойника впервые получают народную интерпретацию, от которой неотделимо смеховое начало, противостоящее смерти. Здесь как раз тот похоронный балаган, о котором шла речь в очерке Гарсиа Маркеса о Ла-Сьерпе, крае Маркеситы — Великой Мамы, когда покойник валялся среди кур и свиней, а во дворе — на народной площади — бушевала жизнь. Так же и площадь перед домом Великой Мамы превратилась в народную ярмарку, где рекой льется вино, режут скот, наяривает оркестр; играют в рулетку, продают лотерейные билеты, ходят фокусники с прирученными змеями.

Причем площадь и похоронный карнавал здесь особые — все-народного размаха. Ведь на площади перед домом Великой Мамы собрался народ со всех концов страны — прачки и ловцы жемчуга, вязальщики сетей и сушильщики кроваток, объездчики лошадей и грузчики, все они одновременно зрители и участники фантазмагорического траурного шествия, которое возглавляют ряженые — президент страны и *Папа Римский*, специально прибывший на проводы Великой Мамы, министры, церковные иерархи, военные с броней орденов, среди них и полковники, ожидающие пенсию, и сам герцог Мальборо в тигровой шкуре, и — еще одно из самых ярких проявлений карнавала — королевы «всего сущего и грядущего»: королевы манго, гвинейского банана, мучнистой юкки, черной фасоли...

Травестийный карнавал заканчивается, наконец, тем, чего все ждали и после чего облегченно вздыхают: свинцовая плита придавливает могилу Великой Мамы. Миф кончился, карнавал тоже. Наступила не только завершившая карнавал пепельная среда, но и нечто большее: «У того, кто при том присутствовал, хватило ума и догадки понять, что они стали свидетелями зарождения новой эпохи». Таков масштаб этого карнавала, в нем сгорают и прошлая история, и сам писатель, каким он был, его темы и герои, но не в огне смерти, а в огне обновления. Трагический сумеречный мир одиночества писателя, глядящего на виоленсию, мир отчуждения, осмеян в «Похоронах Великой Мамы» смехом, прозвучавшим с народной площади, куда перешел писатель. Он рассказывает эту историю правления Великой Мамы, ее краха и похорон — «для смеха всех грядущих поколений». Таковы последние слова этого рассказа — важной вехи на творческом пути Гарсиа Маркеса. Но при всей его значимости пока это лишь «черновой эскиз», поиски наугад.

Таковыми же поисками наугад стал и написанный тогда же рассказ «Море исчезающих времен», где писатель, ощутивший в «Похоронах Великой Мамы» вкус к фантастике, с головой бросился в стихию во-

ображения. Здесь возникла еще одна, новая художественная «территория» мира Гарсиа Маркеса — бедный рыбацкий поселок на берегу моря, предвосхитивший будущее — цикл рассказов после романа «Сто лет одиночества», в который и будет включен этот рассказ.

Эти пробы новых путей были сделаны перед жестоким творческим кризисом, пережитым писателем в 1961—1965 гг. В течение двух лет Гарсиа Маркес руководил в Мехико журналами, работал в агентствах печати, писал главным образом в содружестве с мексиканским писателем Карлосом Фуэнтесом киносценарии, в частности по знаменитому роману другого мексиканского писателя Хуана Рульфо — «Педро Парамо», одному из предвестий «нового» латиноамериканского романа: народное «магическое» сознание, фантастика, миф...

Из отрывочных сведений периода кризиса 1961—1965 гг., несмотря на то что Гарсиа Маркес ничего нового не публиковал, ясно, что «за кулисами» шла мучительная работа над замыслами двух больших романов. В 1962 г. он написал несколько сотен страниц книги о диктаторе, но рукопись эту уничтожил. Известно, что он пытался воплотить свои давние идеи о семействе Буэндиа и Макондо в книгу — биографию полковника Аурелиано. Но и эту рукопись оставил.

«Для великого смеха всех грядущих поколений», или Роман о конце одиночества

Видимо, так и останется неизвестным, что происходило с Гарсиа Маркесом в писательской «камере пыток», где рождалась его «большая книга». Закончив роман и отправив его на последние копейки в аргентинское издательство «Судамерикана», все черновики он собрал и сжег, чтобы они не стали когда-нибудь добычей критиков.

Луис Харсс вспоминал встречи с Гарсиа Маркесом в период его выхода из творческого кризиса: писатель с гордостью говорил о том, что избыточность сил латиноамериканского романа — это ответ на бессилие французского «нового» романа¹⁷. Критик рассказал и о том, что испытал писатель, когда книга, о которой он думал столько лет, делая ежедневно пометки к ней, в 1965 г. сдвинулась с места. «Я сошел с ума от счастья... — говорил Гарсиа Маркес, — после стольких лет бесплодия она бьет из меня фонтаном без всяких проблем со словами... В определенном смысле — это тот первый роман, который я начал в 17 лет, но теперь расширенный: не только история полковника Аурелиано Буэндиа, но и история всей его семьи от основания Макондо до последнего Буэндиа. “Сто лет одиночества”

станут ключом той головоломки, отдельные части которой я разбросал в предшествующих произведениях»¹⁸.

На этот раз Гарсиа Маркес писал «тотальный» роман, роман Латинской Америки, который каждый по-своему, как он говорил, создавали крупнейшие латиноамериканские романисты. Все, написанное им в предыдущий период, он обозначил понятием «будничный реализм»¹⁹, означавшим сумеречный мир романа «Недобрый час». Но не только, это также и вариант «будничного» мировосприятия, ограничивающегося «ценой на томаты». И то и другое — несвобода и сужение широты бытия. Ему был нужен «роман совершенно свободный», выворачивающий действительность наизнанку²⁰. Идея «тотального» романа скрепляла гигантское панно бытия, которое собиралось Гарсиа Маркесом из образов, персонажей, сюжетов, разбросанных по отдельным произведениям. В этой сознательной собирательности была заботливость творца столько лет строившегося и рушившегося мира.

Все детали мозаичного панно собирались на общей основе истории Макондо, черновой «конспект» которой представлен в «Палой листве»: обетованная земля, гражданские войны, нашествие банановой компании, расстрелы, террор, «палая листва» и финальный вихрь, сметающий с лица земли Макондо.

«Недоброе» состояние мира, человеческих отношений — эта изначальная болевая точка писательского сознания, заставлявшая кружить мысль в частокле таких внутренне синонимичных и взаимообусловленных феноменов, как насилие — отчуждение — одиночество, — теперь стала основой внутреннего сюжета романа, а основной сюжета «внешнего» — история рода Буэндиа, совпавшая теперь с историей Макондо.

Такое решение пришло не сразу. С самого начала писалась не история рода, а история полковника Аурелиано Буэндиа и его детей — это следовало из набросков к роману «Дом»; затем промелькнули брат полковника Хосе Аркадио и тетушка — семейство разрасталось. Но все встало на свои места, когда полковник Аурелиано с первого плана перешел в ряд персонажей рода Буэндиа. Такое решение было важным для писателя. Ведь почти законченный роман — биография Аурелиано Буэндиа — был отвергнут и уничтожен.

Следы этой книги очевидны в «Сто лет одиночества». В сравнении с другими персонажами образ полковника Аурелиано разработан наиболее полно, с ним связаны центральные идеи романа. Не случайно и то, что в первых, трагически звучащих строках именно он, стоящий у стены перед расстрелом, вспоминает себя — мальчика и юное Макондо — обетованную землю. В результате история Макондо кажется включенной в его воспоминания. В дальнейшем

ощущение это утрачивается, но начальный аккорд прозвучит не раз, возвращая нас к точке зрения этого персонажа.

Аурелиано Буэндия не мог стать центром «большой книги» — выдвигание его на первый план означало бы концентрацию всего внимания на гражданских войнах, а это противоречило бы главной задаче — «вся действительность». Идея всеохватности заставила перейти от книги с одним героем к роману рода.

Жанровая структура, избранная писателем, прекрасно известна мировой литературе — это семейные эпопеи (Золя, Голсуорси, Томас Манн, Горький). Общие структурообразующие принципы — с одной стороны, идея устойчивости родовых черт и их преемственности, обеспечивавших продолжаемость рода; с другой стороны, идея конечности родовой жизни, вырождения родовых черт под влиянием биологической деградации (как у Золя) или в результате несоответствия социальной роли рода движению истории (Томас Манн, Горький). Но ближе всего Гарсиа Маркесу был опыт Фолкнера, у которого жанр семейной эпопеи подчинен задаче более широкого порядка — воссозданию путем переплетения судеб «исчерпывающей» панорамы, всего «космоса» действительности и истории на малой, локально ограниченной территории. Однако в романах Фолкнера исходная позиция — это восприятие мира и истории с точки зрения южной аристократии. В «Палой листве» хромой полковник — тоже своего рода аристократ, с презрением относившийся к «палой листве» человеческого отребья, к разложившемуся народу. В «Недобром часе» писатель нравственно уже на стороне не сословной местной аристократии, охваченной чумой насилия, а народа, который смеялся «иным» смехом. В «Сто лет одиночества» этот народ и стал героем трагедии. Ведь Буэндия — в отличие от прежних Буэндия-«аристократов» — это народ по образу жизни, быту, мышлению, поведению, обычаям. Решение сделать Буэндия просто народом и определило масштабность и значимость всего того, что происходит с ними и с Макондо.

По размаху замысел этот переключался с замыслом Льва Толстого, он намеревался написать роман «Сто лет» — о судьбе рода крестьян Захаркиных — «русских Робинзонов», переселившихся в Самарские земли из центральной России. Роман охватывал жизнь русского народа с 1723 по 1823 г. Из подготовительных записей ясно, что поставленная задача требовала углубленного зондирования внутренних смыслов родового бытия. И Лев Толстой нащупывал их в противостоянии, как он писал, «страха смерти» и «охоты жизни»²¹, борьба которых и порождает динамические силы жизни рода.

Между полюсами — жизнь и смерть — развернута и история рода Буэндия, ее воссоздание диктовало углубление в бытийственные,

сущностные основы коллективной жизни. Жизнь народа в самых глубоких ее связях и в сущностных отношениях и оказывалась жизнью во всех измерениях, всех тех «контекстах», о которых писал Алеко Карпентьер, размышляя о «тотальном» романе Латинской Америки. И тут новые смыслы обретают слова Гарсиа Маркеса о том, что действительность — это не только «цена на томаты» или «полицейские, избивающие народ», это также легенды, мифы, суеверия, коллективная психология, т.е. вся культура и полнота жизни народа.

Крайне важным для создания большой книги был выбор художественного способа изображения. Писатель позднее осознал свой поиск как возвращение (на новом уровне) к стилевым импульсам, интуитивно выбранным им в начале пути — в рассказах и романе «Палая листва», а затем оставленных, приглушенных в период «математической прозы». Суть их сводилась к воссозданию мира через сознание персонажа и к поэтической символизации, стремившейся в поле фантастики. Но то, что в «Палой листве» и в ранних рассказах набухало фантастикой, здесь ею становилось. Теперь Гарсиа Маркес хотел воссоздать «поэзию будней» и «Сто лет одиночества» назвал «поэмой будней». То, что писатель сознательно сковывал в себе в период «математической прозы», теперь мощным вулканом взорвалось на пространстве ста лет жизни народа: поэзия, фантастика, гротеск...

В рассказах цикла «Глаза голубой собаки» Гарсиа Маркес надел на себя литературную маску, ее перерезал шрам, лишавший лицо подвижности и исключавший любое выражение, кроме непроницаемой серьезности. В «Палой листве», в повести «Полковнику никто не пишет», в романе «Недобрый час», претендовавшем на изображение «всего» мира виоленсии, этот шрам грозил затвердеть, а маска — превратиться в лицо. Но результатом творческого кризиса стал качественный сдвиг. Между предыдущим творчеством и «Сто лет одиночества» были и преемственность, и разрыв. Маска спала, и настоящее лицо не только корежилось судорогой муки, искажалось плачем, оно оказалось способным смеяться над миром «недоброго сознания».

Вспомним, как говорил Гарсиа Маркес об идеальном, в его понимании, романе, способном показать мир не только с «этой», но и с «другой» стороны. Изнанка, другая сторона — это полнота мира, не только серьезность истории, но и ее праздничность, не только статика, но и вечное движение, полифония бытия. Писатель не отвернулся от трагической проблематики начала своего пути. Напротив, теперь, когда он обрел новую позицию в восприятии мира, по настоящему и была поставлена проблема мира «недоброго сознания» изнутри пекла истории. Новое видение мира, истории воплотилось в

самой идейно-художественной плоти романа «Сто лет одиночества», в концепции народного бытия, которую Гарсиа Маркес назвал «фантастической действительностью». Рассмотрим ее с точки зрения соотношения составляющих ее понятий — «фантастическое» и «действительность».

Мировая литература знает множество вариантов фантастики. На их фоне фантастическая действительность Гарсиа Маркеса обладает глубокой самобытностью. Романтическая концепция фантастики зиждилась на идее двоemiрия: фантастическое и реальное существовали отдельно, соприкасаясь и взаимодействуя, но не сливаясь. Классические образцы романтического двоemiрия — Гофман, ранний Гоголь, ближе к нам, в иронически осмысленном варианте, — «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

Реалистическая литература XIX в. использовала фантастическое как нечто исключительное, что может осветить реальность (Гоголь времен «Носа», «Шагреновая кожа» Бальзака), либо допускала фантастическое в двойственном, колеблющемся варианте, как результат помрачения сознания, бреда... (например, у Пушкина в «Пиковой даме», «Медном всаднике»). Достоевский сформулировал идею не только допустимости, но необходимости, естественности прорыва реального в фантастическое, ибо сама действительность «фантастична». В набросках к роману «Идиот» он писал: «Действительность выше всего. Правда, может быть, у нас другой взгляд на действительность. 1000 дум, пророчество — *фантастическая действительность* (курсив мой. — В.З.). Может быть, в “Идиоте” человек-то более действителен»²².

Фантастическая действительность... Случайное совпадение терминологии? И случайное, и нет. Ибо и Достоевский, и Гарсиа Маркес рассматривают фантастику как средство выявления глубинных и подлинных смыслов действительности путем концентрации и гиперболизации типического до такой степени, когда оно переступает порог реальности и в то же время становится самым подлинным ее свидетельством. Но принципы выявления этих смыслов у них различны. Мир Достоевского постоянно чреват фантастикой, как и у Гоголя, но он все-таки ближе к пушкинскому методу двойственности фантастического — то ли бред, то ли явь. Об этом Достоевский писал в письме 1879 г.: «...фантастическое в искусстве имеет предел и правила»²³. И далее Достоевский приводил пример пушкинского Германа и явления черта Ивану Карамазову. Даже в «Бобке», построенном на меннипейном сюжете, фантастическое носит явно условный, ограниченный от реальности характер. Иное дело у Гарсиа Маркеса. У него фантастическая действительность утверждает себя без оговорок о сновидениях, кошмарах, галлюцинациях, бреде —

как единственная и подлинная реальность, причем взятая в земном, обыденном и, более того, бытовом и даже приземленном измерении.

«Фантастическое и реальное в его книгах перемешаны, “сплавленные” воедино. Самое невероятное... происходит в обыденной обстановке. Вторжение фантастического не сопровождается красочными эффектами, а оформляется как не вызывающая ни в ком удивления естественнейшая вещь на свете. Впрочем, чудо вовсе и не вторгается, оно всегда находится тут, составляет одно из непременных свойств этого мира». Кажется, будто это описание основных, коренных черт фантастической действительности Гарсиа Маркеса. Принадлежит оно Д.В. Затонскому, а относится к творчеству Кафки²⁴. Близость миров Кафки и Гарсиа Маркеса, конечно же, не случайна. Но если на раннем этапе это была близость учителя и ученика, то теперь их фантастические миры принципиально различны и соотносятся по принципу контраста. Качественный скачок, который произошел в сознании Гарсиа Маркеса, имел глубокие корни и в истории Латинской Америки, и в творческом опыте основателей «нового» латиноамериканского романа — кубинца Алехо Карпентьера и мексиканца Хуана Рульфо.

Если Карпентьер теоретически обосновал концепцию «чужесной реальности» и на практике в «Царстве земном» (1949) показал ее возможности, если Астуриас и Рульфо, каждый по-своему, совместили реальное и мифологическое, то Гарсиа Маркес дошел до логического конца в «очудеснении» реальности. Его главный тезис: фантастическая действительность — единственная и подлинная реальность Латинской Америки. Он не раз говорил: «Мы рождаемся и живем в мире фантастической реальности»²⁵; «В “Сто лет одиночества” я — реалист, ибо верю, что в Латинской Америке все возможно, все реально... и считаю, что задача писателя состоит в том, чтобы добиться соответствия между литературой и действительностью»²⁶. Или: «Я начисто лишен воображения и должен подолгу наблюдать действительность, чтобы писать»²⁷. Или: «Я боюсь чистой выдумки потому, что она превращается в фантазию»²⁸. Или: «Все, что я написал, имеет реальную основу, потому что если это не так, то это фантазия, а если это фантазия — это Уолт Дисней. А это меня не интересует. Если у меня находят хоть грамм фантазии, я чувствую себя пристыженным. Ни в одной из моих книг нет фантазии»²⁹.

Наиболее полно он высказался в статье «Фантазия и художественное творчество в Латинской Америке и в Карибских странах»: «Как я понимаю, фантазия это то, что не имеет ничего общего с тем миром, в котором мы живем, это чисто фантастические выдумки, это вранье, и вранье дурного вкуса, весьма мало пригодное для искусства... Сколь ни фантастично положение, при котором однажды человек просыпается, превратившись в гигантское насекомое, нико-

му не придет в голову утверждать, что это фантазия, это творческое открытие Кафки, и, наоборот, нет сомнения, что фантазия была главным средством Уолта Диснея». И далее добавил: в Латинской Америке и в Карибском бассейне «художникам нет необходимости долго ломать голову над выдумкой, возможно, здесь они стоят перед другой проблемой — как заставить поверить в действительность, как сделать действительность правдоподобной»³⁰.

В качестве примера проявления фантастической действительности Латинской Америки Гарсиа Маркес приводил в статье свидетельство о том, как немедленно выпадают черви из ушей больной коровы после заговора народного знахаря, о чем он писал еще в своих очерках о крае Великой Мамы — Ла-Сьерпе. Этот образ хорошо объясняет, что за фантастической действительностью Гарсиа Маркеса скрывается мифологизированное народное сознание. Фантастика, укорененная в народном бытии, соотносится с «реальной фантастикой» Кафки и противостоит «пластиковому», тоже сфабрикованному, чуду Диснейландии, уводящей в мир иллюзий.

Первоисточник мифологического и фантастического начал у Гарсиа Маркеса — народная культура прикарибской зоны Колумбии, где смешались европейские, индейские и африканские традиции в варианте бытового народного католицизма, описанном еще в очерках о Ла-Сьерпе.

Однако источники «чуда» еще шире. Во всей Латинской Америке распространен взаимодействующий с народным, неофициальным католицизмом латиноамериканский историко-культурный мифологизм. Его источники — сама история Латинской Америки, как она осмыслялась во времена ее открытия, конкисты и колонизации, в XVI—XVII вв. Исторические и монастырские хроники того периода запечатлели специфические мифы Нового Света: земной рай Америки (начиная с Колумба, его локализовали где-то в районе Амазонии), мифическая страна Эльдorado, источники молодости, государство амазонок, гигантов и карликов.

Другой слой местных мифов связан с латиноамериканской агрографией, где смешались индейские и христианские традиции (например, легенда о покровительнице Мексики Деве Гваделупской). Источники этой чудесной реальности, как ее видели конкистадоры, монахи, авантюристы той эпохи, — католический мистицизм, уходящий корнями в Античность, обширный общеевропейский легендарный фонд, получивший новую окраску и новую жизнь во взаимодействии с индейским мифологизмом; наконец, это испанская эпическая поэзия и рыцарский роман.

Алехо Карпентьер назвал первым создателем чудесной реальности Америки испанского конкистадора, участника экспедиции Эр-

нана Кортеса — Берналя Диаса дель Кастильо, автора романизированной хроники «Подлинная история завоевания Новой Испании» (XVI век), воссоздавшей баснословные картины «империи» ацтеков.

XVI век сомкнулся с XX веком в творчестве создателей «нового» латиноамериканского романа, который в поисках истоков своего мира актуализировал архаические пласты исторической традиции. И как сказал Гарсиа Маркес в беседе с Марио Варгасом Льюсом: а что, собственно, ожидать от нас, чья история начиналась людьми, головы которых были полны химер? И назвал знаменитый рыцарский роман «Амадис Гальский» (конец XIII — начало XIV в.) одной из своих любимых книг.

Но и это, конечно, далеко не все. Источником образного арсенала, мотивов, художественных приемов преобразования чудесного в реальное и реального в чудесное была для латиноамериканских романистов и вся общеевропейская литературная, культурная традиция на всем ее протяжении вплоть до XX в. Универсальная модель в этом смысле — и роман Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества».

В.С. Столбов, автор первой в отечественной критике работы о «Сто лет одиночества», отметил библейские легенды, евангельские притчи, античную мифологию, сказки как источники фантастики Гарсиа Маркеса³¹. Кубинский критик Вирхилио Лопес Лемус писал о влиянии братьев Гримм, Гофмана, Эдгара По³². Сам Гарсиа Маркес не раз указывал на фундаментальные памятники легенд и фантастики — «Тысячу и одну ночь» и Библию, важные для него еще в детстве. И наконец, Софокл, Рабле, Сервантес, Дефо...

Сложно выявить источники фантастики Гарсиа Маркеса, ибо у него нет ни одного мотива в «химически» чистом виде, идет ли речь о мифологическом, сказочном или литературном субстрате. Все переплавлено на почве народного мифологизированного сознания, в варианте бытового народного католицизма. Писатель сам не раз указывал на этот основной источник и говорил о том, какое значение имели для него детские впечатления: «Я должен был прожить двадцать лет, написать четыре ученических книги и открыть...: надо рассказывать так, как рассказывали мои дедушка и бабушка, тоном, который естественно допускает всё необычайное, будто они знали, что в литературе нет ничего более убедительного, чем твое собственное убеждение»³³. Вот он, основной источник, — бытовое мифологизированное сознание, малая народная эпика, эпическая «молва», традиция устного рассказа, анекдота, суеверия, семейной или местной легенды.

Для древнего мифологического сознания реальность — часть чудесного; для бытового, «ослабленного» мифологизма чудесное — часть обыденной действительности. Такое сознание (как и детское)

не уверено в реальной возможности чуда, но начинает верить в него в рамках эстетической ситуации, когда начинает работать воображение, тогда сознание превращается в творческий субъект и возникает фантастическая действительность, обладающая способностью к генерированию чудес. Чудо происходит не всегда, но всегда может произойти.

Вспомним летающих влюбленных Шагала и вознесение Ремедиос Прекрасной, и поймем внутреннюю близость фантастики Гарсиа Маркеса и Шагала, который и был связан с экспрессионизмом, и выпадал из него благодаря полнокровной связи его мироощущения с народной почвой.

В мире Гарсиа Маркеса все может произойти и происходит, здесь никто ничему не удивляется. В эпизоде с Ремедиос Прекрасной будничность, обыденность события выявляет реакция окружающих. Событие не в том, что Ремедиос вознеслась, а в том, что вознеслась на новых простынях, которые жаль Фернанде, и из-за этого она ворчит.

Вспоминая работу над романом, Гарсиа Маркес рассказал, как нашел решение таким способом убрать из сюжета Ремедиос, исчерпавшую свою роль. Он вышел во двор и увидел, как женщина, борясь с ветром, развешивала на веревке простыни, взмывавшие от его порывов. Простыни как крылья! А саму идею вознесения подсказало тоже местечковое происшествие. Девушка сбежала с возлюбленным, а опозоренная мать совершенно серьезно утверждала, что она вознеслась на небо. Неважно, что соседки не верили ей — важно, что эта версия казалась матери правдоподобной.

Такое, питающееся народным суеверием, бытовое «магическое» сознание и есть основа чудесного мира Гарсиа Маркеса. А его сердцевина — убеждение, вопреки прагматической жизненной логике, в том, что действительность таит в себе безграничные возможности преобразования явлений во всех сферах взаимодействия человека с жизнью. Такое сознание преодолевает конечность человеческой жизни. Ведь смерть, исключающая дальнейшую возможность жизни, превращаемости, развития, — это самая могущественная сила отчуждения. Сознание, утверждающее возможность чуда, отменяет диктуемую эмпирическим опытом отчуждающую силу и утверждает иную динамику отношений жизни и смерти, перенося принцип всеобщей превращаемости явлений и в эту высшую сферу действия сушностных сил бытия.

Идея взаимопроницаемости жизни и смерти, изначально, с юности, будоражившая писателя, воплощена в «Сто лет одиночества». Сближение двух полярных и взаимодействующих начал бытия проведено здесь на всей истории рода Буэндия, рассказанной уже после его гибели. Жизнь рода, ее смысл поверяются его гибелью. Начала

жизни и смерти сведены и в жизни Буэндиа, они постоянно смотрятся, взаимопроникают друг в друга. Вот несколько примеров, характеризующих взаимопроницаемость двух миров. Пруденсио Агиляр, которого убил основатель рода Буэндиа — Хосе Аркадио, постоянно является к нему побеседовать, и в конце концов они становятся друзьями. Мелькиадес умирает и воскресает, после смерти он продолжает жить в доме Буэндиа. Основатель рода умирает, но остается сидеть под каштаном, и его видят те, кто способен его видеть, а Урсула постоянно беседует с ним о домашних делах. Амаранта, собравшись умирать, берет с собой письма жителей Макондо, чтобы отвезти их на тот свет. Последние в роду слышат разговоры мертвых предков, их возню, вздохи.

Все границы сняты, «тот» и «этот» миры свободно общаются между собой, причем это общение не помраченное страхом или ужасом, а фамильярное и естественное. Не трагическое столкновение врагов, а общение соседей по общему жилью, которые хотя и недолюбливают друг друга, но жить друг без друга не могут.

В мире, в котором границы между жизнью и смертью сняты, жизнь обретает новое качество. Перед лицом небытия она наделена особой мощью, буйством, энергией и бесстрашием. Чего бояться жизни в мире, где не довлеет роковая сила смерти? Ведь здесь можно и воскреснуть. И не по распоряжению высшего существа, будь то христианский или иной Бог, нет, это просто свойство бытия. Какой уж там Бог, если для подтверждения своего существования он способен всего-навсего приподнять священника со стулом, на котором тот сидит, и то всего на 12 сантиметров! Нет, не Бог детерминирует здесь бытие и судьбу. У человека здесь нет страха перед внешней по отношению к миру силой, все в самой жизни, в самом человеке, у которого с действительностью самый вольный контакт.

Всемогушество метаморфозы, безграничная способность жизни к развитию и превращаемости — такова основа фантастической действительности Гарсиа Маркеса. И если в плане «технологии» обытовления чуда он многим обязан опыту Кафки и сюрреализму, то сущность миров Кафки и Гарсиа Маркеса совершенно различна. Более того — они взаимоотрицают друг друга.

XX век породил чреду творческих концепций сошедшей с ума действительности, имевших статус течений. Масштабными творцами таких миров были Джойс с его идеей «кошмара истории», Кафка с его сумасшедшей действительностью канцелярского чиновного мира, в сюрреализме центральные фигуры — Бретон в литературе и Дали в живописи. У всех этих течений общая основа — кризис сознания. Прозаически упорядоченная действительность одиноких индивидуумов, когда она превращается в доведенную до абсурда

систему, где человек утрачивает человеческое, личностное начало, взрывается. Серая обыденность вспыхивает фантастикой, гротеском кошмаров сознания, рухнувшего в хаос и не видящего перспективы новой организации и упорядочения мира.

Основа кафкианской фантастической действительности — идея ограниченности метаморфозы и эволюции бытия. Превращение человека в насекомое — это и есть уничтожение человека, конечная точка метаморфозы Кафки — смерть. Кафкианская фантастическая действительность — это однотоновая, одномерная действительность с минусовым знаком, где мифологизированное зло — всеподавляющая сила.

Такой односторонний гротеск, ведущий лишь в сторону смерти, был и у раннего Гарсиа Маркеса. Теперь иное дело. Чудо у Гарсиа Маркеса начинается там, где у Кафки оно кончается, ибо у Гарсиа Маркеса превращение может происходить во «все стороны» — не только в сторону смерти, но и в сторону жизни. У него возможна страшная метаморфоза. Именно это, в конце концов, происходит с Буэндиа, которые гибнут вместе с Макондо после того, как у последнего в роду отрастает свиной хвост — чудо, равное превращению Грегора Замзы в насекомое. Но трагическое, ужасное, смертельное не абсолютизируется у него как единственно возможное, у него мир чреват и иными возможностями. Вспомним эпизод с Ремедиос Прекрасной. Здесь происходит вдохновляющее чудо, приобщающее к положительным силам бытия. У Кафки человек может превратиться в насекомое, но крылья у него вырасти не могут.

Фантастическая действительность Гарсиа Маркеса воплощает бесконечность творческой метаморфозы, свободы вольного бытия. И важно не число «положительных» превращений, а возможность такого превращения. Образ-эмблема и полемическая цитата из Кафки — постоянный у Гарсиа Маркеса образ человека-змеи, человека-паука, девушки-скорпиона. Он появляется и в «Сто лет одиночества», и в рассказе «Очень старый сеньор с огромными крыльями» (из более позднего цикла рассказов), и в «Осени патриарха». Человеко-животных показывают народу на ярмарке, и хотя нигде обратного превращения не происходит, чувствуется, что это не конечное превращение, оно может произойти и в обратную сторону. Как в сказке, где царевна может стать лягушкой, а лягушка — царевной. Никакое превращение, в том числе и смерть, здесь не абсолютно. Если жизнь таит в себе возможность смерти, то и смерть не бесплодна.

Гарсиа Маркес отвергает и другой тип однотонового, догматизированного сознания — механистичный и рационализированный, воспринимающий жизнь как вялую, бесплодную действительность, неспособную превзойти себя в движении к принципиально ново-

му качеству. Здесь творческая концепция Гарсиа Маркеса переключается более чем через полтора столетия с миром Гоголя, о котором М.М. Бахтин писал: «Гротеск Гоголя есть... не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир “само собой разумеющийся” ради неожиданности и непредвидимости правды. Он как бы говорит, что добра надо ждать не от устойчивого и привычного, а от “чуда”. В нем заключена народная, обновляющая, жизнерадостная идея»³⁴.

Застылость — движение, косность — новизна, бесплодие — плодотворность, вялая эволюция — «сумасшествие» качественного скачка, коренной метаморфозы — таковы внутренние оппозиции мира Гарсиа Маркеса, отрицающего механистическую картину бытия. И тут важнейшая для Гарсиа Маркеса идея воображения (не фантазии!) как высшей преобразующей творческой силы. Чудо воображения, «сумасшествие» открытия уходят корнями в творящую диалектику бытия, отвергающую бесплодие залогизированного интеллекта. Марио Варгас Льюса писал о «яростном антиинтеллектуализме» Гарсиа Маркеса. На самом деле яростное отрицание им механистического ума, заковывающего действительность в схемы, — это качественно иное явление, в сравнении с антиинтеллектуалистским синдромом западной культуры XX в., с философским или мистическим агностицизмом. Это не пафос отрицания интеллекта вообще, а «дурного интеллекта», пытающегося втиснуть свободу бытия в клетку «предвзятой теории»³⁵, отрицающей бесконечность и многовариантность путей развития. Вывести сознание из схемы, из состояния инерции, показать ему действительность во всей ее поливариантности — в этом корни стремления Гарсиа Маркеса к карнавальному по своей сути выворачиванию действительности «наизнанку».

«Сто лет одиночества», говорил Гарсиа Маркес, — это «попытка разбить узкие рамки, которыми картезианцы всех времен ограничили действительность... Не физические, а интеллектуальные границы приучили нас видеть мир лишь с одной стороны, и в результате мы не хотим видеть другую его сторону...»³⁶

Смеховое начало возникает у Гарсиа Маркеса, как искра, как разряд на полюсах сближенных вплотную начал жизни и смерти. И это смеховое начало — важнейший элемент его фантастической действительности, которая не может существовать без смеха.

Карнавализованные картины мира могут быть и серьезными. В мире Хуана Рульфо в его «Педро Парамо» (1955) сняты границы между жизнью и смертью, и они смотрят прямо друг на друга, чтобы пояснить смысл бытия. Таким мог быть и мир Гарсиа Маркеса,

если бы о нем было рассказано серьезным тоном, каким рассказывала о чудесах его бабушка. В общем, писателю и свойствен серьезно-бесстрастный тон, но интонация произведения складывается из целого, в котором «половину», равную серьезности, занимает несерьезное, комическое начало. Особенность — в том, что смеховое начало связано не с интонацией повествования, не со сказовым началом, а с природой чудес, заземленных, помещенных в контекст обыденной реальности. Небывалое вполне жизненно, что и вызывает смех: ведь вознесение Ремедиос происходит на простынях. Но серьезность тона повествования, трагичность коллизий, драматическое напряжение целого одновременно заставляют нас, забывая о комичности чуда, воспринимать его как подлинное. Как писал Марио Варгас Льюса: «Фантастическое гуманизируется, когда смеется над собой, а чудеса теряют вид чудес, когда предстают как игра или смех... Автор как бы шепчет на ухо читателю: “Эта штука вовсе не такова на самом деле, это только шутка, игра, не надо воспринимать это всерьез”. Однако эффект достигается обратный: читатель, сознательно вступая в игру, именно благодаря балагурству, начинает всерьез принимать то, что ему рассказывается. Повествование Гарсиа Маркеса обладает дьявольской способностью представлять несерьезное, нереальное так, что достигается обратный эффект — серьезности, правды, реальности описываемого»³⁷.

Символическое воплощение этого «дьявольского» авторского начала — Мелькиадес, цыган-волшебник, который с серьезным, даже мрачным видом выделяет умопомрачительно смешные штуки. Этот фарсовый, окруженный аурой грусти маг обладал даром видеть «другую сторону» вещей, выворачивать действительность «наизнанку», т.е. владел методом Гарсиа Маркеса. Можно сопоставить его образ мага с шуточным автопортретом Гарсиа Маркеса: «Писателем я стал из робости. Мое исконное призвание — быть фокусником, но я до такой степени терялся, показывая трюки, что принужден был укрыться в единении литературы»³⁸.

Ключевое значение Мелькиадеса, воплощающего во многом авторское начало, выявляется и его сюжетной ролью «безмолвного» повествователя — ведь это он разыскал у Нострадамуса предсказание о судьбе рода и зашифровал его. С Мелькиадесом, знающим судьбу, «повесть рода», связаны и самая неодолимая, трагическая отчуждающая сила — смерть, и в то же время возрождающее начало. С Мелькиадесом смерть впервые приходит в Макондо. Умерев первым, он открыл начало смертям. Но смерть его не окончательна. Он умирал и прежде, а потом воскресал. И теперь, умерев, не покидает семью, оставаясь в своей комнате — месте без жизни и смерти, «филиале вечности», где хранится рукопись с зашифрованным пророчеством

о судьбе рода, здесь происходит ее разгадывание. Именно он демонстрирует неразрывность смерти-жизни. В его образе сконцентрированы и источники мироощущения, господствующего в книге: ведь Мелькиадес — цыган, а где цыган — там и ярмарка, там балаган, там праздник — средоточие народной стихии.

Впервые образ народной феерии возник в «Похоронах Великой Мамы», затем (в ином ключе) — в «Море исчезающих времен». В «Сто лет одиночества» эстетика ярмарочного балагана заняла одно из центральных мест. Балаган торжествует, когда в Макондо появляются цыгане, показывающие гиганта с кольцом в носу, летающие циновки, человека, превратившегося в змею из-за того, что не слушался родителей, и прочие диковинки. Это мир вольного общения, передразнивания, масок, кривлянья, смеха, небывальщины. Здесь на месте и байка о небывалой жизни и гибели рода Буэндиа.

Иными словами, история Буэндиа относится к сфере не только бытового суеверия, но и ярмарочного народного пересуда, болтовни и анекдотов, где небывальщина сверкает гранями и серьезно-поучительного, и насмешливо-разоблачающего начал. Таков и серьезно-мрачный, и комический Мелькиадес-автор. Двуполюсность мира Гарсиа Маркеса не выпускает из себя никого и ничего. Комната Мелькиадеса, где царит время судьбы и хранятся пророчества о судьбе рода — это и «горшечная комната», где находятся словно сданные на вечное хранение шестьдесят восемь (!) ночных горшков шестьдесят восемь девиц, подружек Меме, приглашенных ею, к ужасу обитателей родового дома, на гимназические каникулы.

Со стихией народной молвы и пересуда, с бытовым анекдотом, приметам и присловьями связан сам принцип фантастического преобразования действительности. В этом ряду такие фантастические явления, как кипение воды в кастрюле без огня; предметы, поднимающиеся в воздух; дети, плачущие в животе матери и рождающиеся с открытыми глазами; кости в мешке, вхохлущие, как куры; свет, проникающий сквозь стены и указывающий, где спрятан клад. Способ превращения обычного в фантастическое по-детски прост и элементарен — это метод бытового вранья — гиперболизация обыденного путем нагнетания качества или количества до тех пор, пока не наступит «качественный скачок», как говорил Варгас Льоса, который выводит феномен в область фантастического. Мы поверим, что человек совершил три, пять, ну, десять кругосветных путешествий, но шестьдесят пять, как Хосе Аркадио, — это уже фантастика; мы поверим, что дождь идет две недели, ну, месяц, но когда он идет больше четырех лет — это фантастика; мы поверим, что кто-то развязал подряд три войны, ну, пять, но тридцать два, да еще выжил в семидесяти трех засадах, как Аурелиано, — это тоже фантастика.

В самой элементарности способа превращения реального в фантастическое скрыт источник смехового начала. Изнанка суеверия — анекдот, смеховое опровержение достоверности рассказанного, превращение серьезного в несерьезное. Это касается отдельных фантастических метаморфоз и всего сюжета в целом. И Гарсиа Маркес придавал особое значение смеховому началу и призывал критиков «сбросить тогу пророков» и обратить внимание на то, что роман начисто лишен серьезности.

Вольное озорство фантастики Гарсиа Маркеса и есть его способ борьбы с инерцией всех видов догматизированного сознания. Как было верно отмечено, «писатель не только хочет заставить нас почувствовать комическое несоответствие между воображаемым и нашим обыденным видением действительности, но и передает радость способности человеческого духа с помощью воображения смеяться над законами необходимости. Иными словами, его комизм находится где-то посередине между глубинной серьезностью сатиры и чистым наслаждением игрой, развлечением, высвобождающими нашу глубинную психическую энергию»³⁹.

Однако пронизанная смеховым, комическим началом фантастическая действительность Гарсиа Маркеса постоянно чревата сдвигом в сторону трагического. Комическое и трагическое в романе образуют подвижное единство, они соединяются, чтобы отрицать друг друга, так же, как отрицают друг друга и соединяются в действительности начала жизни и смерти. «Смех и печаль у Гарсиа Маркеса — это две стороны одного лица, две стороны одного из бесконечных зеркал, в котором одно лицо смеется над другим — льющим слезы»⁴⁰.

Возможно, это и есть наиболее полная концепция современного карнавализованного искусства, которое, сочетая смеховое и трагическое, способно показать мир «наизнанку», и с «той» и с «другой» стороны, т. е. воссоздать всю его полноту. Если говорить о традиции, то в смысле полноты воссоздания диалектики бытия «Сто лет одиночества» перекликаются через века с «Дон Кихотом» Сервантеса, где также царит динамическая гармония, основанная на схождении и расхождении конфликтных начал. И Сервантес, и Гарсиа Маркес рассказывают заведомо «дурацкие», несерьезные истории, в которые мы верим как в неопровержимую истину, убежденные именно их глубинной серьезностью. У обоих комедия оборачивается трагедией, а трагедия выступает в обличье комедии. Сближает их и то, что серьезное связано со смешной фантастикой, хотя отношение их к фантастике противоположно.

Они находятся на разных концах романной традиции. Сервантес окончательно скомпрометировал необузданную фантастику рыцарского романа и открыл дорогу европейскому роману Нового

времени, классическому реализму, свободному от традиционного мифологизма. Гарсиа Маркес, обратившийся через века к приемам рыцарского романа, с помощью фантастики преодолел «приземленный» псевдореализм. Но в конечном счете на более высоком смысловом уровне у них нет противостояния. И тот и другой противопоставляют — в разных концах единого процесса, один у истоков, другой в его конечной точке — «прозаическому состоянию» бесплодной, вялой действительности поэзию как источник творческих сил и возможностей человека.

Все это надо иметь в виду, чтобы понять во всем объеме смысл небылицы о чудаках Буэндиа, которую рассказывает нам смехотворный факир с аурой грусти. Байка оказывается трагедией, а трагедия — комедией, ибо если реальность — драматична, то фантастика смешна.

Что движет жизнью рода? В чем динамические силы его бытия, а следовательно, динамические силы народной истории? Таков масштаб поставленных в «Сто лет одиночества» вопросов, которые одновременно сочетают в себе и социальные, и «предвечные» аспекты бытия, в художественном целом романа соединяются реально-жизненный, социально-исторический планы и фантастическое начало, выявляющее глубинные смыслы истории и философского обобщения. Функция фантастики в «Сто лет одиночества» — в том, что, действуя в мире обыденной народной жизни, она извлекает из реальности скрытый за эмпирикой философский «концентрат» правды и выводит извлеченные смыслы народной жизни в контекст «больших смыслов» всемирной истории.

Величайшее искусство создателя «Ста лет одиночества» состоит в тонкой, каждый раз интуитивно определяемой «дозировке» реально-жизненного и фантастического начал так, что ни одно из них не подавляет другого. Сила и необычность его искусства кроются в умении формулировать сложные проблемы языком образной плоти, которая всегда богаче рациональной идеи и полна поэтической и неокончательной многозначности.

Чтобы разобраться в философии «Ста лет одиночества», нужно понять содержание образов, мотивов, символов, образующих всю метафору, — сюжет о жизни Макондо, рода Буэндиа, кончивших тем, что они породили ребенка со свиным хвостиком (всего-навсего с хвостиком! — комический аспект метафоры), но можно сказать и по-другому — человеко-животное со свиным хвостом! (трагический аспект метафоры).

Но разные образы этой небылицы-драмы, трагедии-комедии имеют смыслы, связывающие нас с различными по масштабу и значению сторонами «бытия». Все эти смыслы равно важны для

истории в целом, но обладают своей иерархией, а наивысший слой обобщений, максимальный смысл мы постигаем, вслушиваясь в серьезно-смеховые интонации и стремясь понять, над чем смеется и над чем плачет автор, пытаюсь понять, что определило судьбу рода Буэндия, чья жизнь оказалась «всей действительностью» мира «недоброего сознания».

«Вся действительность» стала родовой жизнью, т.е. жизнью в ее связях с главными началами бытия — продолжением жизни, противостоянием жизни и смерти, и потому первое, с чем мы знакомимся в романе, — это семейный мир. Гарсиа Маркес как-то заметил: из всего сказанного о романе ему больше всего понравились слова одного читателя о том, что здесь впервые по-настоящему описана семейная жизнь латиноамериканцев. И действительно, главное здесь — интимность, обнаженность Буэндия, свойственная только внутреннему знанию; семейная жизнь вывернута наружу из сокровенного укрытия. Более того, это глубоко интимный мир самого писателя, и он не скрывает этого, признавшись как-то, что книга полна намеков и перемигиваний с родственниками и друзьями. Но даже не зная всей частной подоплеки, мы понимаем, что родовой дом Буэндия — это дом его дедушки и бабушки, жизнь которого он пытался воссоздать, начиная с набросков к роману «Дом». Да и многие моменты биографии Буэндия напоминают биографию родни Гарсиа Маркеса.

Как его дедушка и бабушка, основатели рода Хосе Аркадио и Урсула — двоюродные брат и сестра и ведут свой род из Риоачи, а Урсула носит еще и фамилию бабушки писателя — Игуаран. Как и дед писателя — Николас Маркес, Хосе Аркадио, совершив убийство, бросает свое селенье, отправляется с женой искать новое место для жизни и произносит слова, которые врезались в память будущего писателя: «Ты не знаешь, сколько весит один мертвец!» И как Николас Маркес водил внука в заезжий цирк, так и Хосе Аркадио ведет туда своего сына. В доме Буэндия, как и в родовом доме писателя, живет много народу, а после смерти жильца комната закрывается. Как и в детстве писателя, здесь угадывают, из какого яйца может родиться василиск, а молодая тетушка, красивая и умершая в юности, стала источником сразу двух линий — юной Ремедиос и Ремедиос Прекрасной. Амаранта ткет саван, подобно другой тетушке, и умирает, закончив его. Воспоминания о военном прошлом дедушки-полковника, участника гражданских войн и подписания Неерландского пакта, перекочевывают в сюжетную линию Аурелиано (а его 17 незаконных сыновей — воспоминание о многочисленных плодах военных амуров дедушки — наезжали в родовой дом и гостили в нем).

Как и в повести «Полковнику никто не пишет», Гарсиа Маркес называет друзей предпоследнего в роду именами своих друзей

юности — молодых писателей из Барранкильи, а прототип владельца книжной лавки, ученого каталонца, — это старший друг Гарсиа Маркеса времен юности в Барранкилье. Амаранта Урсула — жена предпоследнего в роду, которой суждено родить ребенка со свиным хвостиком, хочет иметь двоих сыновей и назвать их именами сыновей Гарсиа Маркеса — Родриго и Гонсало. Промелькнула здесь и юная дочь аптекаря — будущая жена Гарсиа Маркеса — Мерседес Барча. Наконец, в финале появляется и сам писатель под неполной фамилией — Габриэль Маркес, внук одного из основателей Макондо и сподвижника Аурелиано Буэндия — Херинельдо Маркеса, того, что отстукивал по телеграфу (воспоминание об отце-телеграфисте!) грустные и пространные послания и едва не стал родственником Буэндия, ибо намеревался жениться на дочке основателей рода — Амаранте. Габриэль Маркес незадолго до катастрофы уехал из Макондо в Париж с полным собранием сочинений Рабле вместо багажа и с твердым решением стать писателем, как в свое время уехал в Париж и сам автор «Ста лет одиночества». И этот авторский образ, совершенно иной в сравнении с первым (Мелькиадес), играет в романе не меньшую роль, ибо он-то и есть символ глубинной интимности и сокровенности, родственности мира Буэндия.

Сопоставление персонажей с прототипами сразу выявляет разницу между реальной жизнью и жизнью в фантастической действительности, где все реальное словно раскалено докрасна, где человеческие черты, типы поведения, отношений гиперболизированы, доведены до предела, откуда путь уже в фантастику.

Буэндия поражают нас как физической, душевной страстностью, так и самоуглубленностью, холодностью, даже безволием, будто доведенными до кульминации. Они не умирают от чашки кофе со стрихнином, возносятся на небо, любят в луже с серной кислотой, жгут руки на огне, в отчаянии поедают сырую землю, могут быть столь красивыми, что красота становится убийственно опасной, сходят с ума от страсти к познанию и открывают основные законы бытия...

Гиперболизированная интимность, обнажающая человека во всей его мощи и слабости, обнажает и принципы семейно-родовой жизни, где человек проявляется наиболее полно и где формируется прообраз человеческих отношений в «большой», всеобщей жизни, т.е. в истории. Она, большая история, и есть следующий слой жизненного материала в романе. Вернее, она предстает словно взятой в крупном масштабе семейной жизнью Буэндия, которые участвуют в исторических событиях, порой в роли протагонистов, в результате история оказывается полем экспансии их родовых черт. Родовое сливается с историческим, историческое выступает воплощением бытийственных, сущностных

отношений (жизнь, смерть, любовь, продолжение рода, порок, познание, страдание, счастье), поэтому социальное получает полное гуманистическое воплощение, присутствует в каждом шаге, в каждой клетке.

Основной сюжет этой истории давно нам знаком: земля обетованная Макондо, гражданские войны, виоленсия, нашествие банановой компании, новые формы виоленсии, палая листва гниющих человеческих отношений, мир «недобротого сознания». Известны по предыдущим «черновым конспектам» и ее персонажи — полковник Аурелиано Буэндиа. Известна документальная основа банановой лихорадки, охватившей в свое время и Аракатаку. Известен и исторически достоверный эпизод массового расстрела забастовщиков. Эти события произошли в 1928 г. в соседних с Аракатакой поселках, и в романе процитированы слова генерала-душегуба Карлоса Кортеса Варгаса, отдавшего приказ стрелять в «шайку злоумышленников».

Но теперь интересно другое — как преобразуется реально-исторический «черновой конспект» в фантастическую действительность. Главное средство — «размывание» географически-исторических координат действия. В «Палой листве» хронология истории насилия и одиночества уходила корнями к рубежу XIX—XX вв., «тысячедневной войне», в «Полковнику никто не пишет» и в «Недобротом часе» писатель приблизился к современности. В «Сто лет одиночества» — это примерно сто лет независимого существования Колумбии: от первой четверти XIX в., когда Колумбия (как и другие страны континента) освободилась от власти Испании, и до конца первой трети XX в., когда (как в «Палой листве») происходят расстрелы забастовщиков. Но эти сто лет оказываются зыбкими в той особой жизненной среде, где господствует стихия всеобщей превращаемости. Писатель наделяет некоторых героев явно несуразным долголетием (Урсула и Пилар Тернера), да и сама история охватывает периоды много больше ста лет.

Гарсиа Маркес как-то сказал: он совершенно не уверен, что действие в романе происходит сто лет. Он мог сказать, что не уверен, происходит ли действие его романа в Колумбии или иной стране. Лишь осведомленный читатель угадает Колумбию по названиям маленьких колумбийских городков — Манауре или Риоача, которые знает далеко не каждый колумбиец, или по Нееерландскому пакту. Размывая хронологические рамки действия, писатель размывает и географию: история Макондо превращается в историю обобщенной страны, название которой — Латинская Америка. И история этой фантастической страны предстает от времен открытия континента до современности. Поистине, Макондо нигде и везде.

По всему роману писатель разбросал детали-символы, призванные вызвать у нас ассоциации с различными этапами истории кон-

тинента. История Буэндиа уводит нас к временам его открытия. Подробно перечислены предки основателей рода — переселенцы из Испании, появившиеся здесь во времена, когда прибрежные воды бороздились судами знаменитого английского пирата сэра Френсиса Дрейка (Гарсиа Маркес упомянул его в первой известной своей журналистской публикации в картаженской газете). Нападение Дрейка на Риоачу положило начало «темным дорожкам» людских судеб, которые привели к встрече основателей рода — двоюродных брата и сестры. Основание Макондо напоминает нам основание первых поселений на девственных землях континента в первые столетия после конкисты, а дальнейшая его история воспроизводит картины патриархального, замкнутого существования латиноамериканских городов и поселений, отделенных друг от друга буйной природой и живущих в отрыве от цивилизации.

Миссионеры-цивилизаторы — это бродячие цыгане, коррехидор и прибывающий в Макондо падре. Жители Макондо, как если бы они были индейцами, получают от цыган новинки цивилизации — секстант, лупу, секреты алхимии, летающие циновки, они впервые видят кусок льда (дело происходит в тропиках). Коррехидор, представитель государственной власти, прибывает с абсурдным требованием перекрасить дома из белого цвета в синий, а падре уговаривает жителей соблюдать обряды венчания и крещения. Эти картины вызывают ассоциации с XIX веком, когда происходило упорядочивание государственной жизни и одновременно по всему континенту начались кровопролитные гражданские войны между консерваторами, патриархально-помещичьими слоями и либералами, сторонниками буржуазного прогресса.

Наконец Макондо вступает в буржуазную эпоху и происходит вторжение «новых цыган» — наглых и вульгарных чужеземцев, чьи фамилии выдают их североамериканское происхождение. Начинается банановая лихорадка, внедряются новинки цивилизации, строятся «электрифицированные курятники», возникают банановые плантации. Вслед за телефоном, граммофоном, железной дорогой Макондо узнает и такие новинки, как полицейский террор, забастовки, массовые расстрелы...

Но и этот уровень, на котором «просматривается» образ истории всего континента, — не последний. Читатель «прощупывает» сеть ассоциаций и образов-символов, которые выводят историю Буэндиа на еще более высокий уровень — уровень всеобщей культуры и истории. Сто лет — это не просто хронологические сто лет и даже не размытые рамки истории Латинской Америки, это, как в детском счете, неопределенное число, вроде «тысячи лет», т.е. необъятное, сакральное, сказочное время.

Наше сознание прошупывает эту сеть образов-символов на протяжении всей истории, начиная с сюжета об основателях рода, живших в мире, словно до грехопадения, юном, свежем и влажном, где огромные камни напоминали яйца доисторических животных и никто еще не умирал. Потом, с рождением детей и потомков, история разрастается на ветви-сюжеты, отходящие от основного корня и ствола, чтобы закончиться с последними потомками в Макондо, гибнущем в последнем апокалипсическом вихре. Пал Вавилон... Не акцентируя этого, писатель выстроил сюжет с библейской структурой и библейского масштаба.

На что, как не на Библию, ориентируется автор небылицы-анекдота о роде, кончившем тем, что породил ребенка со свиным хвостом? Этот анекдот мог быть разыгран в ярмарочном вертепе для публики — носительницы сознания народного католицизма. Библейская сюжетная канва — естественная основа для такой истории, в то же время ее сюжетная структура — дальний родственник структуры семейной эпопеи, также избранной Гарсиа Маркесом в качестве ориентира.

В «Сто лет одиночества» семейная эпопея словно возвращается к далекому жанровому предку — мифологической истории рода и архаической генеалогической хронике, происходит их слияние и взаимопроникновение. Для этого есть все основания. Отдаленная на тысячелетия от древних эпосов семейная эпопея сохраняет главные черты жанрового предка в плане композиции, сюжетного времени, пространства... Все они, как правило, имеют сходную структуру: начинается род с благополучия, активной деятельности физически и морально крепких родоначальников, затем постепенно мельчает, деградирует, истощаясь и вырождаясь в последних слабых потомках, с ними и кончается его история. При всех различиях таковы, в сущности, общие черты структуры «Ругон-Маккаров» Золя, «Будденброков» Томаса Манна, купеческих семейных эпопей Горького, элементы той же логики типичны и для фолкнеровской саги об Йокнапатофе.

То же произошло и у Гарсиа Маркеса, только здесь слились две стихии — социально-историческая и фантастическая, и, слившись, породили удивительный сплав.

Если балаганный фокусник Мелькиадес — один из авторов романа, вспомним теперь и о другом — о юном Габриэле Маркесе, уехавшем в Париж. Он овладел всем арсеналом западного литературного искусства, всеми «играми» различных течений, в том числе и мифологизмом, и любит направлять читателя по ложному следу, сбивать с толку. Как и Гарсиа Маркес, который, в частности, в одном из интервью сказал, что «на самом деле» Габриэль Маркес уехал в Париж не с Рабле, а с его, писателя, любимой книгой — «Хроникой чумно-

го года» Даниэля Дефо, а он в последний момент заменил ее на Рабле, чтобы сбить с толку критиков. Гарсиа Маркес любит сбивать нас с толку, говоря, что не читал Фолкнера, Камю, Хемингуэя... Он любит прикинуться простоватым ярмарочным Мелькиадесом. Но мы-то знаем, почему на вид простодушная байка о Буэндиа имеет совершенную литературную архитектуру романа-мифа.

Наивные рассказы и фокусы Мелькиадеса имеют глубокие корни в западных интеллектуально-философских исканиях XX в., в западной мифологической прозе, открытия которой воспринял и посвоему блистательно развил Гарсиа Маркес.

Попытка прочтения «Ста лет одиночества» как романа-мифа, конечно, не нова. В западной критике не раз предпринимались такие, хотя и частичные, попытки, но, пожалуй, наиболее удачное определение книги Гарсиа Маркеса в этом аспекте дал Е.М. Мелетинский, который, не анализируя роман детально, определил его как роман-миф, сочетающий в себе черты семейной эпопеи и мифа, основанного на библейском сюжете⁴¹. В качестве параллели книге Гарсиа Маркеса Е.М. Мелетинский приводит жанрово близкие ему, с одной стороны, «Будденброки», с другой — «Иосиф и его братья» Томаса Манна. Но, добавим, в отличие от «Иосифа и его братьев», перед нами роман, ориентированный не на конкретные легендарные сюжеты, Гарсиа Маркес замахнулся на структуру «книги народа», вольно используя обобщенные мифосхемы, мифообразы, ассоциации не только библейского, но и античного происхождения, образующие самый глубинный пласт образно-символической структуры романа. Назовем некоторые из них.

Прежде всего, это образ мирового и одновременно генеалогического древа жизни — гигантский каштан, он растет во дворе дома Буэндиа еще со времен набросков к роману «Дом» (только там было миндалевое дерево).

Далее, это идея и образ земли обетованной — земного рая, в котором живут сначала безгрешные, как Адам и Ева, первопродки. Рай до познания и падения, и потому здесь никто еще никогда не умирал. Далее совершается первое убийство (сюжет Каин — Авель) и происходит грехопадение. Типичны для мифологии инцестуальный брак основателей рода — двоюродных брата и сестры Хосе Аркадио и Урсулы, первопродков, живших сначала как брат и сестра, затем — переселение и поиски нового места для основания родового дома (мотив изгнания познавших запретный плод Адама и Евы и одновременно наказание Каина). Типичен мифомотив вещего указания во сне на место основания дома, как и мотив «нерасслышанных слов» — Хосе Аркадио слышится неясно звучащее название, вроде бы «Макондо», так он и называет селение.

У Мелькиадеса — роль дьявола-искусителя, носителя знания (фаустовский сюжет) и Прометея — культурного героя, дарителя знаний о мире. Черты Прометея и в «соблазненном» Хосе Аркадио; в наказание за жажду познать мир (самая дерзкая его затея — увидеть Бога) он прикован к дереву-каштану. Тема наказания за познание дублируется в судьбе Мелькиадеса и его племени: они исчезли с лица земли, ибо превзошли пределы познаний. Хотя Мелькиадес, искуситель и носитель знания, воскресает.

Другая мифосхема очевидна в образе Пилар Тернеры, в которой потомки Буэндиа познают женщину, благодаря чему они до поры до времени избегают инцеста. Пилар (основа, подпора) Тернера (лица) выполняет роль заместительницы матери — так первый сын Хосе Аркадио в момент познания Пилар Тернеры видит лицо матери.

Наконец, мотив инцеста. Типичный для мифологий и широко разработанный западной литературой XX в., он определяет сюжетно-композиционный «механизм» романа-мифа Гарсиа Маркеса. Все Буэндиа тяготеют к инцесту, а значит, к повторяемости родовых черт и зеркальному воспроизведению черт предков, что акцентируется повторяемостью родовых имен, особенно мотивом близнецных пар. Мотив инцеста — это механизм, структурирующий роман-миф, для поэтики которого, согласно Е.М. Мелетинскому, типичны циклическая повторяемость на основе мифологических архетипов и упорядочивание с их помощью жизненного или легендарного материала, воссоздающего образ коллективной истории и коллективное сознание. Цикл жизни рода завершается тем, что последние в роду, подобно предкам, не избегнув инцеста, рожают мифологическое хвостатое чудовище, завершающее историю рода.

Итак, роман-миф. Более того, наиболее полный роман-миф, будто выстроенный по готовым литературным рецептам, азбука романа-мифа, энциклопедия, собравшая сумму фрейдистских и мифологических клише западной художественно-философской традиции XX в. Здесь и инцест, и эдипов комплекс, и рок, и архетипы, и мифообразы.

Прежде всего, о соотношении мифологического и жизненно-исторического контекстов в «Сто лет одиночества», где жизненный материал собирается по силовым линиям и вытвердевает в мифосюжеты, мифообразы и в обобщающую мифоструктуру. В традиционном мифоромане мы чувствуем себя скованными костяком заданной идеи-структуры, у Гарсиа Маркеса ничто не довлеет, ибо он исходит не из архетипов, а напротив, словно просвечивает реальные конфликты до их «изначальных» основ. Вспомним хотя бы, что дедушка и бабушка Гарсиа Маркеса были двоюродными братом и сестрой, дед убил человека и был вынужден переселиться. Миф оказался жизнью. Писатель двигался не от схемы к истории, а от

конкретной истории — к обобщению, чтобы просветить рентгенограммой общее бытие до «скелета» закономерности.

Но и эта операция не самодостаточна. Реально-историческое и мифопоэтическое не «сливаются» у Гарсиа Маркеса в недвижимое единство, а находятся в состоянии постоянного отталкивания и сближения, пртому что, как отмечалось, если реально-исторический пласт дается в серьезно-драматической ипостаси, то фантастическое, а следовательно, и мифическое — в комическом аспекте. Поэтому закономерность, обнаруженная с помощью архетипа, — вовсе не подлинная истина. Смех растапливает «холод» мифа и архетипа, отрицает их неполную, ограниченную «мудрость», утверждающую одномерность жизни и отношений, судьбы мира и человека, и противопоставляет этой ложной мудрости идею их поливариантности, не поддающейся однозначному определению и всегда хранящей в себе возможность иного будущего.

Ведь если итогом жизни рода Буэндиа стал получеловек-полуживотное, то у него всего-навсего... маленький свиной хвостик; если Мелькиадес был дьяволом-соблазнителем, то он ведь... и просто цыган. В «Сто лет одиночества» нет ничего, что вышло бы из пределов трагедийно-смехового поля. Карнавальная стихия носит всеобъемлющий характер, отрицая все, тяготеющее к неподвижности, однотонности, односторонности, т.е. к догматизации бытия. Она захватывает в равной степени как философские, мирозерцательные, так и художественные источники и идейно-художественную природу романа-мифа, вывернутого смехом «наизнанку». Перед нами смеховой роман-миф, который трагестирует, высмеивает, отрицает сам себя, сами свои источники. В «Похоронах Великой Мамы» была предварительная репетиция карнавальной ревизии. В «Сто лет одиночества» перед нами своего рода карнавальный похоронный балаган, в его огне сгорает и прежний Гарсиа Маркес, тот, что зашел в сумеречный тупиковый мир.

Глобальность смеховой ревизии очевидна, если увязать между собой два основных структурных идейно-художественных элемента — инцест и одиночество, константы западного модернистского искусства XX в.

В названии романа «Сто лет одиночества» одиночество — вот главный фокус внимания писателя, главный мотив, организующий образную сеть романа и его философию. Что сделал Гарсиа Маркес? Он это итоговое положение модернизма, эту «задушевленную» идею и ключевую позицию экзистенциалистского сознания, философии одинокого, отчужденного индивидуума, онтологизировал, т.е. увековечил, превратив в изначальную и главную черту своего рода, всех его представителей, отмеченных печатью этого проклятия, как

и печатью другого тяготеющего над ним проклятия — рока инцеста, приводящего к катастрофе. Объектом травестики стал не только миф как жанровая структура, которая воплощает абсурдное кружение бытия без качественных изменений, но и весь репертуар идей, утверждающих триаду «насилие — отчуждение — одиночество» как константу истории человечества. Философию сумерек человека и человечества, ведущую к идее смерти, он оспорил фантастической действительностью, где действуют возрождающие силы, источник которых — полнокровное народное бытие.

Противостояние идеологии одиночества и идеологии коллективистского бытия, из столкновения которых и рождается смех, — вот главный конфликт романа. Здесь полемика идет по принципиальным вопросам бытия человечества, в рамках «больших смыслов» истории, в рамках великого спора о жизни и смерти человечества в XX в. Это спор между силами бытия и энтропией.

И смех в фантастической действительности Гарсиа Маркеса высекается не только на полюсах жизни и смерти, но и на полюсах индивидуалистического и коллективистского начал. Смех здесь, как хирургический скальпель, препарирует трагизм, чтобы выявить его корни и истоки. И направлен он точной рукой в самый центр той опухоли, от которой гибнет род Буэндия: «недоброе сознание», «недобрая ситуация» мира. Но что в корне? Одиночество? Да, все Буэндия одиноки, и их история — это история одиночества. Но все-таки это не причина, а следствие. А в чем корни?

Обратимся к завязке трагедии. История рода началась, как в мифах, с инцестуального брака Хосе Аркадио и Урсулы. Урсула знала об его опасности, но Хосе Аркадио не хотел обращать на это внимания. И брак осуществился путем насилия. Как это было? На галерее петух Хосе Аркадио победил петуха Пруденсио Агиляра, и тот, уязвленный, оскорбил Хосе Аркадио, поставив под сомнение его мужские достоинства, поскольку он живет в девственном браке с Урсулой. Хосе Аркадио, возмущенный, пошел домой за копьем, убил Пруденсио, а затем, потрясая тем же копьем, заставил Урсулу выполнить свои обязанности жены. Так было положено начало роду.

Род начался с убийства, насилия, инцеста и с... петухов. Снова петухи, как в «Палой листве», «Полковнику никто не пишет» и «Недоброе часе». Но там были не вполне ясные сигналы, теперь метафора обрела философский смысл.

Авторы статьи «Петух» в «Мифах народов мира» — В.Н. Топоров и М.Н. Соколов — поясняют универсальное содержание мифообраза петуха: он связан и с солнцем, и с подземным миром, поэтому с петухом во многих мифологиях ассоциируется «символика воскрешения из мертвых, вечного возрождения жизни»⁴². Он символизирует и

плодородие в его производительном аспекте (начало солнца-жизни), сексуальность, храбрость, мужское начало, в сниженном варианте — эротическое влечение, вирильность и агрессивность (начало смерти). Петух возвещает и восход солнца, и его закат.

Все эти смыслы присущи и образу петуха у Гарсиа Маркеса; писатель обращается не к книжным источникам, а к народной культуре. Связанный с распространенной по всей Латинской Америке традицией петушинных боев, петух — важная тема народного песенного и пословичного фонда, откуда он перешел и в профессиональное искусство (например, известный кубинский художник Мариано Родригес создал целую живописную мифологию петуха), и в сферу общественно-политической символики (петух — политическая эмблема). Петушинные мотивы и в мировой мифологии, и в латиноамериканской народной культуре двоятся: начало плодородящее, героическое, с одной стороны; с другой стороны, символ человека-«мачо», т.е. «самца», самоутверждающегося голой силой, — символ виоленсии. Победа в петушинных боях — символ победы обладателя петуха, символ его мужского превосходства, чем вызваны порой кровавые развязки петушинных боев, обычно в крестьянской среде. Как в начале истории рода Буэндиа. Перед нами бытовая, реальная ситуация. «Ишь, петухи распетушились» — можно было бы сказать о стычке Хосе Аркадио и Пруденсио Агиляра. И в то же время перед нами ситуация, исполненная глубокого мифологического символизма, проясняющего корни преступления инцеста.

Теперь об инцесте. Как уже отмечалось, это универсальный мифологический мотив. С ним в мифологии связывается начало рода: «Первопредки, первые люди во многих мифологиях предстают в качестве брата и сестры»⁴³. Но впоследствии в мифологических сказаниях по мере разрастания рода инцест запрещен и если он происходит, то вызывает в мире беспорядок, влекущий за собой космические нарушения, катастрофы⁴⁴. Мифологические мотивы — это фантастическое преломление и интерпретация реального хода социогенеза. Общественно-биологическая эволюция неразрывно связана с отрицанием инцеста, и запрет на него стал важнейшей нормой гуманистической традиции. Это нашло отражение в трагедиях Софокла о царе Эдипе, где инцест порождает беспорядок в природе — мор — и воспринимается как тягчайшее нарушение человеческой нормы. Инцест — это шаг назад от социума, попятное движение за пределы социальности и гуманистичности к «одинокости» животного мира, к петухам.

Петух — Хосе Аркадио, возбужденный петушиной кровью, убил человека своим клювом-копьем, потом, потрясая им же, заставил Урсулу исполнять супружеские обязанности. Петушиное, животное-

эгоистическое насилие стало истоком рода, и ему предстоит, выйдя из сферы социальности, вернуться в холод животного начала. Сначала были «петухи» и насилие — такова формула библии, создаваемой Гарсиа Маркесом.

Что сделал Хосе Аркадио после двойного насилия — убийства и инцеста? Убил всех своих бойцовых петухов (а вначале в аркадической обстановке земного рая он только тем и занимался, что «пас» своих петухов), зарыл во дворе дома копьё (клюв) — и, мучимый призраком Агиляра, ушел с женой и селянами и на новом месте запретил разводить бойцовых петухов. Но если от разведения петухов можно отказаться, то невозможно уйти от проклятия насилия и порождаемой им верховной силы — смерти, которая в жизненном проявлении выступает как одиночество, лишаящее человека целостности бытия. Все Буэндиа будут вести себя в отношениях с мужчинами и женщинами, в исторических событиях, как первые Буэндиа: подобно бойцовому петуху, птице, ведомой первобытным бездумным инстинктом, — и все они, как это обнаруживает последний Буэндиа, листая Британскую энциклопедию, будут иметь татарские скулы, удивленный взгляд и одинокий вид. И не то чтобы Буэндиа были злодеями, автор далек от ригоризма в отношении к ним. Это обычные, нормальные люди, более того, это замечательные в своей жизнестойкости и мощи типы, писатель любит ими, их жадной познания, необузданной энергией, яркими вспышками страстей; мотив бойцового петуха имеет и явно выраженное, хотя и с комическим оттенком, героизирующее начало. Но их норма человеческого обужена, ограничена петушиным — животнo-эгоистическим — началом, находящим выражение в разнообразных формах индивидуализма. Не взезмая сила определяет роковую судьбу рода в мифе Гарсиа Маркеса, а сам человек, своими качествами создающий мир, в котором он живет, своей сущностью детерминирующий течение событий и их исход.

Самое высокое и символическое проявление ограниченности истинно человеческого в роду Буэндиа — их неспособность к любви, той высшей форме единения, что не известна животному миру. Это осознает родоначальница Урсула, которая с самого начала знала, чем грозит ей брак с Хосе Аркадио, и с беспокойством наблюдала за безумствами своих потомков. Слепшая, совсем древняя старушка, она прозревает внутренне и понимает, что все беды из-за неспособности Аурелиано любить.

Любовь среди Буэндиа — это грубый произвол эгоистической плоти (как у тех, кто носит имя Хосе Аркадио), самопожирательная страсть (как у тех, кто зовется Аурелиано), равнодушное петушиное насилие (и у тех, и у других) или холод, страх, трусость, самопоеда-

ние (как в судьбе Амаранты и Фернанды). Итог один — не объединение, а разъединение людей, погребенных в подземелье своего одиночества.

Наиболее полно концентрирует в себе тему любви Ремедиос Прекрасная. Кажется бы, она создана для воплощения идеала любви. С естественностью невинной Евы в раю она бродит по дому нагишом, но эта обнаженность лишь символ неспособности к любви. Ремедиос вообще не ведомо это чувство, поэтому ее красота несет всем вокруг нее «не дыхание любви, а губительное веяние смерти». И понимает ее лишь равный ей в своей опустошенности полковник Аурелиано Буэндия. Он вовсе не считает ее дурочкой, как другие, а видит в ней родственное существо. Одиночество — это бесплодие, и потому невинность и чистота Ремедиос Прекрасной сродни невинности Амаранты, которая отказывалась от любви всю жизнь из трусости, эгоизма и страха.

С Ремедиос связан и другой мотив. Ее красота — хоть и обманчивое, но все-таки воплощение идеала любви. Это и позволило писателю найти такой простой и выдающийся по красоте исход ее судьбы, как вознесение... на простынях, подхваченных ветром. И здесь писатель юмором высветил трагедию. Ремедиос вознеслась, а остальные Буэндия остались блуждать в «пустынях одиночества» — один в пустыне животного инстинкта, другой — противоестественного влечения, третий — отчуждения, четвертый в пустыне одиночества войны, мятежей, убийств.

Тема одиночества наиболее полно воплощена в образе полковника Аурелиано Буэндия. Его образ выводит центральные темы с уровня индивидуального и семейно-родового существования на уровень истории. Замечательна интуитивная логика развития образа Аурелиано, второго сына первопредков, она точно соответствует логике мифологического мотива инцеста. В первом сыне — Хосе Аркадио — преобладало физическое воплощение виоленсии, прежде всего в его агрессивной сексуальности, которая заставляла содрогаться Урсулу и думать о предсказанном свином хвостике. В образе Аурелиано воплотилась другая ипостась эдипова комплекса. С.С. Аверинцев, анализируя мотивы трагедий Софокла, писал: «Символ инцеста связан с двумя семантическими линиями: одна ведет к идее экстраординарной власти тирана, другая — к идее экстраординарного знания тайноведца»⁴⁵.

Обе черты присущи Аурелиано, который плакал в животе матери (признак экстраординарности), родился с открытыми глазами, обнаружил качества ясновидца (естественно, в комическом преломлении), замкнутость, стремление к самосжигающему отчуждению, а на новом этапе своей жизни стал настоящим тираном. Темы насилия,

одинокости, тирании в одновременно обдумывавшихся романах «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха» связывают эти две книги, из одной в другую перетекали идеи и символы. В образе Аурелиано жизненное, историческое содержание «просвечено», что характерно для Маркеса, до архетипа, а значит... до петуха.

Источник образа Аурелиано изначально двойственный — дед Гарсиа Маркеса и генерал Рафаэль Урибе Урибе, командующий войсками либералов. В историю Аурелиано из «Ста лет одиночества» вошли целые жизненные сюжеты из биографии генерала. Например, эпизод пленения Аурелиано, которого в заключении посещает Урсула. Урибе Урибе в аналогичной ситуации навещал отец, в ответ на замечание тюремного начальства о том, что его сын и в камере пытается организовать заговор, ответивший: «Таких, как Рафаэль, в тюрьме не держат, их расстреливают; расстреляйте его, ибо и у привязанного петуха растут шпоры»⁴⁶. На такое замечание, вероятно, и Буэндиа ответили бы также.

С Аурелиано «петушиная» философия выводится за пределы семейно-родовых отношений, на простор истории. И это не фантазмагория, а увеличенная лупой фантастики историческая реальность Латинской Америки, ее мира виоленсии, бесконечных гражданских войн между либералами и консерваторами, которые, перемалывая народ в мясорубке войн, боролись каждый за свою тиранию: за то, в какой цвет красить дома, белый или в синий. Естественное порождение этой истории — рвущиеся к власти тираны — «мачо», каким становится Аурелиано. Пройдя круги братоубийственной войны и вывалявшись «в навозе славы», он заживо гниет, отделив себя от остальных меловым кругом в три метра, за который никто, даже его мать Урсула, не смеет ступить.

Наивный Херинельдо Маркес, дед Габриэля Маркеса, верил в то, что сражается «за великую партию либералов». Аурелиано, давно понявший бессмысленность свистопляски смерти, которую он развязал, знает, что сражается только ради своего «петушиного эгоизма». И теперь по-иному звучит шутка из повести «Полковнику никто не пишет» о том, что в лагерь к Аурелиано приводили молоденьких девушек, как кур к породистому петуху. Домой он вернулся с тремя наложницами и равнодушно «потребляет» их после обеда во время сиесты. И не случайно Урсула кричит сыну, когда тот, сжигаемый внутренним холодом одиночества, приговорил к смерти своего друга Херинельдо: «Ты делаешь то, что делал бы, если бы родился со свиным хвостом». Неспособность к любви — конечная точка в этом процессе одичания.

Зарыв во дворе оружие (как в свое время его отец — основатель рода), Аурелиано погрузился в полное одиночество, отрекшись не только от чужих, но и от своих, и никого не узнавая. Не случайно

он не видит отца, умершего, но сидящего, как прежде, под родовым деревом — каштаном (его видит и с ним беседует Урсула), не случайно он мочится именно на этот каштан, а выйдя в очередной раз помочиться на дерево рода, умирает, прислонившись к нему и вжимая голову в плечи, как *цыпленок*. Круг замкнулся — петух вернулся к маленькому, беспомощному цыпленку, а затем и в небытие, откуда пришел. Одиночество не может продолжать род: все семнадцать незаконных сыновей Аурелиано от разных женщин мечены пепельным крестом одиночества и все гибнут.

Впоследствии мотив петуха не раз возникает в связи с другими персонажами. Так, словно походя, Гарсиа Маркес бросил, что один из последних в роду, вялый и томный, декадентского склада потомок Буэндиа, который учился в Риме «на папу», не любил петухов. А предпоследний в роду Аурелиано, от которого родился ребенок со свиным хвостиком, подобно основателю рода, разводил петухов.

Но, уже говорилось, в «Сто лет одиночества» архетипическое (а петух, хотя это и трагически сниженный, с оттенками комического, но именно архетип) и реально-жизненное — это взаимоотталкивающие полюса. Персонажи обретают твердость и «окончателность» архетипа, но ощущается и проистекающее из их гуманистической глубины сопротивление жесткости схемы. Буэндиа обладают своеволием, которое ценил Достоевский, отрицавший сведение человека к формуле «дважды два», — своеволием, т.е. внутренней свободой, неограниченностью человеческого.

Внутренняя основа художественной стихии «Ста лет одиночества», одновременно романа и мифа, трагедии и комедии — динамическая противоборствующая гармония. Человек и «жесток», и внутренне свободен, он никогда не равен самому себе, он всегда больше себя самого, больше всякого архетипа, притчи, схемы. Заключение в скорлупу одиночества, Буэндиа долбят ее страданием, страхами, отчаянием, в которых сокрыто их понимание своей трагической неполноты. За трагическим опустошением Аурелиано Буэндиа — плач о человеке, и это знак авторского начала, ведь автор сам один из них — тот самый Габриель Маркес из Макондо, который едва не породнился с Буэндиа. Поэтому некоторые из них хотя бы раз в жизни осознают свою беду, как, например, близнец полковника Аурелиано — Аркадио — перед расстрелом, или Амаранта, готовящаяся к смерти. Каждый из них думает, что жизнь надо было прожить по-другому, но озарение приходит в последний миг, когда вся прожитая жизнь предстает перед зеркалом смерти.

Мотив смерти как зеркала жизни получил обобщенное выражение в финальном эпизоде романа, где отец ребенка-свиненка, лихорадочно расшифровывая пергаменты Мелькиадеса, увидел в зеркале

книги пророчеств всю историю рода и осознал причины его несчастий. В этом эпизоде, где жизнь рода смотрится в зеркало небытия, находит завершающее выражение основной внутренней принцип художественной стихии романа — сближение полюсов жизни и смерти, их притягивание и взаимоотталкивание.

Тем не менее мотив зеркала не однозначен, он обладает и иными смыслами. Помимо «зеркала истины», есть мотив, поясняющий тайное зерно болезни Буэндия, — мотив зеркальной повторяемости родовых черт. Потому важно в каждом случае верное понимание мотива зеркала. Как знак потаенной болезни Буэндия зеркало появляется в самом начале романа. Во время странствий по сельве в поисках места для нового поселения Хосе Аркадио видит вещий сон, слышит невнятно произнесенное *Макондо* и видит будущий шумный город с «зеркальными стенами» («casas de paredes de espejo»). В русском переводе романа это звучит как: «Стены домов сделаны из чего-то прозрачного и блестящего»⁴⁷. Однако тут речь идет именно о «зеркальных стенах»; зеркальное и прозрачное имеют противоположные значения: *зеркальное* — символ повторяемости, это символ Буэндия; *прозрачное* указывает на возможность иного мира, иных людей.

Об этом говорил Мелькиадес: узнав из Нострадамуса пророчество о судьбе Буэндия, он пояснил Хосе Аркадио, что Макондо исчезнет, и на его месте вырастет «великолепный город с большими домами из прозрачного стекла», где не останется и следов от рода Буэндия. Нет, спорил Хосе Аркадио, там всегда будет кто-то из Буэндия, а стены домов будут из льда! В сознании Хосе Аркадио, пораженного невиданным чудом — глыбой льда, которую за деньги среди прочих чудес показывали цыгане, совместились видение города со сверкающими зеркальными стенами и идеальное начало, которое он увидел в ледяной глыбе. В тропиках лед, как солнце для северян, наделен притягательными идеальными признаками. Не случайно впоследствии один из потомков Хосе Аркадио, словно выполняя сумасбродную мечту предка, попытается построить фабрику льда — проект, который лопнет, как и другие проекты Буэндия.

Итак, Буэндия выстроили город, но не из льда, а с зеркальным принципом повторяемости бед и несчастий. Идеальное, мечтаемое, то, что они обнаруживают в момент истины в зеркале смерти, недосягаемо, ведь над ними довлеет рок, а он неодолим. Разумеется, «Сто лет одиночества» это не только миф, но и роман, но верна и иная постановка — не только роман, но и миф, т.е. сфера действия рока. А главное обличье рока в романе-мифе — это время. Именно в его образе полнее всего воплощается внутреннее противоборство сил, определяющих жизнь рода: неизменность — изменяемость, повторяемость (зеркальность) — вариативность, жизнь — смерть.

История времени в романе-мифе двойственна, как и все остальное. Противоречие в том, что время и развивается, и не развивается. Как всегда, Гарсиа Маркес создает мимикрию тщательно выверенной хронологии. Так, скажем, сообщается, что цыгане появлялись в Макондо ежегодно, в марте; Хосе Аркадио открывает, что земля круглая, как апельсин, в декабрьский вторник в обеденный час; жители Макондо теряют сон на заре в понедельник; Амаранта умирает в четверг. Время течет, взрослеют дети, стареют предки, рождаются внуки. Род растет, движется куда-то к своим пределам. Но что это за время? Март, вторник, четверг какого года, а год какого века? Как уже отмечалось, «Сто лет» — это «тысяча лет» детской игры, сказки. Псевдодаты создают впечатление движения жизни, но на самом деле иллюзия лишь маскирует истину: время кружит на месте. Ведь перед нами время мифа; оно замкнуто в границах мифа и не выходит за его пределы. Это время рока, время повторяющихся зеркал. В романе-мифе слились и взаимодействуют две взаимоисключающие концепции времени — хронологического, линейного, исторического времени жизни и — кругового, циклического, мифологического времени вечности.

Олицетворение (комическое, смеховое) этого времени вечности — Мелькиадес, мрачный факир, излечивающий макондян от болезни беспамьятства, посредник между мирами живых и мертвых, хозяин комнаты — «филиала вечности». Мелькиадес, от которого пахнет дымом вечности, первым принес в Макондо смерть — остановку времени и знает секрет порочного кругового времени жизни Буэндиа.

Четко выверенная и идеально отработанная схема кругового развития времени — глубинная идейно-композиционная основа истории рода, представляющей собой, как об этом говорит «опора» рода — Пилар Тернера, «цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо». Этот универсальный классический образ кругового мифологического времени вечности и есть секретный механизм всего повествования. Каждый проделывает свой маленький круг от рождения до смерти, весь род в целом совершает большой круг от небытия до небытия. Время, оно движется по кругу. Эта идея дурной тавтологии, зеркальной повторяемости бед одиночества, насилия, отчуждения наиболее ярко, травестийно выражается в дурацкой игре в каплуна, которой занимались обалдевшие от бессонницы и утраты памяти (т.е. утраты времени) макондяне: зеркальная повторяемость и никакого движения. Можно проследить эту идею смыкания концов и начал и в отдельных образах. Все возвращается к своим истокам. Скажем, высохшая Урсула перед смертью выглядит, как «только что родившаяся старушка»; Аурелиано, этот бойцовый петух, перед смертью превращается в цыпленка...

В карнавализованной стихии романа время — объект травестики, оно подчиняется закону превращаемости, метаморфозы, сгущается в вещественную субстанцию, становится предметным, может испортиться, остановиться. И Буэндиа, имеющие дело с осязаемым временем, тщетно пытаются уловить его смысл, словно чувствуя, что в нем и таится секрет их жизни. Особенно явна травестийная канва безнадежных попыток познать секрет времени — а значит, вечности — в образе Буэндиа-основателя. Его сжигала страсть познания мира, и он открывал основные законы бытия. А кончил тем, что сошел с ума, пытаясь с помощью лагерротипа, подаренного ему Мелькиадесом, запечатлеть Бога, т.е. вечность. Когда «машина времени» портится для Хосе Аркадио и наступает «вечный понедельник», его привязывают к родовому дереву — каштану, и он что-то бормочет, и лишь падре понимает, что бормочет-то он на латыни, т.е. языке науки.

Но «вечный понедельник» наступил и для остальных Буэндиа. Исходя из одного конца истории рода, время расширилось, будто двигаясь вперед, но поскольку качественных изменений в истории рода нет, то нет и поступательного движения, есть лишь «горизонтальное», синхроническое время. Расширившись, время кружит на месте. Вслед за Хосе Аркадио порчу времени заметила Урсула, связав ее с тем, что из поколения в поколение повторяются одни и те же черты, нелепые привычки, по ее замечанию, они «не лучше свиного хвоста». Расширившись до предела, когда большой мир стал похож на родовую дом Буэндиа, время начало движение к другому концу истории рода: оно стало сжиматься, возвращаясь к исходной точке по кольцам синхронного времени мифа. Это парадоксальное попятное движение вперед, к будущему, окажется и возвращением к истокам, и концом самого времени. Движение вперед, которое, по сути дела, есть движение назад, запечатлевается с математической точностью и удивительной гармонией в поэтических образах — символах, организованных в стройную и сложную систему.

В романе-мифе, где травестики подвергается сама поэтика мифа, все отмечено временем, все его символизирует, от разрастающегося, а затем ссыхающегося в конце романа древа жизни рода. Символами времени становятся обычные бытовые предметы, а иногда фантастические явления, характерные для разных этапов жизни Макондо — от времен чудес (например, копьё, которым первый Буэндиа убил соседа, цыгане или летающие циновки...) через XIX век (лагерротип, пианола, телеграф) до времен, когда Макондо превратился в «подлый мир» (железная дорога, телефон, чужеземцы...) Одновременно со знаками движения времени вперед ближе к концу романа возникают и символы движения вспять (возвращение цыган и чудес, новое появление Мелькиадеса...)

Особое значение имеет повторная эпидемия болезни утраты памяти. Раньше, когда жители Макондо записывали «это корова» или «Бог есть», чтобы не потерять ориентации в мире, это смешило, позднее болезнь стала страшной, зловещей. Она началась после массового расстрела забастовщиков в Макондо — своего рода апогея моровой язвы насилия и отчуждения, охватившей мир. Один из Буэндиа, профсоюзный вожак, чудом спасшийся от гибели, сразу после кровавых событий обнаружил: никто не помнит, что произошло. Фантастика обретает огромный социальный смысл: причина болезни — лживая официальная пропаганда и страх репрессий. Впрочем, в Макондо почти уже не помнят ни о гражданских войнах, ни о знаменитом полковнике Аурелиано Буэндиа... Новый и всеобъемлющий смысл обрел эпизод первой утраты памяти. Ведь она началась после того, как в Макондо появились индейцы, над которыми завоеватели Америки совершили величайшее насилие всеконтинентального погрома, заставившее их утратить всякую память о прошлом, о своей истории. Теперь новейшая цивилизация лишает истории целые народы, заставляя их кружиться на кругах отчуждения, одиночества. Не на это ли намекает такой символ, как золотые рыбки, которых мастерит полковник Аурелиано Буэндиа, погруженный в холод одиночества? Таких золотых рыбок вытаскивали в свое время индейцы, жившие на территории Колумбии.

Другой ряд образов служит предзнаменованием предстоящей катастрофы: дождь, начавшийся после новой эпидемии утраты памяти, он идет, как вселенский потоп, четыре года одиннадцать месяцев и два дня, затем десятилетняя засуха и жара, появление полуангела-полудьявола (козлиные копыта и обрубки крыльев за плечами), оранжевые диски, летающие по небу, гниение родового дома, нашествие рыжих муравьев...

Необратимые процессы происходят и с Буэндиа. В образах первооснователей, величественных и смешных, тема одиночества была мажорной, как сначала и в образах их сыновей. Но Хосе Аркадио превратился в опустошенного «сверхсамца», а Аурелиано — в тирана. История Ремедиос Прекрасной — своего рода кульминация — после нее двойственно звучащая мажорная тема утрачена. В отношениях Аурелиано Второго и Петры Котес сначала явно оптимистическое, раблезианское начало, затем оно обрело эпикурейский оттенок, а под занавес все обернулось разгулом бездуховной плоти, способной вдохновлять лишь на размножение кроликов и коров. И сам Аурелиано Второй подвел итог с лаконизмом пословицы: «Плодитесь, коровы, жизнь коротка!»

Животной страстью оказалась и любовь Маурисио Бабилоньи и Меме, от союза которых родился будущий отец ребенка-свиненка.

А в финале романа появляются два отпрыска Буэндиа — Хосе Аркадио и Аурелиано. Согласно своему архетипу Хосе Аркадио должен быть физически мощным и безрассудным, но он томный, вялый, боится бойцовых петухов и устраивает в родовом доме блудливые декадентские игры.

Аурелиано Бабилонья замкнутостью, страстями похож на тех, кого звали Аурелиано, силой — на линию Хосе Аркадио, жадной познания — на первопредка, и, кстати, он разводит бойцовых петухов. Ему, плоду животной страсти, суждено расшифровать пергаменты Мелькиадеса и породить мифологическое чудище.

Тема «анимализации» любовных отношений становится все более настойчивой и откровенной в эпоху банановой лихорадки и превращения людей в «палую листву». Важный символ этой нисходящей гуманистической траектории — публичный дом. Сначала в Макондо появился убогий дом провинциальных шлюх; в период банановой лихорадки его обновили парижские гетеры, приехавшие «просветить» макондян; затем (вспомним журналистские очерки Гарсиа Маркеса) возникла целая улица публичных домов — поселок в городке; наконец, Макондо целиком превратился во вселенский притон. Его «душа» — зоологический бордель, где развращены животные, т.е. сама природа, а руководит им «подпора» рода Пилар Тернера. Здесь она, пережившая всех и уже рушащаяся, предсказывает Аурелиано Бабилонье, что его тетка Амаранта Урсула, от страсти к которой тот сторает, будет принадлежать ему.

Так и происходит. Страсть последних в роду — и это отличает их от других любовных пар — напоминает страсть-любовь первых (не случайно ее зовут Амаранта, «amaг» значит любить), да и многим они напоминают первопредков. Амаранта Урсула энергична, полна жизни, стойкости и упорства, как первая Урсула. Предчувствуя опасность, она, подобно Урсуле, сопротивляется запретной страсти, и не зря их отношения обретают оттенок анимализма. А жизненная энергия рода вспыхивает последним пламенем этой страсти-любви, чтобы на этом и погаснуть, ибо от одиночества их запретного союза родится, согласно неумолимому року, младенец с хвостом. Возможно, он мог бы стать обновителем рода, ведь он был зачат в любви, обладает мощным телосложением, наподобие Хосе Аркадио, и появился на свет с открытыми глазами ясновидца, как Аурелиано. Но он родился с хвостом. Наступил момент истины. Все понятно, осознаны все причины бед, но исправить что-либо невозможно, как невозможно переиграть свою жизнь никому из рода Буэндиа, когда они, глядясь в зеркало прошлого, осмысливают прошлое на очной ставке со смертью. Макондо сметено с лица земли ураганным ветром, когда в зеркале пергаментов все прояснилось. Род, осужденный на сто лет

одиночества, не может заново и иначе пройти свой путь. Время вернулось к истокам, оно кончилось. Нет больше ни жизни, ни смерти — лишь немотное небытие.

Апокалипсис? Безусловно, это тот «последний ветер», который предвещала еще «Палая листва». Да и фамилия отца хвостатого младенца, если расшифровать ее переводом, — Аурелиано Вавилонский. Пал Вавилон... Животно-эгоистическое, «петушиное» хотение, что порождало насилие, приводившее к разрушению человеческого, — к отчуждению, одиночеству, неспособности любить, материализовалось в апокалипсический образ человеко-животного. Как у Босха, как в Калибане Шекспира, в «Капричос» Гойи, как у Джойса в «Улиссе», где, согласно мифу о Цирcee, люди превращаются в свиней, как человек-насекомое Кафки, как носороги Ионеско...

Наделение человека признаками животного — универсальная тенденция сознания, возникающая, когда нужно указать на «неполноту» человека. Художники разных веков — Босх, Шекспир, Гойя — делали это, исходя из разного для разных веков идеала «полного человека»; в XX в. оскотинившийся человек — это тотальное отрицание гуманизма сознанием, для которого бытие — «кошмар истории» и отсутствие идеала.

В романе Гарсиа Маркеса такое сознание достигает, пожалуй, высшей остроты выражения. Перед нами миф о конце мира и человека и избежать его невозможно, ибо всем правит рок, надо всем довлеют архетипы — на то они и архетипы, что изменить их невозможно. Чудак Хосе Аркадио Буэндиа, основатель рода, демонстрируя мощь человека, пытался овладеть основными законами бытия, т.е. природой, умением менять ее, а кончил тем, что был привязан к каштану и родился хвостатый потомок. Начали с животного насилия и кончили тем же — погружением в животную стихию.

Как сказал Гарсиа Маркес: «О “Сто лет одиночества” написаны тонны и тонны бумаги, говорились глупости, высказывались важные соображения и блистательные идеи, но никто не высказал мысли, более всего меня интересовавшей, когда я писал книгу. Это мысль об одиночестве как противоположности солидарности, и эта мысль — сущность, основа книги. Она объясняет поражение Буэндиа, одного по другим, и крах Макондо»⁴⁸.

Одиночество и солидарность — два типа сознания. Одно опускает занавес над всемирным спектаклем, другое открывает будущее.

Тема будущего в романе есть и, казалось бы, она противоречит ведущей теме конца времени, возвращения его к истокам, небытию. Впервые она появляется во времена основания Макондо, когда Хосе Аркадио привиделся будущий шумный город с «зеркальными стенами». Во второй раз эта тема дебатировалась в его споре с Мелькиаде-

сом: Хосе Аркадио утверждал, что это будет город со стенами из льда, а Мелькиадес — что Макондо исчезнет, и на его месте возникнет «великолепный город с большими домами из прозрачного стекла».

Еще раз о семантике символов «зеркальное — прозрачное — ледяное». Зеркальное означает порочную повторяемость, кружение бед и времени. Лед — это комически травестированный знак идеального начала, как его понимает Хосе Аркадио, связывающий «ледяное» с «зеркальностью». Миражность идеала Хосе Аркадио Буэндиа (город из льда, да еще в тропиках) и всех его «научных» открытий воплотилась в этой тающей глыбе. Но мотив льда имеет оттенок серьезной идеальности, ибо связан с мотивом «прозрачного». «Зеркальное», т.е. дублирующее и непроницаемое, противостоит прозрачному, т.е. проницаемому, дающему возможность видеть иное, а значит — будущее. И вот в этом качестве идеальные начала «прозрачного» и «ледяного» сближаются.

Метафора города с домами из прозрачного стекла (ледяными в комически-травестийной интерпретации) уходит корнями к Библии, послужившей для «Ста лет одиночества» арсеналом многих мотивов и общей структуры. Там, в Апокалипсисе на месте павшего Иерусалима воздвигнут новый град: «...город был чистое золото, подобен прозрачному стеклу»⁴⁹. Эта метафора повторялась в религиозных утопиях и своеобразно — в утопиях XIX в. — в сенсимонизме, где образ нового града воплощал идеальное будущее, в утопии Шарля Фурье с ее образом хрустального здания-дворца. В романе Н.Г. Чернышевского «Что делать» в «Четвертом сне Веры Павловны» идеальное будущее представлено в образе «чугунно-хрустального» дворца, его источник — и утопия Фурье, и реальный «хрустальный» дворец, построенный в Лондоне к Всемирной выставке 1851 г. — символ прогресса. Образ хрустального дворца, после иронически-полемиического переосмысления его Достоевским в «Записках из подполья», стал важным «общим местом» художественно-философской традиции.

Возможно, образ прозрачного города Гарсиа Маркеса связан с «Записками из подполья», а также и с иронически, но по-иному осмысленным «Блумусалимом» — гигантским зданием с хрустальной крышей, который в «Улиссе» Джойса воздвиг Блум. То есть образ города с домами из прозрачного стекла, ассоциирующегося с мотивами чистоты и света, продолжает огромную традицию утопических образов идеального будущего.

Еще одно замечание — о переводе фразы с предсказанием Мелькиадеса: на месте Макондо возникнет «великолепный город с большими домами из прозрачного стекла». «Великолепный город» — это не точно и не верно по сути. У Гарсиа Маркеса: «una ciudad lumino-

за». Это значит, *сверкающий* (или сияющий) город — идеальный град будущего.

Поэтому неверен перевод в цитированном русском издании «Ста лет одиночества» и последней фразы, где речь идет о гибели «прозрачного (или призрачного) города», в то время как верно будет: «зеркального (или призрачного) города». В гуманистической традиции в светлом «далеко» всегда светит хрустальный дворец. Но, как и весь художественно-философский арсенал, вошедший в орбиту «Ста лет одиночества», этот образ будущего города охвачен стихией трагедии.

Достоевский видел на пути к хрустальному дворцу «стену природы» человека, который может и *не захотеть* его. У Джойса иронический образ утопического проекта отрицался философией «кошмара истории» и неспособности человека к прогрессу. У Гарсиа Маркеса утопические образы травестируются с позиций отрицания утопизма, но сохранения оптимистического начала. Этому нет прямого подтверждения в тексте, но вера в будущее разлита в художественном целом произведения, во всей трагикомической его симфонии, являющейся, помимо всего, самораскрытием и откровением Габриэля Гарсиа Маркеса, словно вывернутым наружу его глубоко интимным духовным дневником.

Интимность «Ста лет одиночества» открыто заявлена образом начинающего писателя Габриэля Маркеса, который уехал в Париж, жил в бедной комнатухе под крышей, как и автор «Ста лет одиночества». Он сам — часть мира Макондо и полностью разделяет его тяготы, более того, он любит Буэндиа, не мифических злодеев, а просто людей, которые творили и творят историю. Он бился вместе с ними в скорлупе мифа, пробивая его мечтой, идеалом. Он сорвал с сознания стискивающие, догматизирующие тиски одномерного видения, взорвал скорлупу смехом, устроив карнавальный Апокалипсис для себя, своих учителей, героев, для мифов и архетипов. Смех рассеял миф и отверг идею неодолимой жесткости архетипа, а значит, неизменности «природы человека». В этом суть. Глубинная основа спора, который ведется Гарсиа Маркесом, — это проблема природы человека, центральная проблема гуманистической традиции, по-разному решавшаяся на разных ее этапах и приобретающая в XX в. особый характер.

Противопоставление архетипической жесткости, ограниченности природы человека — качественной изменемости мира, неограниченности его творческих сил, жестокая борьба этих двух начал и есть потаенный источник трагикомической трагедии «Ста лет одиночества». И это заставляет вспомнить Достоевского, у которого, при всей его противоречивости, не иссякает вера в ресурсы

человечности, а признание внутренней свободы человека, а значит, его способности к изменению, проламывает «стену природы». Сама противоречивость человека и мира у Достоевского и есть гарант поливариантности путей развития. У Гарсиа Маркеса такой гарант — его концепция фантастической действительности. Пронизанная животворящими токами коллективистского родового начала, устремленного к вечному продолжению и утверждающего жизнь как бесконечную качественную метаморфозу, она противостоит «конечному» миру индивидуалистического сознания. То сознание кружит в пределах мифа; это утверждает возможность окончания времени мифа. Там движение в одну сторону — смерти, небытия, здесь — необъятная, вольная действительность, чреватая «чудом», т.е. качественной метаморфозой.

Именно потому легко и вольно дышится в мире «Ста лет одиночества», хотя смех и травестия не снимают серьезности и глубины поставленных вопросов. Здесь нет бессмысленного оптимизма вольтеровского Кандида, который и на плахе утверждал, что все идет к лучшему; но нет и тягостной безвыходности, старческого хихиканья над человеком, «тотального» нигилистического хохота над пропастью небытия. Смех Гарсиа Маркеса — амбивалентен, он и хоронит, и возрождает.

О смехе Гарсиа Маркеса хорошо написал Л.С. Осповат. По его мнению, сущность смеха писателя определялась переоценкой типа мирозерцания, ушедшего корнями к Ренессансу, времени освобождения человека из-под религиозно-корпоративной морали Средневековья и наступления эпохи, когда индивидуализм стал принципом общественной жизни, т.е. буржуазного миропорядка. Поэтому, о чем свидетельствует сюжет о «раблезианских» отношениях Аурелиано Второго и Петры Котес, сам смех Рабле — объект смеховой критики в «Сто лет одиночества»⁵⁰. Но важно то, что карнавальная критика в романе направлена не только против «одинокого индивидуума», оптимистический, раблезианский смех которого обернулся в наше время судорогой нигилистического хохота. У смеха Гарсиа Маркеса более широкий объект. Его интересует индивидуум не только, а может, и не столько в своем самостоянии (как у Фолкнера), сколько в связи с целым, с родом, в жизни которого и сокрыты законы истории.

Народ, коллективное бытие, народная история — в масштабах не только конкретной исторической эпохи, но всей человеческой истории от начала до современности — вот цель карнавальной ре-визии «Ста лет одиночества». Таков масштаб смеховой критики Гарсиа Маркеса, продиктованный масштабом исторических процессов XX в. Может ли подняться на новую ступень гуманизма — не только

человек, но и народ, род человеческий в целом? На этот вопрос Гарсиа Маркес отвечает с позиций народного взгляда на историю, родового целого, вечно стремящегося к жизни. Потому в романе, где это — и объект, и субъект, смех, исходящий из родового целого, направлен и на сам народ как на творца прошлой истории.

В смехе Гарсиа Маркеса звучит хоровой смех, это народный смех на всемирной площади в конце «предыстории человеческого общества» и у начал возможной подлинной истории человечества, народа, рода в целом — таково понимание исторического времени писателя. Еще в «Похоронах Великой Мамы» он пояснил свое понимание времени: «Кое у кого, кто при том присутствовал (т.е. на похоронном карнавале старого мира. — В.З.), хватило ума и таланта понять, что они стали свидетелями зарождения новой эпохи». То, что в «Похоронах Великой Мамы» было репетицией, черновым эскизом, воплотилось в «Сто лет одиночества» «для великого смеха всех грядущих поколений».

Таков масштаб карнавального пожарища, устроенного Гарсиа Маркесом на «территории» той самой историко-культурной, художественно-философской традиции, в рамках которой он формировался как художник-мыслитель. Таков масштаб карнавального зеркала, которое писатель поставил перед лицом культуры Запада.

Гарсиа Маркес написал всеохватный, «тотальный» роман Латинской Америки. Он включил в него и персонажей крупнейших писателей континента: и Виктора Юга, одного из персонажей романа Алехо Карпентьера «Век Просвещения», и Артемио Круса, героя романа мексиканца Карлоса Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса», и Рокаматура, персонажа романа аргентинца Хулио Кортасара «Игра в классики»; в травестийную канву романа вплелись стилистические и образные аллюзии из Хуана Рульфо, и наконец, персонажи всего творчества самого Гарсиа Маркеса.

Всеохватный латиноамериканский роман о насилии, одиночестве, отчуждении стал и романом всемирным. Как-то Гарсиа Маркес сказал: «За каждым повествованием, которое пишется сегодня, стоят десять тысяч лет литературы». И добавил: всем этим богатством необходимо овладеть, «чтобы знать, каков наш собственный возраст, в какой точке истории человечества мы находимся, чтобы продолжать это дело, которое делается со времен Библии»⁵¹. Именно таков масштаб мышления в «Сто лет одиночества», романе, который стал гигантским карнавалом духовных, культурных, литературных форм, порожденных всей историей человечества и осмысленных с вершины XX в. Ведь в истории Буэндия, этой смеховой библии, сошлись и мифология, и античная трагедия (Софокл), и эпос рода, и рыцарский роман, и ренессансная литература (Сервантес и Рабле),

и писатели XVIII в. (Дефо), традиция семейной эпопеи конца XIX—XX в. (Золя, Голсуорси, Томас Манн), по-своему отозвалась русская классика (Достоевский), американские реалисты XX в. (Фолкнер, Хемингуэй), не говоря уж о крупнейших представителях «пантрагической» линии западной литературы (Джойс, Кафка, Камю).

Итоговое отношение к традиции — вообще признак искусства XX в., которое все вспоминает, актуализирует, вводит в оборот, набирая силы. Вспомним ключевую фигуру живописи XX в. — Пабло Пикассо. Травестийно-гротесковое отношение к наследию характерно для западного модернизма. Он тоже подводит итоги, но для того, чтобы на этом поставить точку. Иной характер носит карнавальная ревизия у Гарсиа Маркеса и в творчестве художников Латинской Америки, близких ему по эстетическим принципам.

Невольно вспоминается выдающееся явление современной латиноамериканской живописи — созданная в начале 1970-х годов серия «Карнавал» известного кубинского художника Рене Портокарреро (1912—1985), который рассказывал автору этих строк, как близко воспринял его «Карнавал» Гарсиа Маркес. И в самом деле художественный мир «Сто лет одиночества» во многом близок серии Портокарреро.

В кризисные эпохи человечество бросает все силы на преодоление страха катастрофы, сопровождающего крушение миров. Одно из самых радикальных средств борьбы со страхом — смелость смеха, карнавальное очищение. В новый мир человечество вступает, пройдя чистилище смеха и плача, умывшись перед зеркалом истории. Карнавальная смех истории и звучит в симфонии фантастической действительности Гарсиа Маркеса. Не только «прощай» прошлому — мифу, «предыстории человеческого общества», но и «здравствуй» — новому дню истории слышно в повествовании о Буэндиа, что и означает в переводе «Добрый день».

Народ и миф

«Сто лет одиночества» стал итогом поисков и в то же время перекрестком, от которого шли разные пути. В беседах с журналистами и критиками писатель обосновал свою концепцию фантастической действительности, а объектом его внимания в новом цикле рассказов «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокой бабушки» стал ее источник — народное мифологизирующее сознание.

Рассказы нового цикла, даже в сравнении со «Сто лет одиночества», — это буйно разлившаяся стихия поэтической фантастики.

Гарсиа Маркес как-то назвал их сказками, и действительно, в названии цикла и рассказа «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки» угадывается слегка пародированная формула сказки. Но если в исконной сказке основной конфликт происходит между силами добра и зла, то сказки Гарсиа Маркеса строились на конфликте народного сознания и действительности, реальности и воображения, народа и мифа.

Общая территория нового цикла — захудалый морской поселок. Контраст между жалким поселком, его словно закованными в цепи жизненных бед жителями и вольной стихией прекрасного в своей бесконечной и свободной игре сил моря — центральная оппозиция всего цикла. Море, полное чудес, мощной динамики, игры света, волн, запахов, противостоит унылой статике реальной жизни жителей поселка как идеал вольного бытия, как символ возможного иного будущего. Кубинский критик В. Лопес Лемус заметил, что запах роз, который вдруг начинает наплывать с моря на убогий поселок (рассказ «Море исчезающих времен»), — это «знак надежды»⁵². Но запах роз в рассказе имеет и иной смысл — это и какая-то одуряющая пелена, которая окутывает сознание людей и погружает их в химерические видения. Из нее, словно нечистая сила, появляется в поселке новый «цыган» — «цивилизатор» мистер Герберт, который в романе «Сто лет одиночества» вместе с сеньором Брауном принес в Макондо банановую лихорадку.

Другой ключевой образ рассказов нового цикла и фундамент фантастической действительности Гарсиа Маркеса — народная ярмарка, феерия, балаган. То, что в «Сто лет одиночества» нужно было угадывать, здесь явно и в полной мере. Вольная ярмарка, праздничная толпа кочует из рассказа в рассказ, а сюжет каждого из рассказов нового цикла можно было бы услышать на одном из таких народных гуляний: это фантастическая история о старичке с крыльями («Очень старый сеньор с огромными крыльями»), и о корабле-призраке («Последнее путешествие корабля-призрака»), и о злой бабке, и о необыкновенном утопленнике («Самый красивый утопленник в мире»), и о чудотворце Блакамане («Блакаман Добрый, продавец чудес»). Впрочем, о Блакамане незачем было бы и рассказывать, потому что он здесь — в толпе и перед толпой со своими магическими штуками; он сам символ и апогей ярмарочных чудес, вольного моря народного бытия, в котором человек попадает в иное жизненное измерение, в своей вольности и способности к бесконечному преобразению сопоставимое с идеалом и символом свободной стихии — с морем.

Однако и народная феерия — не однозначный образ. В народном балагане можно услышать не только сказку, которая разгонит тяж-

кий сон жизни и приобщит к идеалу, но и миф, который усыпит сознание и закует жизнь в тиски лжи. Мелькиадес, смехотворный чудотворец из «Ста лет одиночества», может оказаться шарлатаном.

Темы опасной двойственности и текучей диалектики соотношения сознания и воображения, мифа и действительности едва ли не символически воплощены в рассказе «Блакаман Добрый, продавец чудес». В нем — эпицентр ярмарки: перед толпой выступает Блакаман Добрый с демонстрацией превращений и рассказами о чудесах своей жизни. В детстве его заметил маг Блакаман Злой, купил у родителей и обучил магии, чудесным превращениям, но это чудеса лишь в воображении наивной толпы, а на самом деле — чистейшей воды шарлатанство. Образ Блакамана Злого, который, сверкая челюстью, полной золотых зубов, и смеясь над толпой, рассивается у нее на глазах во прах, чтобы тут же воскреснуть, мог бы стать эпиграфом ко всему циклу рассказов. Разное бывает чудо, разные — чудотворцы, разные мифы сочиняются на ярмарке воображения. Отсюда прямой путь к теме творчества. Не случайно Блакаман Добрый проговорился: «Ведь я — артист, художник» — и опасается, что однажды в «пепельную среду» его жизни (т.е. в день поминок по кончившемуся карнавалу) сгниет и его талант. Речь идет о творчестве, об опасности воображения народа и тех, кто создает воображаемые миры, писателей.

Блакаман Добрый запер своего учителя и мучителя Блакамана Злого в наглухо забронированную гробницу, где тот бесится, пытается вырваться на волю. Но все-таки воспитал Блакамана Доброго Блакаман Злой, и они как две половинки единого целого.

Возможно, лучший в цикле — рассказ «Очень старый сеньор с огромными крыльями», в нем интуитивно найдено тонкое равновесие фантастического и реального, не всегда сбалансированное в других рассказах. Пожалуй, с наибольшей полнотой воплощена здесь и идея животворящей силы народного мифологизма. Нет ничего «по ту сторону» мира такого, что могло бы удивить «эту» его сторону, т.е. земную явь, полную чудес народной жизни. И потому залетевший «с другой стороны» ангел имеет обыденный вид: маленький, беззубый, облысевший старичок. Люди разглядывают большого старичка, помещенного в курятник, дивятся, но скорее не явлению ангела, а его виду. Окончательно отрицает потусторонность чуда ярмарочное «грустное представление»: девушка, которая превратилась в паука из-за того, что не слушалась родителей (снова все тот же полемический образ кафкианского происхождения). Рассказ об истории этого чудища, паука величиной с теленка и с головой девушки, исполнен такой человеческой правды, что отвлекает внимание толпы от ангела-старичка, ведь чудо тут не атрибут сверхъестественных, чуждых человеку сил, а рядовое явление народной жизни, и потому

здесь господствует не страх, а смех. Постепенно выздоравливающий ангел похож на моряка-путешественника, к тому же он распевает песни на каком-то, возможно норвежском, языке. Взамен изношенных крыльев у него выросли новые крылья, знаменуя вечное обновление жизни, и он улетел.

В рассказе «Самый красивый утопленник в мире», как всегда в мире Гарсиа Маркеса, погребение неотделимо от праздничности народного гулянья. В. Лопес Лемус интерпретировал рассказ как аллегорию духовного преобразования Латинской Америки. Два десятка домов бедного рыбацкого поселка он отождествил с двумя десятками стран Латинской Америки, а выброшенного морем жителем утопленника — с мифическим героем-освободителем, пробуждающим в жителях огонек солидарности и надежды на лучшее будущее. Такое чисто аллегорическое толкование вряд ли справедливо, ибо противоречит природе художественного мышления Гарсиа Маркеса, чуждого схематизма.

В рассказе «Последнее путешествие корабля-призрака» жизнь преобразуется силой воображения мальчика, живущего серой, будто погашенной жизнью где-то в сонной бухте. Его мечта одолевает действительность, и мощный, красивый лайнер, подобный тем, что, сверкая огнями, как символы иной жизни, проплывают вдаль, входит в бухту. Но врезааясь в берег, он вызывает ощущение катастрофы. Не может ли необузданное воображение обернуться опасностью для жизни?..

Тема опасности мифов, создаваемых продавцами фальшивых чудес, присутствует и в других рассказах цикла. В «Море исчезающих времен» возникший невесть откуда с розовым туманом мистер Герберт, чьи карманы набиты пачками долларов, организует шарлатанскую ярмарку и скупает на ней жителей поселка, выворачивая наружу их слабости и превращая их в послушных марионеток. Недобрая, миражная ярмарка...

Близкая по сути коллизия — и в рассказе «Там, за любовью — вечная смерть». Онесимо Санчес, сенатор, соблазняя жителей поселка отдать голоса за него на предстоящих выборах, также устраивает ярмарочный балаган. Выстраиваются декорации, демонстрируются дождевые механизмы, портативные выращиватели домашних животных... и наконец, перед обалдевшими бедняками, чтобы показать, что их ожидает, воздвигается будущий «город счастья» с картонными небоскребами и фанерными лайнерами. Один из персонажей точно разгадывает Санчеса: это «Блакаман от политики».

Заключительный рассказ цикла, а вернее, небольшая повесть «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры и ее жестокосердой бабушки» обобщила основные темы всего цикла и круг пер-

сонажей — как это было сделано в «Сто лет одиночества» по отношению к предшествующим произведениям. Все сошлись на этом новом карнавале, в котором открыто принимает участие и сам автор. Он появляется ближе к концу повествования в облике юноши, что скитался в начале 1950-х годов по колумбийским провинциям, продавая медицинские энциклопедии. Он приехал с другом в провинциальный городок, где гремит народная ярмарка. Праздничная толпа — источник народной молвы, и автор узнает историю наивной Эрендиры и ее жестокой бабушки.

Это недобрая, тяжкая история, таков же и бушующий карнавал — пьяный, кошмарный праздник, замешанный на чем-то преступном. Организатор карнавала — бабушка, а «королева карнавала» — Эрендира, безответная внучка, которую бабушка, в наказание за якобы по ее вине сгоревший дом, заставляет отрабатывать его стоимость проституцией. Эрендира принимает в палатке длинные очереди мужчин и по всей стране разносится зараза недоброй фиесты, и никто не может ее победить, даже Улисс, влюбленный в Эрендиру, которому совращенная колдуньей-бабкой девушка не в состоянии ответить какими-то чувствами. Карнавал, где господствует очищающая сила народного веселья, подменен праздником уродов.

Бабка ездит по стране с рекомендательным письмом сенатора Онесимо Санчеса. Его фальшивый карнавал и злые чудеса бабки имеют общий смысл. Иными словами, перед нами карнавал, устроенный словно Блакаманом Злым, магия которого творит недобрые чудеса. Старичок-ангел здесь — не воплощение чуда, а страшная «звездная летучая мышь», опаляющая жизнь серным дыханием. Упоминается и сверкающий город с домами из прозрачного стекла, но здесь он стал картонной и фанерной фальшивкой. Недобрый миф, создаваемый шарлатанами, лжецами, оболванивающими народ, символически обобщен в мифе о всесиили злой колдуньи-бабки. Ее образ связан с фольклорным мотивом Великой Мамы. Бабушка — из породы Великих Мам, всемогущих недобрых властительниц, почти что не подвластных смерти, обладающих опасным очарованием и даже красотой жестокости, мощной, хотя и недоброй творческой силой. Она подчиняет себе человека, народ, лишает их воли, превращает в марионетку. Даже когда Улиссу удается после кровавого, кошмарного поединка убить бабку, катарсис не наступит. Здесь не может быть счастливой развязки, потому что после себя бабка оставила выжженное пространство душ и умов, развращенной и опустошенной жизни.

Гарсиа Маркес назвал бабушку «белой китихой» — сравнение, напоминающее о Моби Дике — белом ките Германа Мелвилла, который, помимо прочих смысловых значений, воплощает неизбежное

зло бытия, неодолимое для человека. У Гарсиа Маркеса белая китиха — олицетворение вселилия шарлатанского мифа, парализующего человека.

Глубокая связь рассказов цикла с одновременно писавшимся романом «Осень патриарха» стала ясна после его выхода. Особенно насыщен стилевыми и образными реминисценциями из «Осени патриарха» рассказ «Блакаман Добрый, продавец чудес», где на горизонте маячит иностранный крейсер, который пришел с дружеским визитом, да так и остался на двадцать лет, с него сходят морские пехотинцы, лечащие страну от «желтой лихорадки» просто — они убивают всех подряд направо и налево, растаскивают флору, фауну и полезные ископаемые «заболевшей» страны.

* * *

Идея романа о диктаторе зародилась у Гарсиа Маркеса в 1957—1959 гг., когда в Каракасе, а затем в Гаване он стал свидетелем краха тираний Переса Хименеса и Батисты. Следы работы над новой книгой явны в «Недобром часе», где впервые предстал местный тиран — алькальд-мошенник, живущий в одиночестве, не зная даже женщин; а в «Похоровах Великой Мамы» намечен уже «черновой конспект» книги о диктаторе. Но сначала писатель написал «поэму будней» народной истории, где неправый мир насилия и одиночества исследован до основ. Книга о диктаторе стала «второй главой» масштабного художественно-философского исследования «предыстории человеческого общества».

О своей художественно-философской эволюции Гарсиа Маркес поведал после выхода «Ста лет одиночества». На вопрос, какой будет следующая книга, ответил, что теперь будет двести-триста лет одиночества — книга о диктаторе. Собственно, герой «Осени патриарха» родился в среде Буэндиа: полковник Аурелиано проиграл тридцать две развязанные им войны, но мог и выиграть, тогда магический круг власти, очерченный им вокруг себя, вышел бы за пределы Макондо и совпал с границами страны. Писатель признал, что вариант «Аурелиано-победитель» маячил перед ним в ходе работы над «Сто лет одиночества», «но тогда получилась бы совсем иная книга, и потому я оставил этот поворот для другой книги, для книги о диктаторе»⁵³.

Итак, Аурелиано Буэндиа, пришедший к власти не на десять и даже не на сто лет. И если в «Сто лет одиночества» писатель претендовал на охват «всей действительности» народного бытия, то в «Осени патриарха», почувствовав свои силы, он не согласен на меньшее, чем «вся история».

За спинами диктаторов, свидетелем бегства которых был Гарсиа Маркес, толпились тираны и душегубы разного ранга — ими полна

история и современность Латинской Америки и не только. Готовясь к новой книге, Гарсиа Маркес долго не читал ничего, кроме сочинений о диктаторах. Тут и «просвещенный» деспот доктор Гаспар Франсиа, моривший народ Парагвая в начале XIX в. во имя «интересов нации», и в тот же период — мрачный аргентинский душегуб из скотоводов Хуан Мануэль Росас, сбежавший, в конце концов, в Англию; здесь и «хозяин» Мексики на рубеже XIX—XX вв. Порфирио Диас — его смела мексиканская революция, начавшаяся в 1910 г.; полуграмотные, а то и неграмотные венесуэльские диктаторы-скотоводы начала XX в., вроде Хуана Висенте Гомеса; антильские деспоты, сохранявшие власть с помощью американской морской пехоты, — Мачадо и Батиста на Кубе, Дювалье на Гаити, Трухильо в Санто-Доминго, династия тиранов из клана Сомосы в Никарагуа; колумбийские душегубы Лавуреано Гомес и Рохас Пинилья, развязавшие кровавую виоленсию; палачи гватемальского народа — от Эстрады Кабреры до генералов-марионеток XX в.; «пожизненный» президент Парагвая Стресснер, сам избиравший себя на новые сроки; наконец, модернизированные душегубы 1960—1970-х годов, вроде Пиночета, которые с помощью США подавляли народные революции и движения в Санто-Доминго, Гватемале, Сальвадоре, Боливии, Чили, в Аргентине и Уругвае.

Жизнь поставила на повестку дня проблему диктаторства. Гарсиа Маркес рассказывал, как мексиканский романист Карлос Фуэнтес предложил собратьям из разных стран континента написать книгу «Отцы родины», где каждый из участников представил бы портрет «своего» тирана. Венесуэлец Мигель Отеро Сильва собирался написать о Хуане Висенте Гомесе, аргентинец Хулио Кортасар — об аргентинском каудильо-реформисте Хуане Доминго Пероне, Карлос Фуэнтес — о Санта-Анне, кубинец Карпентьер — о Херардо Мачадо, доминиканец Хуан Бош — о Трухильо, парагваец Роа Бастос — о докторе Гаспаре Франсиа. Лишь Гарсиа Маркес остался без «своего» диктатора, но не потому, что их не хватало в Колумбии: он уже давно работал над такой книгой.

Задуманной Карлосом Фуэнтесом своего рода гойевской галереи не получилось, но в середине 1970-х годов вышли три крупнейших романа десятилетия: «Я Верховный» (1974) Роа Бастоса, «Превратности метода» (1974) Аলেখо Карпентьера, «Осень патриарха» (1975) Гарсиа Маркеса — они дали импульс целой волне антидиктаторских романов по всей Латинской Америке. То была уникальная в истории мировой литературы, по-своему согласованная и масштабная художественно-идеологическая акция, настоящая война, объявленная художниками диктаторам и диктаторству.

В большинстве своем антидиктаторские романы были о конкретных исторических персонажах. Аলেখо Карпентьер, основываясь на

истории кубинского диктатора Херардо Мачадо, создал обобщенный, как он говорил, «образ-робот». Еще более обобщенным был диктатор Гарсиа Маркеса. Впоследствии писатель указал на венесуэльца Хуана Висенте Гомеса как на основной источник «своего» тирана, отчасти наделенного также чертами доминиканского каудильо Трухильо, в меньшей степени — тиранов из клана Сомосы и отчасти — каудильо Франко. Однако писатель достиг такой степени обобщения, что его диктатор, подобно фантастическому пансиону, устроенному им для свергнутых тиранов, вместили в себе всех тиранов прошлого, настоящего и будущего.

Как и в рассказах цикла «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры...», в «Осени патриарха» писатель почувствовал такую свободу воображения, что фантастическая образность в романе доходит до той границы, за которой повествовательное начало могло бы увязнуть в непроницаемой метафоричности. Ориентация на повышенную поэтическую насыщенность была сознательной. Еще до выхода книги в одном из интервью Гарсиа Маркес сказал: «Я пишу большую поэму об одиночестве власти, следовательно, ее надо писать так, как пишут стихи, отработывая каждое слово, каждую строчку»⁵⁴. А уже после выхода романа признался: «Я ощущаю в себе призвание поэта, но чувствую, что выразить это лучше всего могу в прозе. Написать “Осень патриарха” стоило мне огромного труда, ибо вдруг я обнаружил, что пишу александрийским или восьмисложным стихом...»⁵⁵. Но, в конце концов, писатель тонко сочетал поэтико-символический и прозаически-повествовательный планы.

Ему удалось сделать поэзию прозой, а прозу — поэзией. Образы «Осени патриарха» поражают смелостью и необычностью, доходящей до грани, за которой — абсурд, и вместе с тем огромной социально-исторической емкостью и точностью. Здесь поистине фантастика стала орудием социально-исторического, философского мышления.

Писатель говорил, что долгое время ничего не знал о своей новой книге, кроме одного образа: старик, бродящий по дворцу среди... коров! В «Осени патриарха» коровы бродят по дворцу, жуют гобелены, высовывают морды на «главный балкон отечества», откуда производятся «исторические речи», слоняются по мраморным лестницам. Но этот чудовищный, алогичный образ оказывается не только объективно обусловленным, но и единственно возможным, ибо он точно указывает на социально-исторические основы традиционного диктаторства в Латинской Америке, где испокон веку власть принадлежала сменявшим друг друга скотопромышленникам-латифундистам. Вроде венесуэльца Хуана Висенте Гомеса, который скупал бесчисленные земли и стада, метя скот личным президентским клеймом. То же — и

в «Осени патриарха», но здесь президентские коровы уже рождаются с наследственным родимым пятном вместо клейма.

Другой необычный образ — проданное море. Его выторговывали у президента-диктатора иностранные послы, и он продал его гринго: они вывезли море в танкерах в Аризону, оставив на его месте бесплодный лунный пейзаж. Образ проданного моря не так уж фантастичен, как, по мнению Гарсиа Маркеса, не фантастична и его фантастическая действительность. Известно, что доминиканские президенты-генералы рубежа XIX—XX вв. Педро Сантана и Буэнавентура Баэс торговали и своей страной целиком, и отдельными ее бухтами, выгадывая, кто больше заплатит: США или европейцы.

На пересечении координат — отсталость, зависимость — и рождается феномен латиноамериканского диктаторства, бесконечная чехарда генералов; их, как в «Осени патриарха», чуть ли не под руки вводили в старинные барочные дворцы времен вице-королевства морские пехотинцы из соседней северной страны, чтобы, возможно, на следующий день пинком сапога вышвырнуть оттуда.

Образы Гарсиа Маркеса поражают художественной мощью и социально-исторической обобщенностью, свойственной, пожалуй, только исторической или философской науке. Поэтическая концентрация образа доведена как будто до уровня логического понятия, и на этом уровне поэзия превращается в философию истории, а философия выступает в обличье поэзии.

Такая же высокая степень обобщенности и концентрации присуща истории патриарха и его страны. Фантастическая действительность в «Осени патриарха» совершила экспансию из маленького поселка Макондо на территорию всего континента. Писатель говорил о том, что основа изображенной им латиноамериканской страны — это особая географическая, природная, этническая и историко-культурная зона, именуемая Карибским бассейном, — карибский мир, который, согласно Гарсиа Маркесу, охватывает, помимо Антильских островов, все Атлантическое побережье от юга США — мира Фолкнера — до Бразилии. Это духовная и культурная родина Гарсиа Маркеса, его фантастической действительности, карнавализованный мир смешанного мулатского населения. Потому в облике столицы, в которой правит диктатор, можно узнать приметы Санто-Доминго, колумбийской Картахены-де-лас-Индиас (где жил и работал писатель), Пуэрто-Рико, англоязычных городов Антильских островов. Звонкий, чудесный мир — мир буйной ярмарочной толпы, где царит Блакаман — продавец чудес. В городе, не прекращаясь, длится вечный карнавал. Несмотря на все тяготы, не умолкает праздничный шум, звучат крики зазывал, песни кубинского, пуэрториканского происхождения, прямыми и образными цитата-

ми из которых Гарсиа Маркес обильно уснастил текст. Основа фантастической страны — карибский мир, но в ее географию включены приметы и континентальной Латинской Америки. В стране, созданной Гарсиа Маркесом, сосуществуют и Карибское море, и огромные хребты, наподобие Анд, и плоскогорья, и сельва, и непроходимые тропические болота, а человеческий мир пестр, как мир всего континента: креолы, метисы, мулаты, негры, пришлые китайцы, индусы, арабы...

Разомкнув рамки пространства, писатель разомкнул и временные рамки. Он наделил своего героя неопределенным долголетием, в результате в этом коллаже из географии и истории — весь латиноамериканский мир собран воедино и развернут в синхронии. Где живет диктатор? Он живет везде — во всей Латинской Америке и нигде. Кто он такой, какова его биография, каков его облик — установить с достоверностью невозможно, хотя все приметы, кажется, налицо.

Если основа «Ста лет одиночества» — схема семейной эпопеи, то в основе сюжетной структуры «Осени патриарха» — традиционная схема романа-биографии с одним героем; она отчетливо проступает сквозь толщу поэтической образности и фантастики, и в то же время совершенно размыта. А происходит это потому, что и в образе страны, которой правит диктатор, и в самом его образе взаимодействуют две противоположные тенденции. Одна — максимальной конкретизации, другая — максимального абстрагирования от всего реально-исторического во имя создания обобщенного образа. Вроде бы перед нами конкретный человек — тиран, президент, но это обманчивое ощущение. Казалось бы, можно воссоздать его биографию в общих чертах: зовут его вроде бы Сакариас, отец неизвестен, родила его нищая торговка птицами Бендисьон Альварадо, очевидно, в первой половине XIX в.; в молодости он участвовал в гражданских войнах на стороне либералов; в президентский дворец его ввели английские моряки (английский капитал играл главенствующую роль в Латинской Америке приблизительно до рубежа XIX—XX вв., когда его начал сменять американский империализм). Перебив своих соперников (каждый из них мог бы заместить его), он царствует в Доме Власти в качестве бессменного президента.

Вот портрет диктатора-корововладельца, деревенщины и самодура, хлопочущего по своему президентскому хозяйству: он самолично проверяет окна и двери, следит за дойкой коров, по вечерам бродит по залам, по-хозяйски поджигает коровьи лепешки, припечатывает указы пальцем, вызывающе по-плебейски, враспояску встречает иностранных послов, с которыми торгуется по поводу моря.

Но если мы решим, что установили его имя и, хотя бы в общих чертах, биографию и облик, то тут же потеряем равновесие. Проти-

воречия заводят в тупик, ибо, создавая единый образ диктатора с помощью сюжета, который складывается из ряда историй о его двойнике и фиктивной смерти, о его любви к звезде карнавала Мануэле Санчес, а затем к монашке Летисии Насарено, о восстаниях, о циклоне, писатель одновременно точными, короткими ударами разрушает это единство.

Так, в одном из эпизодов романа автор, будто забыв биографию героя, утверждает, что в президентский дворец он вошел уже смертельно уставшим от жизни, впадающим в маразм глубоким старцем, бродил по Дому Власти в шлепанцах, а одну из дужек его очков заменяла нитка. В другом месте сказано, что диктатор носил очки в тонкой золотой оправе и у их обладателя изящный почерк. Или вдруг неожиданно вместо деревенщины перед нами — в дешево-лубочной манере образ «печального рыцаря» со скорбным взором и женственной, изнеженной рукой в шелковой перчатке, по-царски благословляющей народ из-за занавески вагона допотопного поезда. Эта деталь — рука тирана, т.е. повелевающая длань, десница, — имеет особое значение. Она противоречиво «индивидуализирована» не менее десяти раз: помимо упомянутой изнеженной руки в шелковой перчатке, которая не может принадлежать тирану-деревенщине, это будет и русалочья рука, и гладкая, холеная (без «линий судьбы»), и грубая растопыренная ладонь, и круглые ладони. Другой меняющийся символ, разрушающий единство образа диктатора, — это средства его передвижения. На первых страницах романа — при описании хозяйства умершего тирана — выясняется, что он ездил на чем угодно, от старинных карет Эпохи Великого Шума (писатель использует народное присловье: «во времена великого шума», т.е. очень давно) до лимузина времен Первого Века Мира.

И в конце концов, папский посланник Деметрио Эритреец, пытаясь установить истинную историю диктатора, нашел в монастыре три разные метрики с тремя разными местами и датами рождения, тремя разными именами. У этого диктатора нет имени, биографии, нет конкретной истории, в чем убеждает и сам герой. Утрачивающий память, больной старик как-то находит записку, в которой написано: «Меня зовут Сакариас». Он тут же отшвыривает ее — какое значение имеет имя для верховного властителя: «Я — это я!» Он аноним, его имя — латиноамериканский диктатор, а его возраст — это возраст Латинской Америки. Ведь недаром же этот старик, видящий себя в телевизионной передаче, смонтированной из старых кадров, снятых, когда он был бравым генералом и ездил в лимузине, выкрашенном в «цвета родины», носит на левом сапоге золотую шпору, подаренную ему Великим Адмиралом, т.е. самим Колумбом, открывшим Америку! Этот старик царствовал здесь во все времена. Короче, как только мы,

упорядочив хаотические события жизни диктатора, пытаемся продвигаться вперед, держась за нить сюжета, автор тут же возвращает нас к реальности своего произведения: здесь только фантастика.

Наделяя символы взаимопротиворечащими признаками, автор множит их, в результате расшатывается единство сюжета и центрального образа, но выявляется единство более высокого порядка — жизненная закономерность. Фантастика, как и в «Сто лет одиночества», в новом романе — наимогущественнейшее средство проникновения в самые глубины социальной истории Латинской Америки, мира угнетения, отсталости, зависимости, порождающих диктаторство — крайнюю форму неправого общества.

Главный прием, с помощью которого создается максимально обобщенный образ истории континента, вобравший в себя все основное, что мы могли бы узнать из сочинений на политические, социологические, экономические темы, — игра со временем. В ее основе — смешение примет, реалий, феноменов, относящихся к различным историческим эпохам от времен Первой кометы до эпохи Прогресса (пародийное «перечисление» названий североамериканских программ для стран Латинской Америки вроде «Союза ради прогресса») и их синхронное расположение. Многочисленные, удивляющие своей изобретательностью, живописностью, неожиданностью детали становятся символами времени. Разрушая линейность биографии диктатора, эти символы делают его вездесущим, превращают в оборотня, его историю — в историю всего континента. Само время утрачивает линейность, начинает кружить на месте, превращается в желеобразную массу. Кружащее время воссоздает одни и те же условия, ситуации, коллизии, повторяющиеся на разных уровнях «векового летаргического сна» истории, — отсталость, зависимость, как их следствие — безудержное насилие. В одном из эпизодов действие романа вдруг переносится в 1492 год — в историческую октябрьскую пятницу», когда произошло открытие Антильских островов. Народ страны, которой правит диктатор, предстает здесь в обличье обнаженных и наивных индейцев. Они обменивают фрукты, овощи, перья на дурацкие красные колпаки и стекляшки, которые им предлагают пришельцы-конкистадоры. А те по-хозяйски приглядываются к ним, оценивают их телосложение, качество волос. И эта ситуация, где пародируется встреча Колумба с индейцами, распространяется писателем на всю историю континента, в которой латиноамериканцы выступают в роли отсталых туземцев.

На рейде стоят каравеллы Великого Адмирала, вместе с тем в это же время у причала застыл «длинный, угрюмее самой правды, броненосец десантников», брошенный морской пехотой, «лечившей» страну от желтой политической лихорадки. Десантники-гринго об-

учили местных жителей пользоваться туалетной бумагой, носить туфли, привезли с собой синтетические лужайки и портативные стульчаки, придумали для президента управление национальной безопасности. Они же завезли «Библию и сифилис», что за сотни лет до них проделали испанцы.

Идея единства истории на всех ее этапах утверждается вечностью старика-диктатора. Многоликий и единый оборотень, он испокон веку царил в стране, морил народ, торговал морем (фамилии послов, с которыми он торгуется, сначала английские, потом немецкие и американские — тоже символы времени, выявляющие неизменность истории) и умножал свои стада. Все известия об его смерти каждый раз оказывались блефом, и он снова обрушивался на народ, а как только народ охватывала политическая лихорадка, прибывала морская пехота, проводившая «дезинфекцию», и страна снова погружалась в «вековой летаргический сон», в «спертый воздух застоявшегося времени». Диктатор уверен в своем всемогуществе, все верят в него, и время, на которое он шикает, как на мышь, кружится на месте, задавленное неподвижной вечностью неправой власти.

Фантазмагория нарастает, и на ее вершине обнаруживается, что диктатор — оборотень. В нем не было ничего сверхъестественного, кроме «чудовишных размеров килы и громадных, почти квадратных ступней с необыкновенно твердыми, искривленными, как ястребиные когти, ногтями», но рядом деталей, утрированием плотских отправления писатель создает впечатление, что перед нами чудовищное, одновременно мрачное и сильное, страдающее и больное существо с немигающим взглядом игуаны, от которого исходит звериный запах. И когда в конце романа люди рассматривают труп генерала, не уверенные в достоверности его смерти, он кажется им «старше любого смертного на земле, более древним, чем любое *доисторическое животное*» (курсив мой — В.З.). Перед нами мифологическое существо, метафора, олицетворившая писательское понимание истории неправого мира, вечного и гниющего, неумирающего и клонящегося к упадку, всемогущего и обреченного.

Здесь социальная фантастика Гарсиа Маркеса достигла вершины и открылась глубина мысли писателя, мощь художественно-философского потенциала его произведения. Социальная фантастика романа, а с нею вся история диктатора, сочинена анонимами, которые в «исторический понедельник» робко вступили в президентский дворец — с чего и начинается книга. В анонимном «мы» — ключ к пониманию романа. От имени анонимов начинается и ведется повествование, слышны их воспоминания, размышления, но очень скоро в этот хор вплетаются другие голоса, они подхватывают рассказ, перебивают, без видимой связи дополняют его иными свидетель-

ствами. Это голоса тех, кто был близок к тирану, тех, кто видел его случайно или что-то слышал о нем; звучит и голос самого диктатора, чаще всего обращенный к его матушке Бендисьон Альварадо, или в диалоге с каким-то собеседником, остающимся «за кадром».

Диктатор предстает в полный рост из суммы свидетельств, и итог им подводит коллективное «мы» — голос народа. Это «мы» — не только субъект повествования, но и другой его герой. То есть перед нами — роман с двумя героями. Один из них — умерший диктатор без имени и древнее доисторического животного; другой — анонимы «мы», хором рассказывающие его историю и размышляющие о ней. Эти два героя («я» — знак отдельной личности, индивидуума, «мы» — знак коллектива, народа) противостоят на протяжении всего романа (им соответствуют оппозиции «двух берегов жизни» — дворца и города). Таким образом, ясно, что история о бессмертном диктаторе, властелине мира, кружащем в вечном порочном времени, не знающем движения, оказывается народным мифом. Он создан теми, кто был не рядом с ним (рядом с собой он признавал лишь матушку Бендисьон Альварадо), а под ним, всеми, кто с разных точек зрения, с разных позиций (а голоса противоречат друг другу, сталкиваются) рассказывает миф о диктаторе.

Кто-то из них видел женственную холеную руку в шелковой перчатке из-за занавески допотопного вагона, кто-то — растопыренную корявую пятерню, кто-то — бравого генерала, выступающего с экран телевизора, кто-то — маразматического старика, проезжавшего в лимузине, кто-то — оборотня с кривыми когтями, кто-то — доисторическое животное, оставляющее огромные следы на дорожке сада и звериный запах. Теперь ясно, насколько оправданна форма повествования (в оригинале — поток речи с минимальным использованием разбивок и знаков препинания); ясны и причины алогизма сцеплений и подхватов рассказа, нестыковки деталей, фактов, причины множественности облика диктатора. Теперь понятно, сколь оправданно кружение времени, смещение примет всех времен и синхронность размещения символов разных эпох. Ведь это синхрония мифа, мифологическое вечное время, не знающее исторического развития.

Перед нами миф, выстроенный по всем законам мифомышления, более того, миф как бы в натуре, литературно необработанный. Неоднородный, многослойный, он запечатлел в различных своих слоях характерность психологии, социального поведения, мировосприятия целых общественных групп, составляющих народ, — простых темных крестьян, горожан, чиновников, военных, клира, приближенных диктатора, случайных людей из различных слоев. Благодаря этой множественности точек зрения — а мы слышим голоса целых общественных групп — перед нами возникает редкая по

насыщенности картина исторического и социального бытия. Психология народа, тип его социального поведения, отношение к неправой власти и самый механизм возникновения мифа открываются с исчерпывающей полнотой в этой коллективной исповеди. В этом «потоке сознания» народа звучат анекдоты о генерале, хвастающем шпорами, которые якобы достались ему по наследству от Великого Адмирала, о неграмотном мужлане — диктаторе-скотопромышленнике, скабрёзные истории о гареме и любовных похождениях страдающего грыжей президента, кошмарные слухи о домах пыток, о массовых убийствах, невероятные сплетни и подхалимские «правдивые» свидетельства городской черни о «Генерале Вселенной», который вертит сутками, как хочет; и наконец, небылицы наивных крестьян об отце-защитнике, патриархе, который поворачивает вспять реки, приказывает деревьям плодоносить и излечивает младенцев, прокаженных и паралитиков. Все голоса сливаются в единый голос всех времен, в единый фантазмагорический миф.

Итак, снова миф. Чтобы понять его природу и масштаб, нужно обратить внимание на ситуацию, в которой он воссоздается голосом народа. Происходит это у трупа диктатора. Типичная для художественного мышления Гарсиа Маркеса тема смерти и организации повествования «вокруг трупа» повторены и в новом романе, определив весь его сюжетно-композиционный строй. Роман начинается с того, что народ, узнав о смерти диктатора, проникает во дворец, собирается вокруг его трупа и начинает судить и рядить об его жизни, а значит, об истории страны и своей истории; каждая последующая часть романа повторяет ту же сцену: народ толпится у трупа диктатора.

При этом повествование построено не на внутренних монологах героев-одиночек, а на речевой полифонии, исповеди народа перед трупом многоликого оборотня — олицетворения эпохи. Размах обретают и смерть тирана, и исповедь народа.

Гарсиа Маркес несколько раз дает нам ключ: то отмечает, что диктатор лежал «на банкетном столе», т.е. не просто на столе, на который кладут покойников, а на праздничном столе; то пишет прямо: на «банкетном столе истории», т.е. праздничном, карнавальном столе всенародной истории.

В «Похоронах Великой Мамы» похороны диктаторши обернулись всенародным карнавалом, возвещавшим о наступлении новой эпохи. В «Сто лет одиночества» гибель рода одиноких чревата новыми пространствами уже иной народной истории. Но там основной структурный принцип художественного мира писателя, его фантастической действительности — лобовое столкновение жизни и смерти, на полюсах которых происходит взрыв трагикомического смеха, нужно было еще угадать, разглядеть. В «Осени патриарха» этот

принцип заложен в самую основу произведения. Перед нами снова похоронный карнавал, трагедия в обличье комедии, или комедия в обличье трагедии. Трагикомическая травестийная атмосфера пронизывает всю стихию романа, а смеховое жало направлено прежде всего на главных героев романа — диктатора и народ.

Чтобы понять идейно-художественный размах этой новой трагикомедии, следует вдуматься: народ, рассказывающий хором коллективный миф у трупа поверженного смертью тирана, — что это? Это травестия античной трагедии, схема которой воплощена в самом строе романа. Как и в «Сто лет одиночества», обращение к античной культуре, к мифологии, к классической трагедии здесь — средство максимального укрупнения художественно-философской мысли. Поняв общую ситуацию, можно понять логику множества травестийных символов и мотивов биографии диктатора, самый его образ.

Вот, например, деталь, возвращающая нас к излюбленной писателем «трилогии» Софокла о царе, точнее, тиране Эдипе: у Эдипа «колченого» ноги были изуродованы отцом, у диктатора Гарсиа Маркеса огромные раздавленные ступни, которые он с трудом волочит по покоям дворца, населенного коровами.

Вот другой эпизод. Однажды диктатору приснился страшный сон: заговорщики убивают его ножами для разделки туш, и последний удар наносит ему тот, кто во сне был его сыном. Диктатор умирает, истекая кровью из двадцати трех ран. Наутро министр здравоохранения, листая пухлый том, скажет ему, что такая смерть уже известна в истории человечества, а затем речь пойдет уже о реальном нападении заговорщиков на национальный сенат, где они надеялись убить президента-диктатора. Сенат, двадцать три раны, сын, убивающий отца-тирана... Конечно, это фарсовая парафраза истории убийства Цезаря, которому в сенате было нанесено двадцать три кинжальных раны, а среди убийц был Брут — согласно народной молве, незаконный сын диктатора.

После выхода романа писатель назвал некоторые источники его мифологических и легендарных мотивов. Помимо сочинений о латиноамериканских и иных современных диктаторах, он читал Плутарха, Светония, «Комментарии» Цезаря, другие сочинения античных историков, а также роман «Мартовские иды» американца Торнтона Уайлдера, названный им «лучшим пособием для разгадки тайны власти».

Действительно, сравнив две книги, можно установить немало перекличек и совпадений в трактовке образа диктатора, в деталях биографии, в типе поведения, в характере взаимоотношений диктатора с народом, которые определяются мифологическим постулатом божественного происхождения «отца родины», обожещаемого подданными. Но то, что в античной мифологии непререкаемая ис-

тина, то, что у Торнтон Уайлдера — серьезно-философская тема, в «Осени патриарха», как и в «Сто лет одиночества», — предмет трагедии, которая пародирует в кривом зеркале трагикомического смеха сакрально-серьезную «истину» и одновременно восстанавливает истину подлинную. Народ, толпящийся у труп диктатора, хором рассказывает миф, но одновременно этот миф осмеивается, а тем самым разоблачается. Народ осмеивает и самого себя как Создателя этого мифа о шарлатанских «чудесах» жизни патриарха. Осмеяние — разоблачение мифа происходит на каждой странице одновременно с его воссозданием. Писатель достигает этого путем сталкивания различных оценок и интерпретации одного и того же случая, события, сюжета, разбрасывая их по роману, иногда на значительном отдалении. Причем, как и в «Сто лет одиночества», отношение у Гарсиа Маркеса к источникам, как мифологическим, так и историко-литературным, совершенно вольное, все почерпнутые мотивы свободно сочетаются и преобразуются в карнавализованной стихии романа. При этом основной источник пародирования для Гарсиа Маркеса, воссоздающего мир Латинской Америки, где господствует католическая религия, — христианская мифология. Народное сознание в литературном карнавале, устроенном в новом романе, — так же, как и в карнавале жизненном — не признает никаких авторитетов и едва ли не площадным смехом богохульно пародирует новозаветные сюжеты, темы Бога, Христа, Богородицы.

Так, скажем, согласно официальной мифологии, основанной на исконных мифологических мотивах, Цезарь имел божественное происхождение: мать зачала его от удара молнии, а появился он на свет через ухо или через рот. Иными словами, у божественного диктатора нет отца, ибо он сам — воплощение божественной силы. Так и диктатор у Гарсиа Маркеса, выступающий в роли укротителя изначального хаоса, устроителя мира, культурного героя — благодетеля народа: у него не было отца, а матушка Бендиссон Альварардо (Благословенная Заря!) зачала его непорочно. Эта официальная версия внушается темному народу, а народ верит и в то же время не верит в нее. Разоблачающий глас народа утверждает, что зачатие патриарха произошло самым натуральным образом в темной комнатке придорожного кабака, и неизвестно от кого, ибо мать его была провинциальной шлюхой.

Народу внушается, что диктатор, как Христос, страдает за него и воскресает через три дня после смерти, а молва разоблачает: все три дня после смерти двойника генерал, затаившись, как зверь, — реальный сюжет, известный в латиноамериканской истории! — ожидал реакции народа на весть о своей смерти, чтобы расправиться с неудобными.

В другом эпизоде пародируются библейские мотивы мифа о Ноевом ковчеге: «творец рассвета», как именуется пропаганда диктатора, развезжает во время наводнения по залитой водой столице в ладье, выкрашенной в цвета национального флага, и осеняет все вокруг крестным знаменем, приказывая (после окончания наводнения!) небесам — очиститься, а водам — опуститься. Разыгрывается спектакль и со смертью матушки новоявленного Христа. Она умирает от дурной болезни, а народу демонстрируется простыня, на которой чудесным образом воплотился нерукотворный образ скончавшейся официальной Девы. А согласно молве, настырный папский посланец обнаружил, что «нерукотворный» образ намалеван обычными красками...

Вслед за этим писатель травестирует имевшие реальную основу в истории Латинской Америки сюжеты о войне диктатора с Ватиканом. Добиваясь канонизации матушки как национальной покровительницы (в свое время добивалась канонизации местных святых латиноамериканская церковь), диктатор возит по стране, демонстрируя темному народу, «неукротимому стаду быков», которое сметет с пути всякого, кто поставит под сомнение божественность происхождения диктатора, — сначала тело, обложенное льдом, а потом — и всем это известно — мумию-куклу, набитую трухой.

Пародийный образ диктатора-Христа сливается с травестированным образом Цезаря. Как Цезарь в сочинениях античных историков и в «Мартовских идах» — «Хозяин погоды» и «Владыка мира», диктатор в «Осени патриарха», естественно, в травестийной версии — «Генерал Вселенной» и «Генералиссимус Времени» (на вопрос, который час, ему всегда отвечают: какой прикажете). Как и Цезарь, он — «Отец родины», и не только в переносном, но и в буквальном смысле. У Цезаря были сотни незаконных детей, у патриарха — рождающиеся от него недоноски бродят по всей стране.

Одинаково их отношение к женщине. Цезарь между делами или после обеда хладнокровно потребляет попавшуюся ему под руку девочку-рабыню. У диктатора — фантазмагорический гарем, наподобие солдатской казармы, откуда он, не разбираясь, вытаскивает ту или иную наложницу. Вот здесь, в сфере интимных человеческих отношений, — как всегда у Гарсиа Маркеса — кроются корни, начала и концы всей и всякой — индивидуальной и народной истории. Если для Уайлдера отношение к женщине — это одна из характеристик в ряду других, то для Гарсиа Маркеса — это ядро всей его художественной философии неправого мира. И как всегда у Гарсиа Маркеса, «тезисы» его художественной философии излагаются с помощью травестийной «петушиной» образности, которая выявляет трагическое зерно индивидуалистического типа человека и творимой им истории и одновременно снимает драматизм смеховым началом.

Петушинные мотивы разбросаны по всему роману. Словно нена роком, сообщается, что диктатор — любитель петушинных боев, за всегда галереи и отчаянный игрок. Его соперники, конечно же, из всех сил стараются, чтобы его петух победил — иначе хоть кончай жизнь самоубийством, что и делает один из персонажей. В другом эпизоде вакханалию очередного избиения народа, которую развязывает диктатор, предваряет сцена петушиного боя в галере. Увидев, как мрачный и хищный петух, забив своего соперника, клюет его голову, диктатор ощущает надвигающуюся опасность покушения и устраивает народу кровавую баню.

Как петух, хлопчет этот патриархальный хозяин в своем президентском хозяйстве, гоняет, как кур, своих подчиненных; как наипервейший петух, генерал забивает насмерть всех своих соперников и, подобно тому, как петух топчет своих наседок, он насилует всю страну. Не случайно в эпизоде, где генерал-патриарх проплывает в «Ноевом ковчеге» по залитой водой столице, вода усеяна тушками мертвых кур. Некоторых петухов диктатор боится: объявив амнистию, он разрешает вернуться в страну всем, кроме интеллектуалов, которые, как говорит генерал, хуже политиков, ибо у них, как у породистых петухов, постоянный жар в перьевых стержнях. А покорный народ, одуроченный пропагандой и одурманенный мифом, созданным самим же народом, послушно после каждого избиения, собираясь под президентским балконом, славит первого петуха: «Да здравствует настоящий мужчина!» Точнее перевести, используя слово, которым в оригинале назван диктатор, — «мачо»: «Да здравствует первейший самец!» Распространенный же символ «мачо» и «мачизма» как самоутверждения грубым насилием — это петух...

В связи с этим особое символическое значение имеет исполненная глубокого смысла деталь: диктатор на левом сапоге носит золотую шпору, подаренную ему Колумбом! Петушиная шпора, перешедшая в наследство от того, чье открытие стало прологом кровавой бойни, устроенной в Америке европейскими завоевателями, и установления колониальной системы, поработившей на века коренное население континента, символизирует не только дурную вечность установившегося на открытых землях неправого мира, но и самые его основы. Петушиная шпора — знак нехватки истинно человеческого в человеке (и в народе) эпохи «предыстории». А самое яркое и полное выражение эта тема вновь находит в сфере наиболее существенных человеческих отношений (продолжение рода) и самой яркой форме истинной гуманистичности, каковой является в философии Гарсиа Маркеса любовь.

У Торнтона Уайлдера отсутствие любви для Цезаря — естественное, хотя смутно тревожное состояние; для диктатора Гарсиа Мар-

кеса отсутствие любви значит много больше. Ведь он предстает не только в мифологизированном облике оборотня-петуха со шпорой и кривыми, словно ястребиными, когтями, но и в облике простого человека, в его самой ранимой, самой интимной человеческой сущности.

Не снимая генеральской формы, с саблей на боку и в сапогах со шпорой диктатор силой берет женщин, как петух, «топчет» их в своем курятнике. Однако он не только петух, но и человек, и потому, топча своих куриц, каждый раз ощущает невыносимую тоску и едва не плачет. Всего-то малость для генерала — отношения с женщиной! А оказывается, это главное. Он плачет потому, что лишен общенности к высшему в человеческих отношениях. Здесь диктатор предстает не только как воплощение неправого миропорядка, но и его жертва, страдающая и бьющаяся в скорлупе одиночества, подобно одиноким Буэндиа. Он страдает от неумения выйти за пределы своего ограниченного «я» и приобщиться к смутно ощущаемому им высокому началу. Иными словами, в тиране плачет загубленный человек, а вернее, существо, еще не ставшее вполне человеком, но устремленное к идеалу. Поэтому не удивляют парадоксальные слова Гарсиа Маркеса о том, что во многом он наделил диктатора своими личностными чертами. Среди регистров смеха Гарсиа Маркеса здесь звучит и лирический, гоголевский смех сквозь слезы...

Дважды тирана, от которого рождаются одни недоноски, настаивает любовь, и дважды он терпит жестокое поражение. Королева красоты карнавала Мануэла Санчес, в честь которой «Генерал Вселенной» объявил прохождение кометы и полное затмение, бесследно исчезла (подобно вознесшейся Ремедиос Прекрасной), оставив старика наедине со своей похотью. Во второй раз диктатор влюбился в монашку Летисию Насарено, от которой исходит родной ему звериный запах. Видимо, не случайно возлюбленную диктатора звали Летисия (летисиа — лисица, и именно так звали мать Наполеона — Цезаря Нового времени!), и не случайно она монашка, значит, отказавшаяся от земной любви, неспособная к ней. И действительно любовь двух существ, неспособных к любви, превратилась в пошлую историю с сомнительным финалом. От Летисии-лисицы (игровое значение имени выявляется тем, что она наматывает на себя — в тропиках! — лисьи воротники!) родился сын Эммануэль — «имя, которым другие боги называют Бога», как сообщает автор, или, согласно библейским текстам, одно из имен Христа. Но однажды и мать, и сын погибли страшной смертью, и зеленщицы на базаре шептались, что такого не произошло бы без согласия генерала. И в самом деле, ведь «божественный» Эммануэль мог стать Брутом или свалить отца с помощью матери, которая со своей многочисленной родней посте-

пенно завладевала браздами правления, а затем объявить, что отца у него (как и у его родителя) не было. Недаром ведь он «Эммануэль»...

Так и не дано генералу познать любовь. Влюбившись, он держит руку на сердце (другое пародирование христианской символики), но от этого она только разбухает. Генералу с распухшей рукой противопоставлен образ «вечного народа», также держащего руку на сердце и знающего, что такое любовь. С тоской диктатор чувствует: когда его уже не станет, все так же будет играть волынка на свадьбе простых людей...

Нет, Гарсиа Маркес не идеализирует народ эпохи «предыстории человечества». О нем он уже все сказал в «Сто лет одиночества». А уж какая там идеализация в этом новом мифе, созданном самим народом?! Народ предстает в разнообразных обликах, в том числе в образе «стада быков», фанатично преданного «отцу родины», слепо верящего в него и в то же время ненавидящего своего мучителя. Бессильный против мифа, созданного им самим, народ безысходно кружит в «спертом воздухе застоявшегося времени». Диктатор знает секрет дурной вечности и раскрывает его: «Это люди, лишённые истории». К такому же выводу приходит и народ, размышляющий в исторический понедельник у трупы диктатора, лежащего на банкетном столе: «Мы не знали никакой другой истории своей родины, кроме той, которая была историей его самого, не знали иного отечества, кроме того, которое он сотворил по своему образу и подобию». Это голос уже иного «мы». Ведь народное «мы», предстающее отнюдь не монолитным на всем протяжении романа, имеет свою диалектику. Одно «мы» принадлежит порочному времени диктаторства — это «мы» робких анонимов, опутанных суевериями и мифами, другое — критическое, бунтующее, размышляющее. Воплощенное сначала в сознании автора, оно начинает судить не только диктатора, но и самого себя и постепенно объективироваться. В финале — это судящий «глас народа», сливающийся с голосом автора.

Взаимоотношения диктаторского, индивидуалистического «я» и коллективистского народного «мы», осознающего суть диктаторства, свое положение и роль в его истории, — этих двух «берегов жизни», двух форм сознания и бытия, развивающихся в противоположных направлениях, — и составляют внутреннюю основу романа. А авторская точка зрения — она везде, даже в голосе диктатора. Страдальческая усмешка, саркастическая гримаса, понимающая улыбка, наконец, смех «сквозь слезы» адресуются автором в равной мере и диктатору, и народу как двум неразделимым частям единого феномена. С позиций диктатора, активного творца своей истории, очевидны и темнота, и наивность простого народа, лишённого соб-

ственной истории, и подлость подхалимствующей и хихикающей черни. Временами и автор смотрит на толпу у трона словно со стороны богоравного плута, единственного, кто имеет право быть и является личностью. Но оценивается мир с иной точки зрения — с позиций народного идеала и нового народного коллективизма, и потому смех автора — это смех народа и над самим собой, над своей историей. Народ, знающий любовь, выступает источником и хранителем светло-радостного живого начала, противостоящего холоду одиночества и рожденного из теплоты идеала новой родовой жизни в гармоническом единстве с природой — чудесным бытием, фантастической действительностью, которая, как и в «Сто лет одиночества», хранит прообраз иного времени, противостоящего времени мифа и одиночества.

Здесь внутренне синонимичному ряду «индивидуализм — одиночество — насилие — порочное, круговое время мифа», как и в «Сто лет одиночества», противопоставлен ряд «народный коллективизм — солидарность — братское единение и любовь — динамичное время истории». Эта антиномия воплощается снова путем искусного сочетания двух враждебных концепций времени — кружащего времени мифа и прогрессивно движущегося времени истории. Ведь одновременно с эффектом кружения времени писатель создает ощущение его движения, причем главным образом не за счет применения символов времени, которые, как уже отмечалось, напротив, служат для создания эффекта его неподвижности на всех этапах. Этот эффект возникает благодаря противоречащей идее бессмертия диктатора — идее его смертности. Как положено в мифе, предании, гадалка, провинциальная Кассандра-провидица, нагадала по гладкой ладони тирана (знак бессмертия) предел его жизни. Его знают и диктатор и народ. Древнего тирана стерег рок, а главный и самый опасный враг современного деспота — время. Тиран отгоняет его, ссорится с ним, приказывает менять календари, часам бить два раза вместо двенадцати. В ослеплении власти он верит в свое бессмертие, шикает на тень смерти, но все время получает напоминание о том, что есть иная вечность, иная сила.

Трижды диктатор испытал чувство унижения. Один раз, когда, наблюдая прохождение кометы, пришедшей из бездны космоса, «Генерал Вселенной» сознает ничтожество и фальшь своего богоподобного положения. Другой раз, когда он видит триумф великого поэта рубежа XIX—XX вв. Рубена Дарио, выдающегося никарагуанца, единственной, кроме Великого Адмирала, исторической личности в романе. В третий раз диктатор испытал унижение, выйдя на «главный балкон отечества», перед которым после очередного избивения собрался народ, чтобы славить своего патриарха. А тиран

почувствовал страх и понял, что «никогда не отважится бестрепетно встать в полный рост перед бездной, имя которой — народ», или, как говорится в другом эпизоде, перед народом — «необъятным в своей непостижимости океаном». Все образы-символы «космос — комета — поэт — бездна-море — народ» взаимосвязаны между собой внутренней логикой, они — идеальные знаки иного, будущего времени, противостоящего времени дурного мифа, насилия, одиночества и индивидуализма.

Особое место в этом ряду занимает ключевой образ романа — море. Оно символизирует не только социально-политическую ситуацию зависимой Латинской Америки, но и более глубокие смысловые значения. Как и в рассказах цикла «Невероятная и грустная история наивной Эрендиры...», море — вечная вольная, великолепная в своей красоте и мощи стихия, воплощающая мощь и красоту вселенной, — противостоит тяжкой статике времени вечного насилия, дурного сна народа, закованного в цепи мифа неправого мира. Диктатор знает цену морю. Он — родом из континентальной части страны. И однажды признался, что затеял все войны и боролся за президентское кресло только для того, чтобы увидеть море и завладеть им. Потому он так долго и жестоко торгуется с иностранными послами, прежде чем продать море, которое одновременно есть и сама сущность родины — народа, и, более того, — дух жизни, сила живого бытия.

Человеческое олицетворение вольной стихии «вселенной — моря — народа» — поэт. Он — наиболее полный выразитель океана-народа, глас вселенной, времени, иного мира и времени, носитель идеала красоты и вольности, разлитой в природе и народной жизни. Поэтому оппозиция «диктатор — поэт» приобретает особое смысловое значение. Возможно, она восходит к роману Торнтон Уайлдера «Мартовские иды», где опустошенному Цезарю противостоит знаменитый древнеримский поэт Катулл, безнадежно влюбленный в Клодию, своего рода женский вариант извращенного тирана. Безоглядная любовь Катуллы питает его жизнь и поэзию, воплощает творческое начало бытия, связь поэта с вечными силами жизни. Потому Цезаря влечет к Катутлу, который жил, как и Софокл, так, «словно Альпы всегда перед ним, тут». Потому-то так влечет и диктатора Гарсиа Маркеса к Рубену Дарио, поэту, который, противопоставив в свое время идеал красоты, утонченную духовность бездуховности мира, которым правит олигархия, стал символом творческих сил и таланта пробуждающейся к новой исторической жизни Латинской Америки. Поэт, поэзия в конечном счете — это единственная равная в своей мощи сила, противостоящая неправому миру, и самый опасный его враг. Потому так беспомощны Цезарь перед Катутлом, а патриарх перед Рубеном Дарио...

Тут важно и то, что образно-стилистические элементы поэзии Дарио стали компонентом художественной системы романа Гарсиа Маркеса. Как пояснял писатель, его «книга обыгрывает язык Рубена Дарио... сделано это было умышленно... я стал думать, какой поэт был типичным для эпохи великих диктаторов, которые правили, подобно феодалам периода упадка, и таким великим поэтом, вне сомнений, был Рубен Дарио». На некоторые эпизоды, где в трагестийную канву романа вводятся цитаты из поэзии Рубена Дарио, указал сам писатель, другие — установили исследователи. Среди цитируемых, например, широко известный «Триумфальный марш», предвещающий новое будущее Латинской Америки, но главное — использование общих принципов искусства Дарио с типичными для него элементом повышенной эстетизации действительности, поисками изобильного, резкого, неожиданного, даже экстравагантного образа, тонкой звуковой и цветовой нюансировкой. Все это характерно для стилевой изобильности и плотной поэтической насыщенности «Осени патриарха». Сама «фантастическая действительность», символизируемая в «Осени патриарха» бесконечной поэзией моря, океана-народа, во многом создана на основе переработки поэтики Рубена Дарио.

Как и в «Сто лет одиночества», вольная действительность, противостоящая дурной статике мифа, народная жизнь, хранящая в себе идеал будущего — мерило, которым мерится неправый мир и отвергается его дурная бесконечность. Диктатор чувствует и знает — это ему нагадала провинциальная Кассандра — настанет день его смерти.

Символ иного времени, пробивающегося сквозь застывшую массу мифа, — такая исполненная сарказма и юмора деталь, как светящийся корабельный фонарь; диктатор, завершив вечерний обход дворца, вешает его на крюк у комнаты, где спит, на случай возможного бегства. На вершине власти, богоравный, он оказывается обычным человеком, да еще напуганным, по-своему глубоко несчастным и страдающим. Даже в минуты наибольшего подъема он находится будто в медленной агонии. Уродство, грыжа, гниение, малярия, утрата памяти, которыми он отмечен с самого начала, когда впервые вошел в президентский дворец, также — символы неуклонно делающего свое дело времени. В многозначном контексте произведения его болезни обретают символический смысл, связывая воедино социальное и собственно человеческое. Гниение диктатора — знак гниения неправого миропорядка и одновременно гниения исторического типа человека, порожденного этим миропорядком. На вершине самовластия, возведенного в последнюю степень индивидуализма, тиран, противопоставивший себя людям, миру, всеобщей жизни, начинает расплачиваться за это психозом страха, неутрачивающим стра-

данием абсолютного одиночества и творческим бесплодием. С вершины гипертрофии «я» начинается обратный путь — путь утраты того, что свойственно человеку как человеку, деградация личности, возвращение ее к животному началу.

Есть и другая сторона в этом процессе одичания: индивидуум на вершине индивидуализма утрачивает индивидуальность, а это означает распад человека, превращение его в ничто. Дважды в романе заходит речь об имени диктатора. Первый раз, на вершине власти, он отказался от имени (я — это я!), так и неизвестно, действительно ли имя (Сакариас) было его. Во второй раз он вспомнил свое имя, не называя его, когда за ним пришла смерть. Теперь уже смерть подчеркивает имя диктатора, называя «Генерала Вселенной» древнегреческим именем Никанор, — так, как она называла тысячу лет назад античных тиранов, приходя по их душу. Никанор — это значит «видящий победу», в этом случае не свою, а победу смерти, а это значит победу времени, истории, жизни.

Важно и то, как умирает диктатор. Здесь все пронизано мотивами, суммирующими идейные смыслы романа. Убийство тирана происходит именно так, как однажды ему приснилось во сне с сюжетом смерти Цезаря. двадцать три окна дворца, в которые он видит город, лишенный моря, но дышащий жарким дыханием непостижимого народа-океана, — это двадцать три кинжальных удара, нанесенных диктатору жизнью, историей, временем, народом.

Как и в «Сто лет одиночества», тиран, потомок полковника Аурелиано Буэндиа, взглянув в зеркало смерти, перед гибелью понял свой тайный порок — неспособность к любви, вместо нее одинокая страсть к власти. Но изменить ничего нельзя, и ему остается только, вцепившись в лоскутья паруса (ладья Харона!), нестись в небытие.

Старик умер в затасканной одежке, но в «исторический понедельник» робко проникшие в его дворец анонимы нашли его в генеральской форме с золотой шпорой на сапоге — в той позе, в какой он должен умереть согласно преданию. Такова сила мифа.

И здесь важна еще одна тема — тема посмертных отношений народа с диктатором. Диктатор предстал после смерти в генеральском величии потому, что над народом довлеет инерция порочного времени и он, не проснувшись от «тысячелетней спячки», все еще верит в миф. Это народ обрядил диктатора в форму и в растерянности толпится вокруг «банкетного стола истории», ожидая, воскреснет старик или нет. Более того, народ скорбит «неподдельной скорбью». Беспрекословно подставлявшие себя под клюв петуха анонимы теперь не знают, как жить без него: иными словами, люди, не имевшие другой истории, кроме той, что творил диктатор, не умеют ее делать. Миф, созданный народом на основе тех басен, что внушались ему диктато-

ром и его пропагандой, липкой массой стискивает сознание народа. Вот опасная сторона мифотворчества «Блакаманов от политики», продавцов фальшивых чудес, которые могут направить мощную силу сознания и воображения народа в роковую для него сторону.

Но в финале народ предстает все-таки иным. Боготворивший диктатора, «любивший его с неиссякаемой страстью» и ненавидевший его, народ находит свой «берег жизни». «Бессчетное время вечности» кончилось, а значит, кончилось время мифа, и время теперь должно пойти вперед.

Смысл этого финала станет ясен, если понять, почему смерть назвала латиноамериканского диктатора так, как называла древнегреческих тиранов. Заложив в образ диктатора черты древнего тирана, писатель тем самым предельно раздвинул временные и смысловые рамки своего произведения. Мысль писателя вышла за пределы Латинской Америки и за ее возраст в глубь истории мира, к его «началам». Вот почему на «банкетном столе истории» перед народом, который пробудился после «тысячелетней спячки», лежит существо «древнее доисторического животного». С его смертью умирает измеряемая веками доисторическая эпоха «предыстории» человечества и начинается его подлинная история, творимая на основах народного коллективизма, но коллективизма нового, не того, что объединял людей в стадо быков.

Возможно, образы «Осени патриарха» утратили ту «дымку» поэтической загадочности, что придавала особую прелесть образам «Ста лет одиночества», но зато здесь художник выиграл в ясности философской мысли и мощи художественного обобщения. В «Осени патриарха» коренная для Гарсиа Маркеса идея необходимости для человечества прощания с прошлым — «предысторией» — и вступления в принципиально новую социально-духовную эпоху подлинной истории и новой гуманистичности приобрела окончательную ясность. В сравнении со «Сто лет одиночества» прибавился и новый мотив — мысль об опасности, таящейся в самом народе-мифотворце, предупреждение против опасности мифов, душащих народную жизнь, историю...

Роман «Осень патриарха» — порождение зрелого сознания художника. Именно в этот период Гарсиа Маркес стал все больше времени уделять общественной деятельности, участвовать в кампаниях солидарности с кубинской революцией, с чилийским народом, ставшим жертвой контрреволюционного переворота 1973 г., выступать с политической публицистикой о борьбе народов Вьетнама, Анголы, о подвигах никарагуанских революционеров, боровшихся с диктатурой Сомосы, а затем сальвадорских патриотов. В 1970-х годах Гарсиа Маркес — виднейшая фигура патриотического движения латиноамериканской творческой интеллигенции за демократию и суверенитет.

Глубокий смысл кроется в ярком жесте Гарсиа Маркеса — принесенной им своего рода публичной клятве не публиковать художественных произведений и все время уделять политической журналистике до тех пор, пока не падет чилийский диктатор Пиночет. И действительно, с 1975 г., когда вышел роман «Осень патриарха», до 1981 г. новых художественных произведений Гарсиа Маркеса в печати не появлялось. Открытый вызов, брошенный диктатору писателем, приобретшим к тому времени уже мировую славу, по своему воспроизводит в жизни тот сюжет, что разыгрался в «Осени патриарха» между тираном и Рубеном Дарио — неоднократно возникавший универсальный сюжет мировой истории и литературы: противостояние тирана-царя и поэта-мудреца. Две фигуры, максимально воплощающие враждебные начала жизни — антигуманизм и гуманизм. В интервью журналу чилийской эмиграции «Араукария» Гарсиа Маркес рассказал, что однажды совсем близко увидел своего противника Пиночета в исполненной символического смысла континентальной дуэли. «Я не испытывал к нему ненависти, и это меня обрадовало,— говорил писатель,— у меня было только чувство жалости». Той самой, что испытывал поэт к загубленному человеку, плакавшему в одиноком патриархе, а вернее не к человеку, а существу, еще не ставшему вполне человеком...

Впоследствии, в 1981 г., на состоявшейся в Гаване Первой встрече представителей интеллигенции в защиту суверенитета Латинской Америки чилийская делегация во главе с политическим деятелем и писателем Володей Тейтельбоймом выступила с просьбой о прекращении «забастовки» Гарсиа Маркеса, ибо публикация его новых художественных произведений станет эффективным вкладом в борьбу с тиранией. С этим суждением прямо перекликаются слова самого писателя, сказанные им вскоре в одном из интервью: «Те, кто нападает на меня как на политического деятеля, мало что понимают в литературе. Им следовало бы осознать, что я более опасен как писатель, нежели как политик».

Образец «опасного» творчества Гарсиа Маркеса — повесть «История одной смерти, о которой знали заранее» (1981). В ее основе — мало что сама по себе значащая история любви с убийством в колумбийском городке Сукре, где когда-то жили родители Гарсиа Маркеса и куда он приезжал к ним на каникулы. После выхода повести журналисты побывали в Сукре (он послужил прототипом городка и в повести «Полковнику никто не пишет» и романе «Недобрый час») и убедились в том, что в ней точно воспроизведены топография городка и история, которая произошла там в 1951 г.

Имена и фамилии персонажей писатель изменил, но все в повести происходит именно так, как было. Справлялась свадьба, но в

первую брачную ночь Боярдо Сан-Роман вернул в родительский дом Анхелу, которая оказалась не невинной. Анхела указала на Сантьяго Насара как на «автора» того «чуда», что произошло с ней, и ее братья, Пабло и Педро Викарио, пошли его искать, чтобы убить. Его друзья, возвращаясь со свадьбы, потеряли Сантьяго из виду, и тот остался без защиты. Обычно открытая, дверь его дома, где он пытался укрыться, оказалась запертой. Убийство воспроизведено точно. При этом Сантьяго не понимал, за что его убивают (умирая, он сказал Гарсиа Маркесу, что не виновен). После убийства зачем-то производилось вскрытие трупа.

«Произошла эта история, — по словам Гарсиа Маркеса, — незадолго до того, как я понял, что станет делом моей жизни, и я почувствовал тогда такую острую потребность рассказать об этом, что, возможно, это событие и определило раз и навсегда мое писательское призвание». Тридцать лет образ убитого друга жил в памяти писателя, так и эдак обдумывавшего эту историю. Сложилась она окончательно в сознании уже зрелого писателя — на почве концепции фантастической действительности. В новой повести она претерпела дальнейшую и столь существенную эволюцию, что возникает вопрос, можно ли теперь ее определить понятием «фантастической действительности». Ведь в повести нет ни фантастики, ни неизменно сопутствующего ей трагедийно-смехового начала. И тем не менее родовая глубинная связь между мирами предшествующих произведений и новой повестью налицо. Именно поэтому столь органичны здесь герои со знакомыми фамилиями Игуаран, Буэндиа, с которыми в родственных связях находится и участвующий в действии под своим именем и фамилией автор. Фантастика и смех не исчезли, но ушли на периферию писательского сознания, отбрасывая блики, или, пользуясь определением М.М. Бахтина, «рефлексы» на трагедию, что и определяет принципиальную многогранность, тончайшую нюансировку художественного целого.

Перед нами случай, когда карнавализованное по своей природе сознание переносит акценты с фантастически-смехового на жизненно-серьезный план жизни, но сохраняет главный свой принцип: лобовое столкновение жизни и смерти, замыкание их полюсов, в результате все бытие оказывается просвеченным словно мгновенно вспыхнувшим мощным источником света до глубинных его оснований. Перед нами снова повествование, построенное вокруг смерти, убийства, и снова труп провоцирует самоизъяснение жизни перед лицом смерти, и снова герой, исповедующийся у трупа, — это весь народ, а коллективная исповедь народа вновь порождает речевую полифонию. Это значит, что писатель вновь обратился к поэтике античной трагедии, к главному ее принципу — всенародности дей-

ствия и речевого самовыражения (хор в античной трагедии — хор народных голосов в повести). Но, в отличие от «Осени патриарха», началом, провоцирующим народ на исповедь, выступает автор, сам Гарсиа Маркес, он говорит от первого лица и берет на себя роль дирижера хорового народного гласа.

Гарсиа Маркес построил новое произведение, используя метод обнажения приема, а именно — конструкции своей творческой истории. Так же, как в каждый приезд в Сукре, писатель в книге спрашивает о роковом дне родственников, друзей, жителей городка, участников событий, выясняет детали, указывает момент вступления в хоровую полифонию того или иного персонажа со своими воспоминаниями и дополняет хоровую версию своими сомнениями, размышлениями, воссоздавая ход событий. Коллективная исповедь — это одновременно и расследование, которое ведет автор, не только как дирижер хора, но и как следователь, реконструирующий картину убийства с расстояния в тридцать лет. Главная его цель — восстановление «разбившегося зеркала памяти» народа, а следовательно, установление истины и виновников трагического происшествия. В критике отмечали (и это действительно следует из названия произведения, в оригинале «*Crónica de una muerte anunciada*», в буквальном переводе — «Хроника объявленной смерти»), что повесть содержит элементы газетной уголовной хроники. Но как в заглавии элемент газетной хроники сочетается с философско-поэтическим планом (заголовок можно перевести: «Хроника *возвещенной* смерти»), так же и образ автора-хроникера соединяется с образом взволнованного (так, словно расследование ведется не через тридцать лет, а по следам событий) лирического героя-поэта, осмысливающего события в универсальных категориях художественной философии.

Гарсиа Маркес как-то заметил, что лучшим детективом мировой литературы он считает «Царя Эдипа», где ищущий преступника Эдип в конце концов обнаруживает, что им является он сам. Нечто подобное случилось и в «Истории одной смерти...» — коллективной исповеди народа. Он здесь на первом плане, и жизнь его предстает в избытке изобразительности, движения, яркости красок и звуков — человеческие голоса, шум праздничной толпы, музыка, крики петухов, гудки парохода. Действие вынесено из домов на улицу, а если даже какой-то эпизод происходит в доме, то двери в нем распахнуты. Разверсты дома, улицы, площадь — словно открытое пространство сцены античного театра без стен, где ставится трагедия, в которой участвует весь народ. Главное вершится среди спящего народа, во взбудораженной толпе, вчера праздновавшей свадьбу, а сегодня встречающей епископа и, наконец, получающей возможность стать очевидцем (и только ли очевидцем?) убийства, происходящего

принадно, на площади. И хотя действующих, вспоминающих и комментирующих персонажей не так уж много (в сравнении с иным романом), возникает ощущение множественности, людской плотности, многонаселенности, благодаря чему произведение объемом в небольшую повесть обретает статус романа — произведения, воссоздающего эпическую цельность мира.

Есть и другая особенность, определяющая жанр новой книги Гарсиа Маркеса, — народная жизнь взята в вершинные моменты человеческого существования: любовь и ненависть, жизнь и смерть, честь и бесчестье, свадьба и погребение, праздник и несчастье, насилие и гуманность. При этом народ Гарсиа Маркеса — не муравьиная масса, а индивидуализированная толпа. Это интимно близкая писателю среда, стихия, частью которой является он сам, разделяющий полностью и образ жизни народа, и его культуру, и его речь, а потому относящийся к народу без ложной помпезности и без фальшивого народолюбия. Пожалуй, ни в одном своем произведении писатель не был так близок к первоисточнику творчества — к народной поэтической стихии.

Вернувшись к истокам своего писательского призвания, Гарсиа Маркес словно вернулся и к народному слову, той языкотворной стихии, которая питает большую литературу. Язык книги, в которой говорит народ, — это элементарный в своей простоте язык живого общения, он лишен литературного лоска, метафорической изобильности, отличавших язык романа «Осень патриарха», поэтика которого восходит к изысканному стилю Рубена Дарио. Здесь поэзия рождается из обыденности. Из нее же вырастает и манера трактовки происшествия, особенности его толкования, т.е. народное «зеркало памяти». И выясняется, что собираемое по осколкам-версиям каждого из участников событий, оно дает неясную, туманную картину. Из того, что рассказывает народ, складывается не истина, а противоречивая легенда, миф, создаваемый народной молвой, — так, как это и происходит в действительно народной истории.

Молва — основа основ, она обкатывает известие, удаляет из него все лишнее, выбирает суть и интерпретирует его в соответствии с представлениями народа. Так рождается народная поэзия — в книге Гарсиа Маркеса происходит нечто похожее. В самом деле, история любви и убийства, рассказанная колумбийским писателем, — типичный сюжет для латиноамериканской баллады — корридо, потомка и кровного, хотя и далекого, родственника испанского романса. Если присмотреться к тому, как рассказана история, на каких нравственных основах она строится, то мы обнаружим ее близость народному искусству. Вот главные координаты фольклорно-поэтической нравственности: над человеком довлеет судьба, распорядившаяся так,

что Сантьяго Насара убили «несчастные ребята», братья-близнецы Педро и Пабло, которых постигло несчастье судьбы, вложившей в их руки ножи. Идея убийства как судьбы, рока, типична для корридо, где убийцу постигает «несчастье» убийства. В народном романсе в конечном счете все невиновны, виновен рок. Нечто подобное мы улавливаем и в тройке образов, участвующих в самом убийстве: Сантьяго Насар — в его фамилии словно звучит тема невинно убиенного Христа (из Назарета; с темой Христа связывает и упомянутая в одном из эпизодов рана на ладони Сантьяго); Педро и Пабло Викарио — они носят имена и фамилию, связывающие их в сознании читателя с темой небесных сил. Можно сказать, так рождается народная версия происшествия, которая складывается из сбивчивых и противоречивых рассказов о дне убийства, где все, расходясь в частности, сходится в главном — то была рука судьбы, рок.

Конечно, не стоит обманываться — и элегантная простота языка, и метафорика, и изобразительность, и система нравственных оценок в произведении не совпадают с народно-поэтической стихией. Тема рока соткана из ряда символических образов, которые если и близки народному творчеству, то все-таки переработаны литературной традицией: заимствованный из поэзии португало-испанского драматурга начала XVI в. Жилия Висенте и связанный с народным искусством образ любовной охоты, где мужчина предстает соколом, ястребом или коршуном (эстетически возвышенный вариант мужчины-петуха); пророческие сны с птицами и деревьями; дождь как символ небытия и забвения; потрошенные кролики, собаки, лижущие кровь; петухи, забитые для любимого епископом супа из петушиных гребешков; закрытая дверь...

Сама идея рока связана не только с народным мировосприятием, но и с другим, традиционным для Гарсиа Маркеса источником — уже упоминавшейся античной трагедией. Убийство происходит по воле рока на площади при стечении народа — хора. Но народ — не только хор, он действующее лицо, и где-то здесь надо искать ответ на главный вопрос, который ставит перед нами писатель: «Кто убил Сантьяго Насара?»

Если писатель и согласен с тем, что всему голова — рок, то все-таки есть и иная система оценок, рассеянная по всему произведению; она ненавязчиво подвигает нас к иному ответу, а следовательно, снова — как в «Осени патриарха» — разоблачает миф одновременно с его воссозданием. Указать на исполнителей убийства — значит ничего не сказать. Они ведь не хотели убивать и ждали Сантьяго там, где он обычно не ходит; не таясь, рассказывали всем о своем намерении, словно в надежде, что кто-то отнимет у них ножи или упрячет их самих на время в каталажку, или предупредит Сантьяго Насара,

чтобы он не шел той дорогой, где его ждут, или даст ему оружие для самозащиты...

Однако они были исполнителями, но чьей воли? Анхелы Викарио, которая указала на Сантьяго Насара как на своего «автора», как на «святого», совершившего с ней «чудо» (мы так и не узнаем с достоверностью, сказала ли она правду)? А может, матери Анхелы, которая вынудила ее к признанию? А может, Байардо Сан-Романа, который вернул Анхелу в родной дом? А может, силы инерции обычаев, предрассудков?

В заголовке книги содержится важное указание: «История одной смерти, о которой *знали заранее*». Его можно перевести и буквально — «Хроника одной смерти, о которой было *объявлено заранее*». Объявили о том, что предадут смерти Сантьяго Насара несчастные братья-близнецы, но кому они объявили заранее? Всем жителям городка, всему народу. Здесь-то, пожалуй, и коренится секрет: в этой провинциальной драме в число героев входят не только стороны любовного и криминального «треугольников» (Анхела — Сан-Роман — Сантьяго и Пабло — Педро — Сантьяго), но весь народ, и это превращает провинциальную любовную драму в народную трагедию. Наверное, можно бы назвать книгу и так: «История убийства, о котором народ *предупредили заранее*».

Гарсиа Маркес далек от морализирования, как и вообще от прокурорской позиции в суждениях о народе. Да и за что судить? Здесь просто все произошло в соответствии с представлениями, которыми живет народ, с тем, как течет обыденная жизнь.

Сантьяго Насар в отношениях с женщинами воплощает метафору ястреба-курохвата (петуха), холодную ненависть к нему питает Виктория Гусман, в свое время невольная любовница его отца; Сан-Роман покупает себе поначалу равнодушную к нему Анхелу и строит свое счастье на несчастье вдовца Ксиу, которого деньгами соблазняет продать свой дом, а с ним свое прошлое и память; свадьбу он превращает в балаган, чтобы поразить народ богатством, и Сантьяго Насар подсчитывает, во сколько Сан-Роману обошлась свадьба, чтобы потом не ударить в грязь лицом самому...

Среди жителей городишки добрая половина — родня по крови, но, как и в Макондо из «Ста лет одиночества», — те же отношения отчуждения. И так же итогом таких отношений становится катастрофа. А в результате оказывается, что судьба, рок — это логика народной жизни; она зиждется на определенных устоях и морали. Что же, эта мораль освящает чистоту народной жизни и заставляет братьев мстить за поруганную честь семейства? Нет, скорее это инерция того, что было когда-то моралью.

Вот два мира с различными ценностями: мир драмы Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» и мир «Истории одной смерти...» Гарсиа Маркеса.

В первом случае и герои, и автор живут извечными ценностями народной нравственности. Чистота невесты здесь — один из устоев; рухнет он, рухнет мир. Поэтому убийство нравственно оправдано, и все, что происходит, — это высокая трагедия и исполнено высокой поэзии.

Совершенно иная позиция у Гарсиа Маркеса. Знакомая по «Сто лет одиночества» и «Осени патриарха», она направлена против традиции и инерции общества, живущего извечными законами отчуждения и индивидуализма. Мир у Гарсиа Маркеса рушится не оттого, что инерция морали, изжившей себя, оборачивается наточенными ножами, которыми забивают свиней. Смерть здесь — и это, пожалуй, главное — скомпрометирована эстетически. Это не парадная смерть, героически утверждающая нравственность, и не «несчастье» народной поэзии, а безнравственное преступление.

Отметим еще раз: Сантьяго Насара убивают ножами для забоя свиней. Автор акцентирует внимание на этом: братья выбирают ножи, точат их в мясных рядах на рынке, потом носят с собой завернутыми в газету. Когда у них отбирают ножи, они повторяют тот же церемониал вновь, чтобы потом этими ножами убить человека.

Сцена убийства — одна из самых жутких в мировой литературе, и она намеренно замедлена, чтобы сконцентрировать наше внимание на кромсании плоти, на боли. Еще ужасней вторая смерть Сантьяго Насара — вскрытие, неизвестно зачем проведенное местным священником. Зачем это второе кромсание плоти? Это убийство после убийства, причем убийство еще более страшное, ибо оно искусственно и противостоит народному пониманию естественности смерти, пусть и в результате убийства или несчастного случая. Особый смысл придает этому второму убийству то, что вскрытие делает священник. Тот, кто должен воплощать гуманное начало, выступает в роли убийцы, и в свете этого особый смысл приобретает образ-символ петухов, забиваемых для любимого епископом супа из петушиных гребешков. Ведь они — епископ, священник — воплощают и освящают мораль того мира, который не просто убил человека, но и уничтожил его. Перед нами финал «истории смерти».

Из всех возможных способов показать смерть писатель выбрал изображение ее как безнравственного уничтожения жизни, как катастрофы, крушения мира. Произошедшего по чьей вине? Напрашивается один ответ: по вине народа. Он убил Сантьяго, а потом еще и уничтожил его окончательно, стер с лица земли. Кто-то хотел смерти Насара, кто-то, напротив, стремился спасти его, но так и не сообщил ему о намерении близнецов, которые направо и налево предупреждали народ. С дистанции времени детали событий путаются в памяти людей, опрашиваемых писателем, и практически ничего достоверного в истории убийства нет. Непременно лишь одно: никто ничего

не сделал, чтобы действительно предотвратить убийство. Более того. В книге ошутим тошнотворный запах самопоедания — желание народа увидеть кровавое зрелище, которое будет разыграно перед всем миром на площади. Люди валом валили на площадь, зная о предстоящем, и Сантьяго с трудом пробирався сквозь толпу, чтобы успеть сыграть свою роль в кровавом спектакле... убиения народа, ибо Сантьяго Насар — это не только один из народа, но и сам народ...

Вот на этом уровне размышлений художественная идея выводит провинциальную драму в контекст всеобщей жизни. «Дайте мне предрассудок, и я переверну мир», — записывает молоденький судья, расследовавший это дело и поразившийся роковому стечению обстоятельств, предопределивших убийство, о котором всем было известно заранее. Никто не хотел убивать, а убийство свершилось, рухнул целый мир в одном человеке. Не зовет ли писатель народ, весь и всякий, к ответственности за жизнь? Не мистическая предопределенность, не рок, а сам народ вершит свою судьбу. Или, иными словами, рок народной жизни — в самом народе...

Писатель говорил, что не мог закончить давно сложившуюся книгу из-за того, что не хватало одной «ноги» у «треугольника» любовно-криминальной истории. Он нашел ее, когда получил сообщение, что по прошествии многих лет, состарившись, соединились Анхела и Байардо Сан-Роман. Нить времени, которой расшивала несложный узор своей жизни на швейной машинке Анхела, все-таки привела к ней человека, любовь к которому, замешенная на крови убийства, вспыхнула в ней пожаром. Вроде бы писатель разомкнул круг рока, как он это делал в каждом из предыдущих произведений. В «Сто лет одиночества» его размыкала утопия города из прозрачного стекла, который вырастает на месте Макондо, в «Осени патриарха» по-оперному праздничный финал увенчивал конец эпохи тиранического индивидуализма, здесь преступление должна искупить тема любви... Но этот мотив утешает мало. У всех, кто стал невольным зрителем — нет, не зрителем, а участником трагедии, — перед глазами стоит образ рухнувшего, «перевернутого» мира. Напоминание и суровое предупреждение об ответственности народа за свое будущее.

Метаморфозы любви на рубеже тысячелетий: латиноамериканский вариант

Вышедший в 1986 г. роман «Любовь во времена холеры» (в России он известен как «Любовь во времена чумы») резко отличался от предыдущих крупных произведений Гарсиа Маркеса. Какой-то не вполне

его роман. Вместо гигантских фресок о родовой, народной жизни, как «Сто лет одиночества» или «Осень патриарха», — знакомый по европейской классической литературе сюжет из «частной жизни».

Фермина Даса отказала романтически влюбленному в нее юноше Флорентино Арисе, вышла замуж за преуспевающего врача Ювенала Урбино, не любя его, и прожила с ним долгую жизнь как заложница «буржуазного брака». Флорентино Ариса, для которого любовь к Фермине стала главным событием жизни, пережив всевозможные перипетии, упорно ждет ее и соединяется с ней уже в старости, после смерти ее мужа.

Как говорил Гарсиа Маркес в своих интервью: прежде чем написать роман, он внимательно перечитал европейскую любовную классику XIX в., а именно Флобера, Бальзака, Золя. И никак не мог вписать начатую книгу во время. Задуманная как современная история, она по мере работы стала отодвигаться в 1930-е годы, во времена жениховства его отца и матери, а потом еще дальше — в XIX в. А там Гарсиа Маркес, конечно же, встретился с Флобером, и это совершенно понятно, но вот почему сюжет «выпал» из XX в. в XIX? Объяснение прозвучало неожиданно в речи писателя о социально-исторических и культурных проблемах Латинской Америки на открытии Встречи латиноамериканских деятелей культуры в Гаване в 1986 г. Центральный пассаж выступления он внезапно заключил любовной темой: «Я хочу напомнить вам о том, о чем вы, возможно, прекрасно помните и без меня, о том, что любое решение, принимаемое в наши дни на ближние сроки, — это уже и решение для XXI в. Мы, латиноамериканцы, карибы, приближаемся к XXI в. с гнетущим ощущением того, что пропустили XX столетие: мы не жили в нем, а пострадали его. Полмира будет отмечать зарю 2001 г. как кульминацию тысячелетия, мы же едва начинаем различать проблески тех преимуществ, которые несет с собой техническая революция... В то же время за столет мы утратили лучшие человеческие достоинства, присущие XIX в.: жгучий идеализм и приоритет чувства, мы утратили страх любви»⁵⁶.

Неожиданное соединение: техническая революция и любовь! Но это фактические цитаты из романа «Любовь во времена холеры».

Вот цитата «технологическая». Доктор Урбино, учившийся в Париже и горячо пропагандирующий новинки европейского прогресса, дает интервью местному корреспонденту перед первым в этом латиноамериканском захолустье полетом на воздушном шаре. На вопрос, какими были бы его последние слова в случае катастрофы, он ответил словами Гарсиа Маркеса: «По моему мнению, XIX век изменил весь мир, кроме нас». Временная инверсия — вместо XX в. — XIX — не должна смущать: речь идет о современности. Вспомним: в XX в. изменился весь мир, кроме Латинской Америки.

А вот цитата любовная. Флорентино встречает Фермину, почти девочку, в церкви, в ночь на Рождество. Глядя на нее, он испытывает чувство, утраченное в XX в.: «страх любви». Эти слова можно перевести и иначе: «испуг любви», но по-русски, чтобы быть ближе к традиционной культуре высокого любовного чувства, наверное, надо сказать что-то вроде: «благоговейный ужас любви». Именно таково состояние Флорентино: в глазах — ужас, окаменевшие губы, ледяной холод. Флорентино кажется, что в этот момент родился не господь Бог, а он сам. Муки то ли смерти, то ли рождения. Иными словами, любовь как высшая, трансцендентная, едва ли не богоравная сила.

Два типа сознания. Один представляет XIX в., эпоху, когда культура еще мучилась тоской по идеалу, дыбилась проклятыми вечными вопросами бытия. Противостоит он другому типу, характерному для XX в. с его «нулевым» градусом любви, с гладкой, опустошенной сферой духа, с множеством его вариантов в литературе.

Ответом на эту ситуацию Латинской Америки, испытывающей «двойное отчуждение» (нуль и в технологии, и в любви), и стал роман Гарсиа Маркеса о любви «со страхом», с «благоговейным ужасом», и более того, как считал писатель, — роман о «счастливой любви». Нулевой градус, точка замерзания и — высшая точка кипения, сто градусов «благоговейного ужаса»! Потому-то сюжет и «уплыл» в прошлое столетие, в ту хронологическую зону, где еще жива классическая «культура любви» и в то же время находятся истоки ее распада, исследованные Бальзаком, Флобером, Золя... Писатель даже афиширует свое ученичество — множество явных и скрытых цитат из классики разбросано по всему роману. Афиширует он его именно потому, что задача и замысел у него иные, и в итоге перед нами иное произведение, которое не может быть прочитано в рамках той художественной конвенции, что создана европейским романом.

Ощутимо не только различие типов художественной условности, ощутима их оппозиционность. В самом деле, если читать книгу Гарсиа Маркеса, как европейский реалистический роман о любви, то очень скоро мы почувствуем себя дезориентированными и даже шокированными тем, как разыгрывается в ней классический любовный «треугольник», прежде всего потому, что он разыгрывается несерьезно. Вспоминается комментарий Гарсиа Маркеса по поводу «Ста лет одиночества»: книга начисто лишена серьезности. Такова же и «Любовь во времена холеры», серьезность здесь постигается тоже только при готовности читать книгу со смехом — мы имеем возможность узнать о счастливой любви с латиноамериканской точки зрения.

Перед нами вновь гарсиамаркесовский карнавал: кругом маски, ряженые, перевертыши. Как и в «Сто лет одиночества», худо-

жественная основа сплетена из двойной нити, в которой объединились, перетекая одно в другое комические, смеховые и серьезные, трагические начала. Их взаимодействие происходит на всех уровнях художественного целого — от языково-стилистического, образно-метафорического, сюжетного до высшего уровня — художественной философии. Будто мы слушаем то смешашую, то шокирующую, а то и ужасающую нас, пародийно переигранную, с джазовым «кукареканьем», вывернутую наизнанку, знакомую с детства и ставшую для нас едва ли не нормой классическую любовную мелодию, ну, скажем, вроде «Я вас люблю, люблю безмерно, без вас не мыслю дня прожить...». Знакомый любовный сюжет последовательно, с начала до конца травестирован, причем как бы в разных регистрах, в разных тональностях: перед нами то истеричная мелодрама, то китчевый «розовый», то «черный» романтизм, то фарсовый перевертыш драмы буржуазного брака.

Главный источник, из которого, словно из сломавшегося реактора, истекает пронизывающая всю атмосферу романа смеховая радиация, — Флорентино Ариса, трагический герой, буквально искореженный гротеском. А основное средство его смехового превращения — гиперболизация и абсурдизация любовного чувства и поведения, сложная и виртуозная игра, построенная на столкновении идеально-поэтического начала и физиологизма. С юности до старости (до момента счастливого соединения!) Флорентино носит цветок в петлице черного костюма (цвет любовной трагедии), говорит высокопарным языком и всю жизнь страдает хроническими запорами (нереализованность любви!); от охватившего его «благотворительного ужаса любви» он буквально заболевает (тошнота, лихорадка, принимаемые за признаки холеры), решает хранить вечную девственность.

Естественно, при таком искателе ее руки и сердца Фермина также наделена гротескными приметами, хотя в меньшей дозе — ведь с ней связано идеально-поэтическое начало. Она читает любовные письма в нужнике, где заодно курит самокрутки, причем огнем вовнутрь, как старые негритянки или солдаты на войне. Но в отличие от Флорентино — центра гротескной «радиации», Фермина таковым не является. На нее воздействует и другой «реактор» — Урбино, с которым она связала судьбу. А он — это уже другая линия — «буржуазного брака», все общие места которого спародированы и осмеяны: «одиночество вдвоем», взаимопоедание, разложение любовного идеализма.

Карнавальная травестия европейской любовной классики в ее обеих линиях — литературы романтизма (величие идеальной любви) и социально-психологического реализма (мелкость буржуазного брака) последовательна и беспощадна в романе. Объект травестии у Гарсиа Маркеса — типовая структура европейского любовного романа.

Вот финал. Урбино полез на дерево за любимым попугаем, хлопнулся на землю и умер, а Флорентино, наконец дождавшийся «своего часа», разваливающийся старик, лысый, со вставной челюстью, явился в день похорон к старухе Фермине, чтобы подтвердить свою любовь до гроба и сделать второе предложение руки и сердца. А дальше — «счастливая любовь», соединение влюбленных старцев, причем не тихое-мирное, каким оно, казалось бы, должно быть в соответствии с их возрастом, а пылкое, земное, плотское. Шокирует? Безусловно. Такой же шок вызывает на карнавале зрелище скелетов, предающихся любовным утехам. Ромео и Джульетта шиворот-навыворот.

Перед нами любовь, когда по законам природы она уже как будто и невозможна. А вот они не чувствуют возраста. Бурное цветение жизни на краю могилы. Трагикомическая стихия всеобщей травести у Гарсиа Маркеса возникает на замыкании полюсов жизни и смерти. Все в ней, корежась и преображаясь, колеблется на грани реальности и нереальности, готовое выпасть в поле фантастики, как в «Сто лет одиночества» и «Осени патриарха». Только там фантастическое являлось прямо и непосредственно, а здесь упрятано в толщу обманного правдоподобия.

Конечно, мы замечаем подозрительные эпизоды, где нет ни правды, ни серьезности — писатель как бы подмигивает нам. Вот, скажем, Урбино, прежде чем хлопнуться с дерева, на миг зависает в воздухе, чтобы обдумать свое положение. Но что такое миг? Вот если бы он взлетел на небеса, как летали в романе «Сто лет...». Наше сознание не реагирует. Или, например, Фермине подарили куклу-мулатку, и вдруг она начинает расти. Тоже нет реакции — ведь бывают аберрации сознания.

Сознание не реагирует, потому что гротеск не выводит образы окончательно в область фантастического, балансирует на грани жизнеспособности, т.е. в рамках конвенции, заданной объектом травести, — европейским социально-психологическим романом с его установкой на «правду жизни», но на самом деле эта конвенция отменена. «Правда жизни» у Гарсиа Маркеса иллюзорна, и созданную им художественную реальность можно определить как иллюзионный реализм. Ближе всего ее природе атмосфера выступления иллюзиониста: таинственным, непонятным способом он превращает знакомые вещи в иные, а затем возвращает их в обычный вид, но старый предмет предстает уже особым, как будто способным к чуду перевоплощения.

Так и в романе Гарсиа Маркеса нет обыденной реальности, это псевдореалистическая, обманная действительность, а лучше сказать, — это, как и прежде, особая гарсиамаркесовская «фантастиче-

ская действительность» Латинской Америки, в которой господствует принцип радикальной и всеобщей метаморфозы. В этой действительности, как уже говорилось, полемически отвергающей любой вариант художественной условности, которая обуживает полноту бытия и его способность к качественному изменению, противостоят способность и неспособность к чуду метаморфозы, трагические и оптимистические аспекты бытия, причем трагична, гибельна обыденная реальность, а оптимистична гротескно-фантастическая.

И если в предыдущих романах это полемическое противостояние надо было угадать, здесь полемика ведется открыто и на материале того типа художественной условности, с которой идет спор. Писатель преодолевает исходную концепцию условности изнутри нее самой, противопоставляя каждому ее положению полемический тезис, а это означает спор художественных сознаний, мировоззрений, а значит, и систем концептуальности, т.е. культур. За спором художественных систем, как всегда у Гарсиа Маркеса, кроется спор «Латинская Америка — Запад».

Этот масштаб полемики писателя выявляется тем, что Флорентино и Урбино, ведущие спор за обладание Ферминой, имеют различную культурно-духовную ориентацию. А проясняет это их отношение к главному предмету спора — любви.

У каждого из них своя концепция любви, и за ней — свой мир, своя философия бытия, находящие воплощение в оппозиционных типах художественной условности. Одна из них — обыденная, прозаическая, другая — фантастическая, чудесная реальность. В прозаической, обыденной буржуазной действительности (в гегелевском смысле) проигрывает свою юношескую любовь Флорентино и торжествует Урбино. Но если Урбино существует лишь в одном измерении — прозаической действительности, то Флорентино, амбивалентный персонаж, одновременно — и в рамках социально-психологического детерминизма, и вне его, в стихии фантастических превращений (т.е. в гегелевском смысле — в изначальном поэтическом состоянии), которая исподволь разрушает прозаическую реальность и преодолевает ее в радикальной метаморфозе.

Это и произошло, когда Флорентино и Фермина объединились вопреки обыденной логике, а значит, и исходной художественной установке, и тем самым отменили прозаическую реальность как систему бытия.

Непосредственно со способностью или неспособностью персонажа к качественному изменению связан и характер гротескного построения образа. Буржуазная среда, быт, Урбино — все остраняется комическим и сатирическим началом, не ломающим, а искажающим действительность, выводящим образы на уровень символизма. Урби-

но прозаичен, сатиричен и комичен. Флорентино поэтичен и трагикомичен, это, по сути дела, герой из рода Буэндиа, их породы, только в их мире любовь присутствует со знаком «минус» (неспособность к любви), а здесь любовь — основной смысл бытия. Если в системе авторских оценок Урбино — негативный полюс, то Флорентино воплощает авторскую концепцию и выводит авторскую философию на высший смысловой уровень и, более того, в определенный момент становится «альтер эго» писателя.

Присмотримся повнимательнее к героям. Сначала к доктору Ювеналию Урбино, латиноамериканскому герою буржуазного брака. Именно он — центр, вокруг которого выстраивается вся иллюзионно-реалистическая панорама латиноамериканской действительности конца XIX в., отчасти уже знакомая по прежним произведениям Гарсиа Маркеса. Прибрежный старинный колониальный город (в нем нетрудно угадать близкую писателю Картахену-де-лас-Индиас) с его специфической социальной, этнической и культурной структурой: креольская аристократия, провинциальная буржуазия, социальные аферисты, церковь, мулатско-негритянские низы... История вписана в легко определимую географию и хронологию: это Колумбия, действие развивается во времена гражданских войн рубежа веков. Обычаи провинциальной буржуазии воссозданы с точностью социального психолога. Отец Фермины, Дáса, с его алчностью и жестоким авантюризмом — типичный представитель эпохи «первичного накопления капитала», лихорадки обогащения. В его авантюры втянут и Урбино — отпрыск аристократического рода, превращающийся в местного буржуа с манией подражания парижским канонам в образе жизни и мышлении. Флорентино, в контексте иллюзионного «реализма», поначалу безродный бедный юноша, а потом стал президентом Речной компании. Подробно показана городская жизнь с ее социальными ритуалами «конца века» (светские и церковные праздники, журфиксы, визиты), этикет семейных отношений, любовные обычаи. На другом полюсе — городские низы, изображенные крупными мазками, без индивидуализации. Эта мулатско-негритянская масса с ее особой ритуальностью, полной яркой жизненной энергии, заполняет демократические кварталы и выплескивается из них в городской топографии: рынок, церкви, порт при впадении великой реки Магдалены в Карибское море. Но особая роль мулатско-негритянской массы осознается не сразу.

Как всегда в классическом романе о любви, человеческая сущность буржуазного мира познается через любовь. И, как всегда, его главное качество — неистинность, ложность, неподлинность, отчужденность от природных начал и истоков бытия. Социально отчужденная среда превращает человека в потребителя или в то-

вар, как это происходит с Урбино и Ферминой. Он — покупатель, она — товар, вместо «благоговейного ужаса» у них — брак, или, по-иному, — «официальная любовь», т.е. «подобие любви». Сущность этого брака обнаруживается в ряде исполненных символического смысла сцен. Метафорический знак Фермины — лань, а на более высокой ступени метафоризации, в поэтической интерпретации влюбленного Флорентино — «коронованная богиня». На основе этого поэтического штампа писатель создает привлекательный образ женщины, созданной для любви: изящная, горделивая красота, стремительная походка, искренность, причудливость и капризность, тонкие и безошибочные реакции на истинность и неистинность... Ее стихия — природа, порождением которой она и является. Потому всегда рядом с Ферминой, которую сопровождает «аромат горного животного», — птицы, звери. Этот мотив достиг апогея в фантастическом эпизоде после свадьбы: молодая жена превратила благопристойный буржуазный дом в «филиал» природы — в сельву, населив его представителями тропической фауны. Но Урбино из соображений безопасности уничтожил всех животных, которых привела Фермина, а взамен приобрел попугая, и началась «официальная любовь», убивающая природу в самой Фермине.

Знакомые по европейской классике коллизии — отчуждение любви в браке и превращение ее, как заметил один персонаж, в «наихудшую разновидность проституции». Приметы «буржуазной любви» выводятся гротеском на уровень укрупненных образных или символических обозначений. Используя приемы реалистического, аналитического письма с воссозданием диалектики человеческих отношений, жизни сознания, подробным и точным описанием быта, деталей социально-культурного фона, Гарсиа Маркес создал полную и обобщенную картину брачной жизни.

Социально-психологический анализ соотносится с темой Урбино — Фермина и противостоит поэтической нерасчлененности, господствующей в отношениях Флорентино — Фермина. Дробление, измельчение человека, чувств в отчужденной среде — и противостоящая им цельность и полнота изначальной природной стихии. Отношения Урбино — Фермина можно назвать «любовью без испуга», «без ужаса», т.е. без того одухотворяющего чувства, что связывает с истоками бытия, с природой. Они лишены чуда. Фермина вспоминает о том, что Урбино всегда говорил ей о прочном и надежном браке, доме, но не о любви. Именно так — «без испуга», «без трепета», деловито и по-обыденному он относился к любви. Не случайно Урбино — врач, т.е. знает физиологию и смотрит на человека «анатомическим» взглядом. И в сцене любовного соединения Урбино и Фермины на корабле, везущем их в свадебное путешествие в Европу,

он с рассудочной деловитостью врача-анатома обучает юную жену «технологии» любви.

Рассудочно и деловито, соблюдая ритуалы среды, в которой вырос, он будет вести себя и в дальнейшем. В этом ряду и его пугливое поведение (как бы не узнали!) во внебрачной связи. Он вписал посещение любовницы в расписание визитов врача и не задерживался больше отведенного времени, а его мало, и поэтому он даже не раздевался.

От Урбино исходит ядовитая отравка, она разъедает семейную жизнь, превращает ее в «разделенное одиночество», в пытку взаимопоедания. Пожалуй, во всей любовной литературе мало найдется страниц, на которых столь тонко и столь обобщенно показана ложность отношений в «официальном браке», где проблески человеческих чувств то вспыхивают, то угасают, подавляемые отчуждением. Но, пожалуй, неистинность такого существования полнее всего раскрывается отношением Урбино к культуре. Она для него также сфера потребления, и подлинные ценности заменены их подобием. И именно в связи с этим его образ получил окончательное гротескно-символическое обозначение. Знак Урбино — попугай. Приобретая себе свое подобие, он обучил его тому, что знает сам, и тот выкрикивает фразы по-французски, произносит латинские сентенции, цитирует отрывки из Евангелия, поет модные арии, манипулирует политической фразеологией. Попугай словно владеет всем тем, что Урбино почерпнул из своей библиотеки — добропорядочной библиотеки буржуазного дома, с солидным кабинетом, где за стеклом в одинаковых переплетах стоят фолианты, которые хозяин никогда не читает, он читает новинки из Парижа, модные журналы, технические, медицинские, по искусству. Урбино умер, достигнув вершины неподлинности, ложности, — он гибнет, ловя попугая, словно собственную душу, выпорхнувшую из клетки жизни.

Итак, любовь, включенная в систему отношений, на которых основан буржуазный социум, отчуждается, утрачивает изначальную природу. От Флобера, у которого учился Гарсиа Маркес, в европейской литературе траектория любовных отношений проходит через Кафку (полное отчуждение любви, ее трагическая невозможность) — к абсурду или к экзистенциализму (вспомним «Постороннего» Камю или «Последнее танго в Париже» Бертолуччи, где в отношениях между мужчиной и женщиной — ровная гладь отчуждения, где все друг другу посторонние и связи сведены к механицизму) и дальше — к вешизму, к полной фрагментаризации человека. Сколь быстр этот путь от XIX в., где начал распадаться классический духовный космос, но где проблема любви еще трагедийна, еще топорщится колючими восклидательными и вопросительными знаками.

Космосу Урбино, этому космосу попугая, перенимающего европейские стереотипы, противопоставлен космос «неофициальной любви», «любви с испугом», как иной, неевропейский, латиноамериканский вариант. Гарсиа Маркес рассматривает любовную коллизию с позиции диалога двух культур, и взгляд с иной территории позволяет ему моделировать другой тип жизнеповедения и жизнечувствования.

Антиномичность двух вариантов любви с символической силой обозначена в противопоставлении двух свадебных путешествий (кульминация любви!), в которые Фермина отправляется в молодости с Урбино, а в старости — с Флорентино. В первом браке она «анатомически» соединяется с Урбино на корабле, везущем их в медовую прогулку в Париж, чрево европейской цивилизации. Флорентино увозит Фермину по Магдалене в глубь Латинской Америки, в сердцевину сельвы, да еще на корабле, который носит едва ли не символическое название «Новая верность». Ведь новая верность — это новая вера любви. Что же означает эта новая вера «иноверца» Флорентино? Зададим ему вопрос: маска, кто ты? — и попробуем прочесть смысловые знаки его карнавального лика.

У Флорентино — множество ликов, но несколько основных, сменяющих друг друга, и в логике этого движения сокрыта сущность развития его образа. Урбино монолитен (что, казалось бы, противопоставлено герою с реалистическими чертами), а Флорентино, напротив, эволюционирует (что, казалось бы, противопоставлено герою романтической генерации). Но это не эволюция характера (как в реалистическом произведении), а радикальные превращения, обозначаемые сменой ролевых масок. Три метаморфозы, три роли, три основных маски. Этапу неудачной юношеской любви соответствуют роль и маска идеального влюбленного неудачника, этапу плотских походов, заканчивающемся смертью Урбино, — маска «любовного бандита», и последнему этапу — маска носителя «новой веры». Две первые роли антиномичны, третья снимает антиномию в новом качестве, которое и содержит альтернативный латиноамериканский «вариант».

Писатель разбросал по роману указания на источники масок Флорентино на каждом из этапов его превращений; одни из них названы прямо, другие надо разгадать. И здесь ключ к разгадке дает личная библиотека героя. Оппозиционные герои имеют оппозиционные библиотеки. Главная особенность библиотеки буржуа Урбино — это библиотека постромантической, позитивистской эпохи, не случайно ее владелец — ярый поклонник европейского прогресса. Иная библиотека у Флорентино: это собрание до- и постпозитивистской эпох — от древней классики до романтизма, а затем, пере-

скакивая через реализм и натурализм, или лучше сказать, обходя их, словно речным «рукавом», оно снова подхватывает не иссякающую романтическую традицию в более поздние времена, когда она трансформировалась в низовую романтику, в мелодраму, в китч.

Библиотека Флорентино — источник его ликов носителя масок культуры романтической любви. Диапазон ее поистине безграничен. Как и в романе «Сто лет одиночества», где писатель последовательно травестировал приемы, жанры, героев разных эпох, перед нами снова тотальная инвентаризация мировой культуры и ее ревизия путем травестирования стилей «культуры любви» разных исторических эпох.

Назовем эти источники в том порядке, в каком называет их Гарсиа Маркес. Первое чтение Флорентино — сочинения «северных авторов», которые «продавались как детские сказки, а на деле были самыми жестокими и развратными произведениями для любого возраста». Флорентино наизусть рассказывал эти сказки уже в пятилетнем возрасте. В отрочестве он поглотил дешевую «Народную библиотеку», в которой представлены авторы «от Гомера до неизвестных местных поэтов». Затем упоминаются испанские поэты, представители периферийного и второсортного испанского романтизма XIX в., существенно повлиявшего на латиноамериканскую поэзию первой половины XIX в., — их сочинения по «два сентаво», а также дешевые журналы и газеты, печатающие с продолжением романтические любовные истории, он покупал в уличных лавках. Но он прекрасно знал и изысканную кастильскую литературу Золотого века — маньеристскую и барочную поэзию. Вообще же он читал все, что попадает под руку, в том числе «тотальные энциклопедии» мировой литературы — антологию «Сокровища юности», «Полный каталог классиков» и, наконец, «наиболее легкие произведения», которые публиковал испанский писатель Висенте Бласко Ибаньес в своей коллекции «Прометей».

Состав библиотеки Флорентино набросан крупными мазками: от истоков культуры (эпос) до романтизма без авторов. Анонимность библиотеки не случайна — не писательские поэтики определяют содержание масок Флорентино, а поэтики культурных пластов разных эпох. Таков смысловой диапазон образа Флорентино и его превращений. Его романтическая любовь неполна, неистинна. Как и Урбино, хотя и по-своему, им владеет лишь «подобие любви», или, как говорится в романе, «любовь без любви».

Если Урбино прагматичен в любви, то Флорентино сугубо идеалистичен. Тогда в момент его инициации в любви в церкви в него вселился дух — любовь, но его любовь абстрактна, оторвана от природы. Природную стихию чувства он запер в «церкви любви», где сам выступает в роли «служителя культа» любовного идеализма.

Образ Флорентино — носителя «любви без любви» — складывается из напластования, постоянного замещения масок, вызывающих в памяти поэтику любовного идеализма и любовную атрибутику разных культурных эпох. В одном месте писатель назовет его «застенчивым принцем» (сказки, легенды), в другом он предстанет «паладином любви» (рыцарский и антирыцарский роман, Дон Кихот с его вечной любовью к несуществующей Дульцинее), затем ригористичным священником «культа любви» (христианская аскеза), но центральное место занимают атрибутика и поэтика любовной культуры романтизма, который переработал всю предшествующую любовную топику и создал свою модель абстрактной любви в фигуре «несчастливого влюбленного», превратившего свое чувство в болезненно-гибельную страсть. Так и Флорентино превратил «благоговейный ужас любви» в «болезнь любви». Не случайно мать Флорентино опасалась, что он заразился холерой. У него расстройство желудка, тошнота, высокая температура, окаменелые губы, ледяной пот, не ест — не пьет... Классические признаки «любовной лихорадки» путем гиперболизации превратились в «холеру любви».

Трагикомический характер любовной болезни Флорентино акцентируется его высокопарной речью, комически болезненным видом, утрированной аскетической отрешенностью, наконец, его одеждой. В этом же ряду и стилистика его любовного поведения. Здесь целый конгломерат стереотипов и моделей, кочующих в мировой культуре, переходящих из высшего культурного слоя в низшие и хранящихся в провинциальных культурных пластах, как, скажем, используемый в период юношеской любви Флорентино и Ферминой «язык цветов», «язык рук», любовная переписка, ухаживания, исполнение серенад, формальное предложение.

Важную роль в создании образа Флорентино, как и всей сюжетной линии его отношений с Ферминой, особенно на раннем этапе, играет такой мощный источник любовных клише, как сентиментально-романтическая песня — основа специфики латиноамериканской «культуры любви» (вспомним мексиканские и кубинские песни, аргентинское танго), в своем генезисе она связана с поэзией романтизма. Опознаются и клише современного телевидения, унаследовавшие и по-своему развившие культуру любовной романтики в жанре теленовеллы.

Существенную роль в тотальной травестии любовного идеализма играет письменная и устная речь Флорентино. В ней слились клише, модели, фразеология различных эпох «культуры любви», но особенно стилистика сентиментально-романтической переписки. Флорентино буквально заболел любовным сочинительством, он пишет стихи и письма, а после отказа Фермины — послания по заказам не-

удачливых влюбленных, не владеющих этим искусством, и выражает в них свои переживания от лица и юноши, и девушки, вступая таким образом в переписку... с самим собой. Потом он собрал письма во внушительный том под названием «Секретарь влюбленных» — явная травестия любовных энциклопедий, восходящих к средневеково-ренессансной культуре.

Пожалуй, неподлинность, искусственность, оторванность чувства Флорентино от человеческого естества наиболее ярко выявляет гротескная ситуация: лихорадочные любовные послания он пишет... в публичном доме (ему выделена специальная комнатка), т.е. в «святилище» плотской любви, среди местных гетер, которые с сочувствием относятся к его болезни. Здесь травестийно столкнулись две разновидности неистинной любви — идеально-отвлеченной и сугубо плотской, оторванной от идеальности, предвосхитив то, что произойдет с Флорентино в последующем, когда после отказа Фермины он переживет радикальную метаморфозу.

Почему Фермина отказала Флорентино? Сцена разрыва замечательна по простоте и смысловой глубине. Высланная отцом в провинцию, чтобы она забыла возлюбленного, Фермина, наконец, вернулась и впервые после разлуки увидела его нелепую фигуру, отпугивающий вид «служки любви», его полные страха глаза, закамелые губы и ощутила: «не то». Замечателен контраст между Ферминой и Флорентино. Она полна естественной свободы, ее тело легко и раскованно — он совершенно скован. Она — живая, он — мертвый. Встреча произошла на ярмарке. Фермина принадлежит этой народной феерии, полной буйного движения. Флорентино же произносит слова, отдающие духотой церковного догматизма: «Это (ярмарка жизни, народного разгула, соблазнов — В. З.) не место для коронованной богини». А ей там как раз самое место. Разрыв не мотивирован психологически — он мотивирован в иной системе отсчета. Флорентино отказано, ибо его любовь бесплодна, неподлинна, отказано не рассудочно, а всем живым существом.

А затем — два превращения — на кораблях, увозящих Флорентино и Фермину в противоположные стороны; его — в глубь континента, ее — за океан. Оба утратили девственность, но по-разному. Сцена «анатомического» соединения Фермины с Урбино, а фактически «брачного совращения», гротескно остраненная, не выпадает из реалистического контекста, а вот сцена превращения Флорентино явно необычайна.

Днем в каюте он предался страданиям «застенчивого принца» и «паладина любви». А по берегам реки бушевала буйная природа (ее символ — амазонская тюлениха-манати, заботливо охаживающая своего малыша на речной отмели). Вечером он вышел на палубу

подышать свежим воздухом. Тут внезапно открылась дверь каюты и мощная длань втянула Флорентино, находившегося на вершине безумия отвлеченной любви, бросила на койку, раздела и «женское тело без возраста бесславно лишило его девственности», а затем его вытолкнули на палубу, напутствовав словами: «Забудь, ничего и не было». На следующий день Флорентино с удивлением обнаружил, что в каюте, откуда, как он подозревает, высунулась та длань, живут три милых девушки, одну из них, с ребенком — словно манати с детенышем, — зовут Росальба. Ни одна из хрупких сестер не смогла бы с ним сделать то, что произошло, но он был склонен к тому, что виновница — Росальба.

Как бы то ни было, произошло нечто невероятное, чудесное, действительно необъяснимое в обыденном измерении. Реалистический план действия прорван; герой и сюжет выведены в иную систему детерминант, где действуют иные законы. И именно в этом контексте, словно опоясывающем реалистический план, концентрируется авторская философия. Здесь вспомним источник поэтики чудесной метаморфозы в библиотеке Флорентино. Это эпос и волшебная сказка как изначальные и вечные источники универсальных моделей любовной истории и героического испытания во имя любви. Эпическая (как и вообще античная) традиция маркирована именем Гомера, названного, видимо, не случайно. Ведь, подобно Одиссею, Флорентино прошел через долгие испытания, прежде чем вернулся к своей любви. Волшебная сказка предстает здесь словно зашифрованной в «сочинениях северных авторов» — видимо, сказках Андерсена, Гофмана и писателей гофмановской традиции, создавших романтическую «готику» волшебной сказки. Вот это первоначальное ядро культуры, как в первоцветке хранящее всю сумму литературных моделей, и есть сердцевина образа Флорентино. Упрятанное в его первоосновы, оно питает его способность к превращениям глубоким, жестким, ужасным, заставляющим его проходить тяжкий путь испытаний.

То, что происходит с Флорентино, можно объяснить реально-жизненными коллизиями, но глубина и интенсивность превращений героя превышают всякую достоверность. В жизненно-обыденном измерении его превращение из служителя культа любви в провинциального Казанову, намеревающегося дополнить том «Секретарь любви» «Практическим приложением» под заголовком «Они», кажется реакцией на крах чувства, стремлением забыться в плотских утехх. Но психологические мотивировки явно недостаточны. Чем дальше, тем больше образ сопротивляется такому прочтению и становится все более гротескным, необычным. Он чудовищно двойится, троеится, потому что Флорентино превращается в

«паладина греховной плоти», не утратив изначальной ипостаси «застенчивого принца» и «служителя культа» любви. Раньше идеальная любовь жила среди буйства плоти (в публичном доме), но отдельно, в особой комнате, выделенной для Флорентино гетерами, теперь она проживает, можно сказать, в общей зале. Она живет в человеке, которому на пути к идеалу предстоит пройти «крестный путь» плотской страсти, познав все разновидности «любви без любви». «Застенчивый принц», живущий в развратном старце со вставной челюстью и жалкими остатками крашенных волос, — таким он явился перед Ферминой в канун последней стадии своих испытаний и превращений. Эта внутренняя антиномичность определяет динамику образа, шокирующе амбивалентного: он предстает то в бликах памяти об идеальной любви, то в полном отрыве от нее в роли искателя женского тела. Отсюда двоящиеся маски промежуточного порядка, в них гротескно совмещаются элементы культуры любовного идеализма и вводимых в действие новых пластов «культуры плотской любви». Каковы их источники? Очевидно, это вся известная культура «любовной безыдеальности» от Античности до «черной готики» романтизма. Но основной источник обнаруживается по принципу оппозиции источнику культуры любовного идеализма.

Если в первой фазе Флорентино — гротескный наследник средневеково-рыцарской и ренессансной высокой поэзии, то в его новой ипостаси ей противостоит декамероновский рисунок героя фавбу. Не случайно история его плотских испытаний строится как ряд новелл о связях с различными женщинами, с которыми он постигал науку «любви без любви», хотя стилистический рисунок его в разных эпизодах был различен. (В одних новеллах он ближе к рисунку персонажей фавбу, в других ощутима стилистика куртуазной литературы XVIII в. или романтической «готики».)

Героя зовут итальянским именем Флорентино — т.е. флорентийский, из Флоренции. Не указание ли это на центральный источник — итальянскую ренессансную традицию? Ведь именно Флоренция была центром итальянского Ренессанса, где (через отца) были корни Петрарки, создавшего кодекс любовного идеализма, и где родился Боккаччо — создатель кодекса декамероновской любви.

На первом этапе Флорентино — адепт петраркизма, на втором — любовный идеализм вступил в конфликт с декамероновской культурой плоти. И тут ключевое значение обретает новелла о связи Флорентино с Сарой Норьега, женским дублером героя. Как и Флорентино, на этапе идеальной любви она писала сентиментально-романтическую поэзию, завешивала стены цитатами, а теперь декламирует стихи даже во время плотских утех, не имеющих ничего общего с идеализмом, ибо каждый мужчина для нее анонимен, бу-

лучи источником лишь чувственного наслаждения. Объединившись, Сара Норвега и Флорентино подводят свои итоги. Флорентино интересуется, какое из двух состояний есть любовь, дублер отвечает: и то, и другое: «Любовь от пояса вверх — это любовь души, от пояса вниз — это любовь тела» — и они создают поэму на классическую барочную тему — о разрыве в человеческой природе «верха» и «низа», порождающем «разделенную любовь», и посылают поэму на поэтический конкурс.

Ограничившись фиксацией на латиноамериканском материале классической антиномии, давно выявленной европейской классикой (вспомним хотя бы «Отца Сергия» Льва Толстого), Гарсиа Маркес вряд ли принес бы в современную культуру что-то принципиально новое. Но в его романе о «сущности любви» произошло нечто иное, определившее его произведение как *новое Слово*. Писатель не ограничился выявлением разрыва идеальной и телесной любви, но гротескно перевернул всю систему оценок. Так, в высокой европейской традиции идеальная любовь всегда предстает с положительным знаком, а чисто плотская — с отрицательным, здесь же классическая антиномия формируется иначе: любовь лишь идеальная, бестелесная — не только положительна, но и *отрицательна*, а любовь лишь телесная — не только отрицательна, но и *положительна*.

Пожалуй, отношение писателя именно к теме телесной любви яснее всего и выявляет новизну его художественной философии. В европейской традиции трагический разрыв «верха» и «низа» определял классическую линию развития культуры. Поэзия здоровой телесной любви существовала, пожалуй, лишь у истоков культурной традиции, на этапе «любви богов», освещавшей и любовь людей, скажем, в Античности (например, «Дафнис и Хлоя») или у начал христианской культуры («Песнь песней»). Последующая эволюция на основе христианской традиции вела к разделению «верха» и «низа», изгнанию телесной любви за пределы официальной и высокой культуры в низовые пласты. И эта антиномия никогда не была преодолена, даже на этапе ренессансного антропоцентризма — новой мифологии человека как «венца творенья». Ведь ренессансный порыв к человеку закончился все-таки противостоянием сугубо плотского «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле и бестелесного «Дон Кихота» с его идеальной любовью к несуществующей Дульцинее. На исходе Ренессанса трагическую антиномию с символической полнотой сформулировал автор «Ромео и Джульетты» в «Буре»: бесплотный дух Ариэль и бездуховная плоть Калибан не соединимы.

В дальнейшем разрыв лишь нарастал. Трагическую ситуацию зафиксировал Достоевский в «Идиоте», где Настасья Филипповна оказывается перед двумя претендентами — прямым наследником

Ариэля и Дон Кихота, «бестелесным» князем Мышкиным и, пусть и отдаленным, но все же родственником Калибана и Санчо Пансы — Рогожиным. Фрагментация человека обретает все более болезненный характер (скажем, здоровый дух — больная плоть, больной дух — здоровая плоть), оказываясь скрытым источником противоречий, проистекающих, казалось бы, лишь из условий, которые диктует социальная среда.

Социально-духовный кризис рубежа XIX—XX вв., порождающий болезненную философию и эстетику декаданса и вместе с тем позитивизм и натурализм, окончательно разводит «верх» и «низ» в болезненном и извращенном противостоянии. Ницшеанско-дионисийский миф о «здоровой бестии», отвергающий классическую духовность, и позитивистско-натуралистический миф об абсолютном физиологическом детерминизме человеческой природы варьируются в поэзии и прозе того времени. А далее — путь к таким крайним художественным идеям, как полная невозможность любви и телесной близости у Кафки, как нулевой градус духовности в «Постороннем» Камю, как животная анонимность мужчины и женщины в «Последнем танго в Париже» Бернардо Бертолуччи, как фрагментация человека в новейших вариациях французского романа, «черный романтизм» массовой литературы, и, наконец, такой выродившийся потомок декамероновской линии, как порнография XX в., а на другом полюсе — «розовый роман» и телероманы о «счастливой любви».

В этом контексте очевиден смысл романа Гарсиа Маркеса, написанного словно для того чтобы утвердить латиноамериканский «вариант» любви: не иную ценностную гуманистическую ориентацию, а иное соотношение «верха» и «низа». Если телесная любовь не спиритуализируется здесь «по-европейски» (в сторону безусловного приоритета идеальности, что и ведет к разрыву «верха» и «низа»), то это не означает, что она не приобщена к духовности.

Но вернемся к Флорентино и Саре Норьега, философствующим на тему о «разделенной любви». Напомним: «от пояса вверх» и «от пояса вниз». Вроде бы вполне по-европейски, но это всего лишь видимость. Ведь здесь нет утверждения положительности идеальной, бестелесной любви, но нет и безусловной положительности любви телесной, витальной. Нет и отрицательных оценок. Обе разновидности неполны, обе имеют часть положительного идеала, который мыслится как иное качество.

Это иное качество — «новая верность», или «новая вера», — достигается на третьем и последнем этапе превращений Флорентино. В гротескно-травестийной атмосфере романа новая вера достигается тогда, когда, казалось бы, торжествует старая. Флорентино — пороч-

ный старец, совративший юную девочку (шоковый удар по сознанию читателя!). Узнав, что Фермина свободна, он бросил девочку, и она, страдая от любви к нему, покончила жизнь самоубийством. Но вспомним «жестокость и развратность» сказок! Ведь Флорентино — порочного старика — уже нет! Произошла новая и последняя метаморфоза, которая доводит до предела противостояние двух художественных линий — психологически-реалистической и поэтически-фантастической.

По логике реалистического письма перед нами ничем не примечательное соединение старцев, в далекой юности близких друг другу. Флорентино, сначала получив отказ: старость ведь! — пишет Фермине письма, в которых анализирует ее и свою жизнь, увещевает ее логическими и житейскими доводами. И старушка, преодолев возмущение пятидесятилетней дочери (та говорит мужу: «В наши годы любовь — это глупость, а в ее — просто свинство!»), убеждается в естественности своего ухода к Флорентино, тем более что жизнь в городе стала невыносимой. Пресса печатает скандальные материалы об изнанке жизни отца Фермины — афериста, и, как намекают, ему способствовал Урбино, а об ее муже распространяется то ли сплетня, то ли правда: в течение всей их совместной жизни он сожительствовал со светской дамой из их круга.

Напомню, что перед нами не серьезный роман, перед нами то маски из мелодрамы, то из сентиментально-романтической истории о «любви до гробовой доски». Писатель, как обычно, подбрасывает стилистический ключ. Не случайно Флорентино и Фермина читают в газетной хронике сентиментально-детективные истории о старческой любви. Китчевая картинка! Едва ли не опереточным персонажем выглядит Флорентино, сменивший свой костюм черного цвета трагедии на светлую одежду и двухцветные ботинки. Взаимные ухаживания старцев, психологические коллизии, возникающие при соединении в столь почтенном возрасте, — все это исполнено юмора, удивительной жизненной достоверности и поэзии.

Проплыв по Магдалене до конечного пункта, они видят, что на пароход собирается шесть группа знакомых. Чтобы не создавать скандальной ситуации, Флорентино, как президент Речной компании, приказывает капитану, не принимая на борт пассажиров, пуститься в обратный путь под карантинным флагом холеры. Однако прибыв в исходный пункт, они обнаруживают, что возвращение в жизнь, которую покинули, невозможно, — корабль задерживает санитарная служба. Но главное — они понимают свою несовместимость с покинутым прошлым. И Флорентино принимает решение: он приказывает капитану вновь пуститься под флагом, гарантирующим их неприкосновенность, в обратный путь по Магдалене.

На вопрос, сколько же они так будут плавать, он отвечает: «Всю жизнь!»

Водевильное окончание мелодрамы? Нет, далеко не так — ведь параллельно открывается иная картина: не мелодрама, а сказочное, фантастическое превращение. Перед нами не тихое соединение старцев, чьи души благодно сливаются на исходе жизни. Нет, здесь буйное, молодое соединение — полная травестия христианских агиографических сюжетов, где супруги живут бестелесной жизнью, посвящая любовь высшей небесной силе и отвергая свою природу. Здесь любовь «черепов», «скелетов», как в мексиканском карнавале: молодость в маске старости и старость в маске молодости. В лобовом столкновении жизни и смерти возникает особое бытийственное поле, где происходит чудо рождения «новой веры» — новой «культуры любви».

Что же это за состояние? Прочитируем ключевой отрывок. «Они уже не ощущали себя так, как если бы они были недавними женихом и невестой, в противоположность тому, что о них думали капитан и Зенаида, и еще в меньшей мере запоздалыми любовниками. Нет, они будто перепрыгнули через крестный путь супружеской жизни и напрямик направились к сути любви. Они проводили время в тишине, как два старых супруга, ощущая себя за пределами ловушек страсти, дальше жестоких шуток иллюзий и миражей разочарований: дальше любви. Ибо они достаточно прожили совместной жизни, чтобы отдать себе отчет в том, что любовь есть любовь в любое время и в любом месте, и тем сильнее она, чем ближе к смерти».

В этом фрагменте — важные понятия: «суть любви», «дальше любви», интенсивность любви при сближении со смертью. Они, как и общий тон повествования, связывают ключевую идею «суть любви» с опытом, с мудростью. Пройдя эпос любовных испытаний, Флорентино стал мудрым, а мудрость — это понимание тайн бытия, его сущностных сил, в том числе и сущности любви. И это новое состояние Флорентино прямо соотносится с авторской точкой зрения. Здесь герой — «альтер эго» писателя. На это прямо указано в романе: Флорентино, познавший суть любви, — не только читатель, носитель мировой культуры любви, но и писатель любви, т.е. создатель этой культуры.

Писательская тема играет важнейшую роль в романе. В юности Флорентино упражнялся в создании лихорадочных стихов и писал об идеальной любви, а затем хотел дополнить эти сочинения декамероновским «Приложением». Однако в тот период он утратил дар слова и мог составить лишь деловой список своих походов. На третьем этапе Флорентино вновь пишет письма Фермине, но они не имеют ничего общего с теми, что писались в юности. Автор стал-

кивает три стилистических ключа, соответствующих трем этапам превращений. На первом герой владел лишь риторикой любовного идеализма и не был способен написать даже короткого делового письма. На втором этапе он вел «голый» список побед. На третьем пишет «суховатым» стилем в спокойном тоне мудрого рассуждения и поражает пониманием жизни. Фермина осознает особую природу этих писем, словно утративших сугубо личностный характер и предназначенных не только для нее одной. Она ощущает, что это писательский текст, и Флорентино подтверждает ее догадку: «Это не письма в точном смысле слова, а скорее отдельные страницы книги, которую хотелось бы написать».

На каждом этапе своих писательских превращений Флорентино всей сутью своего «творчества» противостоит сопернику — Урбино. Тот ведь тоже в период жениховства писал письма Фермине, сочиненные в духе официальной брачной стилистики: о надежном союзе, о благосостоянии, о семейном счастье, но не о любви. Две стилистики противостоят друг другу: стилистика «официального брака», в которой видимость выступает как сущность, и стилистика любви как сущностной силы, искаженной на двух предыдущих этапах и истинной на этапе «новой веры».

Как же возникает эта «новая вера» и в чем ее суть? Если присмотреться к метафорико-стилистическим рядам произведения, то обнаружится, что формулируется она через травестию европейско-христианской топики. Тема религии и церкви занимает в романе существенное место в связи с отношениями Фермины и Урбино, хотя вроде бы и находится на втором плане. В системе авторской аргументации именно религия и церковь — охранные институты буржуазного «космоса», и они — та сила, что отчуждает человека от его природы, освящает «раскол» духовного и телесного, что в свою очередь есть условие существования такого космоса. Не случайно в письмах ревностно религиозного Урбино не было речи о любви, а Фермина вела молчаливую, но упорную борьбу и с браком, и с церковью. Она вступает в сражение со священниками всякий раз, когда они посягают на ее природу как существа, созданного для любви. Но это лишь социально-психологический пласт романа, история «буржуазного брака». Глубинная художественно-философская позиция писателя открывается через ряд взаимосвязанных метафор, травестирующих христианскую топику, одновременно концентрирующих смыслы романа и выводящих их из реально-жизненного контекста в сферу чудесных превращений.

Эти метафоры разбросаны словно невзначай по всему роману. Вспомним, Флорентино и Фермина приобщаются к любви в соборе в ночь на Рождество. Вспомним, Флорентино, испытывающему «ис-

пуг любви», кажется, что родился не Бог, а он сам. С этого момента он отмечен знаком высшей силы. Окружающие чувствуют, что через него говорит будто Святой Дух — столько мощи в его словах. Когда он проходит через муки «любви без любви», эта мощь выступает в нем в неистинных, искаженных обличьях. И, наконец, на этапе мудрости приходит откровение — приобщение к «новой вере». Иными словами, Флорентино — не только «священник» или, в сниженном контексте, «служба любви», но и служитель этого культа более высокого ранга. На вопрос Фермины, много ли у него было женщин, он отвечает, что ни одной — он хранил девственность до встречи с ней. И это травестия не только культа романтической верности избраннице, но и святой аскезы, которая привела его к мудрой просветленности любви. С этой точки зрения испытания и превращения Флорентино оказываются травестией агиографического сюжета — искания истинного пути к благодати через испытания. Перед нами святой.

Это понятие зашифровано в фамилии второстепенного персонажа (Флорентино ни разу с ним сюжетно не пересекается) — Иереми де Сент-Амура, эмигранта из какой-то карибской страны, безногого калеки. Он ведет суровую аскетическую жизнь, хотя и не религиозен. Скромный фотограф, снимающий городских детей, он — потаенный служитель культа именно такой любви, какую фамилию он носит, — святой любви к сопровождающей его всю жизнь, но живущей отдельно от него любовнице-негритянке. И лишь задним числом можно понять странное начало романа: этот второстепенный персонаж — первый, с кем знакомится читатель в день его самоубийства, вызванного, как выясняется, манией геронтофобии — боязни старости. Он поставил себе пределом жизни 60 лет и выполнил зарок. Урбино (он — высокого мнения о Сент-Амуре, пока не узнает, что тот не безгрешен) и комиссар полиции соотносят его с высоким рядом христианской топики. Комиссар говорит, что всегда считал его «чем-то вроде святого», а Урбино поясняет, что он был «святым атеистом» или «светским святым».

В философском контексте романа Сент-Амур — эпический двойник Флорентино, как и он, приобщенный к высшему метафорически-смысловому ряду. Но дублиры они не полные. Сент-Амур — ложный носитель святой любви, ибо убивает свою любовь из боязни времени, а Флорентино достигает святой любви в старости, как раз благодаря отсутствию страха перед временем. Но оба исходят из одинакового понимания любви, противостоящего классическому концептуализму. Как и Сент-Амур, Флорентино становится «святым атеистом», отрицает христианскую «расколотую любовь» и противопоставляет ей концепцию «святой земной любви». Здесь, пожалуй, верх полемики и

травести. Понятия Святого Духа, святой любви в христианском концептуализме соотносятся только с небесной вертикалью, божественной идеальностью, а здесь они обозначают земную любовь, в которой идеальное объединилось с телесным в гармоническое единство. Достигнута новая гармония или, иными словами, состояние новой благодати — понятие, которое входит в романе в высший метафорически-смысловой ряд. В христианской традиции человек в наказание за грехопадение исторгнут из состояния благодати, и может обрести ее вновь, лишь приблизившись к божественному через аскезу — отсюда мощь протеста против подавления тела в европейской карнавальной литературе (Рабле). Но в тотальной травестии Гарсиа Маркеса травестировано и понятие благодати. Шокирующая травестия религиозной топикой достигла высшей точки в момент обретения этой благодати — в эпизоде любовного соединения Флорентино и Фермины.

Святой Дух, предстающий в христианско-европейской традиции золотым дождем, голубем, дуновением, лебедем... здесь очеловечен. Это сам Флорентино, входящий в каюту к Фермине, но не в виде старика, а мужчиной «без возраста», с гладкой, темноватой и блестящей кожей, «салютующим в ее честь своим оружием наизготовку».

Но Флорентино ли это? Да, это он, но уже в последнем и новом качестве — без возраста. Эта последняя сказочная метаморфоза окончательно разрушила ненавистную обыденность, но не разрушила реальность, а превратила ее в сферу действия сущностных сил, гармонично соединенную со сферой вечности, космоса, в которой, в отличие от европейско-христианского космоса, господствует не «расколота любовь», «любовь-дисгармония», а «полная» — «соединенная» любовь-гармония. Снятие антиномии «верха» и «низа» в полном взаимопроникновении и единственности идеального и материального, духа и плоти — основа той художественно-философской метафизики бытия и человека, которую предлагает Гарсиа Маркес. Она родственна изначальной эпической целостности сознания, соответствующей эпохе «любви богов», и противостоит типу «расколотого» сознания, формирующегося на основе христианской концептуальности в ходе распада изначального единства и возникновения «расколотого» человека. Сознание, которое мыслит космос как вечное животворящее бытие, самодостаточно в своей гармонии и отвергает насилие над собой любой иной силы.

Это космос рождающий, космос любви. Именно для этого контекста авторской метафизики бытия органична сентенция капитана, которую он высказывает, слушая вещающего, словно Святой Дух, Флорентино: «Жизнь много безмерней смерти».

Святой Дух, демонстрирующий свою всеобъемлющую силу, являлся и в эпизоде второго превращения Флорентино на корабле,

когда мощная длань женщины без возраста втянула его в каюту, и он лишился аскетической девственности. Кто это был? Сама природа, та, что буйствует по берегам реки и символически обозначена соотносящимися между собой парными образами тюленихи с детенышем и Росальбы с ребенком (Росальба — Розовая Заря, т.е. рассвет). Приобщившись к природе, пройдя путь испытаний, Флорентино стал мужчиной без возраста, воплощением сил космоса, святой природы.

Впрочем, вряд ли метафизика Гарсиа Маркеса рационально объяснима — этого не предполагает сама природа художественного творчества. Достаточно главного: единосущность в природе идеального и материального, духовного и телесного. И это важно для человека в связи с темой не только любви (т.е. в индивидуальном аспекте), но и общества, ибо в художественно-философской системе Гарсиа Маркеса проблема природы человека смыкается с проблемой родового коллективного бытия. Понятия любви-дисгармонии и любви-гармонии объедают в романе всю сферу общественных отношений.

«Расколотый» человек, оторванный от природы, порождает не только любовь-дисгармонию, нарушающую равновесие природы, космоса, но «расколотые» человеческие отношения — разновидности общественных бедствий, от которых сам и страдает. Иными словами, губя природу, он губит и общество. Это вытекает из диалектики образа-понятия «холеры», которое вынесено в заголовок романа.

Что такое холера? В трагедийной игре образов это понятие имеет разные значения. В обыденном контексте это болезнь (с ней борется доктор Урбино), от нее гибнут люди. Но в высшем смысле — это антиномия благодати, катастрофическое состояние человека, носителя вируса болезни неистинной любви — любви-холеры.

Такова новая вариация давнего образа Гарсиа Маркеса — чума, моровое поветрие, — появившегося в романах «Палая листва», «Недобрый час», в повести «Полковнику никто не пишет», в романе «Сто лет одиночества». Этот образ у Гарсиа Маркеса восходит к ряду литературных источников: «Царь Эдип» Софокла, «Чумной год» Даниэля Дефо, «Чума» Камю. У Софокла мор — наказание богов за нарушение запрета на инцест, у Дефо — божье наказание за грехи человечества, нарушающего божий закон, у Камю — воплощение вселенской враждебности человеку. У Гарсиа Маркеса, как это обнаруживает образная система «Ста лет одиночества», моровое состояние общества вызвано ненормальностью отношений, порождаемых ненормальным состоянием человека — носителя «недоброго» или «злого» сознания, и, как у Софокла, соотносится с нарушением природного закона.

Это подтверждает «Любовь во времена холеры». Здесь писатель выходит к наиболее полному обобщению, проясняющему корни бедствий: откол от космоса — нарушение природной гармонии — искаженный человек — искаженное, гибнущее общество. Как и в «Сто лет одиночества», общество без истинной любви обречено. Любовь-холера — порождение искаженной природы «расколотого» человека — порождает и холерные отношения в социуме (угнетение, несправедливость, войны, насилие), который, разлагая и себя и окружающую природу, подрывает основы самой жизни.

Какой была природа во времена юношеской любви Флорентино и первого брака Фермины — во времена, когда творили европейские классики, воссоздавшие исходную ситуацию замерзания любви, ее отчуждения? Первые поездки Флорентино и Фермины в глубины континента происходят на фоне буйной природы. Совершенно иная картина в финальном путешествии новобрачных старцев. Природа предстает старческой, гибнущей. Берега опустошены, леса вырублены наступающим «прогрессом». Символическое значение имеют манати, которые испокон веку грелись на речных отмелях. Капитан сообщает, что недавно на Магдалене американский турист-охотник убил последнего манати. и это не случайное указание: ведь американец — представитель самой мощной силы мирового технологического прогресса.

Но вот последняя радикальная метаморфоза. В каюте, где все время царит «атмосфера весны», происходит соединение старцев, утративших возраст, освободившихся от любви-холеры и приобщившихся к любви-благодати. Гибнущая природа возрождается. Снова поют птицы, цветут леса, и Бог, как в первый день творения, снова создает манати и посылает на одну из отмелей тюлениху с детенышем. Любовь-благодать возродила природу. И вот финал. На пароходе «Новая верность» старцы без возраста отправляются в челночное странствие по Магдалене.

Как истолковать этот финал? В обыденном контексте — «бегство от действительности», в водевильно-мелодраматическом варианте. Но такое прочтение тривиально. На высшем смысловом уровне, становясь носителями сущностных сил, герои уходят в зону идеала, противопоставленного действительности. Однако уходят они отнюдь не в небесный «верх», где предстоит утрата телесного и слияние с чистой идеальностью, как в культуре, основывающейся на христианской концептуальности. Уход в идеальный «верх» типичен для европейской литературы, скажем, в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» герои уходят (возносятся) вместе с «небесной свитой» в бестелесную сферу действия чисто идеальных сил. У Гарсиа Маркеса герои, достигшие благодати, уходят от мира не в «верх», а по

вечной реке жизни, по горизонтали вечного бытия: к его «ядру» — в сущность любви, в которой слились тело и дух, материальное и идеальное, где человек обрел свою «полноту», гармонию.

Прообраз этого идеала, по Гарсиа Маркесу, живет в человеке, в природе, в обществе. Его хранят все, кто болеет холерой любви, страдает от нее и мечтает об ином, ощущая, как что-то неведомое искажает его природу. Именно от нехватки истинно человеческого в себе мучились герои «Ста лет одиночества», страдал тиран в «Осени патриарха», мучался Урбино, страдала Фермина. Урбино заточил ее в клетку дома и истощил, как реку жизни Магдалену. Но Фермина как воплощение вольной природы сохранила в себе возможность иной любви, только в ином социуме, в иной системе человеческих отношений.

Этот прообраз иного общественного бытия потенциально хранится также в принципиально важном для Гарсиа Маркеса образе народа. Как и в романах «Сто лет одиночества» или «Осень патриарха», писатель менее всего склонен идеализировать народ: как известно, эпидемия более вероятна там, где больше скученность. Мотивы загрязненности народных кварталов заметно маркированы в романе. Не случайно в одном из эпизодов писатель заметил, что холера особенно косит простой народ. И тем не менее лишь в самом народе, как родовом целом в единстве являющем собой человеческое воплощение вечных природных сил (в отличие от неизбежной конечности индивидуума), хранится возможность иной любви и иного социума. Она заложена в вольной силе народного бытия, отвергающей все ограничения в человеческих отношениях — тех, что давили и Флорентино, и Фермину. Не случайно оба героя, носители позитивной программы писателя, сопрягаются с образом народа — Фермина как воплощение вольной природы и Флорентино как «сын улицы» по рождению.

Теперь поясню, почему закрепившееся в России название романа «Любовь во времена чумы» представляется неверным. Не чума, а холера.

Понятие «холера» (*colera*) в испанском языке имеет два взаимодополняющих и важных для романа смысла, которых лишено слово «чума» (как и испанское — *peste*). Это не только эпидемическая болезнь, но и «злоба». И второе значение замыкает в смысловой круг художественно-философскую мысль Гарсиа Маркеса. От первых произведений, где он выявил «недоброе» или «злое» сознание людей в «столетие их одиночества», которое будет длиться, пока не наступит «осень патриархов», — до «Любви во времена холеры», где до самых корней исследованы причины такого состояния человечества.

Русское понятие «чума» (как и испанское *peste*) принадлежит к классической европейской топике и относится к высокому, траги-

ческому ряду (вспомним «Пир во время чумы» Пушкина). Это Божье наказание человечества за нарушение божественного закона. Травестируя европейско-христианскую топику, писатель снижает образ чумы и, лишая его высоких поэтически-трагических коннотаций, включает в гротескно-смеховую стихию. «Недоброе» состояние человечества, его страдания и муки — это не божье наказание, а результат земной заразной болезни, а потому одолимой. Прообраз иного, здорового человека живет в человеке сегодняшнем, но воссоединившемся с природой.

Для романов Гарсиа Маркеса, последовательно травестирующего европейскую христианско-религиозную концептуальность на разных ее стадиях, закономерен апокалиптический финал. Как и в романе «Сто лет одиночества», в «Любви во времена холеры» происходит ликвидация действительности, но идеал транспонируется не в небесный «верх», а мыслится как земная гармония, как новая история «полного», «нерасколотого» человека, живущего в Новом Граде, где забудутся даже имена тех, кто жил во времена холеры.

«Превосходство жизни над смертью» (Заключение)

Знакомство мирового читателя с творчеством Габриэля Гарсиа Маркеса началось с романа «Сто лет одиночества». В конце 1960-х годов он привлек всеобщее внимание и к его автору, и к тому, что было написано им ранее. Затем последовали роман «Осень патриарха», повести «История одной смерти, о которой знали заранее» и «Любовь во времена холеры». Гарсиа Маркес признан крупнейшим художником современности.

Масштаб события превысил привычные представления, с творчеством Гарсиа Маркеса в нашем сознании утверждался не только он как писатель, но вместе с ним и целый «литературный материк» Латинской Америки, возникший из океана мировой истории. И до Гарсиа Маркеса мы знали великого Пабло, «человека-континента» — Неруду, замечательных прозаиков Мигеля Анхеля Астуриаса, Жоржи Амаду, Алехо Карпентьера. Но нужен был именно Гарсиа Маркес, чтобы окончательно стало ясно, что Латинская Америка из «страны будущего», как ее называл в своей философии истории Гегель, превратилась в реальный фактор всемирной духовной жизни.

Целью Гарсиа Маркеса был «интегрирующий» роман, воссоздающий целостность бытия, не исчерпывающуюся, как он заметил в одном из интервью, «ценой на томаты»⁵⁷: «Я стремился создать тоталь-

ный роман и думаю, что в Латинской Америке все мы стремимся к тотальному роману, который вмещает все...»⁵⁸ — таково романное кредо писателя. На вопрос, представителем какого течения он себя считает, Гарсиа Маркес обычно отвечал, что ему ближе понятие «чудесной реальности» Алехо Карпентьера, избегавшего термина «магический реализм».

Взрыв смеха в творчестве Гарсиа Маркеса стал ответом на эсхатологический настрой западной культуры XX в., способом преодоления «страхов эпохи» и утверждения новых гуманистических перспектив с принципиально иных позиций. Колумбийский критик Хайме Мехиа Дуке в очерке, посвященном «Сто лет одиночества», писал, что эта книга явилась словно для того, чтобы заполнить собой какое-то зияние, пустоту в общей атмосфере жизни, ощущавшиеся уже как нечто невыносимое. Это верное наблюдение указывает на мирозерцательную необходимость для нашего времени карнавального очищения. И особенно важно то, что мирозерцательная основа этой карнавальной «ревизии», устроенной Гарсиа Маркесом, — идеалы обновленного мира.

С другими создателями латиноамериканского «нового» романа и с концепцией «чудесной реальности» Карпентьера Гарсиа Маркеса объединяет использование народного мифологизма как источника художественности. Более того, именно в творческой практике Гарсиа Маркеса идея «чудесной реальности» Латинской Америки и получила, пожалуй, наиболее полное воплощение. Главное звено этой концепции — неразрывная связь с народным бытием — началом и концом всех поисков. Только с этой точки зрения понятен глубинный смысл, который вкладывает писатель, создатель невероятных историй, в свои поразительные заявления о том, что все им написанное взято непосредственно из действительности. «В “Сто лет одиночества” я — реалист, ибо верю, что в Латинской Америке все возможно, все реально... и эта форма реальности может дать кое-что новое всемирной литературе»⁵⁹. Мир Гарсиа Маркеса имеет двойной прочности связи с действительностью Латинской Америки: он показывает не только то, что происходит в народной жизни, но и как народ это видит и понимает. При этом очевидна глубокая и органическая связь его творчества на зрелом этапе со смеховой стихией народной культуры, что сближает его с миром Жоржи Амаду на рубеже 1950—1960-х годов, и это отличает фантастическую действительность Гарсиа Маркеса от сугубо серьезного мира Хуана Рульфо, Астуриаса, Карпентьера, Марио Варгаса Льосы (хотя в 1970-х годах Карпентьер и Варгас Льоса также обратились к смеховым ресурсам).

Фантастическая действительность Гарсиа Маркеса — это карнавализованная действительность. Неотразимая обаятельность его

произведений связана во многом с карнавалльно-смеховым началом, со способностью писателя к открытому — «полному смеху», столь давно не звучавшему в западной литературе. Речь идет о своеобразном типе мировосприятия, являющемся плодом не только индивидуальной писательской психологии, но и типовым свойством «многотональной» культуры и по-своему крайним, «предельным» выражением ее жизненной полноты.

Чтобы ощутить специфику художника, рожденного такой культурой, достаточно сопоставить Гарсиа Маркеса с крупнейшими европейскими художниками, творчество которых во многом определило реальность и настрой западной культуры XX в. Можем ли мы вообразить заразительно хохочущего над «кошмаром истории» Джойса или заливающегося смехом Кафку? Невозможно, да и в самой такой попытке есть что-то кощунственное. Можно ли представить себе «полный», веселый смех Марселя Пруста? Нет, разве что легкую, усталую ироническую улыбку. А смеющихся Сартра и Камю? Если вспомнить, что стоит за концепцией экзистенциализма с его идеей вселенского «абсурда бытия», и это оказывается невозможным. А смех Ионеско? Или, скажем, Сальвадора Дали? Разве что внутренним слухом мы услышим «тотальный» всеотрицающий хохот или бессильный старческий смешок над пропастью небытия. Даже Томас Манн, Фолкнер или Хемингуэй не дают возможности говорить о них как о художниках, которым свойствен «полный» — открытый смех.

Конечно, существуют различные типы смеха и гротеска. Говоря о карнавализованных формах литературы Новейшего времени, М.М. Бахтин наметил две линии — модернистский гротеск (сюрреализм, экспрессионизм и другие формы) и гротеск реалистический, связанный с традициями литературного гротескного реализма и народной культуры. XX век он назвал эпохой возрождения реалистического гротеска у Томаса Манна, Бертольта Брехта, Пабло Неруды и справедливо отметил, что в творчестве Неруды речь идет о непосредственном влиянии карнавалльных форм⁶⁰. Но масштаба возрождения, а вернее сказать, нового в истории мировой культуры всплеска карнавализованного искусства он не оценил должным образом, видимо, потому, что латиноамериканский «новый» роман был слишком молодым, формирующимся явлением, и тем не менее источник он указал точно — народная культура.

Понятия карнавала, карнализированности в культурфилософском смысле, в применении к латиноамериканской культуре и, в частности, к литературе, наполняются конкретным и жизненным содержанием, благодаря реальной связи профессионального искусства с народной карнавалльной культурой. Но лишь такого опре-

деления источника карнавальности недостаточно. Некоторую расплывчатость понятия всенародности и универсальности карнавала у М.М. Бахтина отметил М.Л. Андреев. Не опровергая идеи универсальности карнавала, он уточнил ее: карнавал возникает в определенные моменты истории — «на границах — социальных, культурных, исторических — там, где есть возможность увидеть “другого” и в нем, как в зеркале, самого себя... где соприкасаются культурные миры, ломая свою жесткую непроницаемость»⁶¹.

Именно эта ситуация характерна для всего столетия формирования латиноамериканской культуры, возникающей в столкновении, ломке и интеграции различных этнокультурных традиций разного уровня. Высшее выражение этого процесса — как раз ярчайшее жизнепроявление народной латиноамериканской культуры — карнавал. При огромном разнообразии живых форм в различных районах континента — а разнообразие их определяется различием вошедших во взаимодействие этнокультурных традиций — он имеет общую черту на всем гигантском протяжении от Мексики до Чили. Повсюду карнавал был тиглем, в котором сплавлялись в новое единство вступившие во взаимодействие иберийско-европейская, индейские и негритянские культуры. Карнавальность в латиноамериканской литературе имеет глубокие историко-культурные корни и причины. И в этом смысле творчество Гарсиа Маркеса, и прежде всего его роман «Сто лет одиночества», это доведенная до логического предела карнавально-пародийная модель взаимоотношений латиноамериканской культуры с западной.

Роман Гарсиа Маркеса, как отмечалось, — копилка всего арсенала мифотем XX в. и идей философии «кошмара истории» и «абсурда бытия». Но с этим арсеналом он сделал приблизительно то же, что в свое время с рыцарским романом — Сервантес, «Дон Кихотом» уничтоживший рыцарский роман: он травестировал, опроверг, как не отвечающие времени, и жанр, и тип сознания, что его порождает, высмеял, уничтожил их смехом. После «Ста лет одиночества» традиционный арсенал западного «пантрагического» сознания, исповедующего «кошмар истории» и «абсурд бытия», оказался практически исчерпанным.

Это именно тот масштаб, которого требует осмысление творчества Гарсиа Маркеса. Если наука — мозг человечества, то искусство, литература — его душа, выражение уровня его гуманистичности в каждую крупную эпоху. В этом смысле творчество Гарсиа Маркеса — одно из самых ярких свидетельств духовной ситуации во второй половине XX в.

«Эстетика кризиса» — это особое состояние культуры, искусства, литературы, отмеченное острой борьбой философских тече-

ний, идеалов, социально-этических норм; актуализацией и пересмотром накопленного культурного материала; развенчанием ранее непререкаемых, сакральных авторитетов и целенаправленным обращением литературы к «предельным, или последним» вопросам человеческого бытия в поисках новых опор в утратившем равновесие мире; обращением к фантастически-поэтическим формам, к гротеску и смеховой критике, т.е. к формам карнавализации, всякий раз возрождающимся в таких ситуациях как специфический отклик художественного сознания на катастрофические общественные и духовные сдвиги. Характер нашей эпохи, чреватой суровыми испытаниями и принципиально новыми перспективами, порождает ранее не известное искусству стремление заново и «насквозь» прочитать и передумать на разрыве времен всю историю, понять ее связи и сквозные смыслы — от древности до наших дней.

Об этом свидетельствует и творчество Гарсиа Маркеса. Оно обнаружилось тяготение к предельному расширению фундаментальной для искусства художественно-философской категории исторического времени и заострению «последних» вопросов человеческого бытия — бытийственной, или «онтологической», проблематики. Средство воплощения этих задач у Гарсиа Маркеса — обобщающая поэтически-фантастическая форма, метафора, миф, превращающие частные сюжеты в широкие исторические модели.

Гарсиа Маркес измерил всю историю человечества категориями, являющимися художественной модификацией философского понимания современной эпохи как эпохи перехода от *«предыстории человеческого общества»* к его *подлинной истории*. Такая художественная формулировка исторического времени принципиально нова. Новый историзм — это сердцевина творчества Гарсиа Маркеса, что и предопределяет принципиально важный для нашего времени демифологизирующий смысл его творчества, освобождающего человека, его историю, проблему природы человека и, более того, — «природы народа, рода человеческого» от мифологизма. Писатель поднялся от «диалектики личностей» или социальной группы к диалектике народа, рода, всеобщего бытия. Едва ли не впервые со времен античной литературы в его творчестве народ заговорил хором, но, конечно, речью, рожденной XX в., и очевидно, сколь неисчерпаемы художественные и интеллектуальные возможности новой литературы, нового эпоса, в центре которого стоит коллективный субъект истории — народ.

Развитие литературы — это расширение зоны бытия, подвластной искусству, творчество Маркеса — это шаг вперед в литературе, в расширении ее возможностей осмысления истории, постигаемой на всем ее протяжении, в ее глубинных смыслах и антиномиях: ин-

дивидуализм и коллективизм, одиночество и солидарность, гуманизм и антигуманизм. Сквозные смыслы наиболее ярко и глубоко обнаруживают себя через «последний» из всех предельных вопросов бытийственной проблематики — вопрос о «природе человека», он всегда был потаенным нервом искусства, а в переходные, кризисные эпохи выходил на первый план. Это происходит и в XX в. Может ли человек меняться? — вот основной вопрос. Для модернистской мысли «стена природы» — неодолимый роковой барьер. В философии одиночества заданные архетипом параметры человечности — не одолеть, как не дано изменяться мифу, кружашему в своих пределах. Вот ряд взаимосвязанных феноменов «пантрагического» сознания: архетип, миф, индивидуализм, отчуждение, одиночество, насилие. Гарсиа Маркес, травестируя идеологические основы этого сознания, его художественный арсенал, противопоставил иной ряд: история, внутренняя свобода человека, неограниченность, поливариантность развития, коллективизм, солидарность, братское единение. Иными словами, у него проблема природы человека в плане и мировоззренческом, и художественном обладает новыми чертами, определяемыми альтернативами современности. Иначе и быть не может — ведь «на дворе» уже иное тысячелетие!

Как заметил писатель Алесь Адамович, Гарсиа Маркес перешел от человековедения к человечествоведению⁶². В этом явлении — масштаб эпохи и масштаб ее требований. Как свидетельствуют произведения Гарсиа Маркеса, никогда еще так остро и грозно не стояла проблема бытия народа, рода человеческого в целом.

Демифологизирующая природа творчества Гарсиа Маркеса затрудняет его восприятие в рамках традиционных систем мышления; более того, вызывает этический шок и ощущение деструктивности его произведений по отношению к традиционным ценностям. Об этом говорил Ю. Карякин, противопоставлявший Гарсиа Маркеса Достоевскому⁶³. Глубокое заблуждение! Как можно вычитать, например, в романе «Сто лет одиночества» бесстрастное описание насилия? В романе, который весь — проповедь антинасилия, антиотчуждения. В творчестве Гарсиа Маркеса есть трезвый анализ философии насилия, его корней, но нет и не может быть его апологии. Возможно, затрудняет восприятие писателя то, что мы не очень приучены нашей литературой к смеху? Корни нашей культуры в греко-византийском многомудрии, а не в римско-карнавальном стихии. Но эстетический слух един. Как можно не услышать в смехе Гарсиа Маркеса страдания? Если Гарсиа Маркес и деструктивен, то не по отношению к гуманистической традиции, которую он наследует и развивает на новом историческом уровне, а к мифологизированным представлениям о человеке и его природе. Между Достоевским

и Гарсиа Маркесом путь короче, чем кажется на первый взгляд. И на этом пути они не противостоят друг другу, а соединяются — через столетие — в общей убежденности в возможностях человека, в общем стремлении к совершенствованию человека и мира. Как и Достоевский, Гарсиа Маркес понял до последних пределов истоки индивидуализма, «хотения» одиночки, насилия, но по-другому — в духе требований и в масштабе нашей эпохи — истолковал бытийственную проблематику. Он создал новую систему координат в осмыслении человека и истории, и в этом смысле правы критики (И. Тертерян, М. Эпштейн), заметившие новую, в сравнении с христианско-русоистской, ценностной системой, трактовку латиноамериканским романом природы человека.

Во что же верит Гарсиа Маркес? В возможность качественной метаморфозы человека, народа, рода человеческого, а следовательно, его истории. И это кредо возникает не из деклараций, а из художественного мира писателя, оно — основа и сердцевина его философии. Потому-то, в отличие от тех, кто видит лишь трагизм нашего времени, он способен на его вершинах смеяться вольным смехом над прошлым и настоящим во имя идеала будущего рода человеческого.

В речи при получении Нобелевской премии по литературе Гарсиа Маркес назвал в своей «великой традиции» XX в. Томаса Манна и Уильяма Фолкнера. И тут же определил, чем отличается от них. Он вспомнил знаменитые слова в Нобелевской речи Фолкнера об отказе принять гибель человека и вере в то, что человек выстоит, но американский романист имел в виду гуманистические резервы человека как одиночки, индивидуума. По-иному понимает проблему Гарсиа Маркес: человек выстоит, но только вместе со всеми, с народом, с родом человеческим, вечный рост древа которого единственно и гарантирует, как он сказал, «превосходство жизни над смертью».

¹ *García Márquez G.* URSS: 22 400 000 kilómetros cuadrados sin un solo aviso de Coca-Cola// Cromos. Bogotá. 1959. Setiembre. *Габриэль Гарсиа Маркес.* СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы / Предисл. В. Земскова. Перевод Н. Попрыкиной// Латинская Америка. 1988. № 3. С. 90.

² Там же. С. 92.

³ *Анцинский Л.* Феномен Гарсиа Маркеса: соблазн и опыт // Латинская Америка. М., 1987. № 8. С. 122—129.

⁴ Из интервью, данного Луису Суаресу, корреспонденту мексиканского журнала «Сьемпре» // Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 163.

⁵ *García Márquez G.* El Olor de la Guayaba. Bogotá, 1982. P. 31.

⁶ См. пролог к кн.: *García Márquez G.* Obra periodística. Barcelona, 1981. Vol. I. Textos costeños.

⁷ *García Márquez G.* El Olor de la Guayaba. P. 31.

⁸ *Hars L.* Los Nuestros. Buenos Aires, 1969. P. 396.

- ⁹ *García Márquez G.* El Olor de la Guayaba. P. 50.
- ¹⁰ *Кутейщикова В., Основат Л.* Новый латиноамериканский роман. 50—60-е годы. М., 1983. С. 293.
- ¹¹ El Día. Mexico. 1981, 7 de septiembre. P. 7.
- ¹² Характеристику поэтики Фолкнера см.: *Анастасьев Н.А.* Суть перемен: из опыта текущей американской прозы // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982. С. 226—227.
- ¹³ *Harss L.* Los Nuestros. P. 385.
- ¹⁴ *García Márquez G.* Obra periodística. Vol. 4. De Europa y América (1955—1960). Barcelona, 1983. P. 765.
- ¹⁵ *Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa.* La novela en la América Latina. Diálogo. Lima, s.a. P. 47.
- ¹⁶ *Силлюнас В.* Бремя одиноких лет // Гарсиа Маркес Г. Палая листва. Полковнику никто не пишет. М., 1972. С. 10.
- ¹⁷ *Harss L.* Los Nuestros. P. 383.
- ¹⁸ Ibid. P. 416.
- ¹⁹ Bohemia. 1971. N 18. 19 de febrero.
- ²⁰ *Fernández-Braso M.* Gabriel García Márquez: una conversación infinita, Madrid, 1969. P. 65.
- ²¹ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. ГИХЛ, 1936. Т. 17. С. 233.
- ²² *Достоевский Ф.М.* Об искусстве. М., 1973. С. 457.
- ²³ Там же. С. 444.
- ²⁴ *Затонский Д.В.* Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1972. С. 94.
- ²⁵ Иностранная литература. 1971. № 6. С. 186.
- ²⁶ *Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa.* La novela en la América Latina. P. 19.
- ²⁷ El Día. Mexico. 1981, 7 de septiembre.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Габриэль Гарсиа Маркес о литературе, о себе, о своем творчестве. Интервью, данное Мануэлю Перейре, корреспонденту кубинского журнала «Боэмиа» // Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 173.
- ³⁰ *El Caimán Barbudo.* La Habana. 1981, febrero. N 158. P. 2.
- ³¹ *Столбов В.С.* «Сто лет одиночества» — роман-эпос // *Гарсиа Маркес Г.* Сто лет одиночества. М., 1971.
- ³² *López Lemus V.* García Márquez: una vocación incontenible. La Habana, 1982.
- ³³ *Fernández-Braso M.* Gabriel García Márquez: una conversación infinita. P. 85—86.
- ³⁴ Контекст-1972. М., 1973. С. 258.
- ³⁵ Габриэль Гарсиа Маркес о литературе, о себе, о своем творчестве. Интервью, данное Луису Суаресу, корреспонденту мексиканского журнала «Сьемпре» // Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 159.
- ³⁶ Цит. по: *Fariás V.* Los manuscritos de Melquíades. P. 18.
- ³⁷ *Vargas Llosa M.* Historia de un deicidio. Barcelona, 1971. P. 170.
- ³⁸ См.: Иностранная литература. 1971. № 6. С. 178.
- ³⁹ Cuadernos hispanoamericanos. Madrid, 1976. N 132. P. 717.
- ⁴⁰ Arbor. Madrid, 1975. N 352. P. 69.
- ⁴¹ *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 368.
- ⁴² Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 310—311.
- ⁴³ *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 200.
- ⁴⁴ Там же. С. 214.
- ⁴⁵ *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 98.
- ⁴⁶ *Méndez, Lucila Inés.* El general R. Uribe y Uribe como modelo del coronel Aureliano Buendía // Revista iberoamericana de bibliografía. Washington, 1975. Abril-junio. N 2. P. 120.

- ⁴⁷ *Гарсиа Маркес Г.* Сто лет одиночества. Повести и рассказы / Перевод Н. Бутыриной, В. Столбова. М., 1979. С. 52.
- ⁴⁸ *Bermejo, Ernesto Gonzalo.* 30 preguntas a Gabriel García Márquez // *Ahora.* 1970 N 372. 28 de diciembre.
- ⁴⁹ Откровение Святого Иоанна Богослова (Апокалипсис). 21, 18.
- ⁵⁰ *Осват Л.* Латинская Америка рассчитывается с прошлым («Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса) // *Вопросы литературы,* 1976. №10. С. 91—121.
- ⁵¹ *Bohemia.* 1971. Febrero. N 8. P. 35.
- ⁵² *Lopez Lemus, Virgilio.* García Márquez: una vocación incontenible. P. 84.
- ⁵³ Латинская Америка. 1980. № 1. С. 98.
- ⁵⁴ *Bohemia.* 1971. Febrero. N 8. P. 35.
- ⁵⁵ *Bohemia.* 1976. Julio. N 30. P. 28.
- ⁵⁶ *Granma.* 1985. 30.IX.
- ⁵⁷ *Иностранная литература.* 1971. № 6. С.182.
- ⁵⁸ *Gabriel García Márquez — Mario Vargas Llosa.* P. 37, 45.
- ⁵⁹ *Ibid.* P. 51.
- ⁶⁰ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 53.
- ⁶¹ *Андреев М.Л.* Фердинандо Камон и смеховая традиция // *Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы.* М.: Наука, 1982. С. 188—189.
- ⁶² Латинская Америка. М., 1983. № 2. С. 72.
- ⁶³ Там же. М., 1983. № 1. С. 93—94.

У начал культуры/литературы Испанской Америки

Колумб, открывший Другой Свет

20 мая 1506 г. в Испании, в Вальядолиде, умер Христофор Колумб (в испанской традиции Cristóbal Colón). Открытие Другого Света — называю найденные земли так, как назвал их он сам, — событие, масштаб которого выясняется постепенно, возрастая в своем значении вплоть до наших дней. Совершенно очевидно, что эта тенденция сохранится в условиях нарастающего всемирного кризиса, грозящего переходом Земли, так сказать, в «инобытийное», т.е. «другое» состояние — именно в том смысле, какое придавал слову «другой» сам Колумб.

Значения понятия «другой», «иной» и производное от них — «инаковость» возникли и приобрели особый смысл в процессе познания новооткрытых земель, в ходе сложнейшего процесса возникновения новой культурно-цивилизационной общности. В этом контексте понятие «другой» означает, что «Другой», или «Иной» Свет — это другая онтологическая реальность, в сравнении со Старым, «известным» Светом, что его бытие, люди, культура обладают особыми характеристиками. Этот вторичный смысл связан с первичным, но непрямым, косвенным образом.

Первичное значение было исполнено мистического смысла. Вспомним, ведь Колумб вплоть до третьего путешествия к новооткрытым землям в 1498 г. был убежден, что прибыл на окраины Индии или Китая. Он достиг Востока, двигаясь на Запад, — дело небывалое и великое, даже если бы это было так на самом деле. Но в ходе третьего путешествия Колумб прибыл к острову, названному Тринидадом, обошел его со стороны устья Ориноко и был поражен громадностью неведомой пресноводной реки. И здесь он засомневался и погрузился в размышления: как же объяснить увиденное? Все говорит о том, что перед ним «огромные земли» (*tierras inmensas*), иначе откуда бы взяться столь мощной реке? Но Колумб не смог (не захотел?) превратить небывалый, обнаруженный им факт в факт, рационально истолкованный. Он истолковал его двусмысленно мистически, придав двойственный смысл и понятию Другой Свет. Мирозренческие установки Колумба справедливо определяют как

двойственные. Концептуальная основа его воззрений «модерна», т.е. современна на уровне прагматических знаний (мореходство, астрономия, картография и пр.) и относится к сфере рации, опыта, нового знания. В остальном его сознание находилось в сфере религиозной мифологии, легендарного, античного и средневекового знания, мистерии, эсхатологии. В его восприятии открытых земель переплелись рации и мистика, факты и псевдофакты, выдуманные, воображенные им, но благодаря его письмам ставшие фактами для современников (как заметил Ю.М. Лотман, факт становится фактом, став текстом). Это переплетение свойственно уже первому письму Колумба, возвещающему о прибытии... неизвестно куда, но особенно явственно оно в письме о третьем путешествии 1498 г.

Хотя Америго Веспуччи уже после своего второго путешествия к берегам южноамериканского континента, к устью Амазонки в нынешнюю Гвиану, вернулся убежденным, что открыт Новый Свет, новая часть Земли, и это данное им название стало входить во всеобщее употребление, сам Первооткрыватель оставался в зоне неопределенности, колебаний, неясности, неуверенности или нежелания признать реальные факты, расходившиеся с «фактами» религиозно-мифологическими, с сакральной средневековой географией. Ведь согласно сакрально-символической географии Восток был областью, где располагался земной рай, но топография рая была шаткой, она простиралась от Месопотамии до Индии, а иногда распространялась чуть ли не в земли Гипербореи (север России). Восток был областью Света, Запад — область Мрака. Потому и Атлантика представляла «морем мрака», запретной зоной, на границе которой, у выхода из Средиземного моря, стояли Геркулесовы столпы с легендарной надписью «дальше некуда». И потому в «Божественной комедии» Данте любознательный Улисс, презревший запрет и, подобно Колумбу, увидевший созвездие Южного Креста, т.е. пересекший экватор, был поглощен морской пучиной и попал в ад. Колумб, убежденный в шарообразности Земли, был уверен, что опасный западный путь ведет на Восток, и никак не мог признать, что на пути — другой континент, континент Запада. Под каким же знаком должна была быть эта новая Земля Запада, если она не Восток? Не под знаком ли Мрака? Не с этим ли связаны его мистические бредни, которые должны были оправдать сакральность его открытия? Не потому ли Колумб твердил о том, что в глубинах «огромных земель» располагается земной рай в виде горы грушевидной формы с окончанием, напоминающим женский сосок? Иными словами, Колумб не мог назвать открытые земли Новым Светом, потому что это было вопреки сакральной географической традиции, и назвал ее Дру-

гим Светом — инобытийным пространством, как бы потусторонней областью, где располагается земной рай, а может быть, также и... ад, inferнальная зона, именно то, что он увидел на открытых им островах: на одном острове жили райские, мирные жители, на другом — дикари, каннибалы, зверолоды, псоголовцы...

Конфликт между реальностью, рациональным осмыслением и мистикой, оппозиция между фактом и вымыслом ощущались не только Колумбом, но и всеми иберийцами, вершившими новую судьбу континента. Вслед за Колумбом иберийцы видели в Другом Свете XVI в. не только земной рай, который искали едва ли не до конца XIX в., но и земной ад, населенный зверообразными людьми. Весь континент, вся картина мира, как она вырисовывалась и воссоздавалась по мере проникновения иберийцев в глубины новых земель, представляли то Другим Светом, в смысле его фантастичности, мистериальности, то Новым Светом, поддающимся рациональному истолкованию.

Напряжение между оппозициями реального/нереального, факта/вымысла, рационального/мистического, реального/фантастического порождало новые смыслы, в которых определялись образ, облик и бытийственная специфика Нового Света. То, что было вымыслом, воображением, мистерией, входит в почву, в структуру сознания и «подсознания» зарождающейся новой традиции, нового «коллективного воображаемого», в стилистику, метафорику, в рефлексии о мире Америки, постоянно подпитывается архаическими мифологическими токами, идущими от автохтонных культур, от религиозного синкретизма. Это оппозиционное соединение реального и фантастического взрывается и бурно выплескивается в виде специфического художественного творчества, признаваемого именно как латиноамериканское, в котором неразделимы подлинное и мистерия. Словно салют в память о первом «фантастическом реалисте» Америки — первооткрывателе Другого Света Христофоре Колумбе. Богатейшая почва для самых различных научных дисциплин — философии, психологии, этнологии, истории культуры, культурологии...

Да и сам Колумб — фигура, словно между явью и нереальностью. Сведения о нем скудны, нет ни одного его прижизненного изображения, неизвестно, чем он занимался долгие годы, многие его тексты написаны не его рукой, дневник утерян и известен в транскрипции Бартоломе де Лас Касаса, известна точная дата смерти, но не известно, где находится гроб с его останками — саркофаг блуждает между Санто-Доминго, Гаваной и Севильей. Таков Колумб, история его «Деяний» (используем слово Алехо Карпентьера), его идеи, оставленные им документы и вымыслы.

О понятиях «открытие», «конкиста», судьбах американских культур и полемике о Новом Свете

I

Понятия «открытие» и «конкиста» находятся у истоков гигантских по своему значению процессов, порожденных встречей континентов, прежде существовавших в изоляции один от другого. Процессы эти, с одной стороны, принесли невосполнимые утраты, гибель коренных цивилизаций Америки, с другой — способствовали возникновению предпосылок генезиса нового — латиноамериканского — расового и этнокультурного сообщества, новых культур, объединяемых ныне понятием «Латинская Америка».

В начале 1980-х годов возникли национальные комиссии по подготовке к 500-летию открытия Америки — крупнейшего события в истории мировой цивилизации. Первая комиссия появилась в Испании и образовался единый ибероамериканский «клуб» 500-летия¹. К 1987 г. после совещаний² национальных комиссий в «клуб» вошли двадцать четыре страны: кроме Испании и Португалии, испаноязычные страны Латинской Америки (включая Пуэрто-Рико), Бразилия, франкоязычная Гаити, наблюдатели — США и Италия (создавшие свои национальные комиссии) и англоязычные Багамские острова.

Выработка программы «клуба» сопровождалась спорами вокруг его идеологической платформы, или «философии пятого столетия»³. В центре внимания оказалось понятие «открытие Америки»; поначалу традиционно трактовавшееся Испанией, теперь оно подверглось ревизии со стороны представителей Мексики, поддержанной Аргентиной, Бразилией, Перу и др.⁴ Мексиканская комиссия получила официальное название — Национальная комиссия по подготовке к 500-летию *Встречи двух миров*, знаменательно перекликающееся с официальным названием кубинской комиссии — Национальная памятная комиссия по подготовке к 500-летию *Взаимного открытия культур Старого и Нового Света*.

В чем суть нетрадиционных трактовок? Прежде всего, в стремлении оградить 500-летие открытия Америки от остатков колониальной идеологии, противопоставить европоцентристской трактовке более универсальную, выявляющую значимость «Америки» на чаще весов истории, ценность ее коренных культур, цивилизаций и достижений, исключить примитивную, не отвечающую ни исторической объективности, ни реалиям современности старинную имперскую формулу: «Пришел, открыл, цивилизовал». В целом такая трактовка уже не характерна для европейской общественности и науки, но стремление зафиксировать в «философии пятого столетия» точку зрения «другой стороны», увеличить в ней удельный вес Америки и более того — уравнивать его с весом Европы отражает и новый уровень самосознания Латинской Америки, и желание по-новому взглянуть на всю историю политических и культурных отношений Старого и Нового Света.

Итак, «открытие», «встреча», «взаимное открытие». В итоге дебатов «ибероамериканский клуб» получил название *Ибероамериканской конференции Комиссий по подготовке к 500-летию Открытия Америки — Встречи Двух Миров*⁵. В этом решении важна и готовность к взаимопониманию, и более диалектичная характеристика драматических событий конца XV — XVI в. Но если на уровне межнациональных отношений, общекультурной подготовки равновесие было найдено, то по-иному обстояло дело в науке, считавшей себя более свободной от компромиссной гибкости в оценке и понимании событий. Здесь споры продолжались долго, ибо «открытие», как и «конкиста» — понятия универсального значения и масштаба; концентрируя в себе сложнейшие исторические, историко-культурные, философские, культурологические проблемы, они всегда будут актуальны для дискуссий и анализа. И это естественно, ибо каждый исторический этап диктует пересмотр судеб мировой культуры — с позиций современности и в ракурсе новых перспектив человечества.

Именно этим вызвано появление нетрадиционных формул на исходе XX в., который принес коренные изменения в мировую социально-духовную структуру, связанные с окончательным распадом колониальной системы, стремительным возрастанием роли культуры неевропейских стран, особенно Латинской Америки. Перестроилась система историко-культурных отношений между «материнскими» странами — Испанией и Португалией — и их «незаконными потомками». Обрели актуальность поиски новых принципов геополитических отношений, понятия неокOLONИализма, культурного «центра» и «периферии», культурного «монологизма» и всемирной полифонии культур, разных видов этноцентризма, суверенного многообразия мира, универсального «нового мышления».

В таком общем контексте ныне дебатироваться в научной литературе «философия пятого столетия» и понятия «открытие» и «конкиста».

Непосредственно с этикой связаны научная интерпретация этих понятий, основополагающих для всей проблематики историко-культурных отношений двух миров, и оценка роли Испании в драме XVI в. и в тех процессах, что привели к формированию нового человеческого сообщества, «механизмов» этих историко-культурных отношений, а значит, и процесса культуuroобразования в Латинской Америке, места и роли Америки как объекта и субъекта исторических процессов всемирного масштаба на протяжении пяти столетий. В более широком плане от интерпретации этих понятий зависит моделирование всеобщего исторического процесса, ведь понятие «всемирный» немислимо без осознания того, что Земля и человечество обрели истинный масштаб с открытием Америки и установлением историко-культурных отношений между Старым и Новым Светом — отношений, смысл которых продолжает нарастать в наши дни, когда дихотомии типа «Новый Свет — Старый Свет», «Америка — Европа», «Латинская Америка — Запад» становятся культурологическими философемами, по своему значению приближающимися к весу старинной культурфилософской оппозиции «Запад — Восток». Универсализация и глобализация историко-культурной, культурфилософской проблематики отражают процесс становления в XX в. «всемирного мира», в нем практически нет объектов мирового исторического процесса, все геополитические ареалы становятся его субъектами.

Это и диктует необходимость выверенной оценки понятий «открытие» и «конкиста». Возможна ли она в применении к таким «горячим» категориям и явлениям? Несомненно одно: события конца XV — XVI в. связаны с кульминацией Возрождения и с исходными процессами радикально нового периода в жизни человечества, именуемого Новым временем. С открытием Америки произошло открытие Земли в ее полном объеме, началось становление всемирного экономического рынка. То есть исторический процесс стал всемирно-историческим, а историко-культурный процесс — всемирным.

Такая позиция является исходной в оценке явлений и понятий «открытие» и «конкиста», интерпретируемых не как явления «сами в себе». Важно понимание широты смысла этих явлений не только как «иберийских» или «ибероамериканских», но как «общеевропейских» или «европейско-американских» по масштабу, тенденциям и значению. Не случайно говорят, что если Америку обнаружили Испания и Португалия, то открыло ее европейское Возрождение. Ведь у истоков открытия — не только испанские и португальские, но и итальянские имена, не говоря уж о Колумбе, о картографе Паоло Тосканелли, первом историке открытия Пьетро Мартире д'Ангьера (в испанской

традиции — Педро Мартир), и наконец, Америго Веспуччи. Сказанное не умаляет испанского и португальского вклада, но существенно то, что карта, компас, каравелла, пафос искания неведомого и открытия Земли были общеевропейским продуктом века Возрождения.

Для осознания полного объема явлений (и понятий), о которых идет речь, важно понять: что такое «открытие» и кто «открыл» Америку? Иными словами, каково содержание многосоставного, сложного понятия «открытие», ибо неоднородным, многосторонним было само явление, объединяющее и материально-технические, и историко-географические, и политические, и историко-культурные аспекты. За этим понятием стоит целый мир, яркую метафору которого дал, пожалуй, Шекспир в «Буре»: «буря» истории, скрежет металла, какофония криков, воплей, свиста ветра в парусах, выстрелов, шепот уединенной молитвы и громкие тысячные хоры (при крещении индейцев), исковерканная испано-индейская речь, глухой стук кирок в глубинах серебряных и золоторудных шахт, шелест разворачиваемых диковинных ацтекских «кодексов», скрип пера в монашеской келье над рукописным сводом увиденного и пережитого...

Все вместе это было встречей и взаимным открытием культур. И «открытие» можно интерпретировать с разных позиций. С точки зрения историко-географической — это «открытие» ранее неизвестного материка; понятие «конкиста» в политическом смысле — это военная кампания, приведшая к покорению населения «открытого» континента; в социально-экономическом смысле — это колониальная экспансия. Но не менее важно толкование «открытия» как феномена историко-культурного процесса.

Известно, что задолго до испанцев в Америке побывали викинги; существуют гипотезы, что их опередили ирландцы и англичане, это значит, что географические и соответственно культурные контакты между Старым и Новым Светом могли быть задолго до Колумба. Но они не позволяют говорить об «открытии» Америки в том смысле, в каком оно укоренилось, обозначив связи между двумя континентами, установившиеся в результате испанских и португальских экспедиций рубежа XV—XVI вв., и первыми в их ряду были экспедиции Колумба. Для того чтобы открыть нечто, надо, чтобы было для кого его открывать. В данном случае для культуры определенного исторического уровня, для общественной формации, способной оценить факт географического контакта как «открытие», превратить географическую связь в систему исторического, культурного взаимодействия. Более ранние спонтанные географические контакты между Старым и Новым Светом к широкому и устойчивому историческому, культурному взаимодействию не приводили потому, что Старый Свет не был готов к нему по уровню развития (в том числе и море-

плавания). Иное дело испанские и португальские экспедиции — они предпринимались в эпоху раннебуржуазных отношений, когда для Европы открытие Земли в ее полноте и единстве стало необходимостью развития экономических отношений, а значит, и культуры.

С такой точки зрения понятие «открытие Америки» имеет более широкий смысл, превосходящий смысл узкогеографический. В сущности, первые экспедиции Колумба, установив географический контакт, стали исходной посылкой «открытия» в историко-культурном смысле, т.е. длительного процесса взаимодействия ранее изолированных друг от друга человеческих, культурных сообществ. В силу уровней исторического, формационного, технического развития одна сторона стала открываемым объектом, а другая — открывающим субъектом, включившим открытое в свой прогрессивно направленный исторический процесс. Осуществилось это открытие, или включение Америки во всеобщую историю, в единственно тогда возможной форме раннебуржуазной колониальной экспансии — «конкисты». Поэтому отсекать одно от другого и рассматривать их под разными знаками («открытие» — в географическом или «чисто» культурном смысле, как позитивное явление мировой истории, а «конкисту» — как воплощение деструктивной деятельности Испании в Новом Свете) значит уйти от историзма, от неоднозначности и диалектической противоречивости событий XVI в. «Открытие» и «конкиста» — явления неразрывно связанные, двуединый феномен, негативный (тягчайшая драма уничтожения коренных культур и населения, колониализм) и вместе с тем исторически позитивный, ибо привел к возникновению всемирного мира и эпохи, ставшей истоком новой культуры, нового человеческого сообщества. Более того, открытие и освоение новых земель происходили в форме неоколониальной экспансии, исторически определяемой как «конкиста». Ведь первооткрыватели были конкистадорами, а конкистадоры — первооткрывателями. Таковым был сам Христофор Колумб — он первым ввел одну из самых жестоких форм колониального гнета — репартименто, т.е. раздел земель и индейцев между завоевателями; не говоря уж о таких первооткрывателях, как Эрнан Кортес, Франсиско Писарро, Диего де Альмагро, Гонсало Хименес де Кесада или Васко Нуньес де Бальбоа. Думать, что кто-то открывал новые земли «в белых перчатках», а кто-то мечом и огнем их завоевывал, — иллюзия. Но не исторично и понимание феномена «конкисты» как исключительно деструктивного процесса. Если рассматривать конкисту в полном объеме, то можно сказать, что она — не только форма, но и «плоть» открытия — включения в мировой историко-культурный процесс тех земель и народов, что были обнаружены как объекты исторического процесса «для себя». Причем в форме не только военного и экономического принуждения, но и специфической

культурной деятельности. Ведь открытие — конкиста с первых экспедиций Колумба предполагали два «акта» исторической драмы: завоевание физическое и покорение духовное — христианизацию⁶. И не случайно Р. Рикар назвал христианизацию «духовной конкистой»⁷, ибо в большинстве случаев она проводилась насильственными методами. Официальная цель конкисты как христианизации прикрывала колониальный разбой, но это была и специфическая форма насильственной культурной деятельности. Иными словами, открытие-конкиста — это взаимосвязанный и двуединый длительный и идеологизированный историко-культурный процесс, основанный на определенной правовой и философской платформе⁸, гораздо более сложный, чем военное покорение. Что она представляла собой, каковы были ее социально-духовные, мировоззренческие основания? Все эти вопросы крайне важны, и достоверные выводы возможны лишь на основе анализа уровня формационного, социально-экономического развития Испании и Португалии к моменту конкисты, чему посвящены многие исследования в современной зарубежной историографии⁹.

Не вдаваясь в этот вопрос, замечу лишь одно: издавна бытующие представления о феодально-средневековой общественной структуре иберийских стран, а следовательно, о характере их экспансии и социально-духовном типе первооткрывателя — конкистадора, на мой взгляд, не отвечают реальности. Положение иберийских стран как периферии общеевропейского Возрождения, «затемненный» религией и мистикой характер испанского Ренессанса, неотпочкованность культуры от ортодоксального католицизма, переходный характер социально-экономического развития, в котором возобладали феодально-католические тенденции и рефеодализация иберийского общества (специфическую роль в этом, как известно, сыграло именно ограбление Америки, вызвавшее застой производительных сил), — ничто из этого не должно заслонять то, что культура Испании времен конкисты (первая половина XVI в.) была во многих своих компонентах по содержанию культурой Возрождения, хотя «форма» ее во многом тяготела к Средневековью. То же относится и к носителю этой культуры, социально-духовному типу первооткрывателя-конкистадора, и вообще к процессам экспансии и колонизации. Тут важно учесть не только внутреннюю ситуацию в Испании, но и общеевропейский аспект атлантической экспансии, роль, которую сыграло в открытиях и конкисте финансирование их общеевропейскими банкирскими кланами. Крайне важно и то, что открытия и конкиста были во многом частным предприятием самостоятельных индивидуумов, ибо испанская корона устранилась от финансирования дорогостоящих экспедиций, хотя испанский конкистадор шел в Новый Свет как вассал и рыцарь короля, как носитель идеи всемирной католической монархии. Достаточно

проанализировать «Донесения» конкистадора-идадьго Эрнана Кортеса (1485—1547) и «Подлинную историю завоевания Новой Испании» конкистадора-простого солдата Берналя Диаса дель Кастильо (1492—1496—1584), чтобы увидеть человека той эпохи в его неоднозначной «полуфеодальной» и «полунефеодальной» сущности: средневековые доспехи лишь прикрывали иную социально-духовную природу конкистадора — участника экспансии, в ходе которой он сбрасывал с себя старую «форму» и обретал форму человека Новой истории.

Это во многом частный человек, сосредоточенный на индивидуальных материальных интересах. Правду о конкисте как «экономическом мероприятии» и о конкистадоре как «рыцаре наживы» полно высказал гуманист Бартоломе де Лас Касас. Но полнее всего этот человек предстал в в «Подлинной истории Новой Испании» (1551—1563) Берналя Диаса дель Кастильо: лишенное доктринерства наивно-демократическое сознание автора не ограничило идею «интереса» лишь материально-эгоистическими побуждениями и расширило его до «алчности познания», «алчности понимания». Разумеется, перед нами проекция собственного «я» этого выдающегося самостоятельного писателя, но такими были и другие замечательные хронисты, историки, обладавшие более развитым сознанием, чем Диас дель Кастильо, и создавшие другой «архетип» человека XVI в. — «человека вопрошающего», ищущего ответы на бесконечные вопросы о новой мире, критически осмысливающего деятельность Испании в Новом Свете, и, следовательно, «человека творящего» — творящего историю.

Век Возрождения, заря Нового времени, переход в Новую историю, кризис ренессансного человека и рождение человека Нового времени, обретение полноты Земли и рождение в ответ на раннебуржуазные отношения религиозной и светской социалистической утопии, становление идеологии новоевропейского колониализма и в ответ на него — идеологии естественного права и права народов на суверенитет — таково содержание эпохи открытия и конкисты. Свершилась драма истории, но плод ее — не только уничтожение возможностей самостоятельного развития коренного населения Америки, но и генезис нового человеческого сообщества, новой культуры, новый культурный синтез, изменивший облик всей культуры человечества.

II

Открытие и завоевание Америки повлекло за собой возникновение на протяжении последующих столетий нового расово-этнического и культурного сообщества.

Одна из важнейших причин, побуждавших к далеким экспедициям, — как известно, острая потребность европейского рынка в имевших меновую ценность золоте, серебре, драгоценных камнях. На протяжении XV в. приоритет в поисках путей на Восток принадлежал Португалии. Соперничая с Испанией, она освоила морской путь в Индию вокруг Африки и начала колонизацию африканского побережья. Это непосредственная причина появления необычайного по смелости проекта Колумба найти торговые пути в Индию через западный «океан мрака», или Атлантический океан. Колумб, осуществивший этот проект в 1492 г., до конца своих дней был уверен в том, что проложил путь в «Индии» (это название и закрепилось в испанской традиции за открытым материком на весь колониальный период), и лишь приблизительно к середине 1510-х годов письма Америго Веспуччи, широко распространившиеся по всей Европе, подтвердили давно зревшую догадку о том, что европейцам открылся неведомый Новый Свет.

Первые экспедиции Колумба к берегам «Индий» носили торговый характер (хотя уже и в первом плавании он официально провел церемонию вступления испанских королей во владение открытыми островами), последующие положили начало завоеванию новых земель. Используя остров Эспаньолу (Гаити) как базу, испанцы распространили свою власть на другие Антильские острова (Пуэрто-Рико, Ямайка, Куба) и одновременно на Панамский перешеек, на северо-восточное побережье южноамериканского материка. В 1519—1521 гг. они завоевали Центральную Мексику, а к концу 20-х годов — всю территорию от Мексиканского залива до Тихого океана и большую часть Центральной Америки. С 1530 г. португальцы, открывшие Атлантическое побережье южноамериканского материка в 1500 г., начали более или менее планомерную колонизацию современной территории Бразилии, в 1531—1533 гг. испанцы захватили Перу и двинулись в 1535—1537 гг. в Чили, одновременно начались колонизация Ла-Платы и проникновение во внутренние области континента. К середине XVI в. основные районы континента были завоеваны, хотя колонизация ряда областей затянулась на более длительный срок.

Особенность испано-португальской экспансии — не только в овладении чужими территориями, обмене и грабеже, на завоеванных землях испанцы организовывали добычу драгоценных металлов.

Испания, положившая начало экспансии, к рубежу новоевропейской истории была государством, сплоченным под властью «католических королей» Фердинанда и Изабеллы. В 1492 г. с падением Гранады, последнего оплота мавров на Иберийском полуострове, закончилась реконкиста — восьмивековая борьба испанцев за исконные земли. Самовластие феодалов было подорвано монархией, опирающейся в борь-

бе с ними на города и на обладавшую мощной политической властью церковь. Но испанский абсолютизм не стал покровителем буржуазных слоев, он остался самым крупным феодалом, ревностным блюстителем Средневековья не только в Испании, но и во всей Европе эпохи Возрождения и Реформации. И потому, хотя открыло Америку европейское Возрождение, финансировали завоевание испанские, итальянские, немецкие торгово-финансовые кланы, осуществлял конкисту триумvirат короны, церкви и феодалов. Совмещение в политике Испании социально-экономических, идеологических, политических тенденций, характерных для Средневековья, и новых — буржуазного характера — определило особенности «идеологии конкисты».

Реконкиста, проходившая при поддержке Римской церкви, рассматривалась как крестовый поход против «неверных» мавров. В завоевании Америки видели продолжение «исторической миссии» христианской Испании. Ядром конкистадоров были идальго, оставшиеся не у дел после завершения борьбы с маврами, в каждом отряде рядом с солдатами шли священники и монахи разных католических орденов — идеологи завоевания. Римское папство, высшая правовая инстанция католического мира, формально выступало верховным властителем, передавшим Испании новооткрытые земли как божественный дар за героическую борьбу с неверными. Папа Александр VI установил географические границы владений Испании и Португалии и благословил их в булле «Интер цетера» (1493) на покорение неведомых народов с религиозно-цивилизаторской миссией «обратить их в католическую веру»¹⁰.

Идея христианизации, основа официальной идеологии конкисты, была продиктована изначальными универсальными и космополитическими претензиями Римской церкви. Ее коррелят в сфере государственно-политической — идея всемирной католической монархии во главе с Испанией, в том числе и в Новом Свете. Другой, уже неофициальный, но не менее важный компонент идеологии конкисты — уже упомянутые частные интересы конкистадоров, которые порождались и поддерживались политикой испанского абсолютизма. Корона считала новые земли своей собственностью, но, оговаривая свои твердые доходы, устранялась от финансирования дорогостоящих экспедиций и предоставляла руководителям отрядов соответствующие юридические полномочия на их открытия, покорения и заселения. С этим обстоятельством, во многом превратившем завоевание Америки в частную инициативу, были связаны особенности «духовного климата» конкисты, определенного огромным разрывом между официальными идеями и реальностью.

Испанский историк Ф. Лопес де Гомара вложил в уста Кортеса не лишённое иронии высказывание, воссоздающее облик конкистадора: «Главная цель, во имя которой мы пришли в эти земли, — возвеличи-

вание и распространение христианской веры, хотя рядом с ней следуют честь и польза, которые столь редко уместаются в одном мешке»¹¹.

Идея подвига во имя веры и рыцарского долга в этом последнем «крестовом походе» — на заре Нового времени не имела абсолютно значения. Золотая лихорадка превратила конкисту в колоссальное по размаху экономическое предприятие, в котором выветривались стереотипы патриархальных отношений, основанные на средневековом религиозно-светском духовном комплексе вассального служения богу-монарху, рождалось свободное от средневековых традиций сознание. На просторах девственного континента в борьбе с природой выявились как мощь физических и творческих сил индивидуума, так и разрушительные силы индивидуализма, ориентированного на личную «пользу». «Алчный человек» (*hombre codicioso*) — так критики конкисты окрестили конкистадоров и констатировали рождение нового общественного типа человека.

Разложение рыцарства было столь очевидным, что корона и Рим не раз принимали меры, чтобы ввести конкисту в рамки официальных установлений. Аналогичная картина — и в португальской зоне конкисты, которая началась несколько позже и проходила словно в тени грандиозных захватов Испании времен императора Карла V, ставшей в первой половине XVI в. самой могущественной европейской державой, ядром Священной Римской империи и мировой колониальной империей.

Завоевание и колонизация Америки — первый опыт европейского колониализма — породили массу расово-этнических и историко-культурных проблем, на долгие столетия определивших направление общественной мысли. Решающее обстоятельство, обусловившее характер отношений встретившихся миров, — это огромный — тысячелетия и более — разрыв в их социально-историческом развитии. Поражение американских народов было предопределено подавляющим социально-экономическим превосходством европейцев. Но столкнулись не только деревянная дубинка с аркебузом, встретившиеся миры принципиально разнились в духовном, человеческом, мировоззренческом, этическом отношении.

Представители одного из них были носителями глубоко мифологизированного сознания, ранних религиозных представлений, «начального» синкретического знания, другие — представителями общества, вступавшего в эпоху секуляризации сознания и стремительного развития науки. И для индейцев, и для европейцев это была встреча с новым, неслыханным миром. И обе стороны пытались осмыслить увиденное.

Первооткрыватели приводят сведения о том, что индейцы Антильских островов (письмо и «Дневники» Колумба), Флориды («Кора-

блекрушения» А. Нуньеса Кабесы де Вака), Мексики («Донесения» Э. Кортеса), Перу (хроника Ф. де Хереса), муиски колумбийского нагорья («Элегия о знаменитых мужах Индий» Х. де Кастьяноса), мапуче Чили («Араукана» А. де Эрсильи)... поначалу, пораженные эффектами огнестрельного оружия и невиданными животными — конями, воспринимали пришельцев как антропозооморфных (комбинация человек-конь) и божественных существ, обладавших сверхъестественной силой (так, имя верховного бога инкско-кечуанского пантеона Уиракочи стало нарицательным для обозначения белого человека); их приход связывали с предсказаниями и мифологическими преданиями (например, миф о Кецалькоатле у индейцев науа и майя), проверяли, являются ли они бессмертными, требовали от них выполнения шаманских функций, считали, что золото, которого добывались европейцы, — это их пища или пища их божества (как на одном из рисунков «Первой Новой хроники» Ф. Гуамана Помы де Айалы).

Этим объяснялось странное и даже пугающе необъяснимое для европейцев поведение индейцев, будь то поразившая Колумба и его людей ласковая, радостная встреча их индейцами и индеанками, несшими все свои богатства (эта ситуация повторялась в вариациях в разных частях континента), или неоднократно отмечавшаяся удивительная пассивность и даже фаталистическая покорность индейцев, что воспринималось как их «трусливость», «слабость». По всему континенту (особенно в зонах более развитых земледельческих народов) повторялась сходная картина: индейцы поначалу были парализованы своими мифологическими верованиями.

С поведением индейцев связана тактика конкистадоров: обнаружив, что их принимают за божества, они старались как можно дольше поддерживать эту веру, чтобы уменьшить сопротивление. Один из элементов этой тактики — избияния индейцев, призванные укрепить их веру в божественное могущество пришельцев (эти бессмысленные проявления жестокости стали для всей Европы символом испанской конкисты).

Мир индейцев был закрыт для европейцев пеленой фантастичности. Невиданная природа, неведомые люди, ценностные ориентиры и психологические мотивировки поступков которых были непонятны, блеск золота — все это оказывало ошеломляющее воздействие на первооткрывателей и конкистадоров, в сознании которых уживались новое знание, трезвый расчет, фанатизм и суеверия. Религиозные верования — основа мировоззрения европейцев XVI в. — актуализировались при встрече с неведомым и чуждым миром как средство самозащиты. (Этим отчасти объяснялся особый фанатизм церкви в Америке.) Одновременно в сознании европейцев ожили и стали едва ли не массовым психозом уходившие корнями в Антич-

ность и Средневековые легенды и мифы о монстрах, полулюдях, получудовищах, о блаженных, счастливых островах, об источнике молодости, о золотых или серебряных странах и городах, о безмужних женщинах-воительницах, о гигантах...

Колумб верил рассказам индейцев, что где-то поблизости живут люди-собаки; амазонок собирались разыскать на континенте такие образованные конкистадоры, как Э. Кортес и Г. Хименес де Кесада. Педро Мартир писал итальянскому гуманисту Помпонио Лето, что в открытых землях найдут «листригонов и полифемов», питающихся человеческим мясом, а Америго Веспуччи утверждал, будто своими глазами видел гигантов. Распаленное воображение, пораженное блеском золота Теночтитлана, Куско, Боготы и Тунхи, рисовало невероятные картины изобильных городов и стран, ждущих покорителей. Легендарные Семь городов искали сначала на Антильских островах, потом во Флориде и на юге континента. По нему блуждали призраки легендарного Города цезарей и золотой страны Эльдорадо (рождение легенды связано с обрядами муисков Колумбии). Особое место среди этих легенд занимал миф о земном рае, согласно средневековым представлениям он располагался где-то на Востоке. Вслед за Колумбом и Веспуччи (вплоть до начала XVIII в.) многие думали, что земной рай находится в глубинах континента — в Амазонии¹². Эти христианские легенды срастались с утопически-социалистическими идеями, для них идеализированная американская действительность стала питательной почвой.

Поначалу испанцам было так же трудно понять индейцев, как индейцам испанцев. Исходная позиция в постижении и оценке чужого мира — свои, привычные нормы, а глубинная основа сопоставления — критерий социально-экономический — отношение к собственности, потаенной основе общественной организации. Это очевидно в первом же письме Колумба, поведавшем об открытии неведомого мира и его странных обитателей. С симпатией описав обнаженных, доверчивых и наивных людей, которые совершенно равнодушны к золоту — главной цели путешественников, он не преминул в связи с этим заметить, что они вели себя как неразумные «твари», ибо отдавали морякам золотые поделки в обмен на стекляшки¹³. Внимание конкистадоров привлекли формы коллективной собственности, коллективистская общественная мораль, например в государстве инков.

Однако наиболее очевидно различие двух миров в сфере религиозной и морально-этической. Для сознания европейца-христианина отсутствие одежды, невиданные формы брачной жизни (многоженство, неупорядоченные групповые браки, культовые гомосексуализм, гермафродизм, зоофилия), культовая антропофагия, человеческие жертвоприношения с их пышной обрядностью у ацтеков и

мая и невиданной жестокостью (вырывание сердца...), верования, запечатлевшиеся в антропозооморфной и зооморфной скульптуре, — все это было неприемлемым и враждебным. Обычаи и обряды индейцев вызывали сильный нравственный и эстетический шок и были доказательством того, что они слуги сатаны. Естественно, первый удар наносился по верованиям индейцев, их храмам, жречеству. И это был удар в самую сердцевину культуры, основанной на мифологии и обрядности. По сути идеологические и экономические цели конкисты были направлены на полное разрушение индейского мира, всей его культуры; терпимо отнестись к традициям индейцев оказалась неспособна даже интеллектуальная элита Европы.

Хроники конкисты повествуют о разрушении храмов, уничтожении скульптур и водружении на их место в «алтарях» христианских образов. Шло разграбление храмов, изъятие золота, от которого отделялась пятая часть для короны, часть для руководителей конкисты, остальная делилась между солдатами. Разрушения храмов производили на индейцев, убеждавшихся в «бессилии» своих богов, огромное психическое воздействие. Обычно эти акции организовывались после завершения военного этапа конкисты; тогда начиналось массовое обращение индейцев в христианство с торжественным обрядом и избиением непокорных. (Впоследствии разрушение храмов в присутствии индейцев было запрещено.)

О масштабах разрушений свидетельствует, в частности, донесение первого епископа Мексики Хуана де Сумарраги, в котором сообщалось об уничтожении в 1531 г. пятьсот храмов и двадцать тысяч «идолов». По его же приказу сожжены все найденные ацтекские кодексы — пиктографические письмена¹⁴. На Юкатане одним из крупнейших ударов по культуре мая стало аутодафе в 1562 г. под руководством епископа Диего де Ланды — были уничтожены десятки иероглифических рукописей. В Перу, в столице инков Куско, как предполагают, были уничтожены иероглифические письмена «келька», а позже преследовалось и узелковое письмо «кипу».

Разрушение исконной ойкумены, ценностных и нравственных ориентиров, принуждение включиться в чуждую систему отношений и занять положение простых средств производства — все это обусловило трагизм положения индейцев. Утратив исконный мир, они не могли сразу принять чужую культуру, новые нормы общности, морали, быта. Для европейцев это служило свидетельством их лени, хитрости, глупости или лживости, а сохранение привычных брачных отношений или исконной обрядности — доказательством их природной похотливости или порочности.

Возникшее при первой встрече европейцев с индейцами восприятие их мира как менее человеческого, вызванное расхождением

морально-этических норм, не уменьшилось с крещением, которое должно было приобщить индейцев к «истинно человеческому», и даже укрепилось. Для первооткрывателей индейцы были, безусловно, людьми, хотя и «варварами». Колумб отмечал остроту их ума, Кортес восхищался достижениями ацтеков, для обоих они — «разумные люди». Впоследствии принадлежность индейцев к человеческому кругу ставится под сомнение, их относят к животному миру. Отсюда стереотипы отношений конкистадоров и их потомков с индейцами и существующая в колониальный период терминология, согласно которой различались индейцы дикие, прирученные, домашние, неразумные.

Сомнение в человеческом естестве индейцев имело, прежде всего, социально-экономическую и юридическую подоплеку, ибо за всем этим крылся вопрос о правах индейцев и правах пришельцев из Европы.

Вокруг проблемы социально-экономического и правового устройства «Индий», которые при «католических королях» рассматривались как собственность королевства Кастилии и Леона, а при Карле V были формально присоединены к Испании, шла острая борьба. На первых порах папский дар расценивался как юридическое основание для абсолютной «земной» и духовной власти над Индиями и фактически установился режим рабовладения в форме введенного Колумбом «репартименто». Но опасаясь утраты контроля над новыми феодалами, корона предприняла, по сути, антифеодальные меры и объявила в 1500 г. индейцев свободными вассалами, запретив обращать их в рабство (этот запрет не касался антильских карибов, оказывавших ожесточенное сопротивление и признанных совершенно «дикими», а впоследствии и непокорных чилийских мапуче и др.). Однако эти решения не раз бывали предметом споров и подвергались пересмотру. В центре полемики постоянно находилась и созданная короной еще на раннем этапе конкисты энкомьенда, в которой сочетались и колониальные интересы, и цивилизаторские претензии короны, передававшей свободных вассалов-индейцев на попечение конкистадорам и их потомкам (за четверть дохода); владельцы энкомьенды получали вассалов-индейцев вместе с землей как для своего обогащения, так и для обращения их в католическую веру, воспитания в христианском духе и приобщения к цивилизации.

Но за правовыми и социально-экономическими вопросами скрывались еще более сложные проблемы. В последнем столетии Возрождения история возложила на Испанию, открывшую реальную полноту мира и человечества, величайшую интеллектуальную и этическую нагрузку осмысления нового исторического опыта и сделала ее центром зарождения многих научных и гуманистических идей Нового времени. Встреча двух континентов, двух культур дала

импульс возникновению принципиально новых представлений о мироустройстве, о человечестве и потребовала пересмотра на новом уровне (по сравнению с античным и средневековым знанием) не только естественно-научных проблем, но и гуманистических, историко-культурных, философских вопросов о происхождении и природе человека, о границах человеческого, о многообразии культур и вер, о правах человека и народов, о справедливых и несправедливых войнах, о свободе и несвободе.

Новизна открытого мира, существование которого не «предусматривали» ни античные источники, ни Библия, ни теология, определила связь любого вопроса, сколь бы малым он ни был, с глобальной проблематикой. Все, кто намеревался писать об Америке и индейцах, начинали с возникновения земли и человечества, заново в меру своих возможностей ставя коренные историко-географические, философские, теологические, гуманистические вопросы: Новый Свет — это божье творение или «царство сатаны», часть «нормального» мира или это мир «антиподов»? Целостен ли мир и едино ли человечество? Каково происхождение Америки и ее населения? В чем смысл столь существенного различия между флорой и фауной Старого и Нового Света? Не связаны ли сообщения античных авторов (Платона, Сенеки, Страбона, Плиния и др.) об Атлантиде или о «последней Туле» с Новым Светом? С каким коленом рода Ноева следует связывать индейцев и как они могли там появиться после потопа?¹⁵

И в конечном счете всегда проступала связь этих общих вопросов с практическими интересами, чем объяснялась острота полемики вокруг Нового Света, разгоревшаяся на обеих сторонах Атлантики в период конкисты. Она проходила в условиях острейших социально-экономических противоречий между испанским абсолютизмом, конкистадорами-феодалами и различными течениями в церкви. В этих условиях Карл V допустил поразительную для XVI в. публичность споров и высказывание самых, казалось бы, еретических мнений, но всегда до тех пор, пока они не затрагивали интересы короны и принципы абсолютизма.

Возникшее в Испании и Америке в связи с полемикой об индейцах и Новом Свете гуманистическое общественно-интеллектуальное движение первой половины XVI в. (воздействие его выходило за пределы этой хронологии) стало одним из самых значительных проявлений испанского гуманизма и ярким вкладом в культуру Возрождения.

Зародилась полемика на острове Эспаньола среди монахов-доминиканцев, исповедовавших типичные для первой половины XVI в. умеренные религиозно-обновительные тенденции испанской церкви. В 1510—1511 гг. здесь впервые прозвучали голоса протеста против жестокостей в обращении с индейцами, в 1514 г. к домини-

канцам примкнул священник с Кубы Бартоломе де Лас Касас, впоследствии в спор втянулись правоведы, теологи, историки, а также участники и свидетели конкисты, проблематика споров становилась все более обширной и глубокой¹⁶.

Поначалу шли споры о методах проникновения Испании в Америку для ее христианизации, о законности войны с индейцами во имя этой цели, о способах христианизации, о законности порабощения индейцев. Тут было два основных аспекта: первый затрагивал «божественное право» и имевшие многовековую историю вопросы правовых отношений христианского мира с неверными, второй — «естественное право» и проблемы рабства¹⁷. Для консервативного течения в испанской теологической мысли характерна уходящая в Средние века идея необратимой греховности неверных и отрицания естественного права у них на свободу, собственность, самоуправление; основа другого течения — убеждение в том, что естественное право коренится в природе человека как божьего творения и существа разумного.

Тут выявились различные взгляды на применение естественного права к индейцам, прежде всего в связи с вопросом о рабстве.

Унаследованное от Античности и Средних веков право различало (на основе «Политики» Аристотеля) рабство «по закону» (взятые в плен на войне, купленные в рабство и т.д.) и рабство «по природе», предназначенное для варваров, язычников, которые по природе своей неразумны и морально низки. Объявив индейцев свободными вассалами, корона, исходящая из политико-экономических интересов, исключила возможность считать их рабами по природе. Соответственно разрабатывались юридические понятия справедливой и несправедливой войн. Так возникло рекеримьенто — трагикомический документ эпохи, содержащий ультимативные требования, предъявленные индейцам (сходный документ был и у португальских конкистадоров): если индейцы согласятся добровольно признать власть короля Испании, которому Папа Римский передал Индии в дар, то они останутся свободными, в противном случае испанцы будут вести против них справедливую войну и обратят их в рабов по закону¹⁸. Обретение рабов на войне было самым простым способом обретения «законных» рабов, и испанцы часто провоцировали индейцев на вооруженное сопротивление.

Конкистадоры-феодалы стремились вырвать у короны и абсолютные права на индейцев, что требовало признания их рабами по природе. Тут возникал вопрос о разумности, т.е. человечности индейцев, и сталкивались противоречивые мнения. Сторонники рабства индейцев обосновывали свои позиции античными идеями природно-климатического детерминизма: во влажном климате тропиков человек жить не мог, могли обитать лишь неполноценные существа.

Отсюда идея «слабости» человека Нового Света; ей суждена долгая жизнь. Доказывалась и животная грубость индейцев (например, во «Всеобщей истории Индии» Г. Фернандес де Овьедо писал о такой крепости черепов индейцев, что о них ломаются стальные мечи)¹⁹.

К середине 1530-х годов, когда корона восстановила рабство, индейский вопрос обрел особую остроту. Фронт конкисты расширился, она охватывала все более широкие пространства Южной Америки (Андская зона и внутренние районы континента) и проводилась жестоко и с размахом, ибо ее участниками были уже опытные колонизаторы, завоеватели Антильских островов, Мексики и Центральной Америки. Происходила поляризация точек зрения в церковной среде, в Совете Индий дебатировались предложения, меморандумы, трактаты. Крайние взгляды сторонников рабства индейцев представлены в меморандуме епископа Томаса Ортиса, который так аргументировал свои предложения: «Люди из континентальных Индий едят человеческое мясо и подвержены содомскому греху более, чем любые другие индейцы. Они не знают законности, ходят голыми, не ведают любви, стыда, они, как ослы, тупы, безрассудны, бесчувственны... это дикие животные»²⁰. Противоположная точка зрения изложена в послании мексиканского епископа Хулиана Гарсеса, обратившегося сначала в Совет Индий, занимавший консервативные позиции, а затем к Папе Римскому, и в ходатайствах священника Бернардино де Минайя, возмущенного зверствами конкистадоров Писарро и покинувшего его отряд.

События в Перу, особенно вероломное убийство верховного Инки, оказали сильное влияние на общественное мнение. Эти события и явный раскол среди духовенства вынудили в 1537 г. папу Павла III издать буллу «Сублимус деус», в которой говорилось: индейцы — «настоящие люди», а иные точки зрения суть дьявольские внушения. Минуя Карла V, она распространялась в Индиях. Период между 1537 и 1542 гг. — время напряженных теологических и юридических дебатов.

Имперские идеологи конкисты встретили сопротивление со стороны как части представителей церкви (наиболее радикальным среди них был Лас Касас), так и университетских кругов, испанских гуманистов — эразмистов. Гуманистическое движение в Испании в условиях союза абсолютизма и церкви, ставшего ядром общеевропейской контрреформации, было умеренным и мало развивалось в явно светских формах. Но секуляризация гуманистической мысли шла и под религиозно-схоластической оболочкой, что проявилось именно в вопросах о судьбе индейцев.

Крупнейшим центром гуманистического движения в Испании был Саламанкский университет, один из наиболее значительных учебных и научных центров Европы той поры. Здесь преподавали крупные представители гуманистической учености: филолог Элио

Антонио де Небриха, юрист и историк итальянец Лючио Маринео да Бидино. Он был учеником известного итальянского гуманиста Джулио Помпонио Лето, с чьим радикальным кружком поддерживал связи. Множество нитей связывали испанских гуманистов с Эразмом и его кругом. В Испании широко распространилась «философия Христа», важнейшее религиозно-духовное течение эпохи Реформации, которое пропагандировало возвращение к раннехристианским этическим нормам и идеи равенства всей христовой паствы (прообразы секуляризованных идей естественного равенства).

Крупнейшие испанские гуманисты не могли обойти индейскую проблему. Альфонсо де Вальдес, секретарь Карла V, оказывал на него определенное воздействие, Эразм и Антонио де Гевара, авторы сочинений об «идеальном государе», считались его советниками. Имел авторитет видный представитель гуманистического движения в Испании, теолог и юрист Франсиско де Витория (1483—1546), получивший образование в Парижском университете, где он подружился с Эразмом. Вокруг Витории в Саламанке объединились единомышленники — теологи и юристы Мельчор Кано, Педро и Доминго де Сото (Доминго был духовником Карла V и другом Лас Касаса) и другие ученые, которые, отрицая аристотелевскую догматику в решении индейского вопроса, противопоставили ей связанные с евангельской «философией Христа» идеи естественного права. Утверждая человечность индейцев и распространяя на них идею естественного равенства перед Богом, гуманисты подвергли острой моралистической критике имперскую политику Испании. Причем значение идей испанских гуманистов о единстве рода человеческого как создания божьего (а в связи с этим новый подход к вопросу о правах людей и народов), о «земной» и божественной власти и их границах (а в связи с этим новые точки зрения на права монарха и папы) выходило далеко за пределы индейской проблематики.

Гуманистические искания испанских мыслителей, основывавшихся на новых представлениях о земном шаре (как писал Луис Вивес, «поистине открылся роду человеческому его мир»²¹), при всей своей умеренности, по сути дела, были знаком историзации сознания, выходявшего за рамки догматов и стремившегося преодолеть древний «монологический» этноцентризм в оценке ойкумены, свойственный и античному миру, и ортодоксальному христианству. Так, одновременно с рождением новоевропейского этноцентризма, лежавшего в основе имперской идеологии сторонников рабства индейцев — идеологии раннего этапа колониализма, в трудах выдающихся историков и полемистов XVI в., писавших в Испании и в Америке, возникали элементы принципиально новой системы мировидения, основанной на идее единства и многообразия мировой культуры.

Крайне важными для будущего были идеи естественного права, которые в религиозно-схоластической оболочке предвосхитили важнейшие положения XVIII в. Франсиско де Витория в цикле лекций «Об Индиях» («De Indis recenter inventis relectio prior»; первое издание—«Relectiones Theologicas», Lyon, 1577), прочитанных в 1538 г. в Саламанкском университете, пришел к отрицанию правового смысла папского дара, универсальности власти папы и короля, права короля на овладение Америкой (даже во имя приобщения к христианской вере) и к утверждению естественного суверенитета и равноправия народов (это дало основание современным историкам культуры рассматривать его в качестве родоначальника международного права)²².

Разумеется, следует учитывать, сколь не разработаны были взгляды испанских гуманистов, в своих представлениях о многообразии ойкумены во многом исходивших из традиционных идей о жесткой казуальной связи природы, климата и типа человека, и сколь далеки они были от исторического понимания типов культуры и уровня их развития. Так, Витория рассматривал культы, связанные с антропофагией и человеческими жертвоприношениями, как преступление против естественного закона, что оправдывало войну против индейцев, практиковавших такие культы. Мало внимания в тот период уделялось проблеме рабства негров, возникшей уже на рубеже XV—XVI вв., когда в Новый Свет стали завозить африканских невольников. В том, что испанская корона узаконила ввоз негров-рабов и выдала лицензии португальским торговым «кампаниям», сыграла роль и ограниченность взглядов защитников индейцев. Доказывая, что природа Нового Света не может производить рабов («слабость», деликатность сложения индейцев), они призывали ввозить рабов из «сильного» Старого Света. Но впоследствии и Витория, и Сото, и Лас Касас пересмотрели эти взгляды и распространили на негров идею естественного равенства²³.

Стремясь нанести удар по сильным, особенно в Перу, феодалам-энкомьендеро, а также под давлением партии гуманистов, Карл V принял в 1542—1543 гг. Новые законы Индий, основанные на идеях Витории—Лас Касаса. Индейцы вновь были объявлены свободными вассалами, имеющими право на безопасность личности и на собственность, энкомьенда отменялась, термин «конкиста» упразднен, вводились термины «вступление» (*entrada*) и «открытие» или «обнаружение» (*descubrimiento*). Однако Новым законам была суждена недолгая жизнь. В Перу начался мятеж, в Мексике власти приостановили действие законов, Совет Индий осаждали делегации из колоний. Деятельность Лас Касаса и его сторонников — епископов центральноамериканских провинций (Никарагуа, Гондурас, Панама, Гватемала, а также Новая Гранада) встретила решительное (вплоть

до убийств) сопротивление²⁴. И через несколько лет Новые законы были отменены, конкиста продолжилась.

Кульминация борьбы по индейскому вопросу — публичный диспут 1550—1551 г. между главным идеологом имперской партии историком, теологом и правоведом Хуаном Хинес де Сепульведой (1490— 1573) и Лас Касасом.

К середине 1550-х годов в условиях контрреформации, ужесточения инквизиции, особенно после вступления на трон Филиппа II, полемика пошла на убыль. Отвергнув взгляды радикалов обеих споривших партий, Филипп II принял в общих чертах прагматическую теорию умеренных «либералов» — Бартоломе де Каррансы, Мельчора Кано, Диего де Коваррубиаса, Хуана де ла Пенья, которые разработали основы испанского колониального права, воплотившегося в законодательстве Индий. Его основа — тезис о законности и справедливости опеки и протектората Испании над «варварскими» народами во имя просвещения и приобщения к цивилизации. Официально Индии считались частью Всемирной испанской монархии и входили в нее наравне с иными ее частями под названиями Индейская монархия, Королевство Индий или Государство Индий. Однако в отличие от европейских зависимых стран (в частности, Португалии, присоединенной к Испании в 1581 г.), Индии входили в империю на правах не автономной, «отдельной», а «присоединенной», т.е. зависимой части²⁵. Эта юридическая формула закрепляла особый — колониальный — статус Америки.

Полемика, в ходе которой в борьбе с отжившими свое время средневековыми концепциями вырабатывалась идеология раннего колониализма Нового времени и вместе с тем рождались противостоявшие ей гуманистические идеи, имела основополагающее значение для культуры XVI в. С ней соотносилась обширная «литература открытий и конкисты», создававшаяся первопроходцами-конкистадорами, историками, деятелями кампании христианизации, многие из которых непосредственно участвовали в интеллектуальной борьбе. На всем протяжении истории Латинской Америки тяжкие проблемы, порожденные конкистой, не исчезали, не утрачивала актуальности и идеологическая, философская, интеллектуальная проблематика, впервые сформулированная в XVI в. В новых обличьях она возрождалась в полемиках последующих веков, они разгорались на всех переломных этапах истории нового человеческого сообщества и давали импульс становлению его культуры.

В отличие от европейской традиции, где в центре внимания находились неравные социальные отношения внутри европейского мира, ядро американской традиции — проблема отношений между различными мирами. Так, в XVI в. возникают очертания развившейся впоследствии специфической структуры сознания латиноамериканских художников и философов, важнейший элемент которого составляют

проблема отношений двух миров — Америки и Европы — и связанная с ней проблематика единства и равенства человечества. В то же время само рождение этой проблематики в век конквисты говорило не только о высочайшей чуткости испанской гуманистической культуры, но и о процессе духовной переориентации, «американизации» сознания деятелей культуры, для которых проблемы Нового Света становились проблемами всей их жизни. Эта переориентация была важным, но лишь одним из проявлений начинавшегося генезиса новой культуры — непредусмотренного итога конквисты.

¹ См.: *Земсков В.Б.* Навстречу исторической дате: «праздновать» или «отмечать»? // Латинская Америка. М., 1985. № 4. С. 63—75.

² К 1987 г. состоялось четыре таких совещания: в Мадриде в 1983 г., в Санто-Доминго — в 1984 г., в Буэнос-Айресе — в 1985 г., в Сан-Хосе (Коста-Рика) — 1986 г.

³ См.: *Земсков В.Б.* Навстречу исторической дате....

⁴ См.: *America-92*. Madrid, 1985. N 4. P. 41.

⁵ *America-92*. Madrid, 1986. N 7. P. 32.

⁶ См. текст буллы папы Александра VI «Интер цэтера» 1413 г. // *Католицизм и свободомыслие в Латинской Америке: Документы и материалы*/ Отв. ред. И.Р. Григулевич. М.: Наука, 1980. С. 32.

⁷ *Ricard R.* La conquista spiritual de México. México, 1967.

⁸ См.: *История литератур Латинской Америки*. Кн. 1: От древнейших времен до начала Войны за независимость. М., 1985. Ч. II. Тл. 1, 2, 6.

⁹ См.: *Ladero-Quesada M.A.* Historia de América Latina: Hechos — Documentos — Polémica. T. 1: España en 1492. Madrid, 1978.

¹⁰ *Католицизм и свободомыслие в Латинской Америке*. С. 32.

¹¹ *López de Gómara, Francisco.* Hispania Vitrix, Primera y Segunda partes de la Historia General de las Indias. Barcelona, 1954. T. II. P. 102.

¹² *Buarque de Holanda, Sérgio.* Visão do paraíso: Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. Rio de Janeiro, 1959.

¹³ La Carta de Colón. 15 febrero — 14 marzo de 1493. Madrid, 1961. P. 8.

¹⁴ *Григулевич И.Р.* Крест и меч: Католическая церковь в Испанской Америке, XVI—XVIII вв. М., 1977. С. 60.

¹⁵ См.: *O'Gorman, Edmundo.* La Invención de América. Mexico, 1977.

¹⁶ Из работ историков по этому вопросу см.: Бартоломе де Лас Касас: К истории завоевания Америки. М., 1966; *Григулевич И.Р.* Крест и меч...

¹⁷ См.: *Zavala, Silvio.* La filosofía política en la conquista de América. Mexico, 1977.

¹⁸ См.: *Католицизм и свободомыслие в Латинской Америке*. С. 34—36.

¹⁹ *Fernández de Oviedo y Valdés Gonzalo.* Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano. Asunción, 1944. T. I. P. 228.

²⁰ *López de Gómara, Francisco.* Hispania Vitrix... T. I. P. 364.

²¹ Цит. по: *Hernández Sánchez-Barba, Mario.* Historia y literatura en Hispano-América (1492—1820); La visión intelectual de una experiencia. Valencia, 1978. P. 93.

²² См.: *Vitoria Francisco de.* Relecciones sobre los Indios y de derecho de guerra. Buenos Aires, 1946.

²³ *Zavala, Silvio.* Op.cit. P. 97 y o.

²⁴ См.: *Dussel, Enrique.* Historia de la Iglesia en América Latina. Coloniaje y liberación (1492—1973). Barcelona, 1974.

²⁵ *Ots Capdequí, José María.* El estado español en las Indias. La Habana, 1975; *Hernández Sánchez-Barba M.* Op.cit.

**О тех, кто создавал
испано-американскую
литературу XVI–XX вв.**



Литература открытий и конкисты

(первые испаноамериканские памятники)

Атмосферу XVI столетия хорошо передают слова одного из первых историографов открытия и завоевания Америки — Франсиско Лопеса де Гомары, с восторгом писавшего: «Мир так велик и прекрасен, и в нем столько всякого разнообразия!»¹ Другим эпитафием к XVI столетию могли бы стать слова его идейного противника Бартоломе де Лас Касаса: «Они шли с крестом в руках и с ненасытной алчностью в сердце»². Противоречивая картина эпохи, полюсами которой были, с одной стороны, энергичный, предприимчивый и самовластный первопроходец, конкистадор, а с другой — непримиримый критик разбоя завоевателей в заокеанских землях, запечатлелась в оригинальнейшей литературе открытий и конкисты, возникавшей по мере того как с конца XV до приблизительно последней трети XVI в. с севера на юг американского континента продвигался фронт экспансии.

Термин «литература» в отношении материалов об открытии и конкисты Америки достаточно условен, потому что первые впечатления о событиях в Новом Свете воплотились в деловой, дневниковой, историографической прозе. Вместе с тем несомненна принадлежность ее наиболее выдающихся образцов к документально-художественной литературе. Более того, образуя своего рода пограничный слой между искусством художественного слова и слова делового, эта литература составила один из оригинальнейших слоев в классическом наследии Испании эпохи Ренессанса. Р. Менендес Пидаль высоко оценил ее роль, отметив, что с живым словом творцов истории и ее летописцев в испанскую литературу вошло важное обновительное течение, противостоявшее языковым клише средневековой словесности, рыцарского романа и ученой гуманистической риторики³.

Но, видимо, значение литературы открытий и конкисты не ограничивалось языковыми новшествами, сами они были отражением ее концептуальной, философской новизны, порожденной всем историческим опытом XVI в., который оказывал глубочайшее воздей-

ствие не только на естественно-научные представления, но и на всю духовную жизнь. С расширением земного пространства до его истинных пределов происходило и расширение внутренней вселенной человека, возникали новые точки отсчета в оценке мира, общества и индивидуума, новые социально-этические «камертоны». Идеи XVI столетия о естественном состоянии, ранние варианты концепции естественного человека (добрый дикарь, голый философ), составлявшие образно-концептуальную почву художественно-философского антропоцентризма, связаны с представлениями о Новом Свете и его человеческом мире. Иными словами, высокая европейская художественно-философская мысль получала эти образы, идеи, концепции через литературу путешествий и завоеваний, которая оказывалась связанной через полемику о судьбах индейцев с важнейшими исканиями времени.

Однако значение литературы открытий и конкисты не ограничивалось ее ролью посредника между исторической практикой и культурой. То, что на фоне европейской литературы XVI в. выглядело лишь как заморский эксперимент испанской словесности, становилось эпосом Нового Света, первым пластом новой литературы, хотя такое значение ее выявилось позже.

Крайне важно, что у начал новой традиции стояли не писатели, а практики истории, «бывалые люди» — путешественники, конкистадоры, солдаты, монахи, не осознававшие себя литераторами или начинавшие осознавать себя таковыми в процессе работы. Одни в большей, другие в меньшей степени, они были свободны от традиций, канона и способны к свободному, творческому подходу к слову (за исключением случаев, когда было необходимо соблюдать вассальный этикет и формульность придворной речи, как в обращениях к королю). Произведения об Америке, создававшиеся в Испании теми, кто не имел живого контакта с новой действительностью (например, сочинения Ф. Лопеса де Гомары), оставались фактом европейской литературной традиции, а написанные теми, кто жил в Америке, имели совершенно новую окраску. Их язык менялся вместе с ними.

Поначалу единственным источником средств постижения нового мира в слове была традиционная лексика Старого Света. Социальные, духовные, религиозные, природные, географические феномены Америки постигались через знакомые явления. И потому ацтекские вожди или Единственный Инка были королями, в кубинском лесу Колумб слушал соловьев, картофель оказывался каштанами, ягуар — тигром, лама — овцой с длинной шеей или американским верблюдом. Многие и многие из тех, кто брался за перо, чтобы описать новый мир, могли бы повторить слова Кортеса, который, поражен-

ный многообразием и богатством увиденных в столице ацтеков Теночтитлане незнакомых вещей, заметил: «Не описываю их, потому что не знаю, как их назвать»⁴. Испанский языковый фонд, равно как и стилистические клише, оказывался неспособным отразить новый мир, новая реальность требовала нового слова и диктовала его.

К XVI в. восходит начало формирования американской разновидности испанского языка⁵, который, сохраняя единство, на последующих этапах обретает существенные различия в зависимости от соотношения и особенностей взаимодействия индейского, испанского и африканского этноязыковых стратов в разных районах континента. Возникновение «американизмов» путем широкого использования индейской лексики (особое значение имела лексика индейцев Антильских островов, с которых началось знакомство с Америкой), изменение значений традиционных понятий, перестройка исторических языковых пластов и другие явления языкового обновления под воздействием новой природной, исторической, социальной среды могут быть отмечены уже в памятниках времен открытия и конкисты⁶.

Но дело не ограничивалось изменением информационных возможностей языка, ибо познавательная функция языка неразрывно связана с функцией оценочно-эстетической. Не думая о литературе, стремясь передать свои впечатления, первооткрыватели превращались в писателей: передача информации о совершенно новой действительности с необходимостью становилась художественным ее претворением. А стремление художественно воссоздать увиденное влекло за собой обновление не только языкового фонда, но и стилистические новшества. У новых литераторов в зависимости от степени образованности могли преобладать те или иные стилистические пласты: стилией «веристического», т.е. объективного хроникально-летописного, легендарно-поэтического, фольклорно-романсовой эпики, рыцарского романа, библейской и евангельской поэтики, элементы гуманистического ученого стиля и т.д. Все они приходили в движение, смешивались, использовались не по назначению, отступали перед главной задачей — поведать о небывалом и невиданном.

Изменение функции, разрушение канона, сближение и взаимопроникновение, казалось бы, далеких пластов были главным направлением и в жанровом развитии. Процессы эти, отражая европейский процесс обмирщения и гуманизации литературы в эпоху Возрождения, получили своеобразное выражение и в Америке, например в таком официальном жанре деловой прозы, как «реласьон», т.е. «сообщение», «донесение», «отчет», в других случаях «реласьон» означает хроникальное историческое повествование или эпистолярный жанр. Жанровое движение происходило, во-первых, в связи с необходимостью и стремлением, не ограничиваясь лишь передачей

информации, создать общий и целостный образ вновь открытой действительности, а во-вторых, в связи с тем, что этот тяготеющий к эпичности образ отнюдь не был холодным слепком, но, напротив, картиной зачастую пристрастной, субъективной, за которой стоял человек Нового времени, исполненный страстей и предрассудков, героизма и эгоистических устремлений. Летописцы Нового времени в отличие от средневековых, глядящих на события с высоты божественного промысла, были творцами истории, участниками непримиримо спорящих партий, стремящихся доказать свою правду. Термины «истина», «правда», «истинный», «подлинный», которыми пестрят заголовки и преамбулы многих «донесений», «сообщений», хроник, исторических сводов, связаны не только с испанской историографической традицией строгой объективности, но и с тем, что вокруг правды шла напряженная борьба.

Эпистолярный и хроникальный материал XVI в. скрывает множество подвохов для тех, кто надеется найти в нем действительно объективные сведения. Конкистадоры преувеличивали свои «подвиги», скрывали акты дикого насилия и чудовищного произвола, которые могли бы неблагоприятно отразиться на их карьере, оправдывались и чернили своих соперников. Критики конкисты, чтобы потрясти воображение монарха и высшего чиновничества, преувеличивали злодеяния завоевателей. Попадая в Совет Индий, донесения конкистадоров и их противников становились предметом острого и небескорыстного внимания со стороны официальных и добровольных хронистов, тех, кто непосредственно участвовал в острейших дебатах вокруг индейской проблемы и аргументировал с помощью исторических сводов, составлявшихся на основе документального материала. Шла настоящая литературная война, рукописи исчезали, запрещались по наговорам и отрицательным отзывам, фальсифицировались, погребались в архивах, переписывались, искажались вставками и купюрами.

Понимание «правды» диктовалось прежде всего отношением к полемике о Новом Свете и индейцах, собравшей в единый узел всю гуманистическую проблематику века. В свою очередь, позиция, занимаемая в споре, определяла характер трактовки не только конкисты, ее эпизодов, действий ее руководителей, но и воссоздания образов Америки, какими они представляли из документальных повествований или полемической публицистики. Вслед за идейной поляризацией происходила поляризация образов и стилей — Новый Свет оказывался то обителью сатаны, то земным раем, конкиста выглядела то подвигом во славу веры и короны, то сценами из апокалипсиса, творимого алчными искателями золота. Эти образы играли важную роль в процессе генерирования концептуальных, философ-

ских основ художественной традиции воссоздания действительности Нового Света.

Эпическая поэма Алонсо де Эрсильи «Араукана», проложившая дорогу множеству других поэтов, не случайно возникла во второй половине века на основе метафорики, уже определившейся в исторической и философско-публицистической литературе.

Новая традиция была связана с исканиями гуманистической партии, что определяло и источники нового образно-стилистического арсенала; он возникал в процессе контаминации разных философско-эстетических пластов (мифологический и легендарный античный материал, христианская мифология, средневековый легендарный фонд, новоевропейские реформационные философские течения — эразмизм, светская и религиозная утопия, идеи естественного состояния).

Первооткрывателем Нового Света в слове был сам Христофор Колумб. Оригинал его знаменитого письма, написанного 14 марта 1493 г. у Канарских островов при возвращении в Испанию и возвещающего об открытии, не сохранился, в многочисленных копиях существуют расхождения — в адресатах письма и деталях. Нет уверенности и в том, что письмо написано самим Колумбом, который недостаточно хорошо владел испанским; оно либо записано секретарем под диктовку, либо представляет собой обработку оригинального текста. Но, несомненно, основные сведения, идеи, образы, описания, содержащиеся в письме, принадлежат Колумбу, и это главное, ибо глазами адмирала на открытые земли смотрела вся Европа.

Письмо Колумба — прототип своеобразного жанра повествований (сообщения, донесения и т.п.), который породила эпоха открытий. В скупом и точном докладе ученого мореплавателя и купца Колумба сообщалось о маршруте следования, порядке открытия островов, давались их деловые описания, рекомендации о возможностях извлечения богатств. В то же время доклад стал художественной панорамой неведомых земель, окрашенной чувствами гордости победителя (хотя автор и не подозревал о подлинном смысле открытия), восторга и изумления от увиденного.

Но менее всего следует воспринимать образ, созданный Колумбом, как реалистический, это идеализированный и, более того, утопический образ. Радость открытия заставила Колумба смотреть вокруг себя влюбленными глазами художника. К идеализации увиденного располагала и психологическая ситуация встречи (после скитаний по «морю мрака») с благодатной природой. Возможно, сыграло свою роль стремление Колумба возвеличить в глазах «католических королей» значение своего открытия (ведь золота на островах практически не было). Но в любом случае Колумб в определен-

ном смысле уже вез с собой образ открытых позднее земель, ибо он связан со стилистикой легенд о неведомых «счастливых островах», столь распространенных в Средние века и приобретших особую актуальность в эпоху Великих географических открытий. Комплекс представлений о «счастливых островах», связанных с античными «аркадическими», затем с христианско-утопическими образами, занял важное место в сознании Колумба, расположенного к экзальтированным мечтаниям и хорошо осведомленного в морской и географической литературе своего времени. Он ждал «чуда», и увидел «чудо», охарактеризовав все увиденное именно этим далеко не случайным словом⁷.

Колумб описал острова, названные им Эспаньолой (Гаити) и Хуаной (Куба), исходя из стиля легендарной традиции. Гиперболизация, аффектация, идеализация — главные стилистические средства в его письме. Ничем иным невозможно объяснить, почему сравнительно невысокие горы он описал как высочайшие, деревья едва не достигали неба, бухты были намного лучше всех, что он знает в Европе; природа прекрасна, все говорит о том, что здесь царит вечная весна. Часть этой идеализированной аркадической природы — обнаженные, доверчивые, мирные, приятной наружности люди, которых Колумб воспринял как обитателей «счастливых островов». Желание и готовность видеть их такими нашли опору в покорно ласковой встрече араваками европейцев, которых они приняли за божественных пришельцев, и в поразившей моряков их первобытно коммунистической морали: «Если попросить у них какую-нибудь вещь, они никогда не откажутся ее отдать. Напротив, они сами ее предлагают, и притом с таким радушием, что кажется, будто они дарят свои сердца»⁸. Индейцы верят в то, что пришельцы и их корабли опустились с неба, пишет Колумб, но, замечает он, «эта вера проистекает у них не от невежества», напротив, у них очень «острый ум», просто, не зная никакой религии, ни идолопоклонства, они верят в то, что «силы и добро приходят с неба»⁹. Однако от человека, этого центра аркадического мира, протягивается обратная дорожка к миру реальному. Колумб не только мечтатель, но и купец, и хотя ему жаль разрушать причудлившийся ему идеальный мир, жизнь требует свое. Он и защищал индейцев от глумливых моряков, пользовавшихся их наивностью, и в то же время первым произнес одно из ключевых словосочетаний всей полемики об индейском вопросе: «неразумные твари», животные. Мотив золота (драгоценностей, пряностей), главной цели экспедиции, также предвосхищая всю литературу XVI в., — это другой ведущий мотив его письма. Восхваляя богатства земли, легкость покорения жителей (оставшихся испанцев достаточно, чтобы «разорить всю ту землю»¹⁰), Колумб обещал дать королям столько золота, хлопка, пряностей и

рабов, сколько ему велют отправить. Примечательно, что он думал о рабах «из идолопоклонников»¹¹, т. е. не из тех индейцев, которые вписались в картину увиденного им чуда. Вероятно, «идолопоклонников» он видел на других островах, где, по сообщениям индейцев, жили люди, едящие человеческое мясо, люди с хвостами, безволосые люди, амазонки... Конкретным воплощением этих образов стали карибы островов Доминика и Мартиника с их культовой антропофагией. Колумб назвал их в своем «Дневнике» каннибалами. Этому термину была суждена большая литературная жизнь¹².

Вести об открытии новых земель были встречены с огромным интересом всей Европой, представителем которой и ощущал себя Колумб. Это очевидно из заключительной части его письма, где он сообщал о благах, которые принесут эти земли всем народам. Письмо (помимо испанских изданий) было переведено на латинский язык, в 1493—1494 г. девять раз издано в Риме, Париже и других городах, версифицировано Джулиано Дати на итальянском для исполнения на народных празднествах, в 1497 г. опубликовано на немецком языке в Страсбурге. Само перечисление изданий ясно свидетельствует о роли письма Колумба в формировании представлений европейцев об открытых землях.

Меньшую роль сыграл так называемый «Дневник» Колумба. Оригинал был утрачен, дневник известен в изложении сына первооткрывателя — Эрнандо Колона, автора вышедшей в Венеции на итальянском языке «Истории адмирала Христофора Колумба» (1571)¹³, и в изложении Бартоломе де Лас Касаса, который включил его в первую часть своей «Истории Индии».

У начал новой традиции, кроме Колумба, стоял еще один итальянец, сам не побывавший в Новом Свете, но хорошо знакомый с первооткрывателем, — Пьетро Мартире д'Ангьера, или Педро Мартир (1455—1526). Член Совета Индии, поддерживавший тесные связи и с Эразмом, и с Ватиканом, он стал первым пропагандистом открытия Америки в своих «Декадах Нового Света» (1530), над которыми начал работать в 1494 г. Первоначально это были пространные письма-повествования на латыни, Мартир посылал их папской почтой в Ватикан. В посмертном полном издании они составили книгу — первую историографию конкисты, охватывавшую события с 1492 по 1525 г. Писавший с легкой улыбкой, сглаживавшей моралистическую критику в адрес конкистадоров, Мартир продолжил традицию Колумба — традицию идеализированного изображения Нового Света в образе индейского «золотого века» (первые «Декады»).

Последствия широкого распространения письма Колумба, как и писем Мартира, не замедлили сказаться. Образ идиллической социально-природной гармонии, «аркадического» бытия наивных,

не знающих пороков и собственности людей нашел прочную опору в религиозно-обновительном реформационном течении — эразмизме, получил новую моралистически-критическую направленность у самого Эразма Роттердамского («Разговоры запросто») и стал одним из источников первой социалистической утопии нового времени, созданной Томасом Мором, который, как полагал Э. Мартинес Эстрада, использовал сведения о Кубе из «Декад» П. Мартира¹⁴.

Сколь велико было значение нового опыта для европейской литературы, видно из того, что вслед за Т. Мором идея «счастливых» островов, как и вообще «счастливых» стран, живущих разумной жизнью, очень часто так или иначе (зачастую подспудно) связывалась с американской темой (американские мотивы у П. Ронсара в поэме «Против богатства», Сервантеса в «Дон Кихоте», в «Городе солнца» Кампанеллы, в «Атлантиде» Ф. Бэкона, в карнавализованном варианте у Ф. Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» и др.). Особенно ярко значение американской темы в «Опытах» М. Монтеня, для которого социально-природная гармония мира американских каннибалов (в рассуждении «О каннибалах» содержалась прямая полемика с идеологами имперской Испании, для которых каннибал — символ нечеловеческого мира индейцев) была точкой отсчета в суровой критике европейского мира и важным социально-критическим критерием в анализе обширной гуманистической проблематики с философских позиций естественного состояния и естественного человека. Другая ипостась американской темы представлена в «Буре» Шекспира, где образы американских островов, каннибала и представления об отношениях европейцев с индейцами — важный источник многомысленных образов, возвещавших о кризисе ренессансных идеалов¹⁵.

В то же время образы социально-природной гармонии Нового Света стали ключевыми в воззрениях Б. де Лас Касаса, нашли отражение в творчестве Эрсильи, Гарсиласо де ла Веги и других авторов, знакомых с общеевропейской гуманистической литературой XVI в., они получили новое развитие в испаноамериканской — креольской — литературе.

Другая линия в литературе открытий и конкисты — отчеты, донесения, сообщения конкистадоров и участников экспедиции, более реалистично и прагматично описывавшие и оценивавшие Новый Свет. Наиболее выдающийся памятник такого рода — «Донесения» Эрнана Кортеса (1485—1547), письма-отчеты королю с 1519 по 1526 г. Из пяти писем первое утрачено, три последующих изданы в 20-х годах XVI в., пятое — лишь в 1842 г. Из них три первых (наиболее интересных) содержали повествование об открытии и конкисте государства ацтеков, в двух последних речь шла об экспедициях на территории Мексики и Центральной Америки и новом порядке там. «Донесения» — важней-

ший историографический источник о завоевании Мексики, в то же время позднее были поставлены под сомнение многие эпизоды конкисты в изложении ее руководителя¹⁶. Это со всей очевидностью выявляет художественно-документальную природу писем Кортеса, где субъективно трактуются не только отдельные исторические факты, но намеренно выправлена вся версия событий.

Причины, побудившие Кортеса действовать таким образом, связаны прежде всего с личными обстоятельствами — его положением «незаконного» конкистадора. Своевольный идалго, искатель приключений, славы и богатства, участник легкой конкисты Кубы и владелец энкомьенды, Кортес, не довольствуясь спокойной жизнью, отправился на поиски новых земель вопреки запрету правителя острова Диего Веласкеса, который пытался убрать его с арены событий уже в ходе конкисты. Это и заставило Кортеса с помощью писем искать поддержки у короля и добиваться формального признания заслуг и утверждения его в качестве правителя завоеванных земель. Человек живой, пронизательный и впечатлительный, обладавший литературным даром и достаточным образованием (два года он провел в Саламанкском университете), Кортес создал произведение, которое, сохранив приметы и черты официального отчета, стало в то же время захватывающей авантюрно-героической историей конкисты с одним героем — Кортесом. Следуя хронологической канве событий («на следующий день» — так начинается каждый эпизод), с легкостью и даже элегантною владеющий языком Кортес интуитивно избегал монотонности повествования, концентрируя внимание на переговорах, на стратегии наступления, сценах боев, свержения идолов в храмах и водружения на их месте христианских образов. Описание богатства земли ацтеков, неожиданно высокого уровня развития «варваров» (до этого испанцы встречались лишь с первобытными общинами), изобилия золота, распалывшего страсти и воображение, роскоши столицы ацтеков Теночтитлана, его дворцов, пирамид и храмов — все это создало атмосферу баснословия, сказочности, заставляющую вспомнить о стилистике рыцарского романа. В то же время Кортес сознательно или бессознательно очистил повествование от всего, что обнажало грязную сторону завоевания, морально-низкую подоплеку событий, а возможно, и затемнил невыгодные для себя обстоятельства невнятною их изложения. Он фактически выполнил литературную работу, создав свой автопортрет в образе примерного рыцаря-конкистадора, действовавшего при полном соблюдении «правил» конкисты в интересах монарха и церкви и, более того, сколь возможно, «гуманными» методами. По Кортесу, решающую роль в мирном и «законном» подчинении ацтеков сыграла их вера в то, что те, кому они подчинятся, придут с Вос-

тока (версия мифа о Кецалькоатле). Эта центральная тема в истории его взаимоотношений с Мотекусомой II (в испанской традиции — Монтесума или Моктесума), описанной в благостно-умилительных тонах. Дружески расположенный к испанцам и чувствительный Мотекусума сразу согласился стать вассалом испанского короля, затем скрепил передачу власти официальным документом, наказал непокорных соотечественников, быстро и едва ли не охотно отдал все золото, стал пленником и чуть ли не лучшим другом Кортеса, согласился выйти к восставшим ацтекам и уговорить их подчиниться («законная» передача власти стала затем основанием для Кортеса объявить восстание «предательством» и начать жестокую войну).

Несомненно, мифологические представления ацтеков сыграли важную роль, но явно и то, что Кортес преувеличил их значение. Параллельно с версией Кортеса читается и другая, показывающая подлинные методы конкисты, руководимой тонким и умным политиком, жестоким и решительным военачальником, поставившим на карту жизнь, славу и богатство. Кортесу нет пути назад (он отдал приказ затопить корабли, на которых испанцы приплыли к Мексиканскому побережью), и он использовал все средства — обман (Мотекусоме сообщили, что Кортес привез послание от императора), уговоры и жестокость (резня в Чолуле, призванная устрашить ацтеков, не знающих, защищать столицу или сдать ее), умелое использование враждебных настроений по отношению к «тиранам»-ацтекам со стороны их данников тлашкальтеков и тотонаков, которых он привлек на свою сторону, чтобы подвести свой отряд к Теночтитлану. Некоторые современные историки считают кортесовскую версию отношений с Мотекусомой ложью, основываясь на сведениях Б. де Лас Касаса и Б. де Саагуна, и полагают, что вождь ацтеков был пленен сразу при входе в столицу, убит по приказу Кортеса, а тело его выставлено под град камней восставших ацтеков — с тем чтобы взвалить на них самих вину за гибель вождя¹⁷. Действительно, многое в повествовании Кортеса ставит под сомнение его слишком простую и гладкую историю.

В «Донесениях» перед нами двойной макиавеллизм, по отношению и к Мотекусоме, и к Карлу V, который должен признать законность действий Кортеса. Его истинный лик ярко проступает, когда он узнает, что на побережье Мексики высадился отряд Панфило Нарваеса, посланный Диего Веласкесом, чтобы пленить и повесить «незаконного» конкистадора. Ярость Кортеса не знает границ. Когда он уже почти завоевал страну, почти «умиротворил» ее «во имя религии и короля» и разослал отряды в разные концы в поисках золота, все предприятие оказалось под угрозой. Кортес акцентирует внимание на том, что Диего Веласкес поставил под удар интересы короля,

но сквозит иное: под удар поставлены *его* интересы, *его* мечта. Кортес, хладнокровный, трезвый, ясно мыслящий, знает одну страсть — стать хозяином этой земли. Восхищение Мексикой, изумление красотой, богатством сквозят во всех описаниях Теночтитлана, его дворцов, рынков, храмов, улиц, домов, в постоянных упоминаниях об изобилии золота, драгоценных камней, серебра. Его поразили искусство и ум «варваров», построивших города «почти такие же, как владения Венеции, Генуи или Пизы»¹⁸, сравнимые с Гранадой, Севильей и даже лучше их. У ацтеков «почти такой же образ жизни, как в Испании, такие же порядок и организованность, и, считая этих людей варварами, далекими от знания Бога и связи с другими нациями, наделенными разумом, совершенно поразительно видеть, сколько благоразумия у них во всех делах»¹⁹.

Как писал Э. Андерсон Имберт, если мы с симпатией воспринимаем ацтекский мир, это происходит потому, что мы смотрим на него глазами Кортеса²⁰. Но влюбленность Кортеса — это страсть конкистадора, и не только заурядная страсть к золоту, а ко всей стране. Не случайно Кортес постоянно сравнивает города Мексики с испанскими: Мексика видится ему новой, другой, его собственной Испанией (по предложению Кортеса название «Новая Испания» было официально утверждено и закрепилось за Мексикой на весь колониальный период). Во имя удовлетворения своей страсти Кортес не останавливался ни перед чем, ни перед разрушением своей мечты — уничтожением восставшего великого города Теночтитлана, ни перед отступничеством от религии — он не препятствует союзным индейцам практиковать культовую антропофагию. Искренняя горечь охватила Кортеса, увидевшего, как гибнет осажденный город; он попытался прекратить пожары и массовую резню населения, когда испанцы и их союзники индейцы ворвались в умирающий без пищи и воды город; картины гибели людей, горы трупов и лужи крови заставили его содрогнуться. «Слышались такие вопли и рыдания детей и женщин, что у любого разорвалось бы сердце...»²¹ Не случайно солдаты Кортеса, как свидетельствует Б. Диас дель Кастильо, связывали его образ с образом Нерона, сжигающего вечный город, и не случайно Лас Касас гиперболизировал этот факт, изобразив Кортеса (в эпизоде резни в Чолуле) садистом, распевавшим известный романс «Смотрит Нерон из Тарпейи на пылающий город...»²²

Эгоцентрическая личность самого Кортеса, типичного и в то же время незаурядного человека Нового времени, поставленного историей в такие условия, которые требуют от него полного, максимального раскрытия всех способностей, чувств и страстей, — вот то главное, что возникает из-за строк героической авантюры, рассказанной в письмах императору.

В двух последующих «Донесениях» Кортес — политик, устроитель новых земель, стремящийся найти оптимальные методы эксплуатации (он против энкомьенды, губящей индейцев) и закрепить испанцев в Мексике. Кончалось беспокойное время конкисты. С литературной точки зрения в этих письмах интересно лишь описание трудного перехода по побережью Мексиканского залива и по джунглям Гватемалы в Гондурас, где бывший соратник и друг Кристобаль Олид поднял мятеж. Во время этого похода Кортес вероломно казнил последнего ацтекского вождя — молодого Куаутемока, которого он взял с собой, опасаясь оставить его в покоренной, но все еще не усмирённой Мексике.

Кортес не единственный из руководителей конкисты, кто обладал литературным талантом. Поэтом и писателем, разносторонне образованным человеком был Гонсало Хименес де Кесада, первооткрыватель и конкистадор страны чибча-муисков. Однако большинство сочинений этого конкистадора, всю жизнь гнавшегося за миражем Эльдорадо, считаются утраченными (среди них и историография, и трактаты).

Другие конкистадоры, например Педро де Альварадо, «усмиритель» Гватемалы, или Педро де Вальдивиа, «свинцовой ногой», как он писал, ступавший по земле Чили, ограничивались в своих донесениях краткими отчетами о количестве захваченного золота, о боевых действиях и лаконичными описаниями наиболее удивительных явлений²³. Перу было захвачено испанцами под руководством почти совсем неграмотного Франсиско Писарро. За него о событиях конкисты рассказал его секретарь Франсиско де Херес (1497—?) в «Правдивом повествовании о конкисте Перу и провинции Куско, называемой Новой Кастилией» (1535). Это сочинение интересно не только как свидетельство очевидца, но и как типичное для рядового конкистадора немудреное, но впечатляющее в своей простоте хроникальное повествование, за которым встают черты человека того времени. Здесь и изумление перед невероятными событиями, и деловитость в учете награбленного золота, и дух поклонения власти короля, и твердая вера, которую несут они язычникам, и индивидуалистическая психология авантюриста, путившегося в опасный поход с целью личного обогащения.

Хроника Франсиско де Хереса писалась в Испании, куда сразу же после покорения Перу он вернулся в 1534 г. со своей долей добычи в серебре. Став королевским секретарем, по указанию короля он и написал свою хронику. На его повествование, опубликованное в 1535 г., наложили отпечаток, по крайней мере, два обстоятельства. Во-первых, необходимость показать, что конкиста происходила по «правилам», во-вторых, стремление подвести нравственную основу под преступления Писарро, верным апологетом которого он высту-

пил. Индейский мир на окраинах государства инков он описывал без симпатии, индейцы — это погрязшие в сатанинских грехах животные. Холодно описал он и инков, хотя не мог не сказать, что это «люди чистые и наилучшего разума, и женщины их благородны»²⁴.

Центральное место занимает история пленения и убийства Единственного Инки Атауальпы. Тактика Писарро в основном повторяет тактику Кортеса: вероломство, принцип разделения сил и натравливания племен друг на друга (Писарро обещал сводному брату Атауальпы — Уаскару помощь в борьбе с «незаконным» Инкой), обвинения Инки в тирании по отношению к его подданным и в предательстве. Простые и скупые строки передают кульминационные эпизоды встречи горстки испанцев и войска Атауальпы, напряженное противостояние лагерей, гордую и высокомерную речь Инки, чувствующего свою силу и отшвыривающего прочь Библию, которую ему протягивает священник отряда Писарро, предлагающий «выйти из дьявольской и животной жизни»²⁵ и перейти в истинную веру, решительные и хладнокровные действия Писарро, повергнувшего Инку наземь, выстрелы из засады, производящие разительное впечатление на индейцев, пленение Инки, вымогательство золота. Скупы и достоверны описания Атауальпы, его поведения. Напрасно он пытался оправдаться, когда Писарро, заранее решивший уничтожить Инку (как и Кортес — Мотекусому), обвинил его в «предательстве». Инка оправдывался, не теряя присутствия духа и веселости, и «многие острые мысли пронизательного человека высказал он, будучи пленным, и испанцы, слыша их, ужасались, что в варваре столько благоразумия»²⁶.

Особое место среди памятников эпохи открытия занимают художественно-документальные произведения конкистадоров, волей или неволей становившихся первопроходцами неизведанных земель. Отличающиеся жанровым синкретизмом, они соединяют в себе черты и традиционных донесений, и дневниковых записей, и географических и этнографических описаний. Уникальный и, несомненно, выдающийся памятник этого рода — воспоминания конкистадора Альвара Нуньеса Кабесы де Ваки (1490?—1559?), одного из высших офицеров трагически закончившейся экспедиции во главе с Панфило Нарваесом, которая отправилась в 1527 г. на завоевание Флориды. «Кораблекрушения» — под таким названием известны записки Кабесы де Ваки — имеют не только историко-географическое значение как первое и точное описание образа жизни, быта и обычаев индейцев южной части Североамериканского континента, но и как литературный и человеческий документ эпохи.

Экспедиция Нарваеса потерпела неудачу из-за отсутствия хороших карт и штормов, но погибла из-за разногласий, эгоизма и алчности конкистадоров, которые, бросив корабли, в надежде найти

золото безрассудно отправились в глубь континента. Из 600 в живых остались только четыре человека, и среди них Кабеса де Вака, который в 1528—1536 гг., пройдя пешком 5,5 тыс. км от берегов Флориды до Калифорнийского залива, добрался до Мексики. Долгие годы Кабеса де Вака, «потерянный и нагой», жил среди семинолов, апачей и других племен их обычной и скудной жизнью, питался их пищей, выучил индейские языки, в итоге проникся горячей симпатией к спасшим его индейцам. Свои записки он писал, уже вернувшись в Испанию и, конечно, учитывая споры вокруг индейского вопроса, которые достигли к моменту выхода его книги (1542) особого накала. Об этом говорят последние главы, где содержатся прямые публицистические пассажи в защиту индейцев.

Образованный, но далекий от философско-теологических идей, Кабеса де Вака на основе непосредственного жизненного опыта пришел к видению индейского мира, противостоящему официозным концепциям. Для него индейцы — это варвары, но, без сомнения, люди, причем нередко более человеческие, чем испанцы. Человеческие качества тех и других прямо противоположны: испанцы эгоистичны, индейцы отзывчивы, одни жестоки, другие добры, одни хитры, другие простодушны. Испанцы, спасенные индейцами, не в силах выносить голод, убивают и поедают друг друга, индейцы страшно оскорблены и возмущены происшедшим. Если испанцы бросают друг друга в беде, то индейцы помогают терпящим бедствие испанцам всем, чем могут. Как пишет Кабеса де Вака, увидев их бедственное положение, простодушные индейцы начали рыдать «от всего сердца и так громко, что их можно было услышать издалека, и длилось это более получаса»²⁷. Или, замечает он: «Нигде в мире нет людей, которые сильнее бы любили своих детей и больше бы заботились о них, чем индейцы»²⁸.

Сила записок Кабесы де Ваки не в морализировании, а в их достоверности. Он ведет повествование, не приукрашивая индейцев, рассказывая о трудностях их жизни, об их странных обычаях, но видя во всем проявления человеческого, а не животного начала. Картины жизни вольных индейцев резко контрастируют в конце записок с жизнью покоренных индейцев, которые действительно сведены на положение животных и обречены на вымирание. Кабеса де Вака стал одним из немногих государственных чиновников, кто на деле пытался провести в жизнь Новые законы 1542 г. в Асунсьоне, куда он прибыл уже в качестве губернатора и генерал-капитана провинции.

Интереснейший памятник литературы открытий — «Повествование о новооткрытии достославной великой реки Амазонки» монаха-доминиканца Гаспара де Карвахаля (1504—1584), известное в нескольких различающихся между собой списках (впервые издано в

1855 г.)²⁹ Карвахаль был участником экспедиции конкистадора Франсиско де Орельяны, которая в 1541 г. впервые прошла водным путем по Амазонке от отрогов Анд до Атлантического океана. В это безумное плавание Орельяну и его людей, отделившихся от основного отряда во главе с Гонсало Писарро, увлекла мечта найти страну, изобилующую золотом. Как и в большинстве подобных случаев, конкистадоры, не обрета богатств, совершили замечательные открытия. Они и были описаны Карвахалем, для которого, в отличие от Кабесы де Ваки с его гуманизмом, характерно типично конкистадорское отношение к индейцам. Его записки интересны и как точное, ценнейшее географически-этнографическое описание, и в то же время как сплав достоверных сведений и самого отчаянного вымысла.

Элементы фантастичности, типичные для сознания рядового участника конкисты, возникают то тут, то там в описаниях встречных племен и их образа жизни, стычек и погромов индейских селений, несчастий и трудностей, подстерегающих путешественников, в наблюдениях за климатом и за режимом великой реки. Таков эпизод встречи испанцев с амазонками (с ним и связано официально утвержденное название реки). Как и Колумб, Карвахаль, вместе с товарищами влекомый могучим течением все дальше в неизведанные дали, был готов увидеть чудо, и он его увидел. В описании амазонок, которые были, по словам монаха, господами окрестных индейцев, он исходит из легендарно-поэтической традиции, уходящей корнями в Античность, и амазонки выглядят именно такими, какими себе представляли их европейцы. Эти жены «весьма высокого роста и белокожи»³⁰, сильны, смелы, воинственны, прекрасно владеют оружием, каждая из них сражается за десяток индейцев, выпускает стрелы тучами, и вскоре бригантина испанцев становится похожей на дикообраза.

Гиперболизация — особенность стиля Карвахалья: он рассказывает то о стреле, ранившей его в глаз и дошедшей до затылка, то о чудесной птичке, которая на протяжении долгого времени вела их корабль, предупреждая криком об опасностях. Но исходное начало гиперболы — реальное явление нормальных пропорций. И хотя историки уже в XVI в. отвергли вымысел Карвахалья об амазонках (Фр. Лопес де Гомара), вполне возможно, в оболочку известного мифа он облек реальные наблюдения над племенами, сохранившими матриархальные традиции. Однако монах-солдат, носитель рядового сознания, Карвахаль не вникал глубоко в то, что видел.

Существовал слой памятников, которые систематизировали сведения о географии, природе, быте, религии, культуре индейцев, обобщали историю открытий и завоевания. Эти энциклопедического типа историографические своды создавались участниками конкисты по горячим следам событий и отличались высокой степе-

ню точности, интеллектуальным началом и научной серьезностью, поражавшей даже на рубеже XVIII—XIX вв., когда Александр Гумбольдт писал: «Если серьезно изучить оригинальные сочинения первых историографов конкисты, обнаружится поразительный факт: мы встречаем там зародыш многих важных истин о мире физическом и многие сложные вопросы, до сих пор нас занимающие»³¹.

Это мнение выдающегося ученого можно отнести и к гуманитарной сфере знания. Сама действительность Нового Света заставляла испанских историографов пробиваться сквозь скорлупу старых мировоззренческих и научных стереотипов к новому знанию: очевидны признаки зарождения важнейших научных дисциплин и методов Нового времени — этнографии, историко-культурной типологии, антропологии. В то же время (за немногими исключениями, вроде уникальной «Всеобщей истории вещей Новой Испании» Б. де Саагуна) элементы нового научного мышления были сплавлены воедино в жанровом и стилевом синкретизме историографической литературы XVI в., который порождался ее целевыми установками. Бесформенность, жанровая неопределенность трудов историографов конкисты связаны в основном не с недостаточной образованностью авторов, как иногда полагают, а скорее со свойственным большинству из них стремлением и необходимостью не только воспроизводить канву событий, но осмысливать и воссоздавать действительность в ее полноте (география, история, культура, этнография). К тому же эти труды рассматривались их авторами как аргументы в споре об индейской проблеме и Новом Свете (отсюда слияние хроникально-событийной истории, философии, элементов художественного повествования и публицистики).

Первым испанским историографом Нового Света стал Гонсало Фернандес де Овьедо-и-Вальдес (1478—1557), конкистадор, чиновник и писатель, поначалу представитель типичной для большинства испанцев того времени прагматически-натуралистической точки зрения на индейцев, а затем выразитель официальной имперской концепции конкисты. Образованный человек, выросший при дворе и живший в Италии, знакомый с античными авторами и итальянскими писателями Возрождения, Овьедо выехал впервые в Америку в экспедиции 1514 г., которая «умиротворяла» и осваивала земли Золотой Кастилии на северо-востоке южноамериканского материка. Он побывал на различных чиновничьих должностях, участвовал в междоусобице конкистадоров, шесть раз пересек океан, искал защиты и привилегий у короля, жил на Антильских островах, в Венесуэле, Никарагуа. И все эти годы работал над историческим трудом об открытии и конкисте Нового Света. Избрав моделью для своего сочинения «Естественную историю» Плиния (и проводя параллель между собой

и античным ученым, посвятившим свой труд императору Веспасиану), он писал типичную для того времени «тотальную» энциклопедическую книгу, содержащую массу сведений не только о конкисте, но и о природных условиях, географии, населении, растительности, обычаях, продуктах питания, животном мире, золотых приисках, мореплавании в Новом Свете. В 1525 г., будучи в Испании, по указанию Карла V он создал по памяти (рукописи остались в Санто-Доминго, где он был алькальдом городской крепости) лаконичный свод своих знаний о природе Америки, индейцах и их быте, изданный в виде книги — «Краткая естественная история Индий» (1526). Особенность Овьедо-литератора — точность и конкретность знаний. Частые примечания типа «я сам видел», «я сам пробовал» были связаны с той борьбой вокруг «правды» о Новом Свете, которая шла между сторонниками разных партий. Простой и точный язык, реалистичный взгляд солдата и чиновника, поэтичность описаний природы отличали его обобщенный образ Америки. Однако его видение Нового Света определялось официальной позицией идеолога всемирной католической монархии, идеями жесткого природно-географического детерминизма и суровой критикой индейского мира.

Именно с сочинениями Овьедо связано распространение представления о Новом Свете как о мире «слабой» по сравнению со Старым Светом природы, порождающей и более «слабые» типы животных и человека. Стихийный этноцентризм в оценке американской природы — результат восприятия новых явлений с помощью привычных понятий (так, американские «львы» — ягуары — у него меньше и слабее львов Старого Света, собаки «хуже», ибо не умеют лаять и т.п.). Такой этноцентризм основывался и на идеологических представлениях Овьедо — сторонника рабства индейцев и выразителя интересов конкистадоров — владельцев энкомьенд. Потому индейцы для него — это «ленивые, нетрудолюбивые, трусливые люди, порочные, с дурными наклонностями, слабой памятью и не знающие постоянства ни в чем»³², их обычаи, обряды, культы — проявления порочности и греховности существ, введенных в заблуждение дьяволом.

Сведения Овьедо об Америке стали важными аргументами Хинеса де Сепульведы, возглавившего противников индейцев в полемике XVI в., но если Овьедо в принципе и не изменил в дальнейшем своей точки зрения, то, во всяком случае, у него появились зачатки новых идей. В 1532 г. он был назначен Карлом V главным хронистом Индий, что дало ему возможность получать документы и отчеты конкистадоров, ставшие основой его монументальной «Всеобщей и естественной истории Индий, островов и материка моря-океана». Первая ее часть вышла в свет в Севилье в 1535 г., начальные книги второй части вышли в год смерти Овьедо (целиком его труд был опу-

бликован в 1851 г.). Обычно задержку издания связывают с именем Лас Касаса, который добивался запрета на публикацию.

Во «Всеобщей истории», получившей резонанс в Европе и переведенной не только на живые, но и на языки гуманистической учености — латынь и греческий, явны, с одной стороны, чувство восторга первооткрывателя перед величественным и диковинным миром, дающее ему радость творчества и пробуждающее желание доискаться до начал и «причин» Нового Света, с другой — позиция апологета имперской роли Испании. Овьедо не оправдывает «испанской алчности», но справедливость завоевания Индий для него несомненна, более того, согласно его теории (а ему присущи антиколумбовские настроения в связи с тем, что Колумб — не испанец), Индии — это мифические острова Геспериды, принадлежавшие легендарному королю Испании Гесперу. Экспансия Испании оправдывается и порочностью, греховностью индейцев, находящихся во власти сатаны.

Такова была для Овьедо «правда» конкисты; в то же время он склонен к трезвой оценке испанцев, причем не только конкистадоров, но и монахов, священников (иронические выпады в адрес Лас Касаса, создателя утопических проектов колонизации и др.). Трезвость и прагматизм Овьедо обнаруживались и во взгляде на индейцев с эволюционной точки зрения; сравнение с миром древних обнаруживало, что европейцам были свойственны «грехи» индейцев (жертвоприношения, брачные обычаи и т.д.). Это стремление вписать индейский мир в общечеловеческую панораму было движением по пути к идее «исторического возраста» и несомненным шагом вперед в сравнении с идеями неполной человечности индейцев «по природе».

Идейным преемником Овьедо и Сепульведы стал Франсиско Лопес де Гомара (1511—1566 или 1567), автор «*Hispania Vitrix*, первая и вторая части всеобщей истории Индий». Хотя это историографическое сочинение, написанное между 1540—1551 гг. и изданное в 1552—1553 гг., строго говоря, не относится к испаноамериканской литературе, ибо Гомара не выезжал из Старого Света, но по оригинальности и важности роли в той борьбе идей, которая шла на обоих берегах Атлантического океана, оно крайне важно. Гомарой, как и Овьедо, владел пафос нового знания и над его миром парил орел новой Римской империи, которая своими завоеваниями, подвигами и науками превзошла Рим старый. Одно из величайших открытий и завоеваний «Нового Рима» — открытие и конкиста Америки. «Самое большое событие после возникновения мира, исключая его создание и смерть того, кто его создал, — это открытие Индий, и их так и зовут Новым Светом»³³. Гомара размышлял о происхождении Америки (намек на ее существование он нашел в трагедии Сене-

ки «Медея», где предсказано открытие «новых миров» и «последней Туле», и у Платона в диалоге «Тимей», где упомянута исчезнувшая Атлантида) и сопоставлял Америку с Европой. Едва ли не впервые у него возникла дихотомия «Новый Свет — Старый Свет», которая со временем будет играть исключительно важную роль в формировании латиноамериканской художественно-философской традиции. Америку потому назвали Новым Светом, рассуждает Гомара, что она столь же велика, как «наш свет»³⁴, и потому, что все вещи в ней и животные очень отличны.

Гомара, союзник Сепульведы во взглядах на индейцев, опасаясь нападок их защитников и не решаясь идти против умеренной позиции короны, не высказывал своих взглядов открыто. И потому признавал, что, хотя флора и фауна сильно отличаются от Старого Света, «люди там такие же, как мы; будь они иными, то были бы животными или чудовищами и не происходили бы, как оно есть на самом деле, от Адама»³⁵. Но все говорит о том, что они не знают «человеческого образа жизни». Это доказывает отсутствие у них письменности, денег, грузовых животных, их порочность и грехи, идолопоклонство, человеческие жертвоприношения, антропофагия. С этих позиций он излагал события конкисты, исподволь критикуя корону и защищая свободы феодалов-энкомендеро. Явной симпатией проникнуты его описания мятежей в Перу, которыми феодалы-конкистадоры, проклиная Лас Касаса, откликнулись на Новые законы 1542 г. Изложение истории завоевания Индий заканчивалось «Похвалой испанцам», где конкиста представляла справедливым и божьим наказанием индейцев за их грехи (более подробное обоснование справедливости конкисты Гомара советовал искать у главного хрониста императора — Сепульведы) и в то же время цивилизаторской, культурной миссией (испанцы принесли индейцам письменность, «без которой люди подобны животным»)³⁶.

Книга Гомары, явно направленная против партии Лас Касаса, была встречена в штыки. Если ранее Лас Касас добился императорского запрета на публикацию второй части истории Овьедо, то в 1554 г. он вырвал запрет на книгу Гомары и указание об изъятии всех ее экземпляров из лавок и у читателей. Фактической причиной запрета книги была, видимо, вторая часть истории, целиком посвященная конкисте Мексики. Гомара, который долгое время был чиновником в свите Кортеса во время испанского периода его жизни, за что и издевался над ним Лас Касас, называя писателя слугой конкистадора, посвятил вторую часть сыну завоевателя Мартину Кортесу. Семейство Кортесов было в опале, тень опалы накрыла и Гомару, создавшего монументальный панегирик завоевателю.

- ¹ *López de Gómara, Francisco*. Hispania Vitrix. Primera y Segunda partes de la Historia general de las Indias. Barcelona, 1954. T. 1. P. 5.
- ² *Las Casas Bartolomé de*. Historia de las Indias. México, 1951. T. 1. P. 40.
- ³ *Menéndez Pidal R.* Mis páginas preferidas: Estudios lingüísticos e históricos. Madrid, 1957. P. 25.
- ⁴ *Cortés, Hernán*. Cartas y documentos. México, 1963. P. 73.
- ⁵ *Степанов Г.В.* Испанский язык в странах Латинской Америки. М., 1963. С. 8.
- ⁶ *Степанов Г.В.* Типология языковых состояний и ситуаций в странах романской речи. М., 1976. С. 45.
- ⁷ La Carta de Colón. 15 febrero — 14 marzo de 1493. Madrid, 1961. P. 8.
- ⁸ Путешествия Христофора Колумба: Дневники, письма, документы / Под. ред. И.П. Магидовича. М., 1950. С. 8.
- ⁹ Там же. С. 69.
- ¹⁰ Там же. С. 71.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Manuel Alvar*. España y América cara a cara. Valencia, 1975. P. 85—86.
- ¹³ См.: *Rumén de Arruas, Antonio*. Hernando Colón, historiador del descubrimiento de América. Madrid, 1973.
- ¹⁴ *Martínez Estrada E.* El Nuevo Mundo, La Isla de Utopía y la isla de Cuba // Casa de las Américas, 1965. N 33.
- ¹⁵ См.: *Fernández Retamar R.* Calibán // Casa de las Américas, 1971. № 68; *Земсков В.Б.* Какое завешание оставил нам Шекспир: (Об американских мотивах «Бури») // Вопросы литературы. М.: 1978. № 6. С. 218—240.
- ¹⁶ См.: *Гуляев В.И.* По следам конкистадоров. М., 1976.
- ¹⁷ Первым версию Э. Кортеса о гибели Мотекокумы дал Б. де Лас Касас в «Кратчайшем сообщении о разрушении Индий» (1552).
- ¹⁸ *Cortés, Hernán*. Cartas y documentos. P. 45, 46.
- ¹⁹ Ibid. P. 76.
- ²⁰ *Anderson Imbert, Enrique*. Historia de la literatura hispanoamericana. La Habana, 1972. T. 1. P. 32.
- ²¹ *Cortés, Hernán*. Op.cit. P.187.
- ²² *Las Casas Bartolomé de*. Brevíssima relación de la destrucción de las Indias. Mexico, 1957. P. 84.
- ²³ *Valdivia Pedro de*. Cartas de relación de la conquista de Chile. Santiago de Chile, 1970.
- ²⁴ *Jerez Francisco de*. Verdadera relación de la conquista del Perú y de la provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla // Crónicas de la conquista del Perú. Mexico, <s.a.>. P. 66.
- ²⁵ Ibid. P. 74.
- ²⁶ Ibid. P. 82.
- ²⁷ *Кабеса де Вака*. Кораблекрушения. М., 1975. С. 49.
- ²⁸ Там же. С. 52.
- ²⁹ Реконструкцию полного текста осуществил Я.М. Свет. См.: Открытие великой реки Амазонки: хроники и документы XVI века о путешествии Франсиско де Орельяны / Отв.ред. Я.М. Свет. М., 1963.
- ³⁰ Там же. С. 77.
- ³¹ Цит.по: *Tijeras E.* Crónicas de la frontera. Barcelona, 1974. P. 161.
- ³² *Fernández de Oviedo, Gonzalo*. Sumario de la historia natural de las Indias. México-Buenos Aires, 1950. P. 26.
- ³³ *López de Gómara, Francisco*. Hispania Vitrix. Primera y Segunda partes de la Historia general de las Indias. T. 1. P. 5.
- ³⁴ Ibid.
- ³⁵ Ibid.
- ³⁶ Ibid. P. 376.

Бартоломе де Лас Касас

С именем Бартоломе де Лас Касаса (1474—1566) связаны все важнейшие события борьбы вокруг индейского вопроса — духовной сердцевины XVI в. Последовательная и бескомпромиссная позиция в отношении к конкисте, самоотверженная защита коренного населения Америки — все это придало высокий исторический смысл трудам этого мыслителя, яркого представителя испанского и общеевропейского гуманизма и ключевой фигуры процесса зарождения новой духовной традиции.

Родился Бартоломе де Лас Касас в Севилье; когда его отец и дядя отравились в 1493 г. в Индии со второй экспедицией Колумба, он учился в родном городе или в Саламанкском университете, а в 1502 г. уехал как помощник миссионеров на остров Эспаньола, чтобы вступить во владение энкомьендой, оставшейся ему в наследство от умершего отца. В 1513—1514 гг. солдатским священником он участвовал в подавлении индейского восстания на Эспаньоле и завоевании Кубы, получил там энкомьенду, но, пережив душевный кризис, отрекся от нее и примкнул к доминиканцам, начавшим кампанию в защиту индейцев на основе реформационных идей о равенстве христовой паствы¹.

Первый мемориал с предложениями о реформах в Индиях он написал в 1516 г., последний — представил в год смерти. За пятьдесят лет он создал более восьмидесяти произведений, среди них документы, трактаты, историографические сочинения и огромное эпистолярное наследие. На протяжении полувека взгляды Лас Касаса при неизменности принципиальной позиции в индейском вопросе претерпели существенную эволюцию.

На первом этапе, не ставя под сомнение право Испании на овладение Новым Светом на основании папского дара, Лас Касас вместе с монахами-доминиканцами пытался найти средства облегчить участь индейцев, изменив методы колонизации. В первом же мемориале «Четырнадцать предложений» (1516) он предложил прекратить войну, отменить энкомьенду, вернуть индейцам свободу, колонизовать земли с помощью испанских крестьян, которые будут работать вместе с индейцами, организованными в общины. Проект 1517 г., когда Лас Касас получил от короля звание Протек-

тора всех индейцев всех Индий, предлагал (по мнению М. Батайона, под влиянием «Утопии» Томаса Мора²) создание «сельских семей» из индейцев и испанских крестьян. Аналогичен и последний проект того периода, который при поддержке короля он попытался реализовать в 1522 г. в Парии (Кумана) — на Венесуэльском побережье (до 40-х годов проекты Лас Касаса предусматривали использование труда рабов-негров). После провала предприятия, которое в своей «Всеобщей истории» высмеял Овьедо, издевавшийся над идеей замены идальго-крестоносцев с мечом на «крестоносцев» — крестьян с мотыгами, Лас Касас поселился в Санто-Доминго, вступил в орден доминиканцев и до начала 1530-х годов не занимался общественной деятельностью. В 1527 г. в монастыре в г. Пуэрто-Плата он начал писать монументальную историю открытия и завоевания Индий и работал над ней (с перерывами) тридцать пять лет. Возможно, непосредственный импульс его работе дало появление в 1526 г. «Краткой естественной истории Индий» его противника Овьедо, жившего на том же острове, и слухи о том, что тот пишет историю конкисты.

В 1533 г. во время восстания индейцев Санто-Доминго Лас Касас предпринял шаги для их умиротворения, а на следующий год в разгар конкисты Перу отправился туда с группой доминиканцев, но поездка не удалась, и Лас Касас пытался до 1539 г. в Никарагуа и Гватемале противопоставить военным методам мирную — монашескую — конкисту (длвшийся годами эксперимент в зоне Тецулутлан, или Вера-Пас, был неудачным) и в 1535 г. написал трактат на латыни «О единственном способе привлечения индейцев к истинной вере» (первое издание на испанском языке, Мехико, 1942).

В 1539 г. Лас Касас выехал в Испанию, начался новый период его общественной деятельности, отмеченный радикализацией взглядов, установлением связей с университетскими кругами испанского гуманистического движения, со сторонниками эразмизма, дипломатической борьбой при королевском дворе, в которой он проявил себя ловким и настойчивым политиком. Лас Касас всегда выступал на стороне короля, враждовавшего с конкистадорами-феодалами, однако исподволь у него шел пересмотр взглядов и на права монарха.

В 1541—1542 гг. он написал мемориал «Шестнадцать предложений», центральные идеи которого совпадали со взглядами Франсиско де Витории и основывались на положениях о естественном праве людей и народов, резкой критике имперской политики (начиная с античной древности) и на отрицании универсальности земной власти монарха и папы (Витория шел тогда дальше: он отвергал принцип универсальности духовной власти папы). К этому времени относится эпизод с оттенком исторического анекдота. Карл V под влиянием Лас Касаса и других советников впал в моральную депрес-

сию, намеревался оставить Перу, вернуть власть инкам, нашедшим прибежище в Вилькапампе, и только Ф. де Витория уговорил его не принимать такого решения до тех пор, пока инки сами не будут в состоянии иметь католическую религию в своей стране.

В этой обстановке и написано в 1541 г. «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий» (1552) Лас Касаса — замечательный документ испанского гуманизма и зарождавшейся новой культуры. Посвященное будущему королю Испании принцу Филиппу «Кратчайшее сообщение» задумывалось, видимо, как рабочий мемориал, но не в форме юридически-теологического трактата вроде тех, что писались Лас Касасом раньше, а в форме исторического сочинения. Стремясь добиться прекращения войны и отмены энкомьенды, Лас Касас концептивно изложил историю конкисты; стремясь убедить высокородного читателя он прибегнул к публицистическим приемам и образным средствам, историографический жанр оказался преобразованным стихией художественности. В художественно-историографическом синкретизме и кроются причины эффективности и колоссальной популярности «Кратчайшего сообщения», на протяжении столетий вызывавшего ярость сторонников имперской славы Испании.

Противники Лас Касаса обвиняли его в том, что он, преувеличив масштаб ущерба, нанесенного конкистадорами коренному населению Америки, их жестокость, положил начало так называемой «черной легенде» об Испании³. Однако сопоставление эпизодов конкисты в изложении Лас Касаса с сочинениями его современников (например, сюжет конкисты Мексики с «Подлинной историей завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо) показывает, что расхождение было не столько в фактах, сколько в отношении к конкисте, т.е. в концепции «правды».

«Правдивейшая правда» (или «истиннейшая истина»)⁴, в которой, как и все историки XVI в., клялся Лас Касас, состояла в том, что все совершенное испанцами в Новом Свете было сделано вопреки главной цели (христианизации) и являлось преступлением против «естественного, божественного и человеческого законов»⁵. Идея преступности (а в христианско-моралистической интерпретации — греховности) конкисты определяла прежде всего образ автора-обвинителя, манеру изложения событий, характер их трактовки. Носитель религиозной культуры, священник, монах, Лас Касас использовал приемы проповеднической публицистики, церковного ораторства, обращенного к чувству и воображению слушателя и читателя. Но основной акцент в интерпретации конкисты ставился Лас Касасом, приверженцем реформационного евангельского морализма, гуманизированной «философии Христа», на попрании не «божественного», а естественного закона и человеческого права. Эта

антропоцентристская трактовка конкисты — знак духовной культуры Возрождения — определила очеловеченный, свободный от религиозного начетничества характер ораторства Лас Касаса, который обращался на устроенном им публичном суде над конкистой непосредственно к чувству справедливости, к человеческой совести.

В сущности, идеи Лас Касаса соответствовали нравственному аспекту теории Франсиско де Витории, утверждавшего принцип естественного права в отношениях между народами, порожденный новым историческим опытом, который обрела испанская культура в XVI в. На протяжении всей своей жизни Лас Касас пытался внедрить в сознание соотечественников самые простые и высокие в своей нравственной императивности идеи о равенстве народов и их праве на суверенное и достойное сосуществование. Его сила состояла в проповеднической целеустремленности и неустанности пропаганды этих принципов в любых обстоятельствах и вопреки всему, в неприимости и упорстве, которые вызывали ярость, насмешки и подозрение относительно его нормальности. В то же время характер испанского гуманизма, не отпочковавшегося от религии, определил то, что секуляризированные по своей сути идеи естественного равенства трактовались Лас Касасом в христианско-моралистическом плане.

Правда истории, как ее понимал Лас Касас с позиций религиозного гуманизма, определила идейно-образную структуру его произведения (противостояние индейского мира, жертвы преступления, и насильника— европейского мира), источники художественности, стиля. И у Колумба, и у Педро Мартира (начальные «Декады») в описании Нового Света преобладали аркадическая тональность и мотивы земного рая. У Лас Касаса, которому были известны эти источники, упомянутые идейно-стилистические линии дополнены темой «природного христианства» индейцев, восходящей к религиозно-обновительным течениям.

По Лас Касасу, индейцам свойственны все черты евангельского идеала простоты, эгалитаризма, аскетизма. Это простодушные, беззлые, верные, миролюбивые люди, они равнодушны к мирским благам и не знают гордыни, алчности, зависти; как христианские отшельники, они довольствуются элементарной пищей; при этом у них ясный ум и большие таланты. Все это делает их «природными» христианами, способными к восприятию «истинной» веры. Другой аргумент, направленный против сторонников рабства индейцев по природе: индейцы деликатны по своей физической конституции, в чем с ними несравнимы даже дети испанских сеньоров, и потому они не приспособлены к грубым работам. Иными словами, образ индейского мира у Лас Касаса противоположен его образу, созданному имперскими идеологами. У Овьедо индейцы — погрязшие в

пороках полуживотные, у Лас Касаса они — эталон подлинной человечности.

Европейский мир занимал в «Кратчайшем сообщении» место, которое у Овьедо занимали индейцы. Именно европейский, а не только испанский, ибо Лас Касас с равным возмущением писал и о немецких конкистадорах в Венесуэле, находя, правда, для них «извиняющие» мотивы: они были «еретики-лютеране». Но в целом это мир «бесчеловечных людей с сердцами животных»⁶. Аркадическим мотивам, теме земного рая, невинности мира индейцев противостояли мотивы греховности, преступности европейцев. Изображая испанцев, конкисту, Лас Касас-проповедник использовал соответствующие такой трактовке конфликта элементы библейского и евангельского стилей, темы христианской истории великомученичества, эсхатологические мотивы. В итоге конкиста выглядела не как подвиг во имя веры, а как гигантское побоище, в котором индейцы были подобны избиваемым христианам («мирные овцы»), а испанцы — римлянам-язычникам («волки и тигры», «жесточайшие львы», «жестокие звери»)⁷. Не названный по имени Кортес (в «Кратчайшем сообщении» опущены имена руководителей конкисты) был сопоставлен с Нероном⁸.

Религиозно-моралистическая основа концепции исторического конфликта ограничивала сложность и многоплановость живой истории и в то же время определяла особую цельность ее образа. Позиция Лас Касаса-проповедника, его метод историка-публициста исключали возможность оправдательных мотивов в отношении к конкисте и предполагали максимальное отвлечение от конкретных жизненных обстоятельств ради доказательства преступности событий в Новом Свете. Монолитный образ конкисты строился в хронологически-географическом порядке, начиная с Эспаньолы и кончая Перу, путем повторения сходных эпизодов побоищ и жестокостей, нагнетания эмоциональной атмосферы с помощью гипербол (они всегда вызывали особое негодование противников Лас Касаса) и приемов проповеднической речи, обращенной к совести читателя. Такому образному строю соответствовала и стилистическая монолитность повествования, основанного на повторяющихся конструкциях и приемах.

При очевидной религиозной мифологизированности и пропагандистском гиперболизме образ разрушения Индий содержал не только «правдивейшую правду» религиозно-гуманистической партии, но и правду, устремленную в будущее. Лас Касас первым вынес идею естественного равенства и права народов из университетских аудиторий, где дебатировали ученые и правоведа, в общественную сферу, бросив тем самым вызов новоевропейскому колониализму. Лас Касас был первым, кто во весь голос сказал правду о конкисте как об «экономическом предприятии». Лас Касас отказал конкиста-

дору в роли рыцаря-крестоносца и показал в нем дельца, «жестокоего человека», «алчного человека», охваченного жадной обогашения. Золото делает человека «бесчеловечным», низводит его на уровень животного. Как и многие другие утописты, Лас Касас связывал гуманистическое начало с принципами коллективного бытия, а дегуманизирующее начало — с собственничеством, индивидуализмом.

Сила «Кратчайшего сообщения» состояла в бесстрашном проповедническом слове Лас Касаса, ощущавшего себя воплощением справедливости. Многие исследователи его творчества проводили параллель между ним как историческим лицом и сервантесовским Дон Кихотом. Среди них был Р. Менендес Пидаль⁹, однако для него деятельность Лас Касаса имела «антииспанскую» направленность, объяснимую аномальностью психики, манией величия, «комплексом» пророка—провозвестника страшного суда над грешной Испанией. Замечания Р. Менендеса Пидалья о присутствии в сознании (и поведении) Лас Касаса элементов профетизма, эсхатологизма справедливы, это вполне согласуется с культурой эпохи и духом века борьбы Реформации и Контрреформации, однако это не более чем специфическая для религиозного сознания форма проявления общественных идеалов, которые в принципе идентичны тем, что владели сознанием автора «Дон Кихота» — романа, в генерации которого важнейшую роль сыграли идеи эразмизма¹⁰.

Обоих испанских гуманистов объединяла приверженность принципам естественного равенства и права. Но способность Лас Касаса выйти за границы своего мира и вопреки тьме предрассудков понять единство человечества, его всеохватное толкование идей естественного равенства, бескомпромиссная их защита — одно из высочайших проявлений испанского и — шире — европейского гуманизма Возрождения.

Идеям Лас Касаса, прорывавшим религиозную оболочку и секуляризовавшимся в исторической практике, предстояла большая жизнь. Уже в XVI в. «Кратчайшее сообщение», отвергавшее имперский разбой, приобрело популярность в Нидерландах, боровшихся против Испании. Фламандец Теодор де Бри в 90-х годах XVI в. издал его во Франкфурте, сопроводив своими знаменитыми гравюрами, совпадающими по образности с манерой видения Лас Касаса, что придало книге окончательный вид. С 1578 г. до середины XVII в. она вышла пятьюдесятью изданиями на шести языках¹¹. Еще большее значение она приобрела позднее для латиноамериканских политиков, мыслителей, художников — создателей новой культуры.

Первая широкая аудитория, познакомившаяся с «Кратчайшим сообщением», — участники заседаний хунт правоведов и теологов, созванных Карлом V в 1542 г. в Вальядолиде и Барселоне. По их предложению король принял Новые законы, что означало недолгую победу партии Витории — Лас Касаса. С нею связаны принятие Лас

Касасом сана епископа пограничной — между Мексикой и Гватемалой — провинции Чиapas, продолжение эксперимента в Вера-Пасе, попытки (безуспешные) провести в жизнь утопические идеи. В 1547 г., когда надежды рухнули, семидесятитрехлетний Лас Касас вернулся в Испанию и вновь вступил в борьбу с имперской партией. Кульминацией стал его публичный диспут с Хуаном Хинес де Сепульведой на заседаниях ученой хунты в Вальядолиде в 1550—1551 гг.

Еще в 1545 г. Хинес де Сепульведа по заказу президента Совета Индии и епископа Севильи, города, обладавшего монопольным правом на торговлю с Индиями, написал на латыни трактат «О справедливых причинах войны против индейцев» (первое издание — 1892 г.). Он исходил из идеи существования в мире народов, призванных править и призванных подчиняться согласно естественному закону подчинения несовершенного совершенному, слабого — сильному, неразумного — разумному, тела — душе, животных — человеку, женщины — мужчине, детей — взрослым. В рамках этих соподчинений, почерпнутых в античной философии, индейцы представляли неполноценными «людишками», призванными в их собственных интересах подчиняться испанцам. Опубликовать трактат из-за противодействия Лас Касаса не удалось, не был он одобрен Тридентским собором, но Сепульведа сумел издать в Риме резюме трактата — «Апологию» (1550) и несколько часов читал ее на диспуте в Вальядолиде: он утверждал справедливость конкисты, поскольку индейцы — «варвары в своих обычаях и варвары по природе, не владеющие ни письмом, ни разумом и зараженные множеством пороков» (среди пороков со ссылками на «Всеобщую и естественную историю» Фернандеса де Овьедо он назвал антропофагию, человеческие жертвоприношения, содомский грех)¹². В ответ Лас Касас начал чтение своей «Апологии» (1550) — трактата на латыни, содержащего выводы «Апологетической истории Индий», представленной в качестве основного труда. На шестой день чтения Лас Касаса прервали, чтобы резюмировать его взгляды.

В дебатах Лас Касас не прибегал к проповедническому тону и образно-эмоциональным средствам, отошла на второй план и идея «природного» христианства индейцев. Постановка вопроса Сепульведой диктовала необходимость аргументированного доказательства, что индейцы — не варвары по природе, т.е. обладают своей культурой, а это требует нового — исторического — понимания их мира, обычаев, культов.

«Апология» продемонстрировала мастерство Лас Касаса-полемиста. Речь его нанесла удар по научному престижу главного хрониста императора, знатока Античности и лучшего переводчика Аристотеля. Пренебрежительно заметив, что Хинес де Сепульведа либо не понял «Политики», на которую ссылался, либо сознательно ее фальсифици-

ровал, Лас Касас показал, сколь дифференцированным было определение варварства у Аристотеля, различавшего, по крайней мере, три класса варваров: 1) жестокие и негуманные люди (но таковыми, заметил Лас Касас, были сами греки, римляне, а ныне испанцы); 2) те, кто говорит не на «их» языке и не знает письменности (но испанцы тоже говорят не на «их» языке, а кроме того, Аристотель признавал, что, даже не зная письма, варвары могут иметь разумное самоуправление); 3) неразумные от природы люди, неспособные к самоуправлению. К этим трем классам Лас Касас добавлял четвертый: варвары-нехристиане, т.е. «неверные», и делал вывод: индейцы могут принадлежать к первому, второму и четвертому классам, но не к третьему, а принадлежность к разумному человеческому миру обеспечивала им охрану со стороны «естественного, божественного и человеческого законов», отрицавших войну и порабощение как тяжкое преступление.

Лас Касас пошел далеко, вслед за Виторией отрицая не только земную власть, но и духовную юрисдикцию папы и церкви в отношении «неверных», какие бы преступления (с точки зрения христианского учения) против естественного закона они ни совершали. Это положение, самое сложное для аргументации, потребовало от Лас Касаса преодоления привычного этноцентризма (выдающийся сдвиг в сознании человека XVI в.) и выхода к пониманию исторической обусловленности этики, религии, культов.

С помощью ссылок на античные и библейские источники Лас Касас показал, что антропофагия и человеческие жертвоприношения были известны и грекам, и римлянам, и иберийцам (в качестве параллели он привел библейский сюжет Авраама и Исаака), и раскрыл их культовый смысл (принесение в жертву самого ценного — человеческой жизни). В свою очередь, религиозное содержание обряда он истолковал как доказательство готовности индейцев к восприятию христианства. Разве не подобный же смысл имеет великомученичество христиан? Лас Касас сделал шаг вперед даже в сравнении с Виторией (для него такие обряды оправдывали войну против индейцев). Он открыл совершенно новую перспективу осмысления единства и стадильности человеческой культуры. И в завершение «Апологии» сформулировал свою центральную идею: «Индейцы — наши братья...»¹³

На следующий год после диспута Лас Касас, применив всю свою настойчивость и дипломатическую ловкость, без церковной цензуры опубликовал в родной Севилье ряд трактатов, «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий» и резюме спора с Сепульведой. Но «Апологетическая история Индий», которой он намеревался подтвердить свои положения, не была издана. В конце 50-х годов он расширил и доработал ее в Вальядолиде в монастыре доминиканцев, где провел последний период своей жизни.

«Апологетическая история Индий» (опубл. 1909), выросшая, как считают исследователи, из вступления к главному труду Лас Касаса «История Индий», — это обширнейший историко-этнографический труд, содержащий «описание небес и земель, природных условий, организации и республик, образа жизни и обычаев людей Западных Индий...»¹⁴ Он содержал не только описание, но и открытую полемику, направленную на то, чтобы реабилитировать Новый Свет во всех его ипостасях и, как Лас Касас предупреждал еще на диспуте с Сепульведой, «положить конец клевете»¹⁵. При этом он использовал историко-сравнительный метод, сопоставляя каждый американский феномен с соответствующим европейским.

В первой части Лас Касас опроверг тезис имперских идеологов о невозможности существования в тропическом поясе полноценных, разумных существ. И, основываясь на том же природно-географическом детерминизме, уничтожению природных условий Америки противопоставил их апологию. Как эталон климата и природы Нового Света он избрал Эспаньолу, оценив ее выше островов Англии, Сицилии, Крита. Лучшая среда обитания определила, по его мнению, высокую физическую, нравственную и умственную «природу» индейцев, в описании которых господствовали черты христианского идеала (сдержанность в чувственности, в интересе к мирским благам, в еде, разумность). В двух следующих частях идея превосходства Нового Света развивалась уже на основе сопоставления мира индейцев и древних европейцев в трех (согласно аристотелевской классификации) позициях: индивидуальная, семейная, общественная жизнь.

Не владевший языками коренного населения Америки, Лас Касас использовал не прямые, а косвенные, но достоверные источники — сообщения и труды монашеской братии. Это позволило ему создать обширную панораму культур ацтеков, майя, инков, муисков и других народов, которые сопоставлялись с древним миром Старого Света на основе разработанной им методики (социальные и профессиональные группы населения, общественная организация и хозяйство, религия, боги, церковь, идолопоклонничество). Сопоставление привело его к выводу, что индейцы в следовании естественному закону жизни намного превзошли греков и римлян, что звучало откровенным вызовом в пору, когда античное наследие стало важнейшей частью новоевропейской культуры, и отдавало откровенной ересью, ибо в качестве примера более «разумных» богов индейцев им приводился, например, ацтекский бог Уицилопочтли. Лас Касас развил и свой тезис о сходстве религиозных обрядов у разных народов.

Бескомпромиссность обусловила более полную и высокую в сравнении со всеми иными защитниками индейцев «духовную американизацию» Лас Касаса. Апологетическое утверждение превос-

ходства Америки, американца станет позднее важнейшей чертой сознания испаноамериканцев — защитников нового, отличного от Европы мира и его исторического наследия, сквозным мотивом испаноамериканской литературы. Неизданная до начала XX в. «Апологетическая история Индий» уже в XVI — начале XVII в. известна историкам (в частности, из Новой Испании — Хуану де Торкемаде и Херонимо де Мендиете), через их труды идеи Лас Касаса были восприняты более поздними поколениями писателей, среди них — Карлос де Сигуэнса-и-Гонгора и Хуана Инес де ла Крус.

Главный труд жизни Бартоломе де Лас Касаса — «История Индий» (первое издание — 1875—1876), сочетавший все его дарования — историка, публициста, писателя. Его идейные противники отрицали значение «Истории Индий» как исторического труда, но ныне у ученых таких сомнений не возникает¹⁶. В отличие от историко-публицистического очерка «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий», «История Индий» — это историческое сочинение с типичным для американских хроник XVI в. жанровым и стилистическим синкретизмом. Но ее особенность — ярко выраженная полемическая природа. «История Индий» — еще один и, видимо, самый важный для Лас Касаса аргумент в споре всей его жизни. В области истории основным его противником оставался Г. Фернандес де Овьедо.

Как отмечает Л. Ханке¹⁷, из всех испанских хронистов Лас Касас был наиболее подготовлен к созданию истории конкисты. В отличие от Овьедо, использовавшего непроверенные донесения конкистадоров, которые он получал как главный хронист Индий, Лас Касас был строг в отборе источников. Он основывался на личных впечатлениях (наблюдения на Эспаньоле, Кубе, Ямайке, в Мексике, Гватемале, Никарагуа, Венесуэле), свидетельствах участников открытий и конкисты, знакомых ему лично (он знал сыновей и братьев Колумба, руководителей конкисты, среди них Алонсо де Охеда и Понсе де Леон, Кортес и Диего Веласкес); архивах «Библиотеки коломбиана», созданной в Севилье сыном первооткрывателя — историком Э. Колоном; архивах Совета Индий; сочинениях и записках первых историков и наблюдателей: Педро Мартира, Америго Веспуччи, Нобрега (в части, касающейся Бразилии); на сочинениях монахов, в отличие от конкистадоров критически интерпретировавших события¹⁸.

«История Индий» — едва ли не самый достоверный с фактической стороны источник сведений о раннем периоде конкисты. Три книги труда Лас Касаса охватили события с открытия Нового Света до 1520 г., заключение последней книги свидетельствовало о намерении продолжить повествование, но осуществить это ему уже не удалось.

В «Прологе», написанном в год полемики с Сепульведой, его неизменные позиции сформулированы с ясностью завещательного текста:

конкиста, совершенная вопреки главной цели присутствия Испании в Новом Свете — христианизации индейцев, есть преступление против «естественного, божественного и человеческого законов» и попрание «достоинства разумных существ»¹⁹. Вероятно, в связи с обвинениями в антииспанской деятельности Лас Касас изложил в прологе и свое отношение к Испании. Утверждая идею равенства народов, уже с позиций даже не универсалистских христианско-гуманистических идей, а всеобщего естественного права, он декларировал свою цель: «История Индий» написана ради защиты «бесчисленных наций» Нового Света (которые, хочу надеяться, добавлял он, не будут уничтожены ко времени выхода книги) и ради прозрения «моей испанской нации». Испания может спастись, только отделив зерна от плевел, единственное лекарство от заблуждений — правда о конкисте²⁰.

Первую книгу Лас Касас начал с открытия — тезиса о провиденциальной идее божественного дара Америки человечеству как своего рода прообраза идеального христианского мира, который воплотился бы наяву, если бы осуществились цели христианизации «природных» христиан-индейцев. Колумб предстал как божественный избранник, а его «Дневник» — как документ, освещенный светом провидения. «Дневник» Колумба, как отмечалось, утрачен, и вопрос о том, каким источником пользовался Лас Касас, отчасти пересказывавший описания адмирала, отчасти цитировавший его (как и вопрос об источнике дневниковых записей Колумба в «Истории адмирала Христофора Колумба», написанной его сыном Э. Коллоном), — сложная и нерешенная проблема²¹.

Вопрос этот важен для понимания, кому принадлежит инициатива идеализации Нового Света в духе религиозно-гуманистической утопии. Лас Касас, основываясь на сложившейся со времен Колумба и П. Мартира традиции аркадического изображения Нового Света, усилил элементы идеализации в русле своих представлений о «природном» христианстве индейцев. И если Колумб ближе к легендарному стилю о чудесном, баснословном, то у Лас Касаса преобладает религиозно-утопическое начало.

Именно с этим связан, казалось бы, не имеющий прямого отношения к теме пространный экскурс Лас Касаса в историю мистико-географических идей о местонахождении земного рая, он завершается рассуждениями Колумба о земном рае где-то в глубинах открытого им южноамериканского континента. Это важно для него: устами адмирала он утверждает образ христианской («по природе») гармонии Нового Света. Любой, если он не придурок, заключает Лас Касас, зная миролюбие, доброту и простодушие индейцев, решил бы, как и адмирал, что здесь и находится земной рай. В соответствии с этой концепцией выстраивается сюжет открытия и начала завоевания Нового Света как

история грехопадения, крушения земного рая, уничтоженного европейцами. Роль божественного избранника, отведенная историком Колумбу, привела к его идеализации (Лас Касас, упрекая Колумба за учреждение энкомьенды, оправдывал его неведением последствий), но оценка конкисты в целом была однозначной.

Во второй книге, охватывавшей период с 1501 по 1510 г. (когда Лас Касас приехал на Эспаньолу), основное место занимает собственно конкиста, о которой рассказывается в хронологическом порядке (деятельность второго адмирала — сына первооткрывателя Диего Колона, колонизация Антильских островов и континентальных районов под руководством Алонсо де Охеды, Понсе де Леона, Овандо, Васко Нуньеса де Бальбоа и др.). Концептуальной основой изображения конфликта встретившихся миров, как и в «Кратчайшем сообщении», было противостояние индейского мира социально-природной гармонии и алчных испанцев, поправших божественные цели открытия.

В основе своей повествование Лас Касаса сохранило линейную структуру исторического жанра, однако полемическая направленность «Истории» и морализаторское начало обусловили эмоционально-оценочную атмосферу и композиционное своеобразие — включение вставных новелл о наиболее значительных злодеяниях конкисты и полемических отступлений (споры с Г. Фернандесом де Овьедо, которого Лас Касас представил как «главного врага индейцев», сочинителя-клеветника и владельца рудников и рабов; с Ф. Лопесом де Гомарой — «службой» Кортеса и др.). Концепция автора-полемиста, морализатора, проповедника и в то же время очевидца определила и лексико-стилистические особенности «Истории Индии»: принцип «натуральности» языка, своеобразную аффектированность изложения, слияние элементов разговорной и ученой речи, сосуществование сближенных самой историей далеких языковых пластов, насыщенность «индеанизмами» (в этом отношении «История Индии» — один из наиболее интересных памятников XVI в.)²².

Бескомпромиссность религиозного морализаторства Лас Касаса обусловила цельность и остроту критики, но его оборотная сторона — сужение возможностей воссоздания истории в ее полноте, противоречивости, «индивидуализированном» облике. Неподвижность позиции, с которой рассматривается история, определила однотонность видения мира. Человек предстал у Лас Касаса лишь в одной социальной функции — искателя золота, лишенным реальной широты, индивидуальной неповторимости. Тут противоположность «Истории Индии» — «Подлинная история завоевания Новой Испании» Б. Диаса дель Кастильо, где человек изображен в стихийном богатстве жизненной практики, в полноте реакций на мир, противоречивости действий, социальный смысл которых выявляется на уровне коллек-

тивного исторического деяния. Потому, как правило, портреты руководителей конкисты слабо индивидуализированы у Лас Касаса, и ни один из конкистадоров не представлен в роли первооткрывателя неизведанных земель, раскрывающей героическую ипостась человека.

Однако в глубине понимания социального смысла конкисты и побуждений конкистадоров, в остроте критики Лас Касас не имел себе равных. Конспективно намеченная в «Кратчайшем сообщении» тема социально-экономической сущности конкисты полно разработана в «Истории Индий». Показательна, например, вставная новелла об Атуэе, индейском вожде с Эспаньолы. Узнав о приближении испанцев, он приказал собрать все золото и, объяснив, что это бог, которому поклоняются испанцы, выбросил его в реку. Перед тем как казнить схваченного Атуэя, испанцы предложили ему креститься, однако вождь спросил, будут ли на небе испанцы, и, получив утвердительный ответ, отказался принять веру.

Метод изображения конкистадоров у Лас Касаса продиктован пониманием разрыва между официальной идеологией экспансии (цели христианизации) и реальностью. Апологеты имперской Испании героизировали конкистадора, изображали его в роли рыцаря-крестоносца, Лас Касас последовательно его дегероизировал²³, облачая под его доспехами «рыцаря наживы». Образ Кортеса в «Истории Индий» — антипод героя-рыцаря, каким он предстал во второй книге «Всеобщей истории Индий» Лопеса де Гомары, в своей монолитности (но с обратным знаком — негодяй, бандит, нечистый на руку делец) столь же далекий от жизненной полноты. Лишь в одном эпизоде могучая макиавеллевская индивидуальность Кортеса преодолела ограничения метода Лас Касаса — в эпизоде встречи автора и героя в Испании, когда завоеватель Мексики стал уже маркизом дель Валье де Оахака. Дипломатичный Лас Касас со смехом и шутками спросил Кортеса, по совести ли тот поступил, пленив Монтесуму, а Кортес тоже в шутиливом тоне признал себя разбойником и грабителем.

Иной эмоционально-образный полюс у Лас Касаса — мир «природных» христиан — индейцев. Дегероизируя конкистадоров — «людей с сердцами животных», как он окрестил их еще в «Кратчайшем сообщении», вскрывая глубинный смысл их поведения и тактики (неспровоцированные избиения индейцев, «дабы они ни на минуту даже в мыслях не чувствовали себя людьми»²⁴, провокации индейцев на сопротивление для захвата рабов «по закону», махинации с золотом), Лас Касас облагораживает жертв разбоя, наделяя их чертами жителей Золотого века или античных героев.

Замечателен короткий сюжет об Анакаоне, «царице» одного из племен Эспаньолы. Г. Фернандес де Овьедо использовал этот эпизод конкисты для доказательства порочности индейцев. У него Анакао-

на — вавилонская блудница, а нападение испанцев объясняется их стремлением упредить заговор индейцев²⁵. У Лас Касаса Анакаона предстает в облике благородной римской матроны, учтивой, приветливой и изящной; в честь радостного события — прибытия испанцев — она организует «арейто» — песни и пляски индейцев. Неожиданное нападение конкистадоров Лас Касас объясняет их желанием добыть «законных» рабов. (Другой излюбленный прием обретения рабов — ложные обвинения индейцев в антропофагии²⁶.)

«Иногда мне кажется, что я видел все это во сне»²⁷, — писал Лас Касас в келье вальядолидского монастыря Св. Григория, вспоминая апокалиптические сцены побоищ, свидетелем которых он был во время конкисты Кубы. Сцены массовой резни, устроенной конкистадорами Панфило Нарваеса, спокойно наблюдавшего за происходящим, тогда как священник Лас Касас пытался остановить солдат, по своей изобразительной пластике выходят за пределы ренессансной художественности.

Попытки сопротивления индейцев, их редкие победы Лас Касас сопровождает замечаниями о справедливости их борьбы, гибель же испанцев каждый раз — повод для комментария о неотвратимости божьего наказания. Потрясенная совесть Лас Касаса заставила его отвернуться от соотечественников ради всеобщих интересов: «Все нации мира — люди...»²⁸

В третьей книге «Истории Индии» с главы LXXV появился новый автобиографический герой — клирик Лас Касас; автор ввел в панораму истории в объективно-остраненной манере средневековых летописцев. Лас Касас откровенно рассказал об участии в конкисте, в угнетении индейцев на рудниках и сельскохозяйственных работах. Тем эффектнее история его духовного перерождения под влиянием монахов-доминиканцев. Губернатор Кубы Диего Веласкес искренне недоумевал, когда Лас Касас сообщил ему о своем отказе от энкомьенды: вроде бы он всегда был «нормальным» человеком со своим интересом. С этого момента «История Индии» обрела новые жанровые черты, которые выделяют ее на фоне хроник XVI в. как новаторское произведение. По мере того как автор рассказывает о встречах с доминиканцами Педро де Кордовой и Антонио Монтесиносом, выступившими в защиту индейцев, об их столкновениях с конкистадорами, о поездке с Монтесиносом в Испанию за поддержкой короля, о превращении клирика Лас Касаса в одного из центральных персонажей дебатов, автобиографический пласт вырастает в историю идейной, философской борьбы вокруг индейского вопроса. Интеллектуальная история первых десятилетий XVI в. излагается параллельно с повествованием о ходе конкисты, в итоге возникает уникальная для хроник XVI в. синхронная, как бы объемная структура повествования, охватывающего и событийные, и духовные аспекты конкисты. В эпизодах борьбы при дворе Карла V монолитность мора-

листической позиции Лас Касаса в изображении людей и ситуаций несколько ослабевает, возникают элементы психологизма.

Третья книга, создававшаяся позднее других, концептуально уже далека от первого тома. В «Истории Индий» Лас Касас пережил ту же эволюцию, что и автор в жизни: от умеренного реформизма и представлений о «природном» христианстве индейцев, о естественном равенстве паствы к радикализации политических и секуляризации гуманистических воззрений.

В связи с этим кульминационное значение имеет вставная новелла о восстании индейцев Эспаньолы под руководством Энрикильо. Если у Фернандеса де Овьедо история Энрикильо рассказана холодно, без тени сочувствия, то для Лас Касаса это драма. Столкновение беспутного юноши-испанца Валенсуэлы, унаследовавшего от отца энкомьенду, и Энрикильо, молодого вождя приписанного к этой энкомьенде племени, Лас Касас превратил в своего рода философскую модель отношений двух миров, по смыслу выходящую за пределы непосредственной проблематики конкисты.

Жена Энрикильо, грамотного, достойного человека, получившего образование у миссионеров, стала предметом домогательств Валенсуэлы. Попытки Энрикильо найти на него управу у губернатора (согласно статусу индейцев как свободных вассалов короля) привела лишь к оскорблениям и угрозам пыток и побоев. Энрикильо со своими индейцами отказался работать и поднял восстание, обретающее все более широкий размах.

Лас Касас приходит к выводу, что «с точки зрения защиты естественных прав человека»²⁹ восстание Энрике (автор именует молодого касика, и это имеет принципиальное значение, полным именем, а не принятым для индейцев уменьшительным) — совершенно законный и нравственно безупречный способ защиты униженного «достоинства человека» и восстановления поправленных прав. Так же справедлива и законна всякая война индейцев против испанцев, ибо «естественные монархи» индейских народов никогда не были подданными короля Испании.

Как отмечалось, Лас Касас поддерживал Карла V и рассчитывал на его поддержку, что вело к идеализации монарха. Но здесь Лас Касас идет до конца. Жизнь и отношения людей должны «управляться законами разума подобно тому, как все дела господина управляются и упорядочиваются разумом»³⁰, любое нарушение естественного закона, кем бы ни был нарушитель, незаконно. «Там, где правосудие отсутствует, угнетенный и обиженный вправе вершить его сам»³¹. Такова новая система этических координат и политических воззрений, к которой приходит Лас Касас. Образцом человека, руководствующегося принципом разума, стал индеец, за которым отрицают право на человечность. В третьей книге Лас Касас раскрывается в своих за-

блуждениях относительно негров и распространяет на африканских невольников действие «естественного закона».

С отделением естественного закона от «божественного» и утверждением разума как основы общественной жизни Лас Касас поднимается на новую ступень гуманистической философии, вставая вровень с крупнейшими мыслителями XVI в. Понимание сущности конфликта, происшедшего в Новом Свете, у Лас Касаса, автора третьей книги «Истории Индий», совпадает с идеями Монтеня в «индейских» рассуждениях его «Опытов» («О каннибалах», «О средствах передвижения»).

В 1564 г. Лас Касас написал завещание, в котором предрек гибель Испании в наказание за совершенные ею преступления, и подарил монастырю Св. Григория все свои рукописи и архивы. «История Индий» была особо выделена в завещании как послание потомкам с условием, что рукопись можно прочитать и опубликовать не ранее, чем через сорок лет после его смерти. Этот пункт завещания по-разному трактовался исследователями. Р. Менендес Пидаль, писавший о патологическом антииспанизме Лас Касаса, считал, что он опасался обнародовать свое «клеветническое» сочинение при жизни³². Л. Ханке высказал противоположную идею: Лас Касас боялся, что рукопись будет уничтожена в процессе издания³³. М. Батайон связал это решение с враждебной атмосферой, сгушавшейся вокруг Лас Касаса, как и вообще с преследованиями гуманистической партии, с процессами инквизиции над эразмистами и сторонниками иных реформационных течений. Он указал и на возможную связь настроений Лас Касаса с ересью «тысячелетнего христианства Америки», которую проповедовал доминиканец из Вальядолида Франсиско де Санта Крус³⁴. Согласно его мессианскому учению (религиозному прототипу многих последующих мессианских теорий о роли Нового Света), после гибели погрязшего в грехах христианства Старого Света оно возродится в Америке, на родине индейцев. Возможно, «История Индий» виделась Лас Касасу обвинительным документом на Страшном суде над «старым» христианством Европы³⁵.

После смерти Лас Касаса первым к «Истории Индий» — в целях враждебных ее автору, обратился главный хронист (с 1596 г.) Индий Антонио де Эррера-и-Тордесильяс. Выполняя требования короны нейтрализовать беспокоившую ее «черную легенду» о роли Испании в Америке, он среди прочих материалов, использованных в своей «Всеобщей истории деяний кастильцев на островах и на материковой земле Моря-Океана», переработал в апологетическом духе и сведения из сочинения Лас Касаса. Он же составил каталог его работ и похоронил «Историю Индий» в архивах. Впоследствии к главному труду Лас Касаса обращались писатели и ученые (среди них — американский писатель В. Ирвинг и А. Гумбольдт), но и на протяжении большей части XIX в. испанская корона противилась требованиям (прежде всего ис-

паноамериканцев) опубликовать «Историю Индий»; она увидела свет лишь в 70-х годах XIX в., через триста лет после ее создания.

За год до смерти, в 1566 г., девятиностодухлетний Лас Касас вручил Филиппу II как второе завещание свои новые трактаты: «О богатствах Перу» (1563, первое издание на испанском — 1958) и «Двенадцать сомнений» (1564). В них позиции Лас Касаса еще более радикальны, ибо идея христианизации, обычно оправдывавшая присутствие Испании в Новом Свете, здесь практически не возникает, главная тема — необходимость ухода из Индий, восстановление их независимости, возвращение индейцам земель и богатств и возрождение суверенитета индейских монархов и вождей, ибо никакие цели не могут оправдать нарушение естественного права народов на самостоятельное существование.

О том, что идеи Лас Касаса о «разумных» принципах существования имели далеко не локальное, а всеобщее значение, свидетельствует и сомнительное приписывание ему авторства вывезенного из Испании и изданного во Франкфурте анонимного трактата «Об императорской и королевской власти» (1571). В этом, «одном из самых сенсационных политико-философских сочинений XVI в.», как писал А. Лосада³⁶, проблемы отношений монарха и народа, отношений между разными странами трактовались, предвосхищая XVIII в., на основе секуляризированных идей общественного договора, естественного права народов и стран на суверенитет, на замену монарха и сопротивление нарушению прав. Этот трактат, связанный с перипетиями борьбы Нидерландов с Испанией, явно не принадлежал перу Лас Касаса, но увязка его с именем автора «Истории Индий» вполне логична.

Из основных произведений Лас Касаса было издано лишь «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий», тем не менее авторитет его имени и популярность его идей были исключительно велики. Его радикальные идеи принимались далеко не всеми, а с наступлением Контрреформации бывшие союзники превратились во врагов, но общее воздействие его творчества и деятельности было неоскоренимо. Лас Касас, наиболее полно и ярко выразивший настроения религиозно-гуманистических кругов, а в конце жизни фактически ставший философом новой формации, изменил духовную атмосферу века конкисты и завещал будущему идеи независимости Америки. Сколь опасными были его сочинения для испанской монархии, видно из того обстоятельства, что в XVII в. инквизиция осудила «Кратчайшее сообщение о разрушении Индий», его запретили издавать; запрет неоднократно подтверждался и в XVIII в. Новая жизнь идей Лас Касаса началась во время войны за независимость, в идеологии которой смыкались теории естественного права XVIII в. и родственные ей образы и идеи первого проповедника суверенитета Америки. Высокое значение трудов и жизни Лас Касаса ярче всего выразилось в симво-

лическом жесте Симона Боливара, намеревавшегося назвать столицу независимого государства испаноамериканцев его именем.

- ¹ См.: Бартоломе де Лас Касас: К истории завоевания Америки / Отв. ред. И.Г. Григулевич М., 1966; *Афанасьев В.Л.* Бартоломе де лас Касас и его время// Бартоломе де лас Касас. История Индий. Л., 1968. *Григулевич И.Г.* Крест и меч: Католическая церковь в Испанской Америке XVI—XVIII вв. М., 1977.
- ² *Batallón, Marcel.* Estudios sobre Bartolomé de las Casas. Barcelona, 1976. P. 89—90.
- ³ См.: *Слезкин Л.Ю.* Лас Касас и «черная легенда»// Бартоломе де лас Касас. К истории завоевания Америки. С. 156—170.
- ⁴ *Las Casas Bartolomé de.* Breve historia de la destrucción de las Indias. México, 1957. P. 153.
- ⁵ *Ibid.* P. 42.
- ⁶ *Ibid.* P. 55.
- ⁷ *Ibid.* P. 49, 55.
- ⁸ *Ibid.* P. 84.
- ⁹ *Menéndez Pidal R.* El padre de las Casas, su doble personalidad. Madrid, 1963.
- ¹⁰ *Batallón, Marcel.* Erasmo y España. México — Buenos Aires, 1950. T. I. II.
- ¹¹ *Menéndez Pidal R.* Op. cit. P. VI.
- ¹² *Juan Ginéz de Sepúlveda, Fray Bartolomé de las Casas.* Apología / Ed. por Angel Losada. Madrid, 1975. P. 61, 63, 72.
- ¹³ *Ibid.* P. 393.
- ¹⁴ *Fray Bartolomé de las Casas.* Apologética historia sumaria [cuanto a las cualidades...] / Ed. por Edmundo O’Gorman. México, 1967. T. I. P. 3.
- ¹⁵ *Juan Ginéz de Sepúlveda, Fray Bartolomé de las Casas.* Apología. P. 393.
- ¹⁶ Помимо указанных ранее работ, см.: *Hanke, Lewis.* Bartolomé de las Casas, historiador// Bartolomé de las Casas. Historia de las Indias. México, 1951. T. I, II; *Batallón, Marcel.* Estudios sobre Bartolomé de las Casas. Barcelona, 1976; *Losada, Angel.* Fray Bartolomé de las Casas a la luz de la moderna crítica historica. Madrid, 1970.
- ¹⁷ *Hanke, Lewis.* Op. cit. P. LXII.
- ¹⁸ См.: *Афанасьев В.Л.* Бартоломе де лас Касас и его время. С. 34.
- ¹⁹ *Las Casas Bartolomé de.* Historia de las Indias. T. I. P. 13.
- ²⁰ *Ibid.* P. 12.
- ²¹ См.: *Rumén de Aruas A.* Hernando Colón, historiador del descubrimiento de América. Madrid, 1973. *J. Manzano y Manzano.* Colón y su secreto. Madrid, 1976.
- ²² См.: *Плавский З.И., Степанов Г.В.* «История Индий» как памятник испанской литературы и языка// Бартоломе де лас Касас. История Индий. С. 442—448.
- ²³ *Плавский З.И., Степанов Г.В.* Указ. соч. С. 435.
- ²⁴ Там же. С. 62.
- ²⁵ *Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo.* Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano. Asunción, 1944. T. I. P. 228.
- ²⁶ *Бартоломе де лас Касас.* История Индий. С. 102.
- ²⁷ Там же. С. 391.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ *Бартоломе де лас Касас.* История Индий. С. 390.
- ³⁰ Там же. С. 391.
- ³¹ Там же.
- ³² *Menéndez Pidal R.* El padre de las Casas, su doble personalidad. P. 331.
- ³³ *Hanke, Lewis.* Op. cit. P. XL.
- ³⁴ *Batallón, Marcel.* Estudios sobre Bartolomé de las Casas. Barcelona, 1976. P. 120.
- ³⁵ *Menéndez Pidal R.* Op. cit. P. 331—333.
- ³⁶ *Las Casas Bartolomé de.* De regia potestate o derecho de autodeterminación. Madrid, 1964. P. CXIV.

Креольское барокко. Карлос Сигуэнса-и-Гонгора

XVI и начало XVII в. принесли на земли Нового Света средневековые и ренессансные художественные и культурные формы. То была культура иберийцев, уехавших за океан. Креольская культура возникла в первой трети XVII в., в столетие Контрреформации, основной ее источник — барокко, эстетическое течение, господствовавшее в метрополии. Его расцвет во многом обусловлен тем значением, которое в Латинской Америке имела религиозно-церковная культура в лице прежде всего монашеского ордена иезуитов — главной опоры контрреформационной идеологии.

Сеть миссионерских центров и учебных заведений иезуитов появилась, помимо коренных центров деятельности иезуитского ордена — Парагвая и Бразилии, в Перу, Новой Гранаде, Венесуэле, Мексике¹. Центральной была роль иезуитов и в университетской жизни XVII в.

В сравнении с метрополиями, прежде всего с Испанией, где импульсы Ренессанса питали литературу Золотого века, духовную жизнь Нового Света, заповедного поля Контрреформации, определяли решения Тридентского собора (1545) и инквизиции, усиленные изоляционным режимом, установленным для колоний. Это диктовалось центральной задачей деятельности метрополий в Новом Свете — внедрением христианской идеологии в ортодоксальном варианте в качестве единственной основы всей духовной, а в идеале и всей общественной организации (воплощение этих устремлений — теократическое «иезуитское государство» в Парагвае).

Возникшее колониальное общество было двуединым — не только колонией, но и родиной креолов. В XVII в. религиозно-церковная культура, носителями которой стали прежде всего креолы, в том числе и в иезуитском ордене, — это важнейший очаг креольской идеологии, новых художественных вкусов и традиций на основе эстетики барокко. И главным оказалось то, что возмож-

ности и сфера действия эстетики барокко были шире церковных интересов. В барокко формирующаяся культура нашла адекватное своим потребностям средство самовыражения. Такие черты эстетики барокко, как «открытость», незамкнутость, гибкость художественных принципов, огромные ассимилирующие возможности, способность к интеграции и синтезу далеких форм и феноменов в единую систему, экспрессивность, склонность к декоративности и культу роскоши, — все это близко креольским вкусам, которые складывались под воздействием природной эстетики южноамериканского мира (с типичной для него «избыточностью») и традиций индейского искусства. Художественные вкусы индейских мастеров, строителей, декораторов, архитекторов, наследников древнего искусства народов Месоамерики или Центральных Анд, для которого характерны соответствующие уровню мифологического сознания синкретизм и взаимопереходимость форм (зооморфизм, зооантропоморфизм, животное-растительные формы), сочетание символической обобщенности и одновременно детализации и орнаментализма, находили в заказах церкви на строительство храмов и в стиле барокко широкие возможности для выражения исконных принципов своего искусства.

Барочная эстетика «гармонии разлада» стала средством гармонизации изначальной дисгармонии, порожденной столкновением традиций разных миров, способом преодоления изначальной эклектики, а это создавало почву для нового в сравнении с XVI в. и более глубокого по содержанию культурно-художественного синтеза; его итог — произведения искусства, отмеченные своеобразием, неизвестным ни одной из исходных сторон, это был результат уже новой — креольской культуры. Наиболее значительные художники еще не противопоставляли себя испанской культуре, но уже отделяли себя от нее — шел процесс формирования самосознания креолов. Этап консолидации и художественно-идеологической автономизации креольской культуры начался во второй половине XVII в.

Темпы развития креольского общества и его культуры неодинаковы в разных частях континента, не было синхронности развития и между Испанской и Португальской Америками. В Бразилии в связи с замедленными темпами колонизации, общей слабостью социально-культурной системы этот процесс во многом сместился в XVIII в. И в Испанской Америке перестройка культуры на новой художественно-идеологической основе происходила с разной степенью интенсивности из-за разного развития районов и разной способности местных индейских традиций к взаимодействию с принципами барокко. Наиболее значительные центры культуры креольского барокко — районы древних индейских цивилизаций в Центральной

Мексике, Центральной Америке, в Центральных Андах и в Верхнем Перу (Боливия).

Самый яркий образец синтеза креольской культуры на почве барокко (в архитектуре, декоративном искусстве, в поэзии) дала Новая Испания, что было следствием глубоких процессов этнокультурной метисации населения и особой близости между художественными принципами месоамериканского искусства (с типичными для него повышенной экспрессивностью, напряженностью и драматизмом) и принципами барокко. В Новой Испании — около восьми тысяч памятников барочной архитектуры, в том числе и вершинные достижения мирового архитектурного барокко².

Ангел, играющий на индейских или негритянских погремушках-маракасах (портал собора в Мисьонес, Ла-Плата), sireны с индейским музыкальным инструментом чарранго (на порталах церквей в Центральных Андах), Богоматерь, увенчанная нимбом из солнечных лучей, наподобие инкской принцессы-нюсты (метисская живопись Куско), архангел Михаил в образе индейского военачальника, выполненный в традиционной индейской условно-обобщенной манере (портал церкви Сан-Лоренсо в Потоси), орнаменты, в которых сочетались элементы разных культур, — все эти яркие образцы искусства XVII в. выявляют особенности креольского художественного мышления, стилевые поиски, направленные на синтезирование исходных форм.

В литературе признаки эстетической переориентации проявились даже раньше, чем в зодчестве — на рубеже XVI—XVII вв., а явные перемены — к концу первой трети века.

Со стабилизацией колониальной системы, с изменением общего духовного климата и угасанием импульсов Возрождения уходил в прошлое весь обширный пласт культуры XVI в. Представление об ее значительности дает составленный перуанским эрудитом Антонио де Леоном Пинело первый библиографический свод литературы Нового Света и о Новом Свете «Краткое описание восточной и западной библиотек...» (1629), где указано более тысячи авторов, писавших на сорока языках, в том числе — на индейских. С миссионерской культурой XVI в. ушли в прошлое и традиции испано-индейской учености. В конце XVI — начале XVII в. созданы наиболее значительные произведения литературы испано-индейского синтеза — Фернандо де Альбы Иштлильшочитля, Инки Гарсиласо де ла Веги и др. Однако то были последние вспышки. Свертывание кампании просветительства в контрреформационный период отразилось на судьбах литературно-письменного творчества индейских и метисных авторов. На протяжении XVII в. угасает не только литература на майя-латинице, которая и в век конкисты не проявила го-

товности к широким контактам с европейской традицией, но и литература науа, окончательно угасшая в XVIII в. Но именно в XVII в., что, видимо, связано с более поздней хронологией кампании христианизации, активна литература на кечуа-латинице.

«Литература открытий и конкисты» XVI в. была прежде всего авангардом литературы метрополий и создавалась в основном испанцами, португальцами, первыми переселенцами, не утратившими живого контакта с материнскими культурами. Литература XVII в. — это уже литература креолов, в сравнении с «литературой открытий и конкисты» и миссионерской литературой представляющая иную художественно-идеологическую систему, рожденную как интересами социальной верхушки — в первую очередь вице-королевских дворов, так и креольским самосознанием. В последней трети XVII в. произошел скачок от первоначальных формул, запечатлевших пробуждение самосознания креолов типа «сыновья страны», «родина Америка», к такой высокой его форме, как «креольская нация».

Этот сложный процесс имел закономерности и рубежи. Расхождение иберийской традиции в Новом Свете и новой — креольской — наметилось в первые десятилетия XVII в., где раньше, где позже. Интересное косвенное свидетельство этого — восприятие литературы Нового Света испанскими писателями: Сервантес и Лопе де Вега, лично знавшие литераторов Новой Испании и Перу, щедро и часто незаслуженно хвалили испаноамериканских писателей, предрекая славу литературе «Нового Света, столь нового в своих талантах» (как писал Лопе де Вега в «Лавре Аполлона»), однако их творчество воспринимали как органическую часть своей традиции. И сами литераторы — испаноамериканцы, отчасти испанцы, португальцы, отчасти креолы не отделяли себя от культуры метрополий. Выдающиеся представители испанского искусства слова в Новом Свете — Бартоломе де Лас Касас и Алонсо де Эрсилья, автор эпической поэмы «Араукана» (1569, 1578, 1589), памятника литературы конкисты и одновременно первого и самого значительного художественного произведения XVI в., заложившие основы новой традиции, креолы первых десятилетий XVII в. инкорпорировались в испанскую традицию.

В связи с этим характерен пример драматурга Хуана Руиса де Аларкона (1580—1639). До того, как в начале XX в. П. Энрикес Уренья безоговорочно назвал его мексиканским драматургом, как правило, его считали писателем испанским. Р. Менендес-и-Пелайо заметил, что Аларкон «слишком велик», чтобы быть мексиканским драматургом, что, конечно, не убедительно, и действительно больше оснований считать его испанским литератором. В Аларконе видят мексиканского драматурга, ибо он родился и вырос в Мехико, на-

писал там первые пьесы (что не подтверждено), возвращался на родину из Испании, и хотя у него нет американских сюжетов и почти нет упоминаний об Америке, его творчество пронизано «креольским мироощущением», а персонажи имеют креольский психологический субстрат (так называемые «странности» Аларкона). Но эти доводы недостаточны. Главный критерий принадлежности писателя к той или иной литературе — принадлежность его творчества обществу «контексту». С этой точки зрения творчество Аларкона вписывается в русло испанской драматургии, а его влияние пришло в Новый Свет как влияние культуры метрополии. Это хорошо почувствовал Альфонсо Рейес, считавший, что Руис де Аларкон не принадлежит литературе Новой Испании³.

В Испанской Америке переориентация художественно-идеологического сознания писателей на новую проблематику произошла в первой половине XVII в. В Бразилии из-за ее отставания типы писателей, исчезнувшие в Испанской Америке, существовали и в XVII в. В Бразилии не было острых споров по индейскому вопросу, но именно там появился видный представитель миссионерской религиозно-гуманистической культуры, продолжатель дела Лас Каса — Антонио де Виейра.

В Испанской Америке на место писателей-солдат, ученых-монахов, знатоков индейских культур пришел иной тип писателя. Важная примета новой литературной системы — смена адресата творчества. В XVI в. писатель, приехавший из Испании, жил прежде всего интересами метрополий. Споря с короной и церковью, он вел диалог с соотечественниками и, согласно этикету, обращал свои сочинения к испанскому королю или испанским аристократам. В XVII в. у писателя появились новые заказчики и меценаты — вице-королевские дворы и церковь Нового Света. Каждый из временщиков вице-королей конкурировал с легендарной роскошью канувших в небытие языческих империй и с мадридским двором. Создать роскошный фасад колонии, придать местному абсолютизму блеск просвещенности должны были художники, поэты, строители; многие временщики были меценатами. Другой заказчик — церковь, увенчивавшая победу над язычеством архитектурными и литературными монументами.

Изменение адресатов творчества сопровождалось с рубежа XVI—XVII вв. жанровой перестройкой. Жанровая структура литературы XVI в. была рождена бурной историей, которую творили солдаты-писатели, создатели хроник и эпических поэм, монахи — авторы научных и публицистических трактатов. Жанровая структура XVII в. «синонимична» структуре колониального общества: историческая хроника или поэмы о событиях в жизни вице-королевства соответ-

ствовали дворцу вице-короля; религиозная поэма на тему о страстях Христовых — собору; панегирик — дворцовому portalу или алтарю; хроника монашеского ордена — монастырю; теологический или ученый трактат — университету.

Замкнутость культуры Нового Света, изолированного от веяний общеевропейской культуры, ее подчиненность государственно-церковным установкам, особая культурная политика метрополии (например, запрет на создание романов) и цензура, не оставлявшие места для проявления творческой инициативы, а в еще большей мере ограниченность сознания человека, выращавшего в такой духовной атмосфере, — все это накладывало особый отпечаток на литературную продукцию колониального времени.

В метрополии в век контрреформации не умирали и по-своему (от Гонгоры до Кальдерона) развивались тенденции, связанные с Ренессансом. В Америке очевиден процесс «возвратной» медиевизации, которому в европейских культурах противостояло обмирщенное сознание. Мировоззрение первооткрывателей и конкистадоров, мятежников-сепаратистов XVI в., которые, отвергая власть «тиранов» — наместников испанского монарха, посягали и на власть самого короля, были важнейшим проявлением радикального сдвига. Яркие представители той эпохи в литературе — Берналь Диас дель Кастильо, а в социальной практике — Лопе де Агирре оспорили непререкаемый авторитет земного и небесного «князей». В XVII в. монарх снова обожествлен, а идея божественного, утратив интимность, свойственную ей в эразмизме, в течении «интериоризма», снова обрела образ надчеловеческой, всеподавляющей силы в обществе, подчиненном двуединому началу — монарху-богу, результат этого — резкая официализация духовной жизни, культуры, литературы, приобретших казенную сухость, церемониальность и императивную монологичность.

В литературе XVII в. распространены официозные жанры: хроники и панегирики по поводу приезда и вступления на «престол» нового вице-короля, дней рождения и кончины влиятельных особ и королей, победы испанского оружия над соперниками в Европе или в Америке, важных событий государственной и церковной жизни.

В то же время культура колониального периода двойственна и создавалась не только вассалами испанского монарха, но и представителями уже иного общества — креолами. Они служили вице-королю и одновременно своей земле, панегирик столице колонии был хвалой своей столице, а поэма Деве Марии — Деве Гваделупской. Литература XVII в. в полный голос заявила о духовной автономизации креольского общества. И это выразилось, прежде всего, в особой идейно-тематической направленности креольской литерату-

ры Испанской Америки, а внутри испанской зоны наиболее полно в Новой Испании и в Перу, менее отчетливо — в Новой Гранаде и других районах. Различия между литературами Новой Испании и Перу, видимо, вызваны разной хронологией стабилизации колониального общества. В Новой Испании, как более раннем центре колониально-креольской культуры, основное место заняла литература придворно-панегирического характера. В Перу, где на рубеже XVI—XVII вв. важную роль все еще играла гуманистическая проблематика, типичная для эпохи открытий и конкисты, оставались актуальными и жанры хроники и исторического трактата.

Но при всех различиях литературе колоний Испанской Америки свойственны особые темы и тональность. Полемические и конкурентные отношения между креолами и испанцами определяли творческую позицию писателя-креола, защищавшего свой мир. Если для литераторов XVI в. защита Америки была защитой чужого мира, то креольская литература защищала свой мир, тесно связанный с метисо-индейской средой и наследием индейских культур, которое в конце века в творчестве наиболее значительных писателей начало осознаваться как свое прошлое.

Идейно-тематическая константа литературы XVII в., продолжающая в новых условиях гуманистические традиции литературы XVI в. (творчество Б. де Лас Касаса, Б. де Саагуна и др.), — апология Америки, ее населения, теперь уже и креолов. Возникшая в ответ на идеи «слабости» Америки тема ее величия неизбежно превратилась в колониальном обществе в утверждение превосходства Нового Света в сравнении с Европой.

Естественный источник художественно-изобразительных средств для писателей-креолов — вся метафорико-стилистическая традиция изображения Америки, сложившаяся в XVI в. и связанная с ренессансными мифами Золотого века, с американскими легендами о «чудесах» Нового Света. Но существенное отличие креольской литературы от литературы XVI в. в том, что, как правило, она не выходила на уровень общеконтинентальной проблематики. Поле зрения писателей-креолов ограничено пределами вице-королевства, губернаторства, провинции, устремлено внутрь бытия малого мирка, но это уже свой мирок — родина. Для креольской литературы характерны хроники гватемальца Фуэнтеса-и-Гусмана, перуанцев Каланчи, Мелендеса, чилийцев Нуньеса де Пинеды-и-Баскуньяна, Росалеса и др.

Один из источников зарождения романного мышления — локальные хроники. В колониальный период в Новом Свете (за редким исключением, вроде немногочисленных пасторальных) не было создано ни одного романа, что обычно объясняют запретом на со-

чинение и издание романов. Но важнее отсутствие условий для появления романа. Сам объект романа как эпической формы, запечатлевающей целостный облик общества, народа, находился на начальных стадиях. Кроме того, креольское сознание предполагало иной ракурс зрения, отличный от самой близкой креолам, хорошо им известной романной формы — пикарески, итога и одновременно следующей ступени развития гуманистической традиции европейского Ренессанса. Поиски эпической формы, воссоздающей коллективное бытие общества, долгие столетия будет одним из центральных направлений исканий литературы. В колониальный период они воплощаются в жанре локальной хроники (первая из них — хроника новоиспанца Суареса де Перальты относится к XVI в.). В локальной хронике в зависимости от степени образованности автора хроникально-исторический стиль соседствовал с иными жанровыми и стилистическими пластами — дневниково-биографической прозы, пикарески, авантюрного романа. Таковы хроники Хуана Родригеса Фрейле из Новой Гранады, Карлоса де Сигуэнсы-и-Гонгоры из Новой Испании, Франсиско Нуньеса де Пинеды-и-Баскуньяна из Чили и др.

Еще ярче автономизация креольской литературы проявилась в поэзии. В Новом Свете были хорошо известны новшества испанской поэзии Золотого века, и выбор в пользу Гонгоры и Кеведо безоговорочен. Креолы блестяще владели и требовавшим высокой эрудиции и изобретательности «темным стилем» Гонгоры (знание наизусть его «Одиночеств» — признак хорошего вкуса), и парадоксальной игрой понятий в духе Кеведо. Другая сторона массового распространения барочной поэтики в обществе — ее вульгаризация. В литературе Нового Света полно примеров невнятной художественной эклектики и причудливого барочного графоманства, немало и образцов талантливого подражательства — неизбежного следствия рецепционного характера креольской культуры. Однако в Америке «креолы копировали европейские формы и модели, но не копировали конфликтов и особого мироощущения испанского барокко»⁴. Проблематика европейского барокко, порожденная кризисом ренессансных идеалов и вращавшаяся вокруг трагических антиномий — земля — небо, тело — душа, жизнь — смерть, мотивов «безумия мира», мира «как всемирного торжища», «как временного пристанища», как «лабиринта», «ванитас», «мементо мори» была известна поэтам Нового Света и использовалась ими, но не это главное в креольском барокко. У него свое мироощущение, своя сфера художественного поиска.

Ядро креольской поэзии барокко — апологетические идеи-образы: «наша земля», «наша столица», «наша церковь», «наша Дева

Гваделупская», «родина Америка». Они составляли оппозицию мыслившемуся или прямо обозначенному чуждому — испанскому, европейскому миру. В Новом Свете поэтика барокко, ориентированного как во внутренний, так и во внешний мир, став первым художественным средством постижения своей действительности, пережила глубокий процесс экстериоризации. Октавио Пас писал, что в Испанской Америке барокко «открыло двери пейзажу, фауне и даже индейцу»⁵. Предметом внимания поэзии XVII в. стал креольский мир в целом — его города, университеты, архитектура.

Нередко поэтические панегирики новому храму, призванные акцентировать величие креольского искусства, становились словесным аналогом каменному прототипу; поэтическая пышность креольских памятников зодчества и геометризованная «тектоника» панегирической поэзии находили между собой эстетическое соответствие. Эту общность определило единство формировавшегося художественного сознания, склонного к нередко утрированной стилистической избыточности, декоративности. Такие тенденции порождались связью с природной эстетикой Америки, с традициями индейского искусства (в частности, в поэзии Новой Испании явна связь с ацтекской «поэзией цветов») и стремлением креольских мастеров и поэтов к соревнованию с европейским искусством. Идеологическое начало переплывало в эстетическое. Рецепционный характер креольской культуры рождал порой неосознанное стремление местных мастеров и поэтов превзойти воспринятую форму, модель в стилистическом решении. Мастера креольской архитектуры, оставляя неизменными план, конструкцию воспринятой модели, уделяли особое внимание ее художественной разработке, превращая стены храмов в сплошной ковровый орнамент в духе индейских зодческих традиций.

Для креольской поэзии характерна повышенная орнаментальность языка и образов, максимальная изощренность типичных приемов барочной поэтики (инверсии, словотворчество...). И в архитектуре, и в поэзии креольские художники перерабатывали европейские формы, доводя черты воспринятой поэтики до предела. Конкурируя с европейским искусством, переплавляя заимствованные формы в метисной эстетической стихии, креольские мастера создали стили, феномены, находившиеся уже далеко за пределами европейского барокко.

Креольское зодчество Новой Испании XVII — начала XVIII в. оценивается искусствоведами как «самостоятельный вариант мирового стиля барокко», как искусство «более барочное, чем европейское барокко», и потому получившее название «ультрабарокко»⁶. Среди такого рода выдающихся памятников — Метрополитанский собор в Мехико, монастырь иезуитов в Топоцетлане, собор Санта-Роса в

Керетаро, церковь в Таско, а за пределами Новой Испании — часовня монастыря Санто-Доминго в Кито, собор в Пуно, церковь Сан-Лоренсо в Потоси.

Креольская поэзия XVII в. также создала свой вариант «ультрабарокко». «Гонгоризм», для которого характерна повышенная затемненность «темного стиля», часто бывал порождением не подражательства, а художественной конкуренции с поэтами метрополии, соревновательная атмосфера поддерживалась и традицией поэтических конкурсов. Как и в зодчестве, стремление к доведению до логического предела воспринятой поэтики определило облик нового креольского стиля. Иными словами, креольское барокко сложилось в автономную систему. Не случайно в Америке написан один из лучших, как признано в XX в., трактатов о поэтике Гонгоры. Его автор — образованный индеец-священник Эспиноса Медрано (Луна-рехо), для которого барокко не только норма хорошего вкуса, но и средство самовыражения креолов.

Наивысшее проявление художественно-идеологической автономизации креольской культуры — творчество плеяды писателей, поэтов второй половины XVII в. (Сигуэнса-и-Гонгора и Хуана Инес де ла Крус в Новой Испании, Эспиноса Медрано и Кавьедес в Перу, Грегорио де Матос в Бразилии); одни из них стихийно, другие сознательно стремились к духовному самоопределению и культивировали особую, креольскую тематику. И все были типичным порождением двуединого — колониального и креольского — общества, где враждебные начала сплелись в тугой клубок. На творческой судьбе каждого из них сказалась ограниченность колониально-креольской культуры, развивавшейся в условиях изоляции от общеевропейского культурного процесса. Носители религиозно-схоластической культуры, они тем не менее стремились выйти за пределы круга, очерченного колониальным режимом, контрреформацией и инквизицией; некоторые из них знакомы с картезианством, теорией Коперника, а на исходе века — с классицизмом, хотя новые идеи ассимилировались на почве традиционного мышления и знания.

Креольское барокко сложилось в автономную художественно-идеологическую систему; в последней трети XVII в. она развивалась уже на основе внутренних социальных и духовных противоречий, присущих креольскому обществу. Речь идет о творчестве Хуаны Инес де ла Крус, Хуана дель Валье-и-Кавьедеса и Грегорио де Матоса; их объединяет внутренняя полемичность с социально-духовной узостью колониального общества и социально-эстетической ограниченностью креольского барокко; каждый из них по-своему вступил в трагический конфликт с формализованными общественными отношениями и официальной культурой и поставил себя вне рамок

общества. Кавьедес и Матос, избравшие судьбу «площадных» поэтов, были открытыми мятежниками, Хуана Инес де ла Крус — по глубинному смыслу своего творчества. Они вели борьбу за возрождение гуманистической проблематики, исчезнувшей в официальном барокко «средней» креольской поэзии, за возрождение человека, замурованного в блестящем фасаде колониально-креольского мира.

Выходя за пределы официозной культуры, поэты обращались к народной, фольклорной стихии и преодолевали «овнешненность» креольского барокко, появилось лирическое начало и вместе с тем рождается (в творчестве Кавьедеса и Матоса) креольская сатира, объектом которой стало все колониальное общество с типичной для него социально-расовой стратификацией и замкнутой сословной культурой.

Для креольского сознания крайне важен и явный в творчестве хронистов и поэтов середины века и особенно его второй половины — переход к осознанию своего мира как особого в сравнении с Европой, с метрополиями, удерживавшими его в подчиненном и униженном положении. В связи с этим после долгих десятилетий вновь возникла индейская тема, но уже в новой ипостаси. Обвинения в адрес Испании, покорительницы и угнетательницы индейцев, звучат со страниц хроники чилийца Диего де Росалеса, соотечественник которого Нуньес де Пинедо-и-Баскуньян писал: беды «родины Чили» проистекают от того, что ею правят чужеземцы, а не «сыновья родины»⁷. Креолы конца XVII в. не только далеки от имперского испанизма, но и враждебны ему.

Это был новый этап формирования креольского самосознания, возникшего в конфликте с колониальным европоцентризмом, в процессе осмысления значения индейского наследия для культуры креольского общества. Зародившийся в XVII в. «американизм» — новая духовная, гуманистическая традиция, которая в XVIII в. обрела размах в годы новой полемики об Америке и ее населении, ставшей своего рода идейным прологом войны за независимость от Испании.

Итог XVII в. — четкое проявление общих для континента идеологических, духовных, эстетических тенденций (находивших выражение, помимо прочего, в зарождении пока еще слабовыраженной системы континентальных литературных связей, концентрировавшихся вокруг такой фигуры общеамериканского значения, как Хуана Инес де ла Крус). Вместе с тем идет процесс все более четкой дифференциации культур и литератур. К литературам Новой Испании и Перу, на протяжении XVII в. мощным центром притяжения и влияния на остальные районы, с середины века в качестве новых, достаточно самостоятельных очагов культуры прибавились литературы Новой Гранады и Чили.

В XVIII в. единый процесс развития креольской континентальной идеологии и художественного сознания, сопровождавшийся процессом дифференциации по зонам и районам, вступил в новую фазу, когда литература стала активным фактором развития самосознания нового общества, готовя кризис колониальной системы, а с ней и креольского общества, креольской культуры — ступени в формировании культуры, литературы Латинской Америки.

* * *

В Новой Испании, где процессы формирования креольского и метисного населения опережали иные районы континента, наиболее четко определились в XVII в. новые культурные традиции. В начале века писатель-креол осознавал себя жителем Новой Испании, в конце его литераторы ощущали принадлежность Мексике, особой стране, хотя и зависимой от европейского мира. Это был итог сложных и драматических процессов.

На рубеже XVI—XVII вв. Новая Испания пережила кризис, вызванный прежде всего демографической катастрофой, постигшей индейское население. Это был результат не только конкисты, но и эпидемий конца XVI в., в которых погибло около двух миллионов человек. В XVII в. быстро росло «белое» — креольское население, к середине столетия оно насчитывало около 120 тысяч, причем к «белым» относились и метисы, рожденные в законном браке; эта группа расширялась и за счет «незаконных» метисов, стремившихся продвинуться вверх по социальной лестнице. В крупных городах возросло негритянское население. Смешение населения было решающим для быстрого развития креольской культуры, креольского самосознания. В первые десятилетия XVII в. в условиях неравных социальных возможностей конкуренция креолов и испанцев перерастала во вражду, откровенно проявившуюся во время народных волнений и в многочисленных конфликтах вице-королевского двора с церковью, где рано обнаружили тенденции религиозно-духовной автономизации.

Разграничение испанского и креольского духовенства наметилось уже в XVI в. (так, супериорами в монастырях избирались на один срок испанец, на другой — креол); креольский клир, не имевший доступа к высшим постам, стремился обеспечить свой авторитет и экономические интересы канонизацией креольских святых. Но в Новой Испании эти попытки (в отличие от Перу) из-за напряженных отношений между мексиканскими креолами и испанцами не имели успеха. Испанская верхушка шла на все, вплоть до кражи мощей, чтобы не допустить этого, и «выделила» Новой Испании Фелипе де Хесуса, миссионера, погибшего на Филиппинах и чуждого

мексиканской пастве. Отсюда, видимо, особая роль в Новой Испании легенд о *местных* чудесных явлениях. Среди многочисленных культов, вроде Девы де ла Соледад де Оахака, Сан Хуана де лос Лавос, Нашей Госпожи де Окотлан, наиболее важным стал самый старинный из них — культ Девы Гваделупской, широко распространенный в народной среде, где фольклоризировавшаяся история явления Девы была темой и сюжетом для театрализованных танцев-митоте, сарао, народных ауто и колокио⁸.

Одновременно с «метисацией» религиозно-духовной сферы эти процессы шли в сфере художественных вкусов, эстетического сознания, хотя они не могли проявиться в равной мере во всех видах искусства. В первые десятилетия XVII в. литература, как и остальные виды искусства, была связана с разными социально-культурными и эстетическими пластами. В прошлое уходило время конкисты, монастырей-крепостей, миссионерской культуры, утопических исканий, испано-индейской учености. Этот слой отодвигался на периферию, смешаясь все дальше от Мехико на запад (Калифорния) и на север (Новая Мексика, Техас), где монахи, теперь в основном иезуиты, шедшие вслед за военными отрядами, завершали христианизацию индейцев. Памятниками, увенчавшими эпоху христианизации и испано-индейской учености, стали хроники Хуана де Торкемады «Индийская монархия» (1615), сочинения Тесосомока и Иштлильшочитля, которые уже в конце XVII в. воспринимались образованными креолами как важнейшие в формировавшейся культуре.

Из крупных испанских писателей в начале XVII в. (если не считать недолгого пребывания в 1615 г. на острове Эспаньола монаха-мерседария и драматурга Тирсо де Молины, приезжавшего для реорганизации монастырской жизни) в Новой Испании жил лишь Матео Алеман, прославленный автор пикарески «Гусман де Альфараче». В Мехико, куда Алеман уехал, отсидев в тюрьме Севильи за неуплату долгов, он издал «Кастильскую орфографию» (1609). В панегирическом прологе, обращаясь к «благородному городу Мехико» и мексиканским литераторам, Алеман символически вручил креолам свое главное богатство — кастильскую грамматику, «чтобы с ее помощью миру стало известно, что на новой земле, лишь вчера завоеванной, рождается новое и подлинное владение искусством писать, служащее уроком для других наций»⁹. А в 1613 г. он издал «События из жизни Гарсиа Герры, архиепископа Мехико», хронику жизни своего покровителя, ставшего вице-королем.

Типичным и выдающимся представителем переходного времени был поэт Бернардо де Бальбуэна (1567—1627); его творчество стало мостом как между веками конкисты, Ренессанса и колонии, Контрреформации и барокко, так и между литературами Испании

и Новой Испании. Как правило, Бальбуэна фигурирует в историях испанской литературы, но очевидно, что в первую очередь он принадлежит литературе Мексики.

Родившийся в Испании, он с двухлетнего возраста рос в отцовском поместье в мексиканской провинции Новая Галисия. Закончив университет Мехико, он принял сан священника и вопреки своему желанию получил приход в родных местах, где томился вдали от города. Эта психологическая коллизия — важный мотив его творчества. Первых успехов он добился на конкурсах 1585 и 1592 гг., где занял первые места. В юности он написал пасторальный роман из двенадцати эклог, отчасти прозой, отчасти стихами (терцеты, сонеты и др.), и издал его в 1608 г., когда мода в Испании на этот жанр давно прошла. Название романа «Золотой век в сельвах Эрифиле доктора Бернардо де Бальбуэны, в котором он достоверно воссоздает пастушеский стиль Феокрита, Вергилия и Саннадзаро и приятно подражает ему» указывало на его источники. Развивая расхожий мотив буколики — прославление сельской идиллии, Бальбуэна в одном из эпизодов романа вышел к прямо противоположной теме — прославлению города, предвосхитив свою поэму «Величие Мехико». Повторив сюжетный ход «Аркадии» итальянца Я. Саннадзаро, автор описал путешествие, которое он совершил во сне, ведомый нимфой по дну озера, откуда увидел величественный город, потрясший его воображение многолюдностью, богатством, монастырями.

Но прежде этой поэмы, между 1592—1604 гг. в деревенской глуши, вдохновляясь поэзией Ариосто и Боярдо, он создал произведение, которое считал главным делом своей жизни, — пространную (пять тысяч королевских октав) эпико-героическую поэму «Бернардо, или Победа при Ронсевале», лучшую героико-фантастическую испанскую эпическую поэму о подвигах легендарного Бернардо дель Карпио. Глубинная идея поэмы — прославление имперской мощи Испании — сочеталась с моралистической темой, обе они зашифрованы в символических героях, их именах, смысл которых автор разъяснял в прозаических «Аллегориях», заключавших каждую главу. Темный аллегоризм, символическая насыщенность и неоднозначность образов, орнаментализм стиля — все это позволило критикам говорить о барочности этой ренессансной по жанру поэмы. Изданная на закате жизни Бальбуэны, когда он вырвался из глуши, съездил в Испанию и сделал стремительную карьеру, став аббатом Ямайки, епископом Пуэрто-Рико (здесь он и умер), поэма была дискредитирована временем. После «Арауканы» Алонсо де Эрсильи, а тем более после «Дон Кихота» подобный жанр не мог обрести популярность.

Поэма, принеся поэту славу, — «Письмо бакалавра Бернардо де Бальбуэны сеньоре донье Исабель де Товар-и-Гусман с описани-

ем знаменитого города Мехико и его величия» (1604). В главе «Бесмертная весна и ее знаки» (единственной, где действие выходило за городскую черту) Бальбуэна, используя устойчивый круг метафор, связанных с традицией XVI в., нарисовал картину «мексиканского рая». Интерпретируя в буколической тональности давнюю метафору, он создал образ Аркадии в долине Темпе. Цветистая и изощренно-орнаментированная картина «мексиканской весны» строилась на образах, напоминающих о поэтике ацтекских «песен цветов»: драгоценные камни, птицы, цветы, плюмажи¹⁰. Но «мексиканский рай» виделся поэту не на природе, а в городе, с которым у него ассоциировалась идея гармонии. В главе «Происхождение и величие зданий» поэт отождествил идею рая с образом города, назвав Мехико «богатой весной», «мирскими Индиями, небом земли»¹¹. Провинция и столица, природа и урбанизм противостояли как два полюса жизни: с одной стороны, пустыня, «узкий и маленький мир», «дикий индеец»; с другой стороны, великолепие, богатство, культура, полнота бытия. Ничто за пределами аристократического идеала культуры не интересовало Бальбуэну, как не интересовали его ни кровавая история Мехико, ни судьба индейца. Не так много времени прошло после выхода последней части «Арауканы», но Бальбуэне, принадлежавшему иному поколению, чужда гуманистическая проблематика Эрсильи.

Как и его предшественники Эрсилья или Берналь Диас дель Кастильо, Бальбуэна писал об «интересе» как о главном двигателе человеческих действий, но если у Диаса дель Кастильо «интерес» — психологический мотив деятельности, у Эрсильи — пагубный источник испанской алчности и насилия, у Бальбуэны — это универсализированный и восторженно воспетый им принцип мироздания, «потаенная сила», «гигант», на котором держится мир. Ренессансное сознание достигло здесь кризисной точки.

Бальбуэна построил поэму по четкому геометрическому плану; предваряла ее строфа, каждая из строк которой служила названием последующих восьми глав и эпилога. Каждая из глав — это панегирик, воссоздающий праздничную, узорчатую картину жизни динамичной, шумной, роскошной столицы. Мехико предстал «на вершине величия, которое только видели прошлые и нынешние века», мировым торговым центром, где Испания встречалась с Италией, Китаем и Японией. Широкая панорамность и размах описания соединялись у Бальбуэны с тонкой детализацией и изощренной дробностью изображения мирского «рая». Столица Новой Испании олицетворяла разумную творческую активность человека. В Новом Свете, где ренессансные градостроительные идеи воплотились в масштабах, неизвестных Европе, родилась поэма, запечатлевшая образ «идеаль-

ного города». Завершил ее апофеоз Испании, примерявшей по знаку небес корону мира. К имперскому трону по бисеру ее вез в золотой карете «безобразный индеец»¹².

Виртуозная орнаментализация, изощренность описаний, театральность и декоративность — все это позволило утверждать, что в «Величии Мехико» произошло самостоятельное открытие барокко. П. Энрикес Уренья считал, что поэма Бальбуэны, созданная раньше, чем стиль барокко получил распространение не только в Новом Свете, но и в самой Испании, стала главным вкладом Испанской Америки в поэтическое искусство барокко¹³. Но стиль Бальбуэны — скорее маньеристский. Ни идейно-тематически, ни по художественно-изобразительным средствам это еще не барокко, хотя стилистические поиски Бальбуэны имели много общего с поисками Гонгоры, которого новоиспанский поэт, кстати, знал и с восхищением упоминал в «Апологетическом приложении в похвалу поэзии»¹⁴.

Но культ роскоши, театральность эффектов, декоративность, дробность и многофигурность изображения, столь свойственные стилю Бальбуэны, в полной мере отразили креольские вкусы, впитавшие элементы эстетики науа. Как дворцы и соборы Мехико вырастали на фундаментах индейских пирамид, так и поэтический панегирик столице опосредованно связан с индейским субстратом возникавшей мексиканской культуры. В «Величии Мехико» поэзия и архитектура впервые заключили союз, столь характерный для культуры XVII—XVIII вв. Бальбуэна возвел здание поэмы по правилам новоиспанского архитектурного барокко задолго до того, как возник этот стиль: геометрическая простота плана, статичность общей формы, сверхплотная насыщенность «коврового» декора, театральность эффектов. Тема величия креольского мира требовала соревнования с испанской роскошью, порождала стремление превзойти, казалось, непревосходимое.

Новые идейно-эстетические веяния дали импульс созданию оригинальных памятников новоиспанской поэзии — недатированных, написанных в XVII в. романсов Фернандо де Альбы Иштлильшочитля, обладавшего талантом и историка, и (как и его предок, знаменитый правитель — философ и поэт Тескоко Несауалкойотль) поэта. Мнение о том, что написанные Иштлильшочитлем по-испански и известные под условными названиями «Лири Несауалкойотля» и «Романс Несауалкойотля» — переводы древней ацтекской поэзии, ошибочно. Это следует из сопоставлений с памятниками культуры науа. Но поэтика «песен цветов» послужила арсеналом образов для создания, по определению А. Мендеса Планкарте, «метисских элегий»¹⁵; в них характерные для древней поэзии мотивы хрупкости и бренности жизни вписывались в круг мотивов поэзии барокко. В то

же время отличительный знак поэта-метиса по духу и культуре — тема тленности как индивидуального, так и коллективного бытия — мотив погибшей «индейской родины», известный и поэзии науа.

Новыми веяниями пронизана поэзия августинца Мигеля де Гевары (1585—1646), автора религиозно-философских сонетов. Из-за их высоких художественных достоинств их авторство нередко приписывали крупным испанским поэтам. Но сонеты были найдены лишь в одном источнике — рукописной грамматике языка маглатцинков, составленной Геварой и датированной им 1636 г. (он был также автором словарей науа, отоми...)

Барочным поэтом был и Ариас де Вильялобос (1568—1630), ставший известным еще в 1580-х годах и после смерти Э. Гонсалеса де Эславы — основным сочинителем ауто и колокио по церковным заказам. В 1621 г., будучи придворным поэтом, Вильялобос занял первое место на конкурсе по поводу столетия взятия ацтекского Теночтитлана и основания на его месте «Нового Рима» — Мехико. Приверженец стиля Гонгоры (сложные инверсии, латинизмы, вычурная речь), помимо стихов о придворной жизни он написал также в королевских октавах поэму «Песнь, озаглавленная Меркурий», где в духе традиционного испанизма трактовалась история покорения ацтеков, о культуре которых автор имел туманные представления (так, главное божество ацтеков имеет в поэме финикийские имена. Астарот, Ваал). Поэма, наиболее удачные сцены которой содержали описание языческой роскоши дворца императора ацтеков Мотекусомы (Монтесумы II), заканчивалась хвалой Кортесу, патрону Мехико св. Ипполиту и самой столице.

Традиционная для поэзии Новой Испании тема хвалы столице, родине в 1630—1640-х годах совместилась с темой Девы Гваделупской. Куплеты-коплы «Отбытие нашей сеньоры Гваделупской из Метрополитанского собора в свою часовню в Тепейаке», сочиненные анонимом по поводу «чудесного» опускания вод во время наводнения, свидетельствуют о вхождении в литературу темы, прежде бытовавшей в индейско-метисной и народной креольской среде; тут впервые Дева Гваделупская представлена как покровительница «нашей родины»¹⁶.

То, что в 1630—1640-х годах — лишь тенденция, в середине века — уже новая духовная ситуация. Экспансия темы Девы Гваделупской, в образе которой слились индейские и испанские корни, в сферу высокой культуры, литературы стала и показателем, и фактором формирования креольского самосознания, избравшего этот образ в качестве символа общности. К теме Девы Гваделупской, алтари которой в середине века были уже во всех церквах Новой Испании, обратились также историки и теологи. В 1648 г. вышла первая историческая

работа — «Образ Девы Марии, богоматери Гваделупской, чудесно явившейся в городе Мехико» Мигеля Санчеса; популярны были многократно издававшиеся работы Луиса Бессеры Танко, полиглота, знатока языков науа и отоми, священника и ученого, возглавлявшего кафедру математики и астрономии университета Мехико.

В 50—70-х годах формируется и новый стиль поэзии, созданный группой поэтов, чье творчество именуется «мексиканской литературой» XVII в. (Луис Сандоваль-и-Сапата, Амбросио Солис де Агирре, Алонсо Рамирес де Варгас, Хосе Лопес Авилес, Хуан де Гевара, Сигуэнса-и-Гонгора, Хуана Инес де ла Крус). В историях литератур Хуана Инес выглядит одиноким талантом среди многочисленных подражателей. Такой подход, связанный с инерцией влияния трудов Р. Менендеса-и-Пелайо, исключает возможность объяснить феномен поэтессы. Переоценку традиционных воззрений на проблему оригинальности поэтов Новой Испании начал мексиканский литературовед А. Мендес Планкарте. Ныне очевидно и отличие их творчества от испанского барокко, и близость им искусства Новой Испании, прежде всего архитектурного «ультрабарокко». Как писал Мендес Планкарте, зодчество и поэзия Новой Испании XVII в. — это «цветы из одного цветника», и в «каменной лирике, и в словесной архитектуре обнаруживается одно и то же стремление к декоративности, а не к функциональности»¹⁷. Более того, поэзия опередила зодчество в формулировке крайних принципов общего стиля Новой Испании, ярко проявившихся уже в начале XVIII в. в стиле чурригереско. За десятилетия до утверждения в зодчестве этого стиля, связанного с именем испанского архитектора Хосе Чурригеры, но оригинального и не имеющего аналогов в испанском искусстве (превращение принципа использования малой скульптуры для декора в принцип сплошного декорирования огромных площадей фасадов и интерьеров, замена барочной колонны чисто декоративной, представляющей собой игру форм), этот стиль существовал в поэтическом «ультрабарокко».

Эстетическая автономизация была связана с темами родины и Девы Гваделупской, во имя которой и создавались роскошно декорированные соборы, церкви, часовни. Поэтические «соборы» нередко возводились по случаю торжественного открытия того или иного сооружения. Таковы были произведения драматурга и поэта Диего Риберы, «Песнь о славе Керетаро, в которой описывается чудесное сооружение новой церкви...» Карлоса де Сигуэнсы-и-Гонгоры и др. Октавы «Алтарь нашей Госпожи» Амбросио Солиса де Агирре, поэта и музыканта, служителя столичного собора, объявленного на одном из конкурсов «отцом поэзии», — это хвала «мексиканской розе» (символ Девы Гваделупской) и одновременно «счастливой родине, просвещенному Мехико», превзошедшему Рим.

Цикл стихотворений о Деве Гваделупской создал один из самых талантливых поэтов той поры — Луис де Сандоваль-и-Сапата (1645—1685). Его «Чудесное превращение Роз в вечный образ нашей Девы», написанное в культуранистском стиле, объединило три компонента новоиспанской поэзии — стиль «ультрабарокко», содержащий реминисценцию из поэзии аштеков, темы Девы и родины: розы, перевоплощаясь в образ Девы Гваделупской, гибнут, но рождается «цветущее благовоние», вдыхаемое «национальным дыханием». Примечательно, что в романсе «Траурное повествование о казни братьев Авила» поэт, происходивший из рода Сандовалья, сподвижника Кортеса, обратился к памятной для креолов теме разгрома антииспанского сепаратистского заговора середины XVI в.

При всей своей значимости идеологический и эстетический комплекс, на основе которого происходили первоначальные процессы духовной автономизации (креольские религиозные темы, тема родины, «ультрабарокко»), имел ограниченную социально-духовную базу. Культура Новой Испании оставалась культурой имперского и теократического общества. «Массовая» поэзия второй половины XVII в. почти не знала личностного начала, живое чувство в ней заменял куртуазный жест, прямое высказывание — витиеватая фраза и темная аллегория, интимность — громогласный монолог. Дальнейшее развитие самосознания креолов Новой Испании требовало углубления идеи духовной автономии, преодоления официозного тона искусства. Новые тенденции зародились внутри того же поколения и связаны с именами самых крупных представителей культуры XVII в. Карлоса де Сигуэнсы-и-Гонгоры и Хуаны Инес де ла Крус.

* * *

Карлос де Сигуэнса-и-Гонгора (1645—1700) родился в Мехико; по материнской линии он — родственник двух испанских писателей: Луиса де Гонгоры и Кристобаля Суареса де Фигероа. Шестнадцати лет вступил в Пуэбле в орден иезуитов, откуда его вскоре изгнали за «ночные отлучки». Он продолжил учебу в столичном университете, принял сан священника, в 1672 г. возглавил кафедру математики и астрологии, руководил ею два десятилетия. Человек энциклопедических интересов и ярко выраженного интеллектуально-рассудочного склада, он был инспектором артиллерии Новой Испании, географом, картографом, астрономом, историком, наконец, литератором, поэтом. Главная цель в его жизни — утверждение духовного, творческого и национального суверенитета родины.

Начинал Сигуэнса-и-Гонгора как поэт в традиции гваделупанизма и «ультрабарокко». Ревностный поклонник своего знаменитого родственника, он широко использовал стилистический арсенал Лу-

иса де Гонгоры, достигая особой выразительности в звуковой и цветовой инструментовке стиха. Но его экстравагантная и «чрезмерная» метафорика имела опосредованные связи и с поэтикой ацтекских «песен цветов», которая была хорошо ему известна. Он первым после гуманистов XVI в. занялся сбором, систематизацией и изучением документов, рукописей, хроник относящихся к истории государственности и культуре ацтеков (в его архиве хранились бесценные пиктографические кодексы — «иероглифы Сигуэнсы», рукописи, собранные Фернандо де Альбой Иштлильшочитлем и др.).

Как и у современников Сигуэнсы-и-Гонгоры, поэтика «ультрабарокко» связана у него с религиозно-патриотической темой. В «Индийской весне. Священно-исторической поэме о святейшей Гваделупской Деве Марии» (1662) мотив цветка, одного из корневых образов ацтекской поэзии, — основа повествования о чудесном явлении Девы индейцу Хосе Диего. В поэме словесно изобильной, словно алтарная резьба мексиканских мастеров, «дождь нарисованных роз» — метафора из поэзии науа — возвещал рождение «Розы из Тепейака», а исконная христианская символика (Дева — роза) сливалась с индейской, как они слились в образе Девы Гваделупской.

Ориентация Сигуэнсы-и-Гонгоры на креольскую тему очевидна и в его «Восточной планете евангелической. Священно-панегирической поэме» (1668), посвященной апостолу Индий св. Франсиско Хавьеру, и в его «Песне о славе Керетаро» (1680). В городе Керетаро сложилась одна из самых экстравагантных школ мексиканского зодчества, и «песнь» Сигуэнсы-и-Гонгоры — своего рода словесное соревнование с архитектором в орнаментализме. И в ней он заметил, что мексиканское искусство может «не выклянчивать совершенств у Европы»¹⁸. К 1680 г. взгляды поэта сложились в систему, нашедшую выражение в типичном для барокко синкретическом памятнике — триумфальной арке, сооруженной по его проекту и описанной им в трактате «Представление политических добродетелей, свойственных князю, которые обнаружены в древних монархах мексиканской империи и образами которых украшена арка...» (1680).

В тот год к приезду нового вице-короля — маркиза де ла Лагуны — были выстроены две арки. Спроектированную Сигуэнса-и-Гонгорой заказал городской кабилдо, другая, поставленная перед столичным собором, была выполнена по проекту Хуаны Инес де ла Крус. Созданные друзьями и единомышленниками арки тем не менее «спорили» друг с другом. Впрочем, Хуана Инес просто спроектировала традиционный монумент, используя привычный арсенал античных мотивов и аллегорий и провела с помощью сложной символики параллель между маркизом и Нептуном (описание арки она издала в 1691 г. под названием «Аллегорический Нептун»).

Пolemичной была арка Сигуэнсы-и-Гонгоры. В назидание новому вице-королю он избрал примеры добродетельных монархов не из античной, а из ацтекской истории — случай небывалый в культуре Нового Света. В первой «Прелюдии» к описанию арки он пояснил, что из любви к родине отказался от басен и сказок из истории чуждых римлян и решил поискать примеры политической добродетели в истории «мексиканских императоров». В третьей «Прелюдии» («Нептун не выдуманный языческий бог... а правнук Ноя и предок западных индейцев»), вероятно, желая смягчить polemичность своего новшества, он развил бытовавшую с XVI в. теорию о связи между египтянами и коренным населением Америки.

Сигуэнса-и-Гонгора продолжил в новых исторических обстоятельствах традиции гуманистов XVI в. — Лас Касаса и Саагуна, едва ли не первыми поставивших индейскую культуру в ряд мировых цивилизаций. Он критиковал европейских авторов, писавших на индейские темы и мало знавших «нашу креольскую нацию», в чем, по его мнению, виноваты сами креолы, «выступающие патриотами наших родин», но столь мало делающие для распространения достоверных сведений о них¹⁹. Это высказывание Сигуэнсы-и-Гонгоры замечательно и убежденностью в существовании особой «креольской нации», и утверждением ее древних индейских истоков и ее духовного и творческого полноправия. В этой же прелюдии он наряду с античными авторами цитировал историков Нового Света (Сарате, Акосту, Торкемаду и др.), а закончил новой хвалой Хуане Инес де ла Крус как самому высокому проявлению креольской культуры и цитатой из хроники перуанца Антонио де ла Каланчи, писавшего на другом конце континента: «...этими строками я воздаю должное индейцам, которые дали нам родину, где так благоденны небо и земля»²⁰.

Сигуэнса-и-Гонгора первым сформулировал концепцию «креольской нации», связав креольское с индейским, и стал фактическим предтечей «американизма», который в век кризиса колониального общества станет идеологией освобождения. Арка, воздвигнутая по проекту Сигуэнсы-и-Гонгоры, и ее описание являли собой синтез европейской и ацтекской мифологии и декоративизма. Двенадцать апостолов родины — двенадцать ацтекских вождей, возглавляемых верховным божеством — Уицилопочтли. Автор смело вывел на сцену бога индейцев в век, когда еще шла борьба с «возвратным язычеством», не касавшаяся, правда, ацтеков. Ацтекские вожди олицетворяли историю «древней нации»; ее моральные и исторические ценности дерзко предлагались как образец добродетелей наместнику испанского монарха. Завершали процессию персонажей ацтекской истории призвавший к восстанию против испанцев Куитлауицин и последний ацтекский вождь — юный Куаутемок (казненный Кортес-

сом), чей девиз, писал Сигуэнса-и-Гонгора, — «не сгибался», а символ — ацтекский знак — орел на кактусе — освятил герб Новой Испании. «Не в чем мексиканцам завидовать римлянам», — подводил итог Сигуэнса-и-Гонгора, ни разу не вспомнивший о Кортесе и его воинстве.

Вероятно, те же настроения — основа утраченного (как и ряд работ по древней истории Мексики) трактата «Феникс Запада», где Сигуэнса-и-Гонгора провел параллель между верховным «светлым» божеством народов Месоамерики Кецалькоатлем и св. Фомой — эта давняя идея стала популярной в XVIII в. Пафос духовного суверенитета присущ и естественно-научным трактатам Сигуэнсы-и-Гонгоры; он вел переписку с учеными из Лимы, Мадрида, Парижа, Лондона, Рима и предвосхитил собой тип деятеля культуры Просвещения. С 1671 г. он издавал для народного чтения дешевые «Лунники», сообщавшие информацию о фазах Луны и исторические сведения (единственное издание, приносившее ученому доход).

В начале 1780-х годов, когда появление кометы вызвало вспышку фанатизма и эсхатологических настроений, Сигуэнса-и-Гонгора выступил против обскурантов. Его оппоненты — ученые европейского происхождения, что придало полемике особую окраску. Сначала он столкнулся с фламандцем Мартином де ла Торре, который ответил на его трактат «Философский манифест против комет» трактатом «Христианский манифест в защиту комет»; затем вступил в спор с тирольским иезуитом-миссионером Эусебио Кино. В трактате «Астрономическая и философская книга» Сигуэнса-и-Гонгора обрушил на противника неистощимые познания, ссылаясь на авторитеты Декарта, Коперника, Галилея, Кеплера. Рвавшийся из тисков схоластики, он независимо шел тем же путем в астрономии, что и предшественник энциклопедистов Пьер Бейль. Европейские обскуранты — оппоненты Сигуэнсы-и-Гонгоры по сути оказывались в одном ряду с теми, кто угнетал креолов. Утверждая суверенитет креолов, он писал: «Ибо думают в некоторых странах Европы, особенно северных, что... не только индейцы... но и те, кто по воле судьбы родились здесь от испанских отцов, передвигаются на двух ногах лишь по божьему велению, и лишь с помощью английского микроскопа можно обнаружить у них наличие разума»²¹.

Особая группа произведений Сигуэнсы-и-Гонгоры — хроники современной истории, написанные в традиционной манере и отмеченные духом испанизма, который всякий раз разгорался в креолах, когда владения испанцев в Америке оказывались под угрозой. Среди этих хроник — «Летучий Меркурий с сообщением о воссоединении провинции Новой Мексики» (о подавлении восстания индейцев на севере страны), «Трофей испанского возмездия за вероломство

французов» (эта хроника содержала стихи мексиканских поэтов, в том числе и Хуаны Инес де ла Крус, по случаю победы над французами на острове Эспаньола), «Смута и мятеж...» (о мятеже городской бедноты, индейцев и метисов в 1692 г. в Мехико). Восстание 1692 г., в ходе которого доведенная голодом до отчаяния городская беднота подожгла правительственные здания и разграбила дворцы, произвело на Сигуэнсу-и-Гонгору, спасшего из горящего здания кабиельдо ценнейшие архивы, тяжкое впечатление и приглушила его филоиндейские настроения.

Среди хроник Сигуэнсы-и-Гонгоры одна — «Злоключения Алонсо Рамиреса» (1690) — выделялась несомненной оригинальностью. Как в свое время в «Подлинной истории завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо, здесь внутри традиционной формы повествования прорисовалась новая — романная — структура. Но если у полуграмотного солдата Берналя художественность возникла произвольно, у Сигуэнсы-и-Гонгоры, видимо, была сознательная установка. Заканчивая произведение, автор грустно-юмористически рассказал, как оно возникло. Вице-король прислал к нему, королевскому космографу, математику и старшему капеллану королевского госпиталя («титулы, которые громко звучат, да мало что стоят»²²), некоего Алонсо Рамиреса, волею судеб совершившего кругосветное плавание, и приказал записать его историю. Сигуэнса-и-Гонгора, сохранив документальную канву, преобразовал, несомненно, путанные рассказы путешественника в художественное повествование с общим идейно-философским настроем. Типичная для документального жанра «реласьон» (отчет, повествование, донесение и т.п.) форма рассказа от первого лица позволила использовать стилистику плутовского романа. Черты плута явны в образе героя хроники; он предстает в начале истории пронирой из бедных слоев и в то же время простодушным, неудачливым и заурядным человеком, пытающимся обрести себя в жесткой системе общества, где все места давно заняты. Вторая часть, где герой, надеясь разбогатеть, отправился на Филиппины, попал в плен к английским пиратам и совершил с ними рейды по побережью трех континентов, построена по иной сюжетно-стилистической канве, характерной для романов путешествий и приключений (возможно, Сигуэнсе-и-Гонгоре были известны европейские образцы). Безбожники-англичане, тиранившие несчастного католика Рамиреса, бросили его на произвол судьбы у берегов Амазонии, и после долгих мытарств он добрался до Юкатана, завершив свое приключение.

В системе авторских оценок преобладает традиционное морализаторско-официозное начало (осуждение протестантов, акцентирование моральных качеств католиков и т.п.), но главное — картина

необозримого, гигантского мира, открывшаяся маленькому человеку, выходцу из замкнутого колониального мира. Это своего рода открытие мира из Нового Света, закрытого метрополиями. И мир этот оказался иным в сравнении с тем, каким видел его человек XVI в., другим был и человек. У Диаса дель Кастильо он героически боролся и постигал великий мир, у Сигуэнсы-и-Гонгоры он лишен не только героизма, но и активного творческого начала. Перед его испуганным взором мелькает калейдоскоп языков, стран, народов, земель, где противоборствуют, уничтожая друг друга, англичане, испанцы, голландцы, генуэзцы, филиппинцы, малайцы, французы, камбоджийцы, сиамцы, африканцы. Праздничная картина невероятно разнообразного мира контрастировала с изменностью помыслов и деяний человека, озабоченного примитивной потребностью отнять и присвоить. Это мир всеобщего произвола, поголовного грабежа, где человек, низведенный до положения слабого животного, постоянно ожидал удара ножом в спину. Пикареска, выведенная на просторы планеты, дала неожиданные художественные результаты, она обладала чертами романа, не вполне типичного для испанской традиции.

Материальное положение ограничивало творческие возможности Сигуэнсы-и-Гонгоры, который писал в монастырской хронике «Западный рай» (1684): «Если бы кто-нибудь в Новой Испании субсидировал мои издания, я бы выпустил различные произведения, к сочинению которых меня побудила истинная и большая любовь к моей родине... Но, скорее всего, они умрут вместе со мной...»²³. Материальные затруднения заставили Сигуэнсу-и-Гонгору на закате его жизни вновь вступить в орден иезуитов, из которого он был изгнан в молодости; в монастыре он и умер, завещав Мексике 28 томов собранных им ценнейших архивов и свой скелет для естественно-научных штудий — жест, типичный для его просветительской натуры.

Сигуэнса-и-Гонгора, вместе с Хуаной Инес де ла Крус, которую он пережил на пять лет, завершил и увенчал развитие креольской культуры и литературы XVII в. В их творчестве воплотились принципы поэтического «ультрабарокко», их достижения принадлежат креольскому искусству и несомненно общезначимы. Творчество Сигуэнсы-и-Гонгоры дало импульс новой полемике с колониальным этноцентристским мышлением, которая сыграет важную роль в утверждении идей независимости Америки в XVIII в.

* * *

В конце XVII в. прозвучал еще один голос, свидетельствовавший о необратимых процессах в Новой Испании, — священника Педро де Авенданьо (?—1705), креола из богатой и влиятельной семьи. Уче-

ный-иезуит, в конце 1670-х годов он возглавлял кафедру риторики в коллегии Мехико, выступал с проповедями, но в 1690 г., изгнанный из ордена и своей социальной среды, он стал, как его прозвали, «мстителем креольской нации». В сатирических десимах Авенданьо обвинял гачупинов-испанцев, придав радикальное звучание теме, воплощенной в творчестве Ариаса Вильялобоса, Сандоваля-и-Сапаты, Солиса де Агирре, Сигуэнсы-и-Гонгоры, Хуаны Инес де ла Крус. Такая радикализация была вызвана народными настроениями в дни мятежа 1692 г., проходившего под лозунгом «Смерть рогатым гачупинам». На стенах дворца вице-короля красовалась надпись: «Этот сарай сняли петухи этой земли и курицы из Кастилии».

В конце века произошло сближение литературы с народной языковой стихией. Другая важная примета времени — зарождение на рубеже XVII—XVIII вв. традиции народного романса корридо. Его предшественником Альфонсо Рейес считал стихотворную «кровавую» хронику об убийствах, грабежах, сенсационных происшествиях вроде той, что писалась по-испански сапотекским касиком Патрисо Антонио Лопесом²⁴. Испанские и индейские корни сливались, таким образом, в новой форме эпической импровизации.

Исключительно важное, первостепенное значение барокко XVII—XVIII вв. для литературы Латинской Америки объяснимо не только его конкретными достижениями (а оно дало значительных поэтов), это было первое эстетическое течение первой историко-культурной эпохи нового человеческого сообщества, в котором определились изначальные стереотипы нового художественного сознания. Основываясь на интегрирующей и синтезирующей силе барокко, это сознание стремилось под воздействием исключительно неоднородной действительности к синтезу и снятию изначального противоречия и дисгармонии — в новом универсальном единстве. Этот тип сознания развивался и в последующие эпохи вплоть до XX в., когда в обстановке повышенного интереса к барокко возникли идеи всеобщей и «онтологической» барочности искусства и литературы Латинской Америки, «необарочности» ее современной прозы и поэзии²⁵.

¹ *Dussel, Enrique D.* Historia de la Iglesia en América Latina. Coloniaje y liberación (1492—1973). Barcelona, 1974. P. 101.

² См.: *Кириченко Е. И.* Три века искусства Латинской Америки. Конец XV — первая четверть XIX века. М., 1978. С. 19—20.

³ *Reyes, Alfonso.* Las letras de la Nueva España. México; Buenos Aires, 1948. P. 81.

⁴ *Durán, Luzio Juan.* Reflexión en torno al llamado Barroco Americano // XVII Congreso del Instituto internacional de Literatura iberoamericana. Primera parte: El Barroco en América. Madrid, 1978. P. 52.

⁵ *Paz, Octavio.* Las perlas del olmo. México, 1965. P. 13.

⁶ Кириченко Е.И. Указ.соч. С. 19, 20.

⁷ Цит. по: Arron, José Juan. Esquema de las generaciones de las letras hispanoamericanas. Bogotá, 1977. P. 76.

⁸ Historia de la iglesia de la América Española. Madrid, 1965. T. 1. P. 346.

⁹ Pedro, Valentín de. América en las letras españolas del siglo de oro. Buenos Aires, 1954. P. 71.

¹⁰ Poetas novohispanos. Primer siglo (1521—1621) / Est., sel. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, 1942. P. XXXIII.

¹¹ La Grandeza Mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía. México, 1971. P. 73.

¹² Ibid. P. 124.

¹³ Poetas novohispanos. Primer siglo. P. XXXIII.

¹⁴ La Grandeza Mexicana.... P. 145.

¹⁵ Poetas novohispanos. Primer siglo. P. XXXIII.

¹⁶ Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621—1721), parte primera / Est., sel. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, 1944. P. 34.

¹⁷ Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz / Ed., prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, 1951. T. 1. P. XXIII.

¹⁸ Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621—1721), parte segunda / Est., sel. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, 1945. P. 13.

¹⁹ Sigüenza y Góngora Carlos de. Obras históricas / Ed. y prólogo de José Rojas Garcidueñas. México, 1960. P. 255.

²⁰ Ibid. P. 259.

²¹ Sigüenza y Góngora C. de. Libro astronómica y filosófica. México, 1959. P. 39.

²² Sigüenza y Góngora C. de. Obras históricas. P. 73.

²³ Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621—1721), parte segunda. P. IX.

²⁴ Reyes, Alfonso. Las letras de la Nueva España. P. 117.

²⁵ См.: Carpentier, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso — Razón de Ser. La Habana, 1980.

Хуана Инес де ла Крус

Творчество Хуаны Инес де ла Крус (1648—1695) не только предвосхитило тот этап испаноамериканской литературы, когда она станет уже мексиканской литературой, оно — важнейшая веха испаноамериканской художественной традиции в целом. От монастырской кельи Хуаны Инес в Мехико в разные концы Америки впервые протянулись нити писательских связей, наметив прообраз будущей континентальной системы литературных отношений. Протянулись они и за океан, предвосхитив время, когда связи между двумя испаноязычными мирами обретут не односторонний характер. В пышных титулах, которые Хуане Инес присвоили молва и издатели — «Мексиканский Феникс», «Феникс Америки», «Неподражаемая американская поэтесса», — содержалось главное, что подспудно питало ее творчество и определило всеобщее признание. Это сознавала и она сама, написавшая в незаконченном стихотворении, обнаруженном после ее смерти и опубликованном под названием «С признательностью обращается поэтесса к неподражаемым поэтам Европы, которые возвысили ее произведения своими похвалами»:

Какого волшебного настоя
индейцев-травников моей Земли
в стихах моих разлито колдовство?¹

Хуану Инес де ла Крус признали по обе стороны Атлантики как поэтессу редкого дара, как поэтессу Мексики и всей Америки. Сохранив в своем творчестве кровную связь с испанской и — шире — европейской традицией, она была дочерью Нового Света, представительницей иной — креольской — культуры, опосредованно воспринявшей в XVII в. воздействие индейско-метисной духовной и эстетической среды. Особую окраску ее творчеству — всеобщую и местную — новоиспанскую — придало и то, что жизнь ее была историей противостояния враждебным обстоятельствам, особенно жестоким к женщине. В ее творческой судьбе в острой форме отразилось сложное положение художника Испанской Америки в тот период.

Хуана Инес де ла Крус получила признание при жизни, события ее биографии зафиксированы свидетелями и историками, сама она оставила ценнейшие сведения о себе, но некоторые эпизоды, важные для понимания ее творческой истории, остались неизвестными. Не известна точная дата рождения Хуаны де Асбахе-и-Рамирес де Сантильяна — таково мирское имя поэтессы. Большинство современных исследователей, отвергая традиционно принятую дату — 1651 г., считают, что она родилась в 1648 г., как указано в документе о крещении «дочери церкви» Хуаны, т.е. девочки, рожденной доньей Исабель Рамирес де Сантильяна в незаконном браке с испанцем родом из баскской провинции Гипускоа Педро Мануэлем де Асбахе.

Детство поэтессы прошло в маленьком, по-деревенски бедном поместье Сан-Мигель-де-Непантла, недалеко от Мехико. Вспоминая детство, Хуана Инес писала: «Едва забрезжил во мне первый луч разума, как вместе с ним пробудилась страсть к познанию, страсть столь пылкая и неодолимая, что ничьи укоры — а их было множество, — ни мои собственные сомнения, коих тоже было немало, не в силах были принудить меня отступить...»² В трехлетнем возрасте она овладела грамотой, в шесть свободно писала и проявила способность к поэтической импровизации, в восемь получила первую литературную премию — книгу за сочиненную ею по всем канонам жанра «похвалу» на тему «Святых Таинств». У крестьянских детей она брала уроки языка науа. Первая ее библиотека была в доме ее деда, жившего неподалеку. Неосуществимой мечтой стала учеба в столичном университете. Девочка умоляла отправить ее учиться переодетой в мужское платье.

В 1659 г. мать отвезла ее в Мехико к сестре, муж которой занимал видное положение в столице, и девочка использовала любую возможность для учебы, в частности, брала уроки латыни. Через пять лет слухи о талантах и красоте Хуаны Инес распространились по столице, и она была принята в придворный круг, став юной дамой вице-королевы маркизы де Мансера. Так начался новый, крайне важный для ее последующей творческой судьбы период жизни. Произошла резкая смена обстановки: вместо довольно стесненного существования и ограниченных для занятий возможностей — роскошь и богатая библиотека маркиза.

Маркиз де Мансера, вступивший в должность в 1664 г., был образованным, американизировавшимся испанцем (молодость его прошла в Перу). Не чуждый гуманистическому движению XVI в., он попытался восстановить «справедливое» управление индейцами, облегчить положение негров. Историки связывают подъем «гваделупанизма» в 1660-х годах с покровительством маркиза культу Девы Гваделупской и его ходатайствами перед Ватиканом об официальном разрешении празднеств в ее честь.

В качестве дамы вице-королевы Хуана Инес принимала участие в придворной жизни, училась музыке, живописи, изучала основы разных наук. Светская культура во всем ее многообразии, дворцовая обстановка со свойственным ей духом куртуазной игры, не лишенной скептически-гедонистического оттенка, с атмосферой галантного мадригала и вольного уместования, оказали влияние на формирование эстетических вкусов юной поэтессы. Это время первых опытов Хуаны Инес в панегирической поэзии; датируемый 1666 г. сонет на смерть Филиппа IV продемонстрировал свободное владение ею поэтикой барокко. Отсутствие датировки большинства ее произведений не позволяет точно установить, что было написано ею в этот период, хотя, вероятно, это некоторые любовные стихотворения и грубовато-фамильярные бурлескные сонеты, пародирующие стиль галантной лирики. Яркие образцы дворцовой литературной игры, они хорошо передают атмосферу двора, где за этикетом и куртуазностью на каждом шагу могла проглянуть площадная вульгарность.

Среди дворцовых развлечений был и полушутливый экзамен для юной знаменитости Мехико. Это испытание на звание бакалавра заменило недоступный для девушки университетский экзамен. Хуану Инес экзаменовали ученые, знатоки, поэты, среди них Сигуэнса-и-Гонгора, кузен Хуаны Инес Хуан де Гевара, Луис де Сандоваль-и-Сапата, Педро Муньос де Кастро и другие, и еще один человек, сыгравший важную роль в ее судьбе, — епископ Пуэблы Мануэль Фернандес де ла Санта Крус-и-Саагун.

По словам маркиза де Мансера, то было неравное сражение одинокого и мощного галеона против углых лодчонок знатоков. Победоносное испытание укрепило славу Хуаны Инес, заласканной всеобщим вниманием. Ревнивое внимание к девушке испытывала и церковь, прежде всего ее исповедник — иезуит Антонио Нуньес де Миранда, который не раз говорил, что если бы Хуана Инес не ушла в монастырь, то из-за своих талантов и «немалой красоты» стала бы «страшным бичом для этого королевства»³. По-видимому, с его воздействием связано зарождение в сознании Хуаны Инес нравственно-религиозных противоречий (ум и знания, если они не для Бога, то грех и дьявольское начало, особенно в женщине).

Мысли о греховности знания не раз одолевали девушку, которая в трудный момент выбора жизненного пути «просила Бога, чтобы он погасил в ней свет разума, оставив ровно столько, сколько достаточно для служения его Закону»⁴. Это признание Хуаны Инес относится к тому эпизоду ее биографии, когда она, пережив тяжкий душевный кризис и расставшись с дворцом, ушла в монастырь. Основной причиной ухода был не религиозный кризис, а неудачная любовь, о которой ничего не известно. Богатейшая любовная лирика Хуа-

ны Инес несомненно связана с глубоко личными переживаниями. Существенную роль в таком исходе могло сыграть рождение Хуаны Инес вне законного брака — это было препятствием для брака с высокородным претендентом; могли повлиять на ее выбор и детские воспоминания о тяготах семейных отношений.

О серьезности пережитого кризиса свидетельствует то, что из шестнадцати женских монастырей Мехико она в 1667 г. выбрала монастырь самого сурового режима — Босоногих Кармелиток. Через три месяца, не выдержав суровых условий, она тяжело заболела и вернулась в дом тетки, где жила полтора года. И при повторном постриге в 1669 г. выбрала уже монастырь св. Иеронима ордена августинцев. Св. Паула, патронесса ордена — символ ученой женщины, св. Иероним — автор «Вульгаты», Блаженный Августин — философ и теолог, и в автобиографическом письме Хуана Инес писала: негоже дочери таких ученых предков быть невежественной, т.е., расставшись с мирской жизнью, она не намеревалась бросать свои занятия. Но ее не покидали мысли о греховности планов такого использования монастырского уединения. «Я пыталась похоронить вместе с именем разум, посвятив его только тому, кто его дал», — писала монахиня, но ее «наихудший враг» — поэтический дар, данный Богом неизвестно, в наказание или в награду, как она его ни гасила, «вспыхивал, как порох»⁵. Однако покаянные настроения Хуана Инес высказывала в дипломатичном письме лишь в конце своего творческого пути, ведя рискованный диалог с анонимным представителем церковных кругов, начавших кампанию против нее.

Монастырь св. Иеронима выделялся среди других самым свободным режимом. Кельи напоминали отдельные домики, нередко двухэтажные, строившиеся по индивидуальным заказам; там были спальня, приемная и кухня, монашки имели рабынь (Хуана Инес также пришла в монастырь с рабыней-негритянкой, подаренной ей матерью), относительно вольно распоряжались временем, свободным от служб и обязанностей, принимали посетителей. Здесь и прожила двадцать шесть лет — до дня смерти — Хуана Инес. Искренность и человечность спасали ее от недоброжелательства сестер-монашек, тем не менее она не раз подвергалась преследованиям, клевете, гонениям, несмотря на то что на протяжении многих лет пользовалась поддержкой вице-королей и самых влиятельных лиц столицы. В автобиографическом письме она поведала о том, как однажды настоятельница, заметив, что занятие монахини науками — дело, подлежащее рассмотрению инквизиции, запретила ей чтение. Но и тогда ее воображение и разум, как ни приказывала она себе, не останавливались ни на минуту. С юмором и сарказмом Хуана Инес рассказывает о том, как, лишённая возможности заниматься, она предавалась естественно-научным размышлениям, на-

блюдая, как готовится пища на кухне, и замечает: Аристотель написал бы гораздо больше, если бы умел готовить.

Переживавшая свой дар как радость и как муку («Плохо ли это, не знаю, знаю только, что родилась я поэтом, и, бичуемая, как Овидий, стенаю в рифму»)⁶, Хуана Инес творила, по ее признанию, и во сне, по утрам записывая строки и мысли. Аналитические способности и живая фантазия, владение арсеналом культуры и дар поэтической импровизации («умение сочинять стихи во мне столь естественно, что я сдерживаю себя, чтобы не написать это письмо в рифму»⁷, — заметила она в автобиографии) — все это рождало постоянное нервное напряжение, которое на протяжении десятилетий не оставляло поэтессу. Отвечая одному поэту, называвшему ее Фениксом, Хуана Инес писала с трезвым юмором профессионального литератора, что ее чернильница и есть тот костер, на котором она сгорит, не возродившись. На протяжении 1670-х — начала 1690-х годов келья Хуаны Инес, собравшей около четырех тысяч томов, была крупнейшим культурным центром не только Новой Испании, но и всей Америки, а слава об ученой монахини расходилась все дальше вместе с нарастающим потоком ее любовной лирики, эпистолярной и придворной поэзии.

Творческие лики Хуаны Инес столь же многообразны, сколь многообразна эмоционально и духовно была она сама. В ней сочетались высокий пафос познания и мучения духа, иронически-насмешливая самокритичность и безоглядная любовная страсть, срывавшаяся на крик боли, грациозная любовная игра и раненая интимность, беззащитная открытость души и виртуозная придворная куртуазность, простодушная религиозность и совершенно земной взгляд на жизнь. Оставаясь во всем верной букве религии, но не склонная ни к аскетическому видению мира, ни к мистике, Хуана Инес была светским поэтом, вела интеллектуальную и духовную жизнь вне монастырских стен, переписывалась и встречалась со многими литераторами и влияние ее распространялось далеко за пределы Новой Испании. Отрекшись от мирской жизни, она стала самым знаменитым светским литератором своего времени, с наибольшей полнотой воплотившим в творчестве характерные тенденции испаноамериканской литературы. Более того, монахиня в своей светскости превзошла всех, кто писал вне стен монастыря.

Ядро поэтического мира Хуаны Инес — свободный от религиозного начетничества, схоластики или экстатичности идеал гармонической и естественной человеческой личности в свободном проявлении ее интеллектуальных и душевных возможностей. Величайшая искренность и самоотверженность чувства поэтессы, мощная тяга к человеку, к людям, жажда откровенного диалога с миром, свойственное ей стремление преодолеть преграды на этом пути — все это определило мир ее

поэзии, которая, будучи связанной с общими тенденциями развития новоиспанской поэзии XVII в., в то же время противостояла ей.

Вскоре после повторного вступления в монастырь она написала «Романс, в котором поэтесса смиренно просит сеньора епископа Мехико тайнства конфирмации» (он был адресован епископу, а впоследствии вице-королю Новой Испании Пайо Энрикесу де Рибере, у которого Хуана Инес всегда находила поддержку). В этом романсе, начинающемся словами «Любимый мой прелат!» и написанном с характерным для нее смешением куртуазной легкости, остроумия, элегантности и искренности, она поясняет, почему для ее стихов типичны обращения «мой», «моя»: такие собственнические настроения, пишет она, могут вам не понравиться, но мне они по душе, и не только потому, что, когда произносишь «мой», монастырь сразу очищается от крыс (по-испански «мой» — *mió* — напоминает «мяу»), но и потому, что в отношении к такому человеку, как вы, я предпочитаю чудесному бескорыстию «любвную алчность»⁸.

Любовная алчность в отношении к миру, человеку, стремление к их познанию, к интимному общению вне рамок условностей — таков психологический настрой ее творческой индивидуальности. Другая важная особенность: приближая мир к себе, интимизируя его, она не ограничивалась эмоциональным его «присвоением», но познавала его интеллектуально. Рационалистические начала испанского барокко (Грасиан, Кальдерон) воплотились в творчестве Хуаны Инес де ла Крус, являвшемся подлинной апологией разума и познавательных возможностей человека. Гармоническое и тонкое сочетание лирического, эмоционального и интеллектуального начал слилось у нее в единый пафос познания жизни в различных ее ипостасях.

Ее конфликт с миром жесткой сословной иерархии и религиозного догматизма, а в творческом плане — с «массовым» барокко был неизбежен. И действительно, главное в творчестве Хуаны Инес де ла Крус — противопоставление официальному и выхолощенному искусству стремления гуманизации, преодоления герметизма и холода формализованной словесной архитектуры, интериоризации «фасадной» поэтики креольского барокко.

Как и другие поэты Америки, Хуана Инес де ла Крус прошла школу испанской и общеевропейской классики, в ее творчестве нередки реминисценции, скрытые цитаты. Генезис ее поэзии восходит к традициям петраркизма, мадригализма, к придворной куртуазной поэтической игре, а художественные средства связаны с поэтикой «остроумия, или изошренного ума» (как называл Грасиан школу концептизма Кеведо) и «спиритуализированным» барокко Кальдерона, в меньшей степени — с культеранистской школой Гонгоры. Вместе с тем мощная человеческая и поэтическая индивидуальность Хуаны Инес синтези-

рвала все, что ею усваивалось, в совершенно особый мир. Движение ее творчества шло в русле, противоположном движению «средней» поэзии Новой Испании и одновременно ином в сравнении с кумиром поэтов Нового Света Гонгорой: не от безобразия жизни к эстетической утопии, а от воспринятой утопии, от клишированного арсенала художественных средств — к жизни. После смерти Кальдерона, с влиянием которого, видимо, связано ее намерение углубить духовный потенциал поэтики барокко, она осталась самым крупным поэтом испанского языка; в то же время в ее творчестве наметились новые пути — преодоление нормативности традиционного художественного арсенала, возвращение с «высот» темного стиля на землю, к человеку.

Эти тенденции явны прежде всего в любовной лирике. Отказавшись от светской жизни, Хуана Инес де ла Крус тем не менее стала поэтессой мирской любви. Оправдываясь перед церковью, в автобиографическом письме монахиня заявила, что кроме поэмы «Первое сновидение» ничего не написала по собственному желанию, а лишь по просьбам, но она лукавила. Основной источник ее любовной лирики — глубоко личная и тяжело переживаемая любовная драма, в воспоминаниях обрастающая фантазией.

Особенности любовной поэзии Хуаны Инес определялись самой ее натурой, и прежде всего ее открытой и страстной «диалогичностью». В стенах монастыря она не мыслила себя без «другого», интимного собеседника. Неповторимые интонации притяжательных форм ее речи, страстно присваивающих всех, с кем она общалась, всех, о ком она помнила, обретали драматическую окраску, когда человек покидал ее, уходил, удалялся. С этими чертами ее личности связано то, что в центре художественного сознания поэтессы находилось не столько индивидуальное начало любовного чувства, сколько порождаемая любовью система человеческих отношений. Акцентирование не личного переживания, а отношений с другими людьми определяет широту темы любви в ее лирике. Раздвинув границы, она создала универсум, всемирный театр, состоящий из бесконечно разнообразных мизансцен, в которых варьируются любовные ситуации и положения двух или трех персонажей.

Поэтесса любит Фабио, холодно относящегося к ней, любовь к Фабио обернулась драмой, а любовь к ней Сильвио, к которому она равнодушна, — историей докучливых притязаний. Возможно, в этом классическом сюжете с условными персонажами отразились реальные ситуации юношеских лет Хуаны Инес, но как бы то ни было, отношения трех участников любовной драмы стали источником для воссоздания «диалектики любви» в разных эмоциональных и смысловых регистрах. В любовной лирике Хуаны Инес можно найти и придворную галантность, и грациозную женскую игру, и виртуоз-

ное жонглирование клишированными образами, однако основа ее иная — драматические переживания и стремление путем интеллектуального постижения ситуаций осмыслить феномен любви, понять, достижима ли гармония в любовных отношениях. Индивидуально неповторимый облик любовной лирики Хуаны Инес складывается из замечательно сбалансированных в лучших ее произведениях эмоционального, чувственного и интеллектуально-аналитического начал, сливающихся в образ гармонического и высокого человеческого существа — женщины, пытающейся найти опоры в зыбком мире.

В нем все — сплошной разлад: поведение участников любовных отношений, цели действий и результаты, страсть находится в противоречии с рассудком, чувства — с разумом. В лирических стихотворениях Хуана Инес ведет своего рода дебаты с воображаемым оппонентом. Лишенная возможности подняться на университетскую кафедру, она создала «философию любви» и в ней во всеоружии классической риторики и логики полемизировала о жизни и ее непостижимости.

Проследить эволюцию любовной темы у Хуаны Инес невозможно из-за отсутствия датировки произведений, но можно выстроить определенную «кривую» от первых опытов придворной поэзии и любовных бурлесков до «философии любви». Для зрелой поэтессы любовь — это неподвластная разуму, неуправляемая волей сила, божественное начало, нисходящее на человека и подчиняющее его целиком и полностью. В этом смысле ее концепция любви совпадает с античной идеей рока: «любовь — это не взаимопонимание, у нее высшие причины», «хотя люди чувствуют ее воздействие, сущность ее непостижима»⁹. Это животворящий огонь из первородных сил, «пылающий дух» дней сотворения мира¹⁰. Полная самоотдача, бескомпромиссность, безоглядное служение пылающему духу — в этом назначение человека, определяющее норму поведения. Куртуазно-галантному этикету, условной игре поэтессы противопоставляла мучения плоти и духа, игре — полубезумную страсть, израненную душу, любовную Голгофу, элегантному жесту — гримасу боли, тривиальной речи — крик. Этикет любовного чувства сводится к одному — к полной самоотдаче ему:

Плачь, плачь сильнее, скорбь моя,
Слез горьких не стыдись,

Пусть криками исходит боль...
Кричит страдалец, и грешно рот зажимать ему.

Перевод И. Чежеговой

Стремление Хуаны Инес пробиться сквозь условности к подлинному отразилось и на поэтической речи. «Гонгористы» Новой Испании создавали парадный мир придворной залы, пространства собо-

ра, в котором звучит декламационное монологическое слово. Слово Хуаны Инес обращено к интимному, обнаженному, не защищенному этикетом «нутру» человека. В «Элегии, в которой женщина, потерявшая нежно любимого супруга, в отчаянии оплакивает свою горестную утрату», поэтесса противопоставляет «церемонии галантных утешений» душераздирающий «утробный» крик¹¹.

Удачной для анализа «прихотей любви» оказалось форма редондилли, вместившая в себя развитый сюжет, игру антитез, доводов и контраргументов, а сонет с его сжатой, энергичной формой стал средством для формулировки итоговых сентенций, обобщающих философию любви, суть которой в бесконечной борьбе страсти и разума, чувства и рассудка — противоречий, перерастающих в оппозиции еще более широкого философского смысла: стремление познать мир и невозможность его познания, жизнь и смерть, молодость и старость, добро и зло («Сонет, в котором поэтесса опровергает восхваленья, расточаемые ее портрету пристрастной лестью», «Сонет, в котором смерти отдается предпочтение перед старостью», «Сонет, в котором содержится суждение о розе и о созданиях ей подобных» и др.). Бесконечно разнообразный мир любви стал моделью всеобщей противоречивости мира, в котором человек распят между стихиями и безнадежными попытками внести порядок в хаос. Само сочетание в сознании и творчестве поэтессы эмоционально-чувственного и рационально-интеллектуального начал, образующих противоречивое единство — «гармонию дисгармонии», выступает адекватом всего мира, равновесие которого существует только в борьбе антитетичных начал. Гармония в статичном понимании с самого начала исключена из художественного мира Хуаны Инес де ла Крус, и удобная идея разумной любви, к которой обращается поэтесса, утомленная борьбой чувства и рассудка, бессильна перед неразрешимой драмой жизни:

Моя душа разделена
на две враждующие части:
одна, увы, — рабыня страсти,
другая — разуму верна.

Перевод И. Чежеговой

В «Романсе, в котором автор противоречит мнению дона Хосе де Монторо, одного из славнейших поэтов нашего века» тема любви переросла в философскую медитацию. Оспаривая суждения испанского поэта о превратностях любви и вреде ревности, Хуана Инес замечает, что ревность — изнанка любви («любовь и ревность — две стороны одной медали»), и иронически завершает свою мысль широким обобщением, отрицающим возможность утопии далеко не только в сфере любовных отношений:

... и все вдруг обернется благом, —
что хочешь, то и выбирай:
успех, удачу, радость,
и на земле настанет рай.

Перевод И. Чежеговой

Любовная тема вела поэтессу к размышлениям о бытии в целом, о жизни человека, мечущегося между мечтой о гармонии и ежесекундным крушением надежд, между утопией и трагедией. Попытки найти равновесие в неустойчивом мире привели — типичная картина эпохи барокко — к стоическим мотивам и упованию на опыт:

Моя душа лишь разумом согрета,
и я свои глаза держу в руках,
испытывая взгляд прикосновеньем.

Перевод И. Чежеговой

Однако напрасны упования на разум и опыт, в минуту отчаяния поэтесса в «Романсе, в котором осуждается чрезмерная ученость...» пишет:

Сколь разума проклятье тяжко,
Сколь непосильно бремя дум...

Перевод И. Чежеговой

Важнейшая в литературе барокко трагическая тема непознаваемости бытия и человека, извечной противоречивости мира и ограниченности разума, ставшая знаком «хорошего тона» и породившая клишированные построения, предстает у Хуаны Инес не как окончательный вывод, а как один из поворотов на тернистом пути познания. Она не ищет выхода в вере, а вновь и вновь пускается в путь познания и ищет опоры в миру.

Однако произведений чисто философических, медитативных в поэзии Хуаны Инес де ла Крус немного, ей ближе область конкретных человеческих отношений, интимных, любовных, дружеских, официально-светских. Значительная часть ее лирического наследия — придворная панегирическая и эпистолярная поэзия. Она стала настоящей придворной поэтессой, превратив монастырь, как писал ей в стихотворной эпистоле поэт из Перу граф де ла Гранха, в мексиканский «Буэн-Ретиро» — «Приятное уединение» (так назывался дворец испанских королей, где, насколько это позволяли условия Испании, царил дух просвещенности). Светская монахиня, владевшая всеми стилями, писала панегирики в честь вице-королей в модной «сверхтёмной» манере, куртуазную лирику, стихи «на случай» — к дням рождения, праздникам, как правило, соблюдая при-

дворный этикет и дистанцию по отношению к меценату. В жажде ответного чувства она одухотворяла все придворные жанры искренностью и преодолевала границы условностей, приближая к себе высокого адресата через фамильярно-галантную игру.

Глубоко интимными чувствами, «любвной алчностью» пронизаны произведения в честь семьи вице-короля маркиза де ла Лагуны, который сменил в 1680 г. Пайо Энрикеса де Риберу. Дружба с маркизом и особенно с его женой, графиней де Паредес, — важнейшее событие в жизни Хуаны Инес. Фактически это второй и самый интенсивный период ее светской придворной жизни. Если в посланиях маркизу официальный тон смешивался с куртуазной элегантностью, то послания графине были иными. Наравне с любовной лирикой стихи, посвященные Лиси или Филис (условные поэтические имена графини), — это мир глубоко интимных отношений. Панегирики высочородству Лиси перемежались мадригалами ее красоте, телосложению, ревнивыми упреками, сапфическими мотивами. Лиси посвящены наиболее высокие образцы придворной поэзии Хуаны Инес, в частности, романс «Поэтесса живописует телосложение сеньоры графини де Паредес...» — лучший образец поэтического «ультрабарокко», «наиболее близкий, по словам испанского поэта Херардо Диего, барочному орнаментализму алтарей и декору фасадов»¹².

Атмосфера домашней и в то же время галантной фамильярности пронизывает весь цикл произведений, посвященных маркизам де ла Лагуна, но очевидно, что существовала незримая, непреодолимая дистанция между поэтессой и меценатами. И не только социальная.

В отношении Хуаны Инес к испанской культуре воплотилась вся сложность переходного времени, когда узы культурно-исторической близости были еще естественны и прочны, но все очевиднее становилось существование «креольской нации». Придворный крут, вице-короли, которым она писала панегирики, представляли метрополии, откуда приходили нормы, модели, образцы искусства, соревнование с ними было условием успеха. Дух творческой конкуренции, свойственный Хуане Инес, хорошо почувствовал перуанский поэт граф де ла Гранха. Обратившись к «Мексиканской музе», превратившей «монастырь в Парнас, а Парнас — в Парадиз»¹³, он галантно предпочел ее Гонгоре и Кеведо и назвал ее самым серьезным соперником Кальдерона в искусстве драмы.

Стремление к соревнованию было не только стихийным проявлением самосознания креолов, но и обязательным условием конкурсов, требовавших состязания прежде всего с Луисом де Гонгорой — «Оракулом лучших муз Испании» (конкурс 1654 г.), «Кастильским принцем» (1672), «Кордовским Аполлоном» и «Принцем испанских лириков» (1682). В итоге поэтических состязаний почти все поэты

Новой Испании XVII в. увлекались словесной акробатикой, ломали головы над акростихами, центонами (форма, в которой поэт, по словам Хуаны Инес, выступал в роли портного, составляя стихотворение из строк известного автора, чаще всего Гонгоры), палиндромами (стихи, читающиеся «во все стороны»), панграмматонами (стихи, где надо употребить все буквы алфавита), метронтолеонами (стихи, где надо употребить все части предложения)...

Наиболее характерны в этой связи произведения, поступившие на самый крупный и известный конкурс XVII в. — на тему непорочного зачатия, проведенный университетом Мехико. Секретарем конкурса был К. де Сигуэнса-и-Гонгора, оставивший его описание, выпренно в духе времени озаглавленное «Парфенический триумф». В конкурсе принял участие весь цвет новоиспанской поэзии, в том числе и Хуана Инес де ла Крус (под мужским псевдонимом). Участники конкурса создали целое собрание поэтических головоломок, требовавших восстановления синтаксиса, расшифровки символов, перевода латинизмов, чтобы, в конце концов, добраться до очень простого панегирического их содержания.

Идея соревновательности у Хуаны Инес, как и у ее соотечественников, связана с ощущением принадлежности иному миру — «креольской нации», не уступающей в талантах испанской. Идеи «Земли», «Родины», «Гордой Америки» явно выражены в «Романсе, в котором поэтесса аплодирует славе и мудрости несравненной сеньоры доньи Марии де Гвадалупе Аленкастре, неподражаемому чуду нашей эры». В этом романсе, посвященном родственнице маркизы де ла Лагуны, прославившейся ученостью и деятельностью на религиозном поприще, Мексиканская Муза обращалась к Минерве Лиссабона и Испанской Сибилле от имени другого мира:

Слушайте Музу, родом
оттуда, где пылающее солнце
бросает отвесные лучи на землю... ¹⁴

Стихотворение, содержащее мотивы духовного и национального самоутверждения, строилось на сопоставлении и противопоставлении двух миров, находящихся в неравном положении. Об Америке она писала, используя традиционные аркадические мотивы (Америка — рай):

Я родилась
в изобильной Америке,
землячке золота и металлов,
где всем хлеб
дается почти даром,
чем не может похвастаться мать-земля

в никакой иной своей части.
Кажется, будто ее сыновья роятся
свободными от всеобщего проклятия труда,
ибо здесь хлеб не требует столько пота.
Лучше всего могла бы о ней сказать Европа,
ибо уже столько лет она, ненасытная,
высасывает кровь металлов
из ее изобильных вен;
и скольких Америка — сладкий Лотос —
заставляет забыть свои родные гнезда,
алтари своей родины¹⁵.

Но наиболее полно принадлежность Хуаны Инес как художника к американскому миру нашла выражение в жанре вильянсико. Всего в период между 1676 и 1691 гг. по заказам соборов Мехико, Пуэблы, Оахаки она написала около десятка полных «комплектов» вильянсико (т.е. по восемь-девять на одну тему) и ряд отдельных композиций.

Старинный жанр вильянсико, широко представленный в миссионерской культуре XVI в., вслед за его трансформацией в Испании в творчестве крупных поэтов (Лопе де Вега, Вальдивьесо, Кальдерон), в Новой Испании также превратился в сложное разветвленное театрализованное действие. Вильянсико исполнялись в соборах накануне больших религиозных праздников, посвящались главным религиозным темам (непорочное зачатие, рождество, усупение...) или агиографическим сюжетам и выполняли своеобразную роль в церковном обряде. В них словно снималось психическое напряжение официальной литургии, теологические или агиографические темы развивались в дублирующих друг друга тональностях — возвышенно серьезной и народной, юмористически-игровой. Монологи, диалоги, песенные литании сменялись народными ритмами, песенками, куплетами (часто на латыни), «смесями» — хакарами, которые, приземляя высокую тему, переводили ее в сниженный план, где действовали пономари, студиозусы, булочники, ученые-комики, люди из народа. Лопе де Вега ввел в вильянсико цыган, негров, передав особенности их ломаной испанской речи, ритмы их песенок; Монторо, с которым Хуана Инес спорила в лирике, использовал песни-танцы испано-ацтекского характера — токотины.

Жанр, в котором жило карнавальное начало и высокое не отрицало игрового, стал мостом, который Хуана Инес (впервые в истории формирующейся литературы) перекинула с «берега» высокого искусства к стихии народного слова. Свободные от теологического мистицизма, вильянсико Хуаны Инес по духу ближе всего народнорелигиозному искусству, которое возвращало мифы к первоисточкам,

выявляло земную природу их сюжетов, олицетворявших борьбу добра со злом, света с тьмой, возрождало чистоту звучания, переживания, страдания. Очеловечивание, интимизация и здесь преобладают в поэзии Хуаны Инес, которая, в отличие от новоиспанских панегиристов Девы Гваделупской, насыщала религиозные темы опытом личностных отношений, органически соединяла «небесное» и земное, высокое и народное. Как писал Альфонсо Хунко, в вильянсико «многоликая монахиня предстала аналитичной и эмоциональной, ученой и народной, серьезной и шаловливой. Глубокие и хитроумные образы сменялись в них каскадами гипербол, шуток, острот»¹⁶.

Синтез, происходивший в вильянсико, порождался самой мексиканской действительностью — ее сложной мозаичностью, пестротой, отрицавшей всякую статику в языке — первооснове литературы. Хор языков, на которых говорила Новая Испания — испанский, португальский, баскский, науа, африканские языки, макароническая речь мулатов и метисов, ученая латынь, — зазвучал не по контрасту с изысканным и витиеватым барокко, а в унисон с ним, а вместе с музыкальной речью — и песенно-танцевальные ритмы креолов, индейцев, негров. Многоязычие нового мира и нового времени влекло за собой реальные приметы самой жизни, полно передавая смысл того, что Сигуэнса-и-Гонгора назвал «креольской нацией». С народными персонажами, аллегорически изображавшими расово-социальные слои общества («Индеец», «Негр», «Метис»), в литературу вошли общественная проблематика и элементы социальной критики.

Развивая гуманистические идеи XVI в. о единстве мира и рода человеческого, Хуана Инес, представительница смешанного, метисного мира, шла дальше, отражая настроения расово-социального протеста и переводя острую тему национально-этнического неравенства в сферу мирских отношений. Особое место в ее вильянсико заняла негритянская тема; она еще тронута гротеском, как в европейской поэзии, но в более мягкой тональности, и, в отличие от произведений испанских поэтов, например Лопе де Веги, уже не экзотически-декоративна, а глубоко народна. В вильянсико Хуаны Инес наместились важнейшие идейно-образительные элементы будущей афроамериканской, или «негростской» поэзии XX в.

Крайне важным было совмещение негритянской темы с темой Девы Гваделупской. В вильянсико 1676 г. — о празднествах Божьей Матери — появились два негра: один, «как Гераклит, плача, другой, как Демокрит, смеясь» (типичная барочная антитеза). Бласико расстроен: царица, возносясь на небо, «бросает всех негров во тьме на их работах». Перико советует ему замолчать: «Церковь всегда следит за нами — посмотри на Испанку, она вся почернела от злости» — и, подтрунивая над товарищем, продолжает: «Царица уходит, она не такая белая, как ты или как

Испанка, которая столь зла. Она говорит: “Я — Смуглянка, ибо на меня посмотрело солнце”»¹⁷. Очевидна игра цветовой символикой. Белый цвет (цвет невинности, рая) соотносится с негром, злая Испанка черна (цвет греха, адского начала), Дева Гваделупская — креольская Смуглянка. Мотив смуглой Девы Марии, связанный с библейским источником (мотив смуглоты в «Песни песней»), литература Новой Испании знала со времен Гонсалеса де Эславы.

Такова же, но еще выразительнее трактовка цветовой символики в композиции 1676 г. на тему непорочного зачатия. В споре с Кастильской Музыкой, грубо прогоняющей негров, один из них отвечает: «Хотя мы негры, но цвет наш белый, ибо святая душа белая, а не черная»¹⁸. Выразительно представлена негритянская тема в вильянсико о Педро Ноласко, святом XIII в., который истратил свое состояние и хотел продать себя маврам, чтобы заплатить выкуп за попавших в рабство христиан. Поэтесса переосмыслила тему рабства. Негр горестно размышляет, почему «отцы-мерсенарии» (мерседарии — члены ордена мерседариев; мерсенарии же — алчные наемники, держащие негров в рабстве) не пригласили негров на праздник в честь Педрито-избавителя: «Мы люди, — замечает он, — а они называют нас лошадьми»¹⁹. В сочинениях 1680—1690-х годов негритянская тема слилась с мотивом Смуглянки — Гваделупской Божьей Матери. И в вильянсико 1689 г. о непорочном зачатии, исполнявшемся в соборе Пуэблы, она предстала в образе Негритянки. В композиции 1685 г. Дева Мария снова — «красивая Негритянка» или «свободная Негритянка», которую негры просят принести свет в тьму их жизни и помочь им обрести свободу.

В каждом вильянсико, как правило, негритянская тема дополнялась либо индейской и креольской, либо метисской темой. Так, в вильянсико 1676 г. вслед за неграми появились ацтеки, которые «на нежном мексиканском языке в звучном токоине пели сладкими голосами». Перевод, сделанный А.М. Гарибаем, обнаружил хорошее знание Хуаной Инес языка науа и «песен цветов» с их типичными ностальгическими мотивами и образами.

В ином, эмоционально-гротесковом ключе изображаются метисы — забияки, бунтари, пасынки колониального общества, какими они предстали еще на рубеже веков в поэзии Росаса де Окендо.

Важное место креольская тема заняла в последних композициях, созданных для провинциальных соборов Пуэблы и Оахаки. В упомянутом вильянсико 1689 г. креолы утверждали, что ангельская ясность Девы Марии такова, будто она родом из Пуэблы-де-лос Анхелес (полное название города), и сравнивали ее со Сьеррой-Невадой, которая хотя и дымит вулканами (оттенок «дымной» смуглоты в креолах), но всегда остается белоснежной. В новогодних вильянсико

1689 г. на тему рождества припевки исполнялись на «креольский манер», а сам Божественный младенец оказался маленьким креолом. Вильянсико 1690 г. на тему успения насыщен народной, фамильярной лексикой, а вильянсико 1681 г. (атрибуция предположительная) на ту же тему содержало парад «музыкантов этой земли» всех расово-социальных каст (негры, метисы, мулаты, индейцы).

Связь с традицией, восходящей к Лас Касасу, и одновременно качественно новый уровень осмысления американского мира, индейской культуры очевидны в ауто Хуаны Инес. Подобно Сигуэнсе-и-Гонгоре, но по-своему, она смело реабилитировала культуру науа. Всего Хуаной Инес написано три полных ауто и около полутора десятка «похвал» (лоа).

Как и вильянсико, ауто XVII в., после обращения к этому жанру Лопе де Веги, Хосефа де Вальдивьесо, Тирсо де Молины, Антонио Мира де Амескуа и особенно Кальдерона, существенно изменилось и приобрело форму своеобразного драматически-философского жанра. Кальдерон коренным образом изменил традиционно предшествовавшую не только ауто, но и светским комедиям «похвалу», посвящение меценату, превратив эту интродукцию в самостоятельную миниатюрную пьеску, где в аллегорической форме толковались сюжет и проблематика основной пьесы. Благодаря такому взаимоосвящению двух пьес тема усложнялась и укрупнялась. Именно в таком духе и написаны ауто Хуаны Инес.

Ауто «Божественный Нарцисс» (1689) было создано по просьбе маркизы де ла Лагуна, намеревавшейся поставить его при королевском дворе в Мадриде. Это следует из «похвалы», предворяющей ауто, где один из аллегорических персонажей сомневается, поймут ли пьесу за океаном, а другой заявляет, что персонажи ауто — это «интеллектуальные субстанции», понятные везде. Дистанция двух миров ощущалась Хуаной Инес, писавшей о проблемах своего мира и продолжавшей уже в новых условиях и с новых позиций давний спор о человечности индейцев и их культуре.

«Божественный Нарцисс» сюжетом, образами, темой связан с известной комедией Кальдерона «Нарцисс и Эхо» — Хуана Инес прямо цитировала ее. Но, как писал Р. Менендес-и-Пелайо, усвоив ренессансную традицию Сан-Хуана де ла Круса, Луиса де Леона и опыт Кальдерона, мексиканская поэтесса стала победительницей в соревновании с великим драматургом. Более глубокую трактовку темы определило то, что, в отличие от Кальдерона, основывавшегося на античном мифе и главное внимание уделившего психологии персонажей, она создала философскую драму со сложной системой аллегорических образов.

Действие происходит во времена борьбы христианства и язычества, Синагога и Язычество наблюдают драму Человеческой приро-

ды, которую спасает Божественный Нарцисс — Христос, т.е. слово Бога, ставшее плотью, влюбившееся в свой образ — человека и умершее из любви к нему, превратившись в белоснежный цветок причастия. Но содержание ауто не ограничивалось рамками аллегории, полный смысл его раскрывается лишь в сопряжении с предшествующей похвалой, связывавшей отвлеченную теологически-философскую тему с историей Америки. Темой похвалы Хуана Инес избрала конкисту и христианизацию Америки, ее участники — аллегорические фигуры: Запад в виде кавалера в короне, Америка в виде благородной индейки, Христианская религия в виде испанской дамы и т.д. Христианская религия, подкрепляемая угрозами Рвения в виде генерал-капитана, окруженного солдатами, на все лады стремится заставить Америку отказаться от своей веры, символ которой — ритуал Теокуало («Бог съеден»), его суть — в поедании статуи верховного бога Уицилопочтли, сделанного из семян маиса, пропитанных кровью принесенного в жертву человека. Сведения об обряде, который символизировал приобщение человека к высшим силам природы и гарантировал изобилие и очищение от грехов, Хуана Инес почерпнула в «Индийской монархии» Хуана де Торкемады, но имя самого опасного для христианства бога она заменила на бога семян.

Америка начала прислушиваться к доводам Религии лишь тогда, когда та пообещала ей вместо громоздкого обряда такой же верный способ приобщения к благодати, но не требующий жертв — причастие, в котором семена пшеницы символизировали плоть Христа, а вино — его кровь. Ауто «Божественный Нарцисс» разыгрывалось для Америки, которой Христианская религия рассказывала историю «настоящего бога семян».

Вслед за Лас Касасом, Саагуном, Акостой, но уже в художественной форме и с новых позиций Хуана Инес доказывала единство культуры человечества, выявляя единый смысл религиозного обряда у разных народов. Этот облаченный в религиозные одежды опыт Нового времени был выражен в эпоху Контрреформации и инквизиции со смелостью, достойной удивления.

Аналогичная тема развивалась в сходном по строю ауто конца 1680-х годов «Посох Иосифа». В похвале, предшествовавшей ауто, идолопоклонничество уступает настояниям Веры, требовавшей отказа от обряда антропофагии и жертвоприношений (что дороже человеческой плоти и крови можно принести богам? — спрашивало в духе Лас Касаса Идолопоклонничество), но только тогда, когда Вера обещала ему тот же обряд в «улучшенном виде» причастия. Изначальный смысл христианского обряда оказался идентичным языческому.

В 1680-е годы Хуана Инес писала светские комедии для постановки при вице-королевском дворе. Комедия «Хлопоты одного дома» (1683)

была поставлена в частном доме маркиза де ла Лагуны, другую — «Лабиринт любви» (1689) — Хуана Инес создала в соавторстве с двоюродным братом Хуаном де Геварой для нового вице-короля графа де Гальве.

«Хлопоты одного дома» по жанру — типичная испанская комедия «плаща и шпаги» с множеством переодеваний, ошибок, узнаваний, авантюр, любовных интриг и счастливой развязкой. Действие пьесы, в названии которой в оригинале («*Empreños de una casa*») очевиден парафраз названия комедии Кальдерона («*Empreños de un osaso*»), происходит в Испании, и лишь один из персонажей, родом из Новой Испании, мимоходом вспоминает свою «землю». Тем не менее, как заметил Мендес Планкарте, светские пьесы Хуаны Инес — это «новая глава ее любовной лирики»²⁰.

Центральные идеи лирики Хуаны Инес (любовь не подвластна разуму и не терпит насилия) — основа отношений любовного треугольника, источник которых, возможно, — в юношеской жизни поэтессы. Прекрасная героиня донья Леонор, которую Хуана Инес наделила автобиографическими чертами (жизнь в юности при дворе, образованность, ранняя слава, красота), любит дона Карлоса и не любит обожающего ее дона Педро (Фабио и Сильвио ее лирики). Примечателен сопровождавший комедию и исполнявшийся в перерыве между актами «дворцовый» сайнете — комический диалог для развлечения публики. С уверенностью таланта в расцвете сил Хуана Инес пародировала саму себя, вложив насмешки над собственной пьесой в уста литератора Ариаса, заметившего, что вместо произведений местных авторов лучше выбирать более легкие «для переваривания» сочинения испанских драматургов — Кальдерона, Морето или Рохаса. Их-то уж никто не освишет. Автора-мексиканца зрители оглушали свистом, а тот отбивался от наскоков и упрекал их в том, что они свистят как «недавно приехавшие гачупины» (намек на свистящее произношение испанцев, так называемое «сесео»). «Лабиринт любви» (его второй акт написан Хуаном де Геварой) — это также типичная комедия «плаща и шпаги», но с мифологическими персонажами.

1680-е — начало 1690-х годов — счастливое время расцвета таланта Хуаны Инес, слава которой росла по обе стороны Атлантики. В 1689 г. в Испанию вернулась семья маркизов де ла Лагуна. Они привезли с собой рукописи поэтессы, собранные по настоянию Лиси и изданные под ее присмотром. Издание предварил специально написанный Хуаной Инес стихотворный пролог: поэтесса отдает свое творчество на вольный суд читателя («ибо, — писала она, — нет ничего более свободного, чем человеческий разум»²¹) и сообщает кое-что о себе, о спешке и нехватке времени, о занятости, болезнях, слабом здоровье. Это первое издание произведений Хуаны Инес вышло в 1689 г. в Мадриде под названием «Касталийское половодье Несрав-

ненной поэтессы, Десятой Музы, сестры Хуаны Инес де ла Крус...». Оно было встречено с таким энтузиазмом, что маркиза попросила поэтессу дополнить его новыми рукописями, и в 1690 г. в Мадриде вышел первый том уже собрания сочинений: «Сочинения Несравненной американской поэтессы, Десятой Музы...», а в Севилье в 1692 г. — «Второй том сочинений сестры Хуаны Инес...». Последние два тома почти сразу были переизданы в других городах Испании.

Во второй том вошла поэма «Первое сновидение» (1690?), поэтесса придавала ей особое значение. В «Автобиографическом письме» она заявила, что лишь ее она написала по собственной воле. На первом плане в поэме, своего рода духовной автобиографии, — глубинная тема творчества поэтессы и кардинальная тема литературы барокко — проблема границ и возможностей разума. В постановке вопроса Хуана Инес осталась в рамках религиозно-схоластической традиции, тогда как в решении преодолела ее границы. Независимый ум поэтессы вырывался из провинции испаноамериканского мира, жившего под знаком Контрреформации, к новым гуманистическим горизонтам, мало кому доступным и в Испании.

В первом издании поэма называлась «Первый сон, как озаглавила и сложила эту поэму сестра Хуана Инес де ла Крус в подражание Гонгоре». И заголовок (явно парафраз «Первого одиночества» Гонгоры), и очевидная в культеранистском духе языково-стилистическая усложненность поэмы — все это заставляет прежде всего искать следы влияния испанского поэта. Тем не менее скорее прав Р. Ласо, отметивший «различие между культеранистской формой и антигонгористским содержанием поэмы»²².

В самом деле — это не подражание, а типичный и в высшей степени характерный для Хуаны Инес творческий вызов. Более пристальное чтение поэмы выявляет расхождения и в позициях поэтов. Если «Первое одиночество» Гонгоры — логический итог пути поэта, противопоставившего неприемлемой действительности эстетическую утопию — своеобразную декорацию трагического мироощущения, то трагизм Хуаны Инес — не результат отказа от столкновения с жестокой реальностью и противоречиями бытия, а героический трагизм, полный стоического упорства и мужества. Сама языково-стилистическая сложность поэмы, в которой поэтесса использовала опыт культеранистского стиля (инверсии, латинизмы, античные реминисценции), обусловлена сложностью творческой задачи, темой, философской проблематикой. Усложненность языка порождалась разветвлением философствующей мысли, интеллектуальными построениями в рамках естественно-научных познаний того времени.

Не правомерны и суждения о пессимизме общей концепции, связанной с классической формулой «жизнь есть сон», интерпре-

тированной в испанской литературе Кальдероном. Хуана Инес реализовала эту метафору, развернув ее в сюжет поэмы, одновременно отождествив в образной форме познание со сном — забытьем («познание есть сон»). Но общий настрой и общая идея произведения не сводимы к отрицанию активности человеческого духа и разума и его способности постижения объективного мира. Напротив, на первый план выступает не тема непознаваемости мира, а пафос познания как высшего самопроявления человека, в ренессансном духе названного ею «самым великим чудом»²³. А в такой интерпретации сама идея «познание есть сон» — это метафора, имеющая сюжето-образующее значение, связанное с личным опытом поэтессы, для которой время сна нередко было и временем работы воображения и ума. Название поэмы свидетельствовало о том, что Хуана Инес намеревалась написать и «Второе сновидение», но и первая поэма свидетельствует о том, что понимание ею кардинальной проблематики века барокко вышло за пределы испанской литературно-философской традиции XVII в. на простор общеевропейских исканий эпохи, предварявших Просвещение. Хотя попытка познания мира закончилась трагической неудачей, Хуана Инес оставила вопрос открытым.

В первой части поэмы душа спящего человека, интуитивно вбирая в себя многообразие универсума, стремится подняться на пирамидальную вершину Горы мира, чтобы на ее пике постичь всю сложность «мировой машины». В величайшем напряжении душа достигает вершины и бросает «острый взгляд своих прекрасных глаз», но, побежденная величием Космоса, отступает и низвергается вниз, подобно дерзкому Икару. Вернувшись на берег океана знания, душа решает снова подняться на вершину, но уже не с помощью интуиции, а интеллекта и логики Аристотеля, разделяя явления на категории и переходя от простого к сложному: минералы, растительный мир, животный мир, наконец человек, этот «микрокосм», или «синтетический универсум» — хозяин природы, подчиняющий ее себе разумом и свободой. И этот путь ведет к отчаянью, ибо сложны самые элементарные вещи. Но разум, следуя примеру Фаэтона, который отважился управлять колесницей Аполлона, ищет пути повторения героической трагедии юноши, ценой жизни оплатившего страсть познания. На этой высокой ноте и закончила поэму Хуана Инес, которую пробуждает солнце, заливающее мир светом.

И познание, отрицающее пессимизм поражения, и вольный интеллектуализм, и философичность, противостоящие схоластике и доктринерству, и знакомство с общеевропейскими идеями, предвосхищавшими Просвещение (факт знакомства Сигуэнсы-и-Гонгоры с сочинениями Декарта позволяет предположить, что их читала и Хуана Инес), — все это необычайные и для испанской литературы XVIII в.

явления, намечавшие новые пути, по которым пойдет испаноамериканская культура, стремясь вырваться из кризисной атмосферы Испании и найти выход к новым идейным и эстетическим источникам.

На этом высоком взлете фактически и оборвалась творческая жизнь Хуаны Инес. Ей предстояло написать еще немного и главное — знаменитое автобиографическое письмо, выдающийся памятник мировой литературы XVII в. — эпохи Галилея и борьбы гуманизма с контрреформацией.

Письмо, известное как «Ответ сестре Филотее» (1691), написано Хуаной Инес в период драматического конфликта с церковными кругами, который исподволь назревал на протяжении всей ее жизни. Светская монахиня, прославившаяся по обе стороны океана как поэтесса любви, не могла не вызвать у клира поначалу глухое раздражение, затем с трудом сдерживаемую ненависть и, наконец, открытую враждебность, когда она лишилась безоговорочной поддержки уехавших в Испанию маркизов де ла Лагуна, а ее друга дона Пайо сменил аскет, фанатик, женоненавистник и сжигатель книг епископ Мехико Франсиско де Агиар-и-Сейхас.

Конфликт разгорелся из-за трактата «Кризис одной проповеди», который, казалось бы, не мог вызвать недовольства со стороны церкви. Но дело было не в трактате, где Хуана Инес полемизировала с известным бразильско-португальским гуманистом, теологом, литератором и защитником индейцев Антонио де Виейрой. Предмет спора — его сорокалетней давности проповедь «О божественной любви», преследовавшаяся инквизицией и содержавшая зерно мятежности. На его взгляд, Христос любил людей не ради того, чтобы они любили его, а ради того, чтобы они возлюбили друг друга. Основная идея вполне благонамеренного трактата Хуаны Инес — нет ничего выше любви к Христу. Знавший Хуану Инес с юности епископ Пуэблы М. Фернандес де ла Санта Крус-и-Саагун в 1690 г. напечатал этот трактат без ее ведома под названием «Афиническое письмо» вместе с письмом-ответом поэтессе от имени некоей сестры Филотей. Это письмо фактически анонимного автора стало своего рода публичным доносом в инквизицию, причем, как предполагает М. Агирре, не только на Хуану Инес, но и на Виейру²⁴. Кто-то следил за ней всю жизнь, знал все о ее жизни и трудах и использовал удобный момент.

Донос на Хуану Инес написан в благостном тоне дружеских советов, за которыми звучали недвусмысленные угрозы. Филотея упрекала ее в том, что она предпочла светскую литературу религиозной, призывала вспомнить, какое место отвел Бог женщине, и завершала угрозой: «...жаль, что такой большой ум столь опутан мышинными земными знаниями и не желает подняться к знанию о происходя-

щем на небе, а уж поскольку он ползает по земле, жаль, что не опускается чуть ниже, чтобы узнать о происходящем в аду»²⁵. В заключение ей вновь советовали обратиться к божественным темам, дабы Бог, столь благодетельствовавший ее талантами в земном мире, не наказал бы ее столь же щедро на небесах. Хуана Инес была публично скомпрометирована, ее творчество осуждено и оклеветано. Вероятно, сложность ситуации задержала ее ответ — он написан весной следующего, 1691 г. и стал известен в рукописях (напечатан в третьем, посмертном томе).

Ответ Хуаны Инес — это речь защиты перед судом. Искушенная в слове и светской дипломатии, используя арсенал своих знаний, она вела тонкую игру и избрала такой же двойственный тон, как и ее противник. Ее письмо — замечательный образец автобиографической и эпистолярной литературы. То были и самозащита, и нападение, прикрытые тоном смирения. Используя доводы противника, она писала, что изучала светские науки для приближения к божественному знанию, в ответ на упрек в излишних знаниях обрушила на противника каскад блистательной учености, на упреки в таланте — блеск владения словом. Искренни признания Хуаны Инес о возникавшей порой в ее сознании борьбе между религиозным началом и светскими помыслами, она признает метания и мучения ума. Здесь, как всегда, побеждают гордость таланта и мощь мысли. Отвергая выпады против ученых женщин и доказывая, что наука и литература не противопоставлены им законом Божиим (сама Дева Мария пела куплет своего сочинения), Хуана Инес сопоставляет себя с гонимым фарисеем Христом. В блистательном речевом потоке слились воедино теологические экскурсы, примеры и цитаты из Библии, из трудов «Отцов Церкви», описания детства, юношества, монашеского быта, горькие и проникнутые юмором признания, элегантные софизмы, высокий стиль трактата и стиль «домашней фамильярности», за которую она в конце письма просит прощения у столь важной персоны, как Филотея, ибо, забывшись, разговаривала с ней, как с равной.

Началась настоящая травля Хуаны Инес; были у нее и защитники, из которых известен по крайней мере один — молодой в те годы священник и доктор права Хуан Игнасио Мария Касторена, позднее ставший издателем первой мексиканской газеты. Именно он после смерти Хуаны Инес собрал ее рукописи и издал в 1700 г. в Мадриде третий том сочинений под названием «Слава и посмертные произведения Феникса Мексики...».

Отзвуки не затихавшей в 1691 г. полемики нашли отражение в вильянсико Хуаны Инес, посвященном св. Екатерине (исполнялся в соборе Антекеры в Оахаке). Житие св. Екатерины, которая, пройдя испытания египетских мудрецов, не отказалась от веры и знания,

поэтесса насытила личными мотивами, написав о преследованиях, которым подвергаются красота, знание и мудрость. Переломным стал 1692 год, отмеченный апокалиптическими бедствиями (мятежи столичной бедноты, эпидемия, погромы), которые даже Сигуэнса-и-Гонгора истолковал как божье наказание. Но, видимо, главным мотивом для отказа Хуаны Инес от творческой жизни стали внутренние переживания, возможно, связанные с ощущением завершенности своего труда и близостью старости.

Продав свою знаменитую библиотеку и отдав деньги на милостыню, Хуана Инес приняла (фактически третий по счету) постриг, на этот раз окончательный. У нескольких молитв и религиозных текстов, оставшихся от того времени, — глубоко экстатический настрой. Вероятно, правы те, кто убежден, что не угрозы со стороны церкви были причиной ее ухода от мира, скорее они сыграли роль болезненного, разъедающего начала. Контрреформация победила монахиню Хуану Инес, но не поэтессу и писательницу, не написавшую ничего вопреки гуманистическому идеалу, которому она хранила верность всю свою творческую жизнь.

Умерла Хуана Инес в 1695 г., заразившись во время эпидемии чумы. Ее творчество еще при ее жизни приобрело исключительное значение для новой литературы Америки, став свидетельством творческих и духовных возможностей Нового Света. В разных концах континента ее считали выразительницей духовных устремлений всех креолов. Не перечисляя всех многочисленных имен литераторов — поклонников Хуаны Инес в Мексике и других колониях, назову таких авторитетных, связанных с нею поэтов, как перуанец граф де ла Гранха и новогранадец Альварес де Веласко Соррилья, который в стихах, обратившись к поэтессе «дорогая землячка», выделил то, что объединяло в любви к ней многих современников. Известность Хуаны Инес в Испании подтверждают неоднократные издания ее трехтомника (последнее в тот период вышло в 1725 г.).

Интерес к творчеству Хуаны Инес уменьшился в век Просвещения и классицизма, возрождаться он стал в последней трети XIX в. — в период эстетического обновления литературы Латинской Америки. В 1920-х годах в связи с переоценкой творчества Гонгоры в Испании по-новому оценили и Хуану Инес. Как заметил Альфонсо Мендес Планкарте, мексиканская поэтесса прочно занимает место «среди крупнейших классиков испаноязычной литературы, чей Золотой век следует заканчивать не именем Кальдерона (1681), а именем Хуаны Инес (1695)»²⁶.

В определенном смысле в век барокко Хуана Инес в любовной теме была «самым барочным» поэтом уже хотя бы потому, что по барочному контрастной, антиномичной, кризисной была сама ее судьба, монахини и поэтессы любви, ушедшей от мирской жизни и

воспевшей ее. Поэзия Хуаны Инес — это наиболее полная антитеза петраркианской традиции, это мир, отрицающий утопию в любви и исполненный динамики, драматических контрастов, противоборства разума и чувства, рассудка и страсти, веры и неверия, доверия и ревности, мир, отмеченный неодолимой, изначально заложенной в него неустойчивостью, трагизмом, мир, не только прочувствованный, но и интеллектуально осмысленный во всей сложности его диалектики. Вписывающаяся в общую картину возрождения женской поэзии в Новое время лирика Хуаны Инес де ла Крус, в которой мир сложнейших человеческих отношений предстал с непривычной для литературы «другой» — женской — стороны, остается во многих отношениях непревзойденным и в наши дни. В конечном счете достижения Хуаны Инес де ла Крус связаны со специфической, отражающей особый опыт креольского мира трактовкой универсальной проблематики. Как показало время, она — один из предшественников современной литературы Латинской Америки.

¹ Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. México, 1951. T. I. P. 160.

² *Крус де ла , Хуана Инес. Десятая муза* / Пер. с исп. И. Чежеговой. М., 1973. С. 156. Далее переводы И. Чежеговой цитируются по этому изданию.

³ Obras completas. T. IV, 1957. P. 535.

⁴ Ibid. P. 444.

⁵ Ibid. P. 447.

⁶ Ibid. T. I. P. 93.

⁷ Ibid. T. IV. P. 469.

⁸ Ibid. T. I. P. 33.

⁹ Ibid. P. 21.

¹⁰ Ibid. P. 202.

¹¹ Ibid. P. 204.

¹² Antología poética en honor de Góngora. Madrid, 1927. P. 52—53.

¹³ Obras completas. T. I. P. 148.

¹⁴ Ibid. P. 102.

¹⁵ Ibid. P. 103.

¹⁶ Ibid. T. II, 1952. P. LXIII.

¹⁷ Ibid. P. 15.

¹⁸ Ibid. P. 27.

¹⁹ Ibid. P. 39.

²⁰ Ibid. T. IV. P. XXII.

²¹ Ibid. T. I. P. 3.

²² *Lazo, Raimundo. Historia de la literatura hispanoamericana. La Habana, 1968. T. I. P. 229.*

²³ Obras completas. T. I. P. 352.

²⁴ *Aguirre, Mirta. Del encausto a la sangre. Sor Juana Inés de la Cruz. La Habana, 1975. P. 28, 29.*

²⁵ Obras completas. T. IV. P. 696.

²⁶ Ibid. T. I. P. XXXVI.

Доминго Фаустино Сармьенто

Кем был и остался в истории литературы Доминго Фаустино Сармьенто (1811—1888), президент Аргентины (1868 — 1874)? Был ли он писателем — в традиционном понимании? После некоторых колебаний ответ — был. Он обладал ярким талантом, более мощным, чем у большинства современников, но что касается плодов его труда, здесь ответить сложнее. Он не создал ни одного, в классическом смысле, художественного произведения. В конце XIX в. вышло полное собрание его сочинений — 52 тома, но всего три его произведения близки к художественному творчеству. Это книга путевых заметок в эпистолярной форме «Путешествия по Европе, Африке и Америке» (1849), автобиографические записки «Воспоминания о провинции» (1851) и «Факундо» (1845) — «книжка», «книжечка», «книжонка», «книжица без головы и ног», как говорил сам Сармьенто о своем первом главном произведении, не соответствующем привычным жанровым моделям и подтверждающем то, что подлинно значительные явления литературы ломают стереотипы и превышают то, что дают «образцовые» в жанровом отношении сочинения. С обычной точки зрения такие произведения — «не вполне литература», на самом деле они «больше, чем литература», и потому это литература в ее высшем проявлении.

Именно таков «Факундо» — книга смешанного жанра, в ней сошлись политика, философия, этнография, история, культурология и художественное начало, сплавленные в произведение, которое, не будучи художественным по формальным признакам, является таковым по сути, ибо дает то, что доступно только искусству, — образную полноту мира, образ действительности.

Проще всего определить феномен «Факундо» как синкретическое произведение, но синкретизм его особый, он порожден творчеством самой истории, процессом зарождения культуры, создающей себя из всего «что под рукой», использующей для самостроительства все, что может помочь явить себя миру и осмыслить себя. Это книга основ новой культуры нового на мировой карте народа, проявление его нарождаю-

шегося исторического и культурного сознания, и потому по своей внутренней логике и функции книга сопоставима — при всей кажущейся парадоксальности такого сравнения — с памятниками первотворческого характера любой иной эпохи. Синкретизм «Фаундо» — отражение многосложности самой истории, ее «слепок», и в то же время — «слепок» с сознания и личности автора, одной из центральных общественных фигур того времени. Политик, общественный и государственный деятель, военный, дипломат, педагог, писатель, реформатор экономики и культуры — Сармьенто своей многоликостью отвечал потребностям истории и во многом определил ее последующий ход.

Немалую лепту в определение его внес и «Фаундо», о котором другой первотворец Америки, кубинец Хосе Марти сказал: «Книга полагания основ». А Мигель де Унамуно, восхищавшийся первоначальной мощью природы Сармьенто, писал: «Стиль творится такими людьми, как он»¹. Можно сказать, что и жанры творятся такими людьми, как он. Сармьенто сам был и *стилем* и *жанром* эпохи, запечатлевшимися в его образе жизни, в мышлении и творчестве. Непредсказуемость, вольность и стихийность истории и в то же время ее глубокая внутренняя обусловленность, непререкаемая логика — все это полно представлено в нем.

Творчество Сармьенто питали многие источники, политические, философские, исторические, художественные, но он ничему не подражал и шел вопреки образцам. Эта особенность его творческой манеры отражала историческую ситуацию его родины — Аргентины, и всей Испанской Америки, сбросившей власть Испании в результате освободительной войны 1810—1826 гг. Система колониального общества — социальные отношения, учреждения, культурные и идеологические формы — рухнула; надо было искать, пробовать, формировать, причем в условиях неясных перспектив национального развития, ибо сам человеческий «материал» истории — аргентинская *нация*, *народ* были еще проектом, их надо было создавать из *населения* бывшего вице-королевства Рио-де-ла-Плата...

Ко времени появления Сармьенто на арене общественной и литературной жизни (первые его публикации в прессе относятся к началу 1840-х годов) прошло три десятка лет с тех пор, как 25 мая 1810 г. в Буэнос-Айресе, столице Рио-де-ла-Платы, произошла Майская революция, упразднившая испанскую власть, и по Испанской Америке, от Мексики до Чили, прокатилась волна восстаний, слившихся в освободительную войну. Но поначалу ясный план создания новой страны, нации и культуры вскоре обернулся хаосом смут и столкновений между враждебными социально-духовными и политическими течениями. Процесс этот, о котором Сармьенто пишет в своей книге, характерен для всей Испанской Америки. Повсюду, раньше или позже, социаль-

ные силы, вдохновлявшиеся идеями Просвещения, идеалами американской революции 1776 г. и Великой французской революции 1789 г. и ориентированные на европейский образец республиканского светского и либерального общества, сталкивались с феодально-консервативными силами. В Аргентине «период анархии» начался еще в ходе освободительной войны, в 1820 г., но до середины 20-х годов «поколение Мая», аргентинские радикалы-унитарии во главе с Бернардино Ривадавиа, сторонники централизованной республики со столицей в Буэнос-Айресе, удерживали инициативу в своих руках; они создавали экономические и культурные учреждения нового типа, национальный банк, провели церковную реформу, создали национальный конгресс, в 1826 г. провозгласивший единую Аргентинскую Республику. Но страна раскололась на враждующие и соперничающие провинции во главе с каудильо — богатыми помещиками-скотоводами.

Феномен каудилизма, возникший на основе феодального землепользования, экстенсивного пастбищного скотоводства и патриархальных социальных отношений — один из основных объектов анализа в книге Сармьенто, который ясно показал, что за вызывавшим раздоры вопросом — быть ли стране централизованным, унитарным государством или федеративным объединением провинций — скрывался по сути выбор пути социально-экономического и политического развития на новой, буржуазной, или старой, феодально-консервативной основе. В 1827 г. консервативные силы добились отставки Б. Ривадавиа с президентского поста, и начался продолжавшийся до середины 30-х годов период бурных, с переменным успехом, столкновений между унитариями и федералистами.

В этот период и появился на авансцене каудильо Хуан Факундо Кирога, типичное порождение патриархальной провинции, сын аргентинской пампы, что и определило выбор его как основного героя книги. Факундо пользовался огромной популярностью среди степняков-гаучо. И рвавшийся к власти каудильо провинции Буэнос-Айрес Хуан Мануэль де Росас с помощью союзников в 1835 г. убрал его со своего пути и стал диктатором страны. Поэтому Росас — второе и едва ли не равноправное действующее лицо книги, а по сути, главная ее фигура.

Сохранив внешние формы республиканского правления, Росас наделил себя «Всею Полнотой Общественной Власти», провозгласил себя «Славным Реставратором Законов» и объявил войну наследию Майской революции. Были уничтожены экономические и политические нововведения унитариев, избивалась либеральная интеллигенция, упразднены новые очаги культуры.

Эти события — в центре внимания Сармьенто, давшего четкий социально-экономический и политический их анализ. Глубина его обуслов-

лена тем, что Сармьенто встал над борющимися партиями. Унитарий, защитник Майской революции, он все-таки принадлежал уже к иному поколению формировавшейся аргентинской нации, критически оценивавшему деятельность предшественников. Интеллектуальные искания и политическая практика вывели Сармьенто за пределы представлений его поколения, хотя своими истоками он связан именно с ним.

Речь идет о «Поколении 1837 года», группе молодых мыслителей, писателей, общественных деятелей, преследовавшихся Росасом. Их деятельность оставила огромный след в истории молодой культуры. Эстебан Эчеверриа (1805—1851), Хуан Баутиста Альберди (1810—1884), Хуан Мариа Гутьеррес (1809—1878), Висенте Фидель Лопес (1815—1903), Хосе Мармоль (1817—1871) были романтиками по своим философским, эстетическим представлениям и в общественной деятельности. После разгона Росасом *Литературного салона*, в котором встречались молодые философы, Эчеверриа создал в 1838 г. тайное революционное общество «Майская ассоциация» (или «Молодая Аргентина») по образцу «Молодой Италии» Джузеппе Мадзини, и написал, с участием Альберди, «Символические слова» (этот текст Сармьенто привел в последней главе «Факундо»), ставшие основой важнейшего в истории латиноамериканской общественной мысли XIX в. документа «Социалистическое учение»² — об общественных основах новой Аргентины. Яркий образец «социального романтизма», «Учение» воплотило идеалы Майской революции и утопического социализма.

Вероятно, члены «Майской ассоциации» были связаны с военно-политическим заговором против Росаса, приведшим в 1839 г. к восстанию Юга. Из-за неминуемой расправы им пришлось бежать в провинции или соседние страны. Эмигрировавший в Монтевидео, столицу Уругвая, Альберди создал отделение «Ассоциации», в которое вошли будущий соратник Сармьенто, президент страны и крупный историк Бартоломе Митре (1821—1906), Хуан Мариа Гутьеррес, Хосе Мармоль и уругвайские деятели культуры. Возникли филиалы и в Аргентине, в частности в столице провинции Сан-Хуан, куда его организатор Мануэль Кироба Росас привлек и Сармьенто, который сделал следующий шаг в развитии программы «Майской ассоциации», выявив сложность и драматизм исторического процесса, разрывившего утопические проекты «поколения Мая».

Двадцатисемилетний Сармьенто прошел школу жизни, отличную от академических занятий и литературных споров молодых романтиков из Буэнос-Айреса. Он родился в Сан-Хуане в семье, история которой восходила к временам конкисты Чили. Отец его, Хосе Клементе, — креол испанских корней, мать, Паула Альбаррасин, происходила из испано-мавританского рода. Временами семья жила бедно, дом держался благодаря матери, которой Доминго Фаустино

(дома его звали Санто Доминго), пятый ребенок в семье, рано начал помогать. Он вспоминал: «С пятнадцати лет я стал главой семьи... никогда не признавал ничего авторитета и всегда уповал на самого себя...»³. Отец Сармьенто, типичный креол, великодушный и непрактичный, с самого начала Майской революции был приверженцем патриотических идей. Он пытался наладить учебу Доминго Фаустино, добиться государственной стипендии, но безрезультатно. Учился Сармьенто урывками, хотя способностями обладал незаурядными. Всю жизнь он помнил своих учителей — братьев Родригесов, создавших в Сан-Хуане новую по духу «Школу родины», где господствовал дух идей Просвещения и республиканизма.

Вперемежку с учебой Сармьенто служил в торговых лавках, был помощником типографа, в пятнадцать лет открыл школу, где обучал чтению семерых петиметров из обеспеченных семейств. В 1828 г. его рекрутировали в федералистское ополчение, но Сармьенто отказался от службы, за что было приказано его выпороть. Неизвестно, подвергся ли он наказанию, но из армии его отпустили. Осознав свою принадлежность к унитариям, Сармьенто стал, как писал впоследствии, «военным и партийным» человеком и не менял партии. В течение трех лет он участвовал в вооруженной борьбе между унитариями и федералистами, попал с отцом в плен к Факундо Кирого, своему будущему герою. Факундо отпустил отца, восхищенный его мужественным поведением, а сыну удалось бежать. В 1830 г. в чине капитана унитариев Сармьенто эмигрировал в Чили, затем вернулся и в 1831 г., когда Факундо Кирого надолго захватил власть, снова бежал туда же, теперь — до 1836 г. Факундо узнал о письме Сармьенто, где тот назвал каудильо бандитом, и публично оскорбил мать будущего писателя, поклявшись его расстрелять. Вернулся Сармьенто в Сан-Хуан в 1836 г., когда Росас, уничтожив Факундо Кирого, окончательно утвердился у власти.

В том же году началась дружба Сармьенто с Мануэлем Кирогой Росасом, который снабжал его новой французской литературой: Лерминье, Вильмен, Гизо, Кузен, Леру... Сармьенто начал писать статьи, стихи (в 1838 г. он послал Альберди поэму «Песнь Сонде», созданную под влиянием Ламартина и Байрона). В 1838 г. он стал членом «Майской ассоциации» и занялся общественной деятельностью. Он создал в 1839 г. в Сан-Хуане газету «Сонда», но вскоре ее закрыли. Видимо, Сармьенто раздражал власть и на следующий год во время новой волны репрессий против унитариев он попал в тюрьму. Разъяренная толпа федералистов требовала его выдачи, намереваясь устроить самосуд. Ему едва удалось спастись и бежать в Чили.

Начался новый этап 1841—1845 гг., увенчавшийся изданием «Факундо». Человек «неудобный», с «острыми углами», Сармьенто вносил лихорадочное беспокойство в жизнь не только близких, но и всего

общества. За пять лет в Чили он опубликовал шестьсот передовиц в пяти газетах, множество статей и очерков; устроил несколько вошедших в историю дискуссий, вмешивался во внутривластную жизнь страны, вел борьбу с Росасом и его сторонниками; пытался осуществить реформу в орфографии, спорил о путях развития испанского языка в Америке и о романтизме, изобрел новые методы преподавания, основывал школы и училища. Раздражающе странными были в нем сочетание провинциальности и салонной светскости, фанатизма суждений с либеральным парламентаризмом. Слияние в Сармьенто разнородных качеств в гармоничное целое передает его словесный портрет той поры, набросанный чилийским мыслителем и общественным деятелем Хосе Викторiano Ластарриа: «Это был поразительно странный человек, в тридцать два года похожий на шестидесятилетнего старика — большая лысина, мясистые, оттопыренные щеки, застывшие глаза, в которых посверкивает приглашенный дерзкий огонек, и весь этот ансамбль покоится на корявом, осадистом стволе. Но едва он начинает говорить, живость и искренность вспыхивают на лице этого пожилого юноши бликами великого духа»⁴. Сармьенто и сам объясняет свой характер, что существенно для понимания его творчества, пронизанного мощным персонализмом: «Есть в моей жизни одно обстоятельство, касающееся моего характера и положения, которое в высшей степени льстит мне. Я всегда вызывал и резкое неприятие, и глубокие симпатии. Меня всегда окружали и враги, и друзья, мне рукоплескали и одновременно на меня клеветали... Бесконечная битва, которой заполнена вся моя жизнь, разрушила мое здоровье, но не сокрушила моего духа, а напротив, закалила характер»⁵. Примечательна лексика: я, мой, меня, битва, защита, враги... Добавим его любимое выражение «конь моего письменного стола» — и перед нами Сармьенто: «Есть упоение в бою...». Высокий градус общественной жизни был для него нормой и идеалом.

Он мечтал о другом *стиле и жанре* общественной жизни. Публичность, просвещенность, политичность, гражданственность — вопреки застою, молчанию на его родине под пятой полуграмотных каудильо. Он хотел не частных реформ, а смены общественной системы, как писал Э. Мартинес Эстрада, *хаосу* он противопоставил *порядок*. Он ощущал себя просветителем и, в сущности, был им, но просветительский дух его отличен от классического просветительства, породившего своеобразные варианты в Испанской Америке в конце XVIII—XIX вв. В Новом Свете история вплотную сдвинула разные общественные эпохи и соответствующие им духовные, интеллектуальные структуры, создав причудливые, необычные симбиозы. Социальная ситуация рождала классическое просветительство, но на него наслаивались новые идеи, веяния, стереотипы мышления, шедшие из Европы, прежде всего из

буржуазной Франции с ее духом прагматизма и конкуренции. Этот дух новой эпохи, от которого еще свободны романтики — соратники по «Майской ассоциации», ощутим в Сармьенто.

Сармьенто, как и Эчеверриа, использовал понятие «социализм». В программе Эчеверриа оно имело двоякий смысл. Во-первых, приверженность принципу социальности, либерализма в противоположность аристократизму, олигархии и индивидуализму, свойственным колониальному обществу. Во-вторых, прямая связь с европейским утопическим социализмом (Сен-Симон, Леру) и, соответственно, с утопизмом времен Руссо, классического Просвещения, Великой французской революции. Эта связь утрачена Сармьенто: социализм означал для него «социальность» как идеал либерально-гражданского общества, который он противопоставил «варварству», царившему в Аргентине.

В 1845 г. Эчеверриа написал окончательный вариант «Социалистического учения», а Сармьенто издал «Факундо» и подвел окончательную черту под утопиями 1830-х годов. Он относился к Эчеверриа с симпатией, но явно не принимал его позицию. Обаяние социалистической утопии не покидало Сармьенто почти до конца 1840-х годов, когда он с интересом отнесся к проектам Фурье, но, присмотревшись к фаланстерам, кратко заключил: в них нет «здорового смысла». Он всегда ясно видел конкретную ситуацию и отвергал мечтательность, но в этом была и его слабость: впоследствии отсутствие утопизма придаст его деятельности дух опасного прагматизма. Но пока был скорее социальный практицизм. Искусство, политика, наука, служащие задачам практической борьбы за «цивилизованное» общество, — в этом тезисе Сармьенто уже проглядывали очертания его «Факундо», но поиски своего *жанра и стиля* лишь начинались. Прообраз своего *стиля* он создал как политик-журналист, готовившийся стать политиком-деятелем, государственным лицом, организатором нового *порядка*. Стремясь формировать новое гражданское общество, Сармьенто превращал газеты и журналы в орган, который станет править этим новым обществом, — в парламентскую трибуну. Свое отношение к журналистике и — шире — к слову, литературе он выразил в статье «О журналистике» (1841): «Газета для современных народов есть то, чем был форум для древних римлян. Печать заменила трибуну и амвон, письменное слово — устное и проповедь... Оратор сегодня выступает перед тысячами слушателей, которые видят его слово напечатанным, ибо с того расстояния, что их разделяет, они не в состоянии его услышать...»⁶

Форум, трибуна, речь перед аудиторией, охватывающей весь народ, устное слово, которое можно услышать, увидев его напечатанным, — так вызревали творческие установки Сармьенто в массе журналист-

ских статей и очерков, где он нащупывал свой жанр самовыражения, форму, воплотившую его стремление произнести свою речь о *хаосе* и *порядке*. Литературное творчество как таковое раздражало Сармьенто, что диктовалось как романтической идеей восстания против всякого канона, любой сковывающей нормы, так и идеей приоритета социальной практики, но это не свидетельство эстетической глухоты Сармьенто, способного рыдать над книгой, потрясшей его воображение. Он был прекрасно ориентирован в современных эстетических концепциях. Романтизм сыграл коренную роль в формировании его как личности и дал ему главную идею — свободного творческого самовыражения. Без этого не возник бы «Фаундо», где наряду с картинами национальной жизни, национальных типов важное место занимает осознанная идея создания национальной литературы.

С самоуничижительной усмешкой (паче гордости!) соглашавшийся с доводами «академической» критики, что он не писатель, Сармьенто знал свое место в литературе. Называя в «Путешествиях» писателей, заложивших основы аргентинской литературы, он упомянул и себя. Но литературное начало — часть более обширной жизненно-практической цели и обретает смысл, согласно Сармьенто, лишь как часть социального творчества .

Он писал костюмбристские очерки, многому научившись у испанского писателя романтика-просветителя Хосе Мариано Ларры (1809—1837), но этот жанр, сосредоточенный на частностях, фрагментах бытия был тесен для Сармьенто, он думал о другом *порядке*. Поэзия? Он писал об испанской поэзии и аргентинских поэтах с иронией как о химеротворчестве, за что на него обиделся Эстебан Эчеверриа. Но Сармьенто отвергал не поэзию как таковую, а поэта, «замкнувшегося в себе». Отдавая должное Эчеверриа как автору поэмы «Пленница» (1837), где впервые воссозданы величественные картины аргентинской пампы, Сармьенто хвалил фактически не существовавших в то время для литературы «хорошего вкуса» поэтов-гаучо. И основатель этого течения аргентинской поэзии Бартоломе Идальго, современник Войны за независимость, и Иларио Аскасуби, участник борьбы с Росасом, писали о политических событиях простонародным языком, словно от имени гаучо — крестьянина, солдата, участника кровавой смуты; их поэзия была прямым политическим действием, участием в истории. Идеал Сармьенто — поэзия, погруженная в жизнь, изменяющая ее.

Он не был мыслителем, ученым, писателем традиционного толка не только потому, что не получил систематического образования. В самой его творческой позиции сошлись разные эпохи — от Вико, Руссо и Просвещения до романтизма и зачатков позитивизма — столпотворение систем, ни одна из них сама по себе не могла удовлетворить его, ибо отвечала на вопросы иной действительно-

сти. Для него смешение теорий, концепций разных эпох было неизбежным и необходимым, а романтическая свобода мысли, превыше всего ценившаяся им, утверждала вместо классического системного энциклопедизма симбиоз знаний как принцип. Сказалось это и на творческом почерке Сармьенто. Пожалуй, из всех писателей философско-исторического склада он был самым небрежным: путал авторов, цитировал по памяти, источники его порой сомнительны, читал он подряд все, но черпал из книг то, что ему нужно, чтобы из хаоса знаний родился его собственный интеллектуальный *порядок*. За внешней небрежностью суждений и текстов Сармьенто ощутима жесткая независимая системность мысли. Из необъятной панорамы культуры Сармьенто выбирал то, что надо ему, чтобы ответить на вопросы, заданные ему историей его страны⁷.

Пафос политической независимости, родившейся с Майской революцией, с Войной за независимость Испанской Америки, как и романтический пафос творческой свободы, Сармьенто претворил в метод независимого творческого мышления. Его интеллектуальная биография чилийского периода — модель становления испаноамериканской культуры, учившейся в «университете мира» и отбравшей для себя лишь необходимое.

Принцип отказа от канона, традиции в политике, литературе, языке, проповедовавшийся Сармьенто, вызвал в Чили нападки пуристов, упрекавших его в галломании, в искажении классической испанской языковой традиции. В 1843 г. он ответил: «Смените ваши учебники <...> бросьте взгляд на свою родину, свой народ, его обычаи и заведения, на современные нужды. <...> И итог будет хорошим, хотя и не совершенным. <...> Это будет ни на что не похожим, дурным или хорошим, но вашим»⁸.

Несовершенный итог, ни на что не похожий текст, но собственное сочинение, обладающее и недостатками, и красотой. Это сказано словно о «Факундо» (хотя книги еще нет) с его необычным для того времени языковым «ландшафтом». От чисто кастильской лексики и фразеологии, сохранившейся в провинциях Америки, от индееизмов, диалектизмов и вульгаризмов до античной риторики, языка энциклопедистов и новейшей французской социологической терминологии. Ландшафт, в котором соединяются, казалось, несоединимые элементы, а в итоге возникает мощный, поразительный по органичности речевой поток. Приведенное высказывание Сармьенто — выдержка из его полемического выступления об испанском языке в Испанской Америке. Сначала главным оппонентом Сармьенто был венесуэлец Андрес Бельо, в свое время учитель Симона Боливара, поэт, энциклопедист, сторонник «золотой середины», выросший во времена классицизма. Но он сразу оставил полемику, пе-

редав инициативу ученикам. Не потому ли, что аргументы Сармьенто были неопровержимы в главном и, в сущности, близки Бельо, который первым признал, еще во времена Войны за независимость, что вслед за политической свободой надо добиваться независимости духовной — в культуре, в литературе? То есть язык, как и поэзия, рождается из исторической практики, растет от корня бытия.

* * *

Зерно «Факундо» было посеяно в первой же публицистической статье-очерке Сармьенто — «12 февраля 1817 года», напечатанной в чилийской газете «Меркурио» и подписанной: «Лейтенант артиллерии, участник сражения при Чакабуко». В 1817 г. при этом чилийском местечке аргентинская армия под командованием Сан-Мартина разгромила испанские войска, в сражении участвовал отец Сармьенто. Подвиги аргентинских офицеров и солдат-гаучо противопоставлены покорности народа новому деспотизму, сковавшему страну и уничтожающему наследие Майской революции, — диктатуре Росаса. Он не персонифицирован, это скорее символическое обозначение исторического зла, корни которого неясны.

В чем загадка крутого поворота от «солнца Мая» к «ночи диктатуры»? В чем загадка силы Росаса? Так через пять лет будет поставлен вопрос в «Факундо»: террористическая система Росаса, варварство, заповившее страну, — это таинственный Ла-Платский *Сфинкс*, или «полутигр-полубаба». Сфинкс пожирал тех, кто не мог разгадать его загадки: это ждет Аргентину и того, кто не найдет ответа на вопросы, поставленные ее историей. Итак, цель — современная история аргентинской нации, народа.

Проекты «поколения Мая», существовавшие на, казалось бы, прочной основе идей Просвещения, рухнули в кровавую смуту. Механистический рационализм не удовлетворял ни «поколение 1837 года», ни Сармьенто. От Просвещения он унаследовал веру в прогресс истории, но путь в будущее не выглядел как гладкая дорога. Для «Факундо» характерен образ истории как бушующего океана: нации бьются в конвульсиях, и каждая из них познает на себе воздействие враждебных сил истории. Историческое зло неизбежно, но провиденциально, ибо готовит дорогу добру, прогрессу, его победа также провиденциальна. Но за нее надо бороться, а для этого нужно разгадать загадку Сфинкса. Таков круг идей Сармьенто — основа исторической концепции «Факундо», строящейся как разгадка тайны Сфинкса истории, как поиски слова, которое назовет зло и раскроет его природу.

Романтики, Эчеверриа заимствовали у романтизма фундаментальную идею: нации имеют «душу», свою историческую индивидуальность. Сармьенто, разгадывая тайну Сфинкса, сделал следующий

шаг и задал вопрос: в чем сущность «способа существования нации», из чего и как складывается ее индивидуальность, что ее формирует? И пришел к мысли, что национальная индивидуальность воплощается в типе национального человека. Несмотря на очевидную простоту, это был выдающийся шаг.

Эчеверриа, воссоздав в поэме «Пленница» индивидуальность природы Аргентины — образ пампы, не увидел в ней человека; Альберди в «Описательных заметках о Тукумане» (1834) изучал обычаи в связи с природой, средой, но это лишь робкие наброски; Хуан Мариа Гутьеррес, один из первых, в романтически-колористическом ключе обратился к фигуре гаучо, странствующего по пампе на своем коне, но его гаучо декоративен, он — не настоящий. Сармьенто, первым поставив вопрос о национальном типе человека, обнаружил его в гаучо, а в гаучо — «варвара». К этому он двигался, осмысливая такие положения философско-исторической мысли того времени, как воздействие среды и расово-этнического фактора на «характер» народов, их общественную жизнь и историю (идеи Гердера, воспринятые через сочинения Кузена, Жюффруа и др.); «социальная война» (В. Кузен); «великий», «репрезентативный» человек как высшее воплощение смысла и содержания истории (идея Гегеля, воспринятая через В. Кузена); наконец, обобщающая антиномия, на которой строится все здание «Факундо», — история как борьба взаимоисключающих сил «варварства» и «цивилизации».

Часто отмечалось, что эту антиномию Сармьенто почерпнул из творчества Фенимора Купера, действие романов которого происходит на американском «фронтире», где идет борьба англосаксов с индейцами. Но Ф. Купер повлиял скорее на конкретное изображение сценария действия: пампа, опасности, «дикари». Идею «варварского» состояния аргентинской нации сформулировал Э. Эчеверриа, в частности в «Социалистическом учении», где говорилось об «эмбриональном периоде» культуры. Но у Сармьенто эта антиномия обрела широкий размах, корни ее в культурфилософской мысли Просвещения (прежде всего, Монтескье), в обширной французской литературе XVIII в. о путешествиях в страны «дикарей» и «варваров» и одновременно в испанской и испаноамериканской культуре колониального периода вплоть до XVI в., когда происходят открытие и конкиста Америки.

В XVI в. вспыхнула первая полемика о Новом Свете и его населении — идеи «варварства» индейцев противостояли гуманисты во главе с Б. де Лас Касасом. Вторая полемика о сущности Нового Света и его населения, уже не только индейцев, но метисов и креолов, продлилась со второй половины XVIII в. до начала Войны за независимость. В этом туре полемики идеям о «варварстве» населения Нового Света противостояло уже самосознание испаноамериканцев. Сармьенто в статье «О колониальной системе испанцев» вспомнил

эти споры и присоединился к тем, кто считает индейцев «варварами», враждебными Цивилизации. Это прямо противоположно филоиндейским настроениям поколения Майской революции, поколения утопистов. Только теперь понятие «варварство» охватывает и испанцев, отсталый и «варварский» народ Европы. Короче, Сармьенто связал старинную концепцию «варварство — цивилизация» с современными идеями о воздействии расово-этнического и природного начала на сущность человека, народа и превратил ее в метод системного миросмысления с позиций идеала европейско-буржуазного прогресса.

Жанр, в котором Сармьенто смог реализоваться как личность, трибун и пророк, он нашел в биографии, позволившей ему воплотить идею индивидуальности нации через судьбы «великих» людей. «Биография человека, который сыграл великую роль в свою эпоху и в жизни страны, — это резюме современной ему истории, освещенное живыми красками, отражающими национальные обычаи и привычки, господствующие идеи, тенденции развития цивилизации и то особое направление, что способен придать великий человек всему обществу»⁹, — писал он в 1842 г. в очерке «О биографиях». Но интерес Сармьенто к биографии понятен лишь в свете личностного отношения его к этому жанру. Не обладай он неистовым персонализмом, мощно выраженной индивидуальностью, не осмыслил он столь страстно свою судьбу, он не обратился бы к этой форме. Ведь, в сущности, всю жизнь он писал биографии и автобиографии. И сколь символично то, что в автобиографических «Воспоминаниях о провинции» среди первых прочитанных им книг он назвал биографии Цицерона и Франклина — великого оратора, реформатора, пророка, строителя новой нации. Сармьенто «чувствовал себя Франклином», мечтал быть им, судьей истории и политиком, у которого вслед за словом — действие.

Таков и «Факундо», построенный как страстная речь на форуме истории, призванная внушить аудитории, которой является вся страна, весь народ, весь мир, необходимость иного порядка и повести слушателей за собой к воплощению этого порядка. «Факундо» — трижды биографическая книга, содержащая биографии не только Факундо Кироги и Росаса, но и Сармьенто. Авторское «я» занимает в ней не меньшее место, чем все, что находится вне «я». И хотя речь в основном не о конкретных событиях жизни автора, а об его взглядах, убеждениях и программе, он находится в постоянном взаимодействии со своими героями. Отношение Сармьенто к Факундо Кироге и особенно к Росасу столь глубоко лично и напряженно, что не выглядит странным суждение М. де Унамуно: «Герои, которых описывают крупные историки, — это одновременно и автобиографические герои... О, как любил Сармьенто тирана Росаса! Он завладел его обликом, сделался им самим!»¹⁰ Так это или нет, но лишь вместе био-

графии Кироги, Росаса и Сармьенто образуют полную биографию Аргентины периода, когда в муках истории рождалась молодая нация.

Сначала Сармьенто планировал биографию Франклина, видимо, у него была просветительская идея создать образ великого человека. Но потом идея биографии слилась с размышлениями об истории. В 1843 г. в рецензии на спектакль «Кромвель», используя уже свою терминологию, он писал, что все революции с необходимостью выдвигают «центрального человека» как «общий знаменатель». Он изучил биографии «центральных людей»: Наполеона, Кромвеля, Вашингтона, Франклина и, конечно, «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, который, видимо, и сыграл особую роль, дав ему образец не добродетельной, а аморальной биографии.

Так, Сармьенто подошел к главной цели — Росас и его система как воплощение аргентинского «способа существования». О намерении написать биографию Факундо он упомянул впервые в 1844 г., а в 1845 г., словно пробуя силы, написал «Биографические заметки. Жизнеописание генерала-инока Феликса Альдао» — о соратнике Факундо Кироги, прославившемся особым садизмом и жестокостью. Но особенность книги о Факундо — в том, что прямым лучом освещен не Росас, на переднем плане едва ли не бестиальное существо — *тигр* Факундо; на заднем — главный хищник; и все невероятное о Факундо невольно переносится на Росаса.

«Факундо» появился как ответ Сармьенто на конкретные шаги Росаса. В Сантьяго прибыл посол Росаса — Бальдомеро Гарсиа и потребовал от чилийцев утихомирить аргентинских эмигрантов, особенно Сармьенто. Возможно, речь шла о его выдаче. И Сармьенто в кратчайшие сроки, весной — летом 1845 г., написал давно выношенную книгу, опубликовал ее по главам в своей газете «Прогресо» и тут же выпустил отдельным изданием.

«Странная книга без головы и ног, настоящий кусок скалы, которым швыряют в голову титана», — так говорил он о «Факундо» впоследствии. Это слово-действие, предшествующее действию с минимальным зазором времени. Что первично в «Факундо»? Вероятно, все-таки — ораторский жест, манера парламентского выступления, соотносящиеся с манерой проповедника, чьими устами говорит история. Это устное слово, будто поневоле ставшее письменным. Аргентинский исследователь Э. Брисуэла Айбар отметил устные истоки книги: «Целые фрагменты «Факундо» не обретут полного смысла, если не прочитать их вслух, ибо текст обладает всеми качествами ораторской речи»¹¹. С устными истоками слова Сармьенто связана его творческая манера: он любил диктовать, наговаривать.

Приемы парламентского выступления и исторического пророчества — важный жанрообразующий источник и, пожалуй, широ-

кая «рамка», охватывающая систему композиционно-выразительных средств книги. Первая строка «Введения» — «Страшная тень Факундо, я вызываю тебя...»¹² Заклинающая интонация шамана и ораторская фигура — сливающиеся воедино лики Сармьенто: политик-аналитик и пророк, прозревающий будущее. Но это лишь изначальный импульс, общее обрамление. Как нельзя понять «Факундо», не учитывая его устный источник, так же нельзя оценить его, не помня о том, что слово, сохраняя прообраз импровизационной устности, строится по законам письменной литературы.

Образ автора, объединяемый позицией оратора-пророка, множится именно на то число авторских масок, которое предполагает его цель: анализ-разгадка «способа существования аргентинского народа». Как отметил Э. Брисуэла Айбар, начальная фраза «Введения» «Факундо» — это парафраз первой фразы книги Вольнея «Руины Пальмиры», но, по сути, вся книга Сармьенто — сплошные парафразы образов, методов и стилей различных философов, писателей, мыслителей. Здесь угадывается маска Токвиля, там — Кузена, в другом месте — Фенимора Купера или Вальтера Скотта, там — реминисценции из Вико, Шекспира, Гумбольдта, Гизо, Гюго, Плутарха или Саллюстия. За каждым из авторских обликов скрываются соответствующие идейные, жанровые и стилевые пласты исторического труда, эпической драмы, философского эссе, романа, биографической хроники, политического трактата, программного документа. Но все они сплавлены воедино, в новое качество, в новое «корневое» слово, возникающее из самой стихии истории. Не оперный маскарад, а истинное творчество, рождающееся из страсти, боли, борьбы.

Как и Росас, Сармьенто был «центровым человеком». Росас держал на своих плечах один порядок, Сармьенто противопоставил ему другой, равновеликий и всеобъемлющий. Отыскивая ответ на все сразу, хаосу тайны он противопоставил разгадку национального мира во всей его целостности, от корневых, бытийственных основ до высших общественных структур.

Системность мышления Сармьенто хорошо понял один из первых критиков «Факундо», унитарий Валентин Альсина, впоследствии, при Сармьенто-президенте — вице-президент Аргентинской Республики, написавший по просьбе автора критический отзыв на его сочинение. Являя собой тип *педанта*, который отвергал Сармьенто, Валентин Альсина воспринял «Факундо» как историческое сочинение и упрекал автора за искажения, за предпочтение дедуктивного, «синтетического» метода индуктивному, аналитическому, предполагающему исследование фактов, а уж потом создание теории. Альсина принял за слабость Сармьенто то, что было его силой. «В Вашем сочинении, — писал он, — много поэзии... Но ведь Вы не ставили перед собой задачу напи-

сать роман или эпопею...». Действительно, это не входило в намерения Сармьенто, но он поставил перед собой цель эпопеи и романа — дать через биографию «великого» человека всеобъемлющее объяснение действительности, истории, т.е. воссоздание ее. Задача была *художественной* по сути, требующей эпической полноты и завершенности. Чтобы создать *систему*, он был вынужден исказить факты, преувеличивать их. В связи с этим Альсина возмущается: Сармьенто пишет, что гаучо помнит, как выглядит каждый из коней, пасущихся в *десяти* тысячах поместий, разбросанных по пампе: как может такое быть! Здесь преувеличение! И таких примеров много! Во втором издании книги Сармьенто исправил неточности, но отказался править искажения и преувеличения. Десять тысяч поместий он поправил на *тысячу* — как будто от этого что-то менялось! Сармьенто знал, что секрет книги, ее сила именно в художественном *искажении* и, если заменить образы на факты, как того хотел Альсина, она погибнет как целое.

У Сармьенто в системе связей факт — обобщение, рациональное — чувственное, логическое — интуитивное, нехудожественное — художественное второй ряд — инстанция, придающая мысли целостность, убедительность и доказательность. Сармьенто не ищет *примеров*, чтобы подтвердить свой тезис, как обычный историк; нет, он любую идею интуитивно преобразует в образ. Первотолчок — рациональная идея — облекается в художественную плоть. Не случайно главная цель Сармьенто — «великий» злодей Росас, олицетворяющий всю систему, — находится на заднем плане, а на первом плане — Факундо, чей образ художественно символизирует «варварский» мир. Факундо — высшее воплощение «варварства» и самое большое *преувеличение* и *искажение* в книге, поясняющее Росаса и придающее его фигуре окончательную цельность. Абстракция у Сармьенто художественно воплощается во всем: от идеи аргентинского «способа существования», от положений о специфике аргентинской географии, природы и аргентинского этноса, от идеи современной истории как борьбы «варварства» и «цивилизации» до этнографических сведений об обычаях, быте, одежде.

Иными словами, философско-историческая концепция Сармьенто находит окончательное воплощение лишь в образе. И гармоническое слияние рационального и художественного планов есть отражение личности Сармьенто, в котором сочетались мыслитель и художник, и следствие органического родства его философского и художественного методов. Чтобы доказать свою правоту, Сармьенто создал теорию, позднее названную позитивизмом; следуя логике позитивистского научного метода исследования действительности, он наметил основы художественного метода натурализма и пошел дальше, к тому, что уже в XX в. в рамках «философии жизни» стало известно в художественном творчестве как «почвенничество».

Неизвестно, читал ли он работы Огюста Конта, эволюционировавшего к позитивизму, но вполне очевидна его самостоятельность. Для исследования национальной действительности он использовал все возможности идейно-философского комплекса знаний, представленного Просвещением, романтизмом, культурфилософией рубежа XVIII—XIX вв. — до того предела, за которым формируются уже теоретические основы позитивизма. В основе «практического» (т.е. нетеоретического) позитивизма Сармьенто — триада, впоследствии ставшая основой теории И. Тэна, — «раса, среда, момент». И в «Факундо» Сармьенто не раз высказывался о том, что корни и истоки «способа существования» аргентинской нации нужно искать прежде всего в «почве» (*suelo*). Ее состав определяется взаимодействием факторов: природно-географических и расово-этнических, детерминирующих национальный тип человека, его образ жизни, быт, уклад, трудовые навыки, особенности психологии, тип социального поведения и отношений, общественной организации, наконец, саму историю этого общественного организма. В свете идеала цивилизованного общества Сармьенто открылась картина аргентинского «варварского» общества, основа которого — гаучо-метис. Он — плод встречи пришельцев-испанцев с дикой природой и индейцами — обитателями пампы. В представлении Сармьенто, гаучо «не работает», он лишь «потребляет» природу как не отделившееся от нее «естественное» существо, она дает ему мясо, кожи, одежду. Вдохновляясь примером западноевропейского и североамериканского буржуазного прогресса и нормой человека-производителя (*homo faber*), Сармьенто абсолютизировал различия между докапиталистическим и капиталистическим способами производства и характерными для них социальными типами людей и возложил вину за это различие на «почву» и порождаемого ею человека. С одной стороны, прогресс, разум, труд, культура, гражданское общество, законность, парламент, с другой — застой, инстинкт, иррациональность, индивидуализм, произвол, каудильлизм, косность, тирания. И так до глубинных основ, до национальной психологии, характера, типа поведения в быту, в обществе, на арене истории. Дикая пампа, дикари пампы — индейцы и их собратья — гаучо, дикие звери, полудикий скот, привычка к забою скота, приучающая к крови, культ ножа, хладнокровное и равнодушное насилие, террор сильной личности, терроризм как норма общественной жизни.

С Сармьенто спорили Хуан Баутиста Альберди, поэт Хосе Эрнандес и другие. Альберди, оспаривая антиномию «варварство — цивилизация», писал: «Такое разделение фальшиво, более того, оно клеветническое... Называть варварами аргентинцев, которые живут и трудятся в сельской местности и чьи корни, религия и язык евро-

пейского, греко-латинского происхождения, значит абсурдно искажать суть дела»¹³. Но мифологизация имела убеждающую силу художественности. Каждое положение теории Сармьенто обосновано конкретными образами — от быта до высших структур общества, во главе которого стоял самый, по его словам, ловкий гаучо-наездник Росас; он узаконил «животную жестокость и террористический дух», превратил «жестokie инстинкты невежественных масс в систему» и олицетворил собой «формулу» существования целого народа.

Сармьенто назвал Росаса *тигром* в одном из первых чилийских очерков, но казавшееся тогда расхожим и случайным сравнение (не человек, а зверь) теперь замыкало всю теорию Сармьенто и венчало мир аргентинского «варварства». Факундо предстал в образе тигра как яркое воплощение инстинктов масс, возведенных Росасом в систему. Глава V «Жизнь Хуана Факундо Кироги» начинается с ключевого эпизода: встреча и противоборство Факундо с двойником — тигром, вернее — американским ягуаром, как и он, порождением аргентинской «почвы». Они и враги, и собратья. И далее автор завершает операцию мифологизирования реальности: «Таков человек в начале рода человеческого, и так проявляется он на обширных просторах Аргентинской Республики. Факундо — это воплощение примитивного варварства; он не терпел никакого подчинения; его ярость была яростью зверя; грива черных курчавых волос падала ему на лоб и на глаза, свисая длинными космами, подобно змеям на голове горгоны Медузы; голос его был хриплый, а взгляды ранили, как кинжал...»¹⁴. Грива, рычащий голос, ярость зверя... ягуар... и разгаданный Сфинкс: *человек-ягуар*.

Когда он становится общественным деятелем, то превращает историю в масштабное продолжение своего необузданного характера, внося в нее черты неуправляемой животной стихии. Абсолютная слиянность всех начал (расово-этнических, географических, природных, исторических, бытовых), при которой природа и общество, взаимотражаясь, являют собой полное единство, — в этом сила и глубинная сущность книги Сармьенто. Писатель мифологизировал истоки человеческого типа, олицетворением которого он сделал Факундо, но сам образ человека и творимой им истории обладал неопровержимой убедительностью. Мифообраз «без зазоров» облек скелет, как плоть, покрыл собой гомункулуса, выращенного в теоретической реторте. Философия превратилась в поэзию, а трактат — в эпос.

Мифологизирующий характер мышления Сармьенто хорошо понял аргентинский писатель Э. Мартинес Эстрада: «Ему необходимо, чтобы события, как и пейзажи, имели свой облик, чтобы они говорили на языке человека. Сармьенто — мифопоэт, который силы природы делает богами или демонами...»; ему свойственна «своего

рода антропоморфическая манера судить о фактах экономических и культурных»¹⁵. И в самом деле, в заглавии «Факундо» Сармьенто написал: «...физический облик Аргентинской Республики». Способ художественно-интеллектуального постижения мира писателем-философом XIX в. в главном оказался сходным с методом освоения мира мифологизированным сознанием создателей «исконного» эпоса. Метод этот включил в себя метафорические *искажающие* операции: образ природы отражает состояние общества, а общество и человек оказываются слепком с образа природы. Таков и образ Факундо — редуцированный до человека-варвара образ дикой природы, слепок с нее, созданный в соответствии с представлениями о варварском обществе. Замкнутая цепь метафорических опосредований, повторяющих путь теоретической мысли (общественные отношения — природа — человек — общественные отношения), создает эпический универсум, где «все происходящее пронизывается необходимостью»¹⁶. Правда, в центре него у Сармьенто — не Бог, а мистифицированная причина, но ведь это и есть Бог, рок, судьба. Органическое родство философского метода Сармьенто и исконного народно-фольклорного осмысления действительности в конечном счете предопределило органичность и силу его образов.

Каково происхождение сармьентовского человека-тигра и ягуара? Классическая мифология? Сфинкс? Античная классика играет важную роль в стилевом и образном составе «Факундо», но корни его в той же «почве», откуда извлек Сармьенто своего героя. Ведь Тигром Пампы Факундо звали в народе. Генерал унитарий Хосе Мариа Пас (на него Сармьенто делал ставку как на возможного победителя Росаса) писал в своих «Воспоминаниях» о том, как дезертировали солдаты его армии, когда узнавали от местных жителей, что в отрядах Факундо есть капианго — *люди-оборотни*, превращающиеся в свирепых ягуаров¹⁷. Факундо прежде, чем стать персонажем книги Сармьенто, был персонажем народного творчества. Аргентинский историк литературы Р. Рохас заметил: «...жизнь Факундо Кироги, рассказанная без ссылок на документы и исторические сочинения, — это ряд историй устной традиции»¹⁸. Автор не раз выявляет легендарный источник классической формулой «Рассказывают, что...». Сармьенто собирал устные свидетельства; в Чили ему из Аргентины присылали записи, воспоминания, т.е. «эпическую молву». Она преобразовывала, *искажала* образ героя в соответствии с коллективной эстетической и этической нормой, «распыленной» в народной психологии и концентрированно выраженной в типовых жанрах народного творчества. В Аргентине такой жанр — романс-корридо об убийствах. Один из таких романсов, посвященных Факундо, вошел в традицию под названием «Тигр Пампы».

Эстебан Эчеверриа считал, что создание национальной литературы требует обращения к народной песне. Сармьенто сделал это на практике. Во II главе «Своеобразии аргентинцев и их отличительные черты», основанной на представлениях народа о себе, центральные народные типы — «злой гаучо» и певец, сливающиеся в единый образ представителя народного мира. «Злой гаучо», согласно поэтике романса об убийствах, это не бандит, а социальный изгой, скрывающийся от властей из-за невольно совершенного убийства, оно тяготит его совесть, ибо это «несчастье», невольный грех. Полная противоположность идее Сармьенто о том, что гаучо равнодушно убивает и наблюдает смерть. Сармьенто называет Факундо «злым гаучо». Но идентифицировать народного героя с Факундо невозможно. Чтобы представить Факундо романтическим «злодеем», Сармьенто изобразил его едва ли не патологическим типом, перейдя границы романтизма в натурализм, но несомненно, он искажил реальную фигуру Хуана Кироги в соответствии с поэтикой романса об убийствах.

Реальный Хуан Факундо Кирога происходил из богатой семьи помещиков-скотоводов, а Сармьенто пишет о его едва ли не народном происхождении, рисует его в черных красках, но то прямо, то исподволь уравнивает их чертами романтического благородства и даже чувствительности, эпической героической необузданности и отчаянной смелости. Заданная одномерность образа Факундо нарушается, ибо, будучи примерным злодеем, он в то же время идеализированный народный герой, о чем в одном из эпизодов «эпического буйства» Сармьенто написал прямо.

Связь с народной традицией особенно явна в главе о гибели Факундо «Барранка-Яко!!!», хотя исследователям неясно: то ли Сармьенто использовал народный романс об убийстве Кироги, то ли рассказ писателя послужил источником для народной песни. Скорее, первое. Сармьенто, видимо, прозаизировал романс, но не для использования исторических данных (как это делали средневековые историки в отношении испанского эпоса), а в целях художественных. Раскрыв обстоятельства заговора против Факундо, Сармьенто выступил как историк-аналитик, а саму историю его гибели изобразил как едва ли не гибель героя трагедии, соперничавшего с судьбой и гордо бросившего ей вызов. В финале, когда пронзительной нотой прозвучал эпизод убийства ребенка, ехавшего вместе с Факундо, гибнет уже не враг Сармьенто, а народный герой и любимое детище писателя.

То, что Унамуну писал об отношении Сармьенто к Росасу («О, как любил Сармьенто Росаса...»), с еще большим основанием можно сказать об его отношении к Факундо. Образ «пастушеской» Аргентины оказался сложнее, чем отношение к нему автора в рамках концепции «варварство — цивилизация». Сцены народной жизни, пампы поэти-

чески идеализированы. Сармьенто и отвергает этот мир, и любит его, восхищается пампой, гаучо-кентаврами, их волей, удалью — ведь он сам аргентинец! И не случайны его слова о «коне моего письменного стола», о том, что слово для него, как нож для гаучо, «его перст, его длань, все его существо». Ведь он был частью, одним из порождений своего «варварского» мира. Двойственное отношение Сармьенто к гаучо — отражение двойственности его собственной натуры. Завершающий «Факундо» программой коренной переделки страны, установления иного *порядка*, Сармьенто — идеолог наступающей буржуазии — обладает теми же чертами, что и его герои, и его враги. Неудержимого в страстях Сармьенто, однажды признавшегося, что в нем есть и капля крови индейцев чоротегов, противники называли «злым гаучо». Он видел в Факундо свое отражение, сказав на старости лет, что у них «схожая кровь»¹⁹.

Издание «Факундо» имело большие последствия как в жизни Сармьенто, так и в общественно-литературной истории Аргентины и всей Испанской Америки. Но прежде всего, выход книги усугубил положение автора. Требования аргентинских властей о его выдаче, нападки на него в чилийской прессе, столкновения с противниками привели его чуть ли не к психическому кризису, благополучно разрешившемуся лишь благодаря поддержке министра (и будущего президента) Чили Мануэля Монта. Он отправил Сармьенто в поездку по Европе за счет чилийского правительства для изучения возможностей привлечения европейской эмиграции в Южную Америку и передовых систем народного образования. Это была счастливая возможность вырваться из кольца облавы и повидать Европу.

Осенью 1845 г. из чилийского порта Вальпараисо Сармьенто отплыл в Монтевидео, осажденный войсками Росаса. Туда он прибыл как известный автор нашумевшей книги. К его приезду молодой военный и издатель Бартоломе Митре выпустил «Факундо» в виде брошюры, она быстро разошлась среди интеллектуалов. В одном из писем Сармьенто сообщил, что европейские посланники уже отправили книгу своим правительствам.

Два месяца он провел в Монтевидео, общаясь с деятелями культуры, с аргентинскими эмигрантами. Общий язык он, естественно, нашел с романтиками (Э. Эчеверриа и др.), затем отправился в Рио-де-Жанейро, где был также принят интеллектуальной элитой, а потом в Европу — Францию, Испанию, Швейцарию, Италию, Германию, побывал в Алжире; и через Францию и Англию отправился в США. Среди тех, с кем он общался — Ф. Гизо и О. Тьерри, Александр Дюма и Гумбольдт, Сан-Мартин и Гораций Манн... Спустя два года и четыре месяца он вновь вернулся к подножию Андского хребта, за которым простиралась аргентинская пампа, сотрясаемая конвульсиями битвы между «варварством» и «цивилизацией».

Сармьенто был очень жизнелюбивым и любознательным человеком; «Дневник расходов», в котором он записывал свои траты, воссоздает его бытовой облик: опера, музеи, памятные места, книги, учебники, пособия, вино, сигары, газеты, приятные безделушки, подарки, случайные женщины, а также расходы на семена полезных культур, которых нет в Америке. Но то была лишь внешняя сторона поездки, и даже выполненная им официальная задача не исчерпывала ее глубинного смысла. Все путешествия выдающихся латиноамериканцев через океан, путем, обратным тому, каким пришли в Америку европейцы, имели для них философско-символическое значение. Это были путешествия в пространстве мировой культуры, по цивилизациям, чтобы, соприкоснувшись с чужим, а в прошлом — своим, осмыслить себя, понять Америку. Таковы поездки Симона Боливара, который вскоре после возвращения возглавил Войну за независимость Испанской Америки, его учителя и наставника Андреса Бельо и многих других — вплоть до наших дней. Выехав в Европу из испаноамериканской страны, вдали от «малой» родины они становились *латиноамериканцами*. Ощущая единство и особость своего мира, своей культурной индивидуальности, они осмысливали себя как самостоятельное, пусть и едва нарождающееся, цивилизованное сообщество. Такой была и поездка Сармьенто.

Три года по возвращении в Чили (Сармьенто женился, собрал вокруг себя всю свою семью и мог спокойно работать в Юнгае, в поместье жены) стали годами напряженного писательского труда и бурной общественно-политической деятельности. Помимо отчетов и записок правительству Чили о народном просвещении и книг на эту тему (среди них самая известная «Народное образование», 1849), он написал «Путешествия по Европе, Африке и Америке» и «Воспоминания о провинции».

В первой книге Сармьенто открыл новый язык испаноамериканской культуры и стиль художественного мышления, соприродный миру, ее творившему. За годы путешествия и рефлексии новый стиль достиг совершенства. При этом Сармьенто по-прежнему думал о литературе совокупно со всем, что его заботило. Текст его жизни и его писательский текст столь слитны, что один без другого не может быть прочитан. Как и раньше, все, что он писал в Юнгае, рассматривалось прежде всего как орудие переделки мира, в котором, пока в воображении, он играл решающую роль. Объясняя появление Росаса действием Провидения, он и свое предназначение истолковывал в таких же терминах.

Живя в Юнгае, Сармьенто издавал в Сантьяго-де-Чили политические газеты («Кроника», «Трибуна» и др.), постоянно печатал публицистические статьи; в 1850 г. выпустил политический трактат «Архирополис» («Сверхгород») — об общественно-политическом устройстве не только Аргентины (после ухода Росаса), но и сопредельных стран,

ранее входивших в вице-королевство Ла-Платы (Уругвай, Парагвай), столицу новой страны-конфедерации он предложил разместить «посередине» — на острове Мартин-Гарсиа на реке Ла-Плата; его утопический проект вызвал много издевок, в частности потому, что остров славился изобилием комаров. Он списался с мятежными каудильо в Аргентине, выступавшими против Росаса, и попробовал организовать ополчение в Чили из аргентинских эмигрантов. Иными словами, он «задирал» диктатора, стремился вызвать его на политическую дуэль, не на жизнь, а на смерть. Он напечатал и разослал свое лагерротипное фото во множестве экземпляров и с подписью «Доминго Фаустино Сармьенто, будущий президент Аргентинской Республики».

Акт, несомненно, необычный. Современники называли Сармьенто «Господин “Я”» из-за его вызывающего, а то и нетерпимого персонализма. Из-за стиля поведения Сармьенто на протяжении всей жизни был объектом нападков, интриг, сплетен, газетных карикатур, пародий. Видимо, его это не только не раздражало, но и тешило. Существуют специальные исследования о «патологии» его психики. Он и сам рассказывал о своих психических кризисах, приводивших его на грань самоубийства, к мании преследования, о видениях, о голосах, которые он слышал. Французский исследователь Клод Циммерман пишет о свойственном Сармьенто комплексе «неполноценности», связанном с социально низким происхождением²⁰, ощущением своей «неполноты», неполной аутентичности — качествах, которые он преодолевал самоутверждением своей личности и постоянным трудом.

Эта раздвоенность Сармьенто в ракурсе созданной им концепции «варварство» и «цивилизация» отразила конфликт, свойственный сознанию человека, «родившегося» в «варварстве» и стремившегося подняться к «цивилизации». Он сказал о себе однажды: «Я — цивилизованный гаучо...».

Одна из ключевых метафор Сармьенто — метафора театра жизни, истории как спектакля, народов и человека как актеров. Старинная метафора через барокко переключалась в романтизм и стала для Сармьенто не только художественным приемом, но и жизнеобразующей силой. Театральность присуща Сармьенто, он ощущал себя актером в спектакле театра бытия, строил свою жизнь как романтическую историю тираноборца, полную интриг, страстей, приключений, битв и сражений, как историю Прометея, призванного дать людям огонь «цивилизации». Иными словами, как и многие значительные романтики, он эстетически моделировал свой образ. Но ощущение высокой трагедийности театра жизни соединилось в нем с вольной праздничностью духа, с нетерпимостью к фальшивой помпезности, со способностью к остро критическому самоосмыслению, к очищающему самогротеску, связанному с животворным импульсом, кото-

рый рождается из сознания своей «неполноты» как личности и есть гарант развития.

Сармьенто не боялся карикатур и пародий, ибо травестия, гротеск органичны для его поведения и художественного мышления и находили выход на уровне языковом, в вольном словесном потоке, смешивающем разные пласты от старинных и народных речений до иностранных заимствований и заставляющем их менять свои смыслы и играть новые роли, в чем и состоит маскарадная игра гротеска. Зарисовки Сармьенто, отражающие импульсивные, неосознанные движения сознания, выполнены в гротескном стиле, который сравнивали с почерком Гойи.

Но главное в Сармьенто — глубокая вера в то, что он творил; слово означало для него действие. В сущности, он победил Росаса и изменил страну Словом, в претворяющую сущность которого он верил, как верили древние пророки. Один из наиболее частых образов его размышлений на историко-философские темы — образ народов, продирающихся сквозь дебри (видимо, мотив американской сельвы) к более совершенному будущему. Одни устают, останавливаются, другие отстают, третьи сходят с пути, но некоторые упорно прорываются вперед, а над ними летит Слово.

Бросив вызов Великому «варвару» Росасу, Сармьенто противопоставил ему себя как Великого «цивилизатора», носителя будущего Аргентины, Америки, он соединил свою личность с будущим страны, континента. И потому, естественно, он должен был стать героем своих произведений.

* * *

Именно это произошло в «Путешествиях по Европе, Африке и Америке». Отказавшись от традиционного описания увиденного, он создал условия для самораскрытия, что позволял сделать эпистолярный жанр. В Прологе Сармьенто прямо заявил, что «герой повествования» — сам автор, а искомый итог всего — «правда свидетеля». При этом «призма», сквозь которую видится мир, — «мера бытия» Америки, давшая автору его «сущность, привычки и инстинкты». То есть автор есть субъект Америки, ее зрение, ее «оптический инструмент». Напрасно исследователи искали в архивах оригиналы текстов на имя адресатов, указанных в начале каждого из одиннадцати писем, составляющих «Путешествия», — их просто не существовало. А реальные письма, которые он посылал во время поездки, — это «бытовые», полные частных подробностей послания.

В «Путешествиях» Сармьенто, используя классическую эпистолярную форму, создал литературное произведение, но в особом, чисто латиноамериканском жанре «свидетельства». Он возник в XVI в. во времена открытия Америки и существует по сей день в разных

формах (письма, записки, отчеты, дневники...), осмысленный теоретически. Можно выявить связь между «Письмами-реляциями» завоевателя Мексики Кортеса и «Путешествиями» Сармьенто да и многими другими аналогичными в жанровом отношении сочинениями. Все они едины в том, что это повествование от первого лица («я видел», «я знаю»), видящего мир глазами первооткрывателя и излагающего свою «правду свидетеля» об увиденном. Различие лишь в том, что у Сармьенто в большей части писем речь идет не об американской действительности, а об иных мирах. Но суть не в объекте, а в наблюдающем мир субъекте, в мышлении, в культурной памяти которого воплотилась американская традиция.

В «Путешествиях», как и в «Факундо», по словам самого автора, его внимание привлекает «театр наций», «дух, волнующий жизнь наций», иными словами, типы стран и культур, национальные человеческие типы. Как всегда, повествование основано на четких философско-исторических идеях, но они «утоплены» в художественности. Сармьенто и здесь побеждает не теоретическими аргументами, а как художник, предстающий в образе Пророка истории. Пророческая, мессианская лексически-стилистическая доминанта — глубинная основа его мышления и повествования. Но если в «Факундо» Сармьенто важны ключевые метафоры античного происхождения, представляющие мир как тайну, подлежащую разгадке, то в «Путешествиях» глубинная основа — библейская стилистика «откровений» и «видений» (слово «видение» Сармьенто употребил в Прологе) о мистерии истории, ее ходе и перспективах, о типах народов и их возможностях, о секретах их возвышения и падения, о прогрессе, о варварстве и цивилизации.

Каков же итог наблюдений Сармьенто? Как изменились его представления после путешествия по четырем мирам: Южная Америка, Европа, Африка и Северная Америка? Каким он уезжал и каким вернулся?

Сначала о его родной Южной Америке. Первому из его писем, «Остров Мас-Афуэра», почти не уделялось внимания — видимо, его считали лишь живописной зарисовкой. Но у писателей масштаба Сармьенто случайного не бывает. В этом письме ключевые темы и образы определяют рамку мировидения писателя, его самопонимания, понимания мира и истории: человек, личность, судьба, мистерия бытия, стихия, Провидение... И прежде всего *океан*, морской простор как образ таинственной пучины бытия (его земной аналог — бесконечная «гладь» аргентинской пампы, как позднее описал ее Сармьенто в книге «Кампания Великой Армии», 1852). Эта житнетворческая и иррациональная стихия дробится на тайны и мистерии более мелкого порядка вплоть до общественной жизни, типа общественного человека, личной судьбы.

Не случаен и образ *Острова*. Ведь едва корабль отплыл из Вальпараисо, его тут же занесло на один из затерянных в океане островов. Сармьенто ошибочно (но ошибочно ли? или это авторский произвол?) считал этот остров местом обитания Александра Селькирка, послужившего прототипом для Робинзона Крузо. Здесь тоже все не случайно: и то, что это «самый дальний» остров (так переводится «Мас-Афуэра»), и само понятие и образ острова, и описание «естественной» жизни его обитателей.

Утопия «островного рая» трогает душу Сармьенто-художника, но, бросив на него критический взгляд, он тут же отстраняется от утопии и формулирует идеал «цивилизованной жизни», которой он хотел бы для Аргентины, для всей Америки, когда будет побеждено «варварство» каудильо, вышедших из недр обманчивого «естественного рая».

Письмо о Монтевидео, где воссоздана картина борьбы «цивилизации» с «варварством», дополняет «Факундо». Далее Париж, Мекка мировой цивилизации, где, как казалось Сармьенто, воплотился идеал цивилизованной жизни. И здесь его ждало жестокое разочарование. Как и русские западники (например, Герцен), он увидел Европу в канун революции 1848 г. не той, какой она виделась издалека. Конечно, много замечательных впечатлений от памятников культуры и встреч с выдающимися людьми, но сам тип европейского, а именно французского «цивилизованного» человека, тип гражданской жизни, которую он наблюдает, глубоко отвращает его. И его диагноз: «О, Европа! Печальное смешение величия и низости, мудрости и отупения, вместилище всего возвышающего человека и всего, что ведет его к одичанию. Европа королей и лакеев, великих монументов и убогих лазаретов, роскоши и нищеты!» Причины болезни: «европейские монархии породили упадок, революции, бедность, невежество». Европейская утопия Сармьенто рушилась и заставляла усиленно работать сознание в поисках выхода. К критическому взгляду на Испанию и осуждению испанского «варварства» он был подготовлен всей историей Испанской Америки и своими убеждениями, изложенными в «Факундо».

Побывал Сармьенто и в Африке — в Алжире. Путешествие к истокам привело его не только в Европу, в Испанию, но и в арабский мир, ибо его мать была из испано-арабского рода, а в его культурной типологии, намеченной в «Факундо», гаучо-метис сходен с арабом. В Алжире при виде африканской пустыни он вспомнил пустыни Сан-Хуана и нашел то же безлюдье, сон веков, те же бесправие, деспотизм и ту же суровую красоту неподатливой природы, которую предстоит переделать.

Сармьенто не мог жить без веры в будущее, в прогресс, «цивилизацию» — утратив утопию европейскую, он избрал другую модель, на его взгляд, идеально подходившую Южной Америке: Соединен-

ные Штаты Америки, где нет господ, аристократии, народа в римском толковании этого слова (т.е. плебса. — В.З.), есть нация, и у всех равные права. Сармьенто читал «Демократию в Америке» Токвиля, но упоминал редко, в «Путешествиях» один раз, но, несомненно, немало из нее позаимствовал. Пожелай он встретиться с Токвилем в Европе, это было бы осуществимо, но этого он не сделал: они были антагонистами в отношении к США. Токвиль за оптимистической картиной американской демократии разглядел нового рода опасности для человеческой цивилизации. Сармьенто не пожелал их увидеть. Первый смотрел на нее с позиций приоритета интересов индивидуальности, второй с точки зрения идеи общего прогресса. Лексический пласт писем о Соединенных Штатах — цепочка образов, восходящих к североамериканской традиции изображения Америки как «земли обетованной», к религиозному восторгу первых поселенцев-пуритан. Позднее Сармьенто считал североамериканский опыт лучшим и, став политиком национального масштаба, провозгласил лозунг: «Станем Соединенными Штатами!»

Понятно его стремление к новому идеалу, как и то, сколько ассоциаций с Аргентиной возникло у него на Севере: отсутствие высоких индейских цивилизаций, истребление и оттеснение индейцев на окраины, фронтир, пустынные земли, европейская иммиграция, но сколь разнятся результаты на Севере и на Юге. «Факундо» объясняет, почему он не захотел обратить внимания на судьбу индейцев в США и почти ничего не сказал о неграх.

Справедливо ли назвать Сармьенто апологетом «североамериканской цивилизации»? И да, и нет. Нет, потому что «оптика», через которую он смотрел на мир, оставалась латиноамериканской. Да и вообще, его главная утопия была не политическая и не социологическая, а просветительская. Он свято верил в просвещение как орудие всеобщего прогресса, в то, что история провиденциально развивается в направлении совершенствования общества и человека. То была вера XIX в., сопоставимая с традиционной религиозностью в своей эсхатологической напряженности и устремленности к финальной гармонии, к спасению. Недаром центральный эпизод поездки Сармьенто по США — встреча и дружба с известным американским просветителем, реформатором народного образования Горацием Манном.

Но главное о Соединенных Штатах Сармьенто высказал не в восторгах по поводу их благоустроенности и промышленном прогрессе. А.-В. Банкли, автор первой полной, научно достоверной биографии Сармьенто, точно отметил, что тут самое ценное у Сармьенто — это художническое видение Северной Америки. Он понял американца как художник, чего не сумел Токвиль, блестящий интеллеktуал, но не человек искусства²¹.

Сармьенто так завершил «Путешествия»: «Североамериканский мир заканчивался, ощущалось приближение к испанским колониям». И это при том, что Испанская Америка давно была независимой. Из Гаваны в Панаму он плыл на утлом парусном суденышке. На корабле стоял отвратительный запах, палуба забита свиньями, душную каюту он делил с «полуживыми чахоточными». Он возвращался в свой мир, ненавидимый и любимый.

* * *

Об этом мире — книга «Воспоминания о провинции». Мигель де Унамуно и Джордж Тикнор, первый историк латиноамериканской литературы, отозвались о ней как об одном из лучших произведений на испанском языке. Свобода владения языком в этой книге поразительна, и, как всегда у Сармьенто, это живая, нередко словно небрежная речь, выдающая устные истоки его писательского искусства. А импульс к созданию книги был, как всегда, прагматическим. В введении «Только моим землякам» автор пояснил свою задачу — опровергнуть клевету на него политических врагов (имелся в виду, прежде всего, Росас), описав свою истинную жизнь.

Сармьенто не впервые прибегнул к такому способу борьбы. В 1843 г. в брошюре «Моя самозащита», вышедшей в Сантьяго-де-Чили, он создал лаконичный автопортрет, искренний и эмоциональный. Но тогда у него были противники местного масштаба, а теперь сам Росас! Тирана все более беспокоил Сармьенто, атаковавший его из-за Андского хребта, и в 1849 г., вслед за очередным требованием аргентинских властей выдать Сармьенто, диктатор лично выступил против него. В докладе на заседании законодательной ассамблеи провинции Буэнос-Айрес Росас отвел оскорблениям в адрес Сармьенто около десятка страниц и потребовал предания его суду как «дикаря-унитария», «предателя», «мятежника».

Сармьенто снова обратился к жанру автобиографии. Перед выходом книги в одной из газет Буэнос-Айреса появился анонс о скором появлении «нового Фаундо», герой книги — сам господин Сармьенто; он расскажет о своей жизни в связи с «памятью о великих людях Аргентины».

Здесь все не случайно: «великие люди», «новый Фаундо»... «Воспоминания о провинции» — это своего рода комментарий или приложение к фотографии, представляющей Сармьенто как будущего президента. И скромный заголовок предисловия «Только моим землякам» (как и адресация писем «Путешествий» лишь близким друзьям) был не более чем приемом, который определял тональность повествования, доверительного, интимного, обращенного к идейным союзникам автора. На самом же деле, и «Путешествия», и «Воспоминания...» обращены к миру.

Две детали важны для понимания позиции автора. В одном из эпизодов Сармьенто вспомнил римского бога Термина — двуликого бога межей, смотрящего одновременно в разные стороны. Это взгляд автора, который стоит на грани времен, видит всю историю в ее целостности и прозревает будущее. В другом месте он пишет, что родился в 1811 г. «через девять месяцев после 25 мая», т.е. через девять месяцев после Майской революции 1810 г. в Буэнос-Айресе, давшей импульс освободительной войне Испанской Америки. На мессианском языке Сармьенто это означает, что он — родной сын Революции, предназначенный Провидением довести до конца дело революции, захлебнувшейся в крови гражданских войн. Такова рамка автопортрета Сармьенто — вся история не только его рода, родного Сан-Хуана, не только Аргентины, но и всей Южной Америки — от времен первопроходцев и конкистадоров до современности.

Сармьенто предварил повествование схемой генеалогического *древа* своего рода, и название первой главки — «Пальмы» (опять *древо*) не случайно: образ дерева, дерева — ключевой в «Воспоминаниях о провинции», его смыслы и оттенки различны, но оно всегда означает жизнь. В пустынях, окружающих Сан-Хуан, как и в соседних провинциях, дерево — большая редкость, изначально здесь росло только альгарробо с необычайно крепкой древесиной, но встречалось оно редко. Вырастить в пустыне деревья означало для Сармьенто изменить, «цивилизовать» свой край, и он отовсюду привозил в Аргентину, в Сан-Хуан семена деревьев. Сама книга «Воспоминания о провинции» — это вольно растущее речевое дерево.

Сармьенто рассказал в ней об истории Сан-Хуана и его основных родах-основоположниках. Вольный речевой поток разветвляется на множество историй; история города и первых времен колонизации края переходит в историю Войны за независимость и гражданских войн. Ствол же дерева повествования неизменен — это сам Сармьенто, плод от семени своей земли и своего народа. Он вышел из своего времени, оказался равновеликим истории и стал человеком-нацией, как человек-нация (Факундо, Росас), но изображен в «Факундо» с иным знаком.

Источники Сармьенто — документы из архивов Сан-Хуана, Чили и Европы, свидетельства очевидцев, устные предания, личные впечатления, но даже старинные документы представлены им так, будто писались с его участием. Эффект личного присутствия в давних исторических деяниях и преломление истории сквозь родовую историю придают книге необычность. Это не автобиография и не история. Это вновь неопределенный жанр, и опять вполне конкретный *латиноамериканский жанр*. Ведь так испокон веку в Испанской Америке писались «Истории», начиная, скажем, с «Истории государства инков» перуанского метиса Инки Гарсиласо де ла Вега. Сармьенто не любил

колониальные времена, гаучо, метисов, индейцев из *теоретических* соображений (хотя глава об индейцах уарпе, исконно живших на землях Сан-Хуана, написана с явной художественной симпатией), а вот стиль его историко-художественного мышления укоренен в традиции.

Конечно, Сармьенто, как всегда, повиновался «инстинктам и внутренним импульсам»; пришедшие из глубин веков, они определили повествование. Сколь ни различны сочинения Инки Гарсиласо де ла Вега и Сармьенто — они близки в том, что определяет позицию автора и структуру повествования: личностный, субъективный взгляд на историю, слияние личного опыта с документами и родовыми преданиями, чтобы воссоздать и доказать «правду» об истории. Итог повествования — автопортрет Сармьенто, равновеликого миру своей родины. Как и Гарсиласо де ла Вега, Сармьенто рассказывает обо всем: от приемов и навыков труда, ремесел, природы, быта до событий великих, от людей малых до тех, кто решал судьбы истории.

В «Воспоминаниях о провинции» много общего с «Факундо», особенно в описании гражданских войн, но новая книга еще более личностна и пристрастна. Взгляд Сармьенто на мир здесь — это взгляд из детства, из юности, из родовой «утробы» — Карраскаля, беднейшего квартала Сан-Хуана, где автор появился на свет. Это взгляд из родимого чрева, из того двора, где росла смоква, любимое дерево детства. Но родовой, «утробный», взгляд вступает у Сармьенто в конфликт с иным взглядом, ведь согласно теории автора, «цивилизация» должна победить изначальное «варварство», а он сам, «цивилизованный гаучо», повторил путь Франклина и наметил новый путь всей стране. «Для Сармьенто вся реальность — это история, которая вплоть до самых маленьких пустяков превращается в символы наступления цивилизации, оттесняющей варварство»²². Под этим углом зрения рассматривается история края, жизнь всех героев повествования, будь то отец, мать, сестры, дяди, мелкие или видные деятели аргентинской, южноамериканской истории, сплетающейся по воле истории и автора с событиями революции, с именами Сан-Мартина, Боливара, Ривадавии.

Родное дерево рая детства (ведь смоква — это райское дерево) во дворе семьи Сармьенто вопреки мольбам и противостоянию матери было безжалостно срублено топором. Потом посадят новую смokву — она теперь растет во дворе дома-музея Сармьенто в Сан-Хуане, но это другое дерево.

В другом эпизоде Сармьенто восхваляет аккуратный, разлинованный английский парк — заповедник европейской цивилизации в «варварском» Буэнос-Айресе. Такой он хотел бы видеть всю пампу и Аргентину. Драматический контрапункт между природой и цивилизацией, естественный и сконструированный, чреватый опасным конфликтом

в будущем, обусловил этическую напряженность, драматизм взгляда Сармьенто на людей и историю в «Воспоминаниях о провинции».

Когда они вышли в 1851 г., Сармьенто узнал о расколе среди аргентинских каудильо, о зреющем мятеже против Росаса и связался с каудильо Уркисой, который возглавил борьбу с диктатором. Сармьенто попытался собрать ополчение из аргентинских эмигрантов — ничего не вышло, и он отправился на корабле из Вальпараисо в Монтевидео. К его приезду осада города была уже снята. Сармьенто узнавали, приветствовали, но смеялись над его европейской военной формой — он сам присвоил себе офицерское звание. Уркиса признал его звание, но, почуяв в Сармьенто опасного соперника, поручил ему лишь редактирование военного бюллетеня. Из хроники тех событий появилась книга «Кампания Великой Армии», где Сармьенто признался, что впервые увидел настоящую, «влажную» пампу только во время этого похода, — ведь он родился, вырос и жил в аргентинских и чилийских предгорьях Андского хребта. Его картины пампы в «Факундо» — игра воображения, реальность оказалась не «хуже», и «портрет» пампы — той «почвы», что порождала людей-ягуаров, в «Кампании Великой Армии», сделанный с натуры, как и раньше, исполнен эпической силы и поэзии.

Сармьенто не мог удовлетвориться журналистикой и, несмотря на сопротивление Уркисы, рвался к участию в военных сражениях. В 1852 г. в битве при Касересе он возглавил отряд пехоты и шел впереди с развернутым знаменем. В освобожденном Буэнос-Айресе, откуда Росас бежал в Англию, Сармьенто в его кабинете написал последнюю военную репликацию о победе.

Впереди предстояли годы напряженной политической борьбы. В итоге он достигнет того, о чем мечтал, — станет президентом Аргентины (1868—1874), правда, новых книг, которые можно было бы отнести к разряду художественных произведений, он больше не напишет.

Плоть от плоти рождающегося мира, Сармьенто-просветитель, ставший позитивистом, противопоставил варварству феодальному варварству буржуазии, которая усвоила и несла в себе все присущие стране «нравы и обычаи». Та же мощь, та же дикая, неукротимая сила, что пронизывает «Факундо», книгу, написанную в годы борьбы с тиранией, проявится в его деятельности губернатора родной провинции Сан-Хуан, военного министра при президенте Бартоломе Митре, а затем и главы страны. Программа, которую он выдвинул в «Факундо», необходимая для становления молодой страны (развитие хозяйства и средств сообщения, привлечение иммиграции и заселение пустынных районов, развитие речного судоходства и народного просвещения...) — начнет проводиться в жизнь. Сармьенто основал целые отрасли хозяйства, культурные центры, создал министерства и военные училища, главная его забота — народное просвещение. Во

имя «цивилизованной» жизни он будет добывать гаучо. При правительствах Митре и Сармьенто был принят ряд репрессивных законов, ущемлявших права исконного населения пампы, жестоко подавлялись восстания гаучо. В 1862 г. он писал Митре в ходе военной кампании, которую возглавил в качестве военного министра: «Не старайтесь сберечь кровь гаучо. Это одобрение нужно сделать полезным для страны. Кровь — единственное, что есть в них человеческого»²³. Достойный ответ Сармьенто дал другой великий аргентинец, поэт Хосе Эрнандес. В 1873 г. Сармьенто во время последнего крупного восстания федералистов назначил за голову Эрнандеса, одного из видных деятелей оппозиции, тысячу песо. Так «мыло и свечи» классического просветительства круто и опасно разворачивающаяся история заменила на пистолеты «военного и партийного» человека.

* * *

Замечательный портрет зрелого Сармьенто оставил писатель Поль Грусак: «Широкоплечий и крепкий, корявый и дисгармоничный, испещренное оспой лицо — маска Сократа-воителя, глаза ясновидца и челюсти дикаря, полувеличественный, полугротескный, вызывающий в воображении одновременно и афинский портик и пещеру Циклопа, — таким он запечатлелся в моей памяти как одно из самых необычайных существ, какие только мне приходилось видеть...»²⁴ В этом портрете — сила борца и мудрость мыслителя, но сила не гармоничная, а деформированная, опасная.

Лучший памятник Сармьенто — его книги, дающие «биографию» Аргентины у истоков ее истории и «биографию» их автора. Она не нуждается в ретушировании, в приукрашивании: в ней все, как в жизни, — свет и тьма, надежды и трагедии, уроки и заветы. Она неповторима, как неповторима история Аргентины, всей Испанской Америки, ее культуры, одним из главных строителей которой был Сармьенто. Его книга «Фаундо» принадлежит к разряду произведений, создающих культуру. Ведь «за его спиной» почти ничего нет — отдельные ростки, а его книга — это уже культура. «Фаундо» — исток реки новой литературы, который во многом определил течение и сам состав ее живой воды: Хосе Эрнандес, Леопольде Лугонес, Эдуарде Мальеа, Хорхе Луис Борхес, Эсекьель Мартинес Эстрада, Леопольде Маречаль, Эрнесто Сабато, «поэзия танго», бурные, не утихающие до сих пор споры о путях национальной истории. Все крупнейшие имена и основные художественно-философские искания соотносятся с Сармьенто. И речь не только о культуре Аргентины. Прямо или косвенно с «Фаундо» связаны крупнейшие писатели других стран Латинской Америки. Антиномия Сармьенто «варварство — цивилизация», воспринятая полемически или позитивно, уже в XIX в. послужила для

многих латиноамериканских мыслителей, философов, социологов, историков, политиков основой размышлений о судьбах своих стран и континента в целом. Но книга Сармьенто была и художественным произведением, а концепция «варварство — цивилизация» стала методом эпического освоения действительности и дала ключ к созданию целостных эпических картин бытия «по-латиноамерикански», где все соответствовало реальному единству мира. Главный же итог исканий Сармьенто — открытие эпического героя, плоть от плоти этого мира, в действительности и в себе, а значит, и героя лирического.

То были лишь начала латиноамериканской литературы, и роман — герой, открытый Сармьенто, пока жил вне романного жанра. Сармьенто опередил время, совершив гениальный прорыв в будущее, когда возникнет большая литература Латинской Америки, латиноамериканский роман, одно из ярчайших явлений мировой культуры.

¹ Цит. по: *Carsuzán M.E.* Sarmiento, el escritor. Buenos Aires, 1949. P. 23.

² См.: *Эчевеерра Э.* Социалистическое учение Майской ассоциации // Прогрессивные мыслители Латинской Америки (XIX — начало XX в.). М.: Мысль, 1965. С. 39—97.

³ *Sarmiento D.F.* Obras selectas. Buenos Aires, 1944. Т. 1. P. 57.

⁴ Цит. по: *Martínez Estrada E.* Meditaciones sarmientinas. Santiago de Chile, 1968. P. 63.

⁵ *Sarmiento D.F.* Recuerdos de provincia. Buenos Aires, 1966. P. 46.

⁶ *Sarmiento D.F.* Obras selectas. Т. 1. P. 33.

⁷ См.: *Verdevoye, Paul.* Domingo Faustino Sarmiento, éducateur et publiciste. Paris, 1963; на испанском языке — Buenos Aires, 1988.

⁸ *Sarmiento D.F.* Obras selectas. Т. 1. P. 130.

⁹ *Ibid.* P. 94.

¹⁰ Цит. по: *Cuneo D.* Sarmiento y Unamuno. Buenos Aires, 1955. P. 57.

¹¹ *Brizuela Aybar E.* El sistema expresivo de «Facundo»; Mimeogr. Buenos Aires. S.a. P. 204.

¹² *Сармьенто Д.Ф.* Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кирогги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской Республики // *Сармьенто Д.Ф.* Избранные сочинения: Пер. с исп. / Сост. Х. Мариэль Эростарбе, В.Б. Земсков. М.: Наследие, 1995. С. 9.

¹³ Цит. по: *Chavez F.* Civilización y barbarie en la cultura argentina. Buenos Aires, 1956. P. 56—57.

¹⁴ *Сармьенто Д.Ф.* Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кирогги. С. 70.

¹⁵ *Martínez Estrada E.* Sarmiento. Buenos Aires, 1956. P. 135.

¹⁶ *Тегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 452.

¹⁷ *Ingenieros J.* La evolución de las ideas argentinas: Libro I. Revolución. Buenos Aires, 1946. P. 86—87.

¹⁸ *Rojas R.* El profeta de las pampas: Vida de Sarmiento. Buenos Aires, 1962. P. 74.

¹⁹ *Ibid.* P. 220.

²⁰ Actas del Congreso de CELCIRP. San Juan, 1989. P. 68.

²¹ *Bankley, Allison Williams.* Vida de Sarmiento. Buenos Aires, 1966. P. 264.

²² *Anderson Imbert E.* Prólogo — D.F. Sarmiento. Recuerdos de Provincia. Buenos Aires, 1981. P. 51.

²³ *Viñas D.* Rebellones populares argentinas. Т.1: De los montoneros a los anarquistas. Buenos Aires, 1971. P. 28.

²⁴ Цит. по: *Martínez Estrada E.* Op. cit. P. 172.

Хосе Эрнандес

Хосе Эрнандес (1834—1886) противостоял Д.Ф. Сармьенто с его позитивистско-натуралистическим взглядом на мир и концепцией «варварство — цивилизация», выражавшей идеологию буржуазного прогресса. Популярность Эрнандеса, идеолога демократических слоев, автора эпической поэмы «Мартин Фьерро» (1872), была поистине всенародной. Сармьенто, ни разу не упомянувший в своих произведениях имени Эрнандеса, чувствовал в нем или скорее — в его герое, идентифицировавшемся в народном воображении с автором, врага. Его спор с Эрнандесом — это спор двух политических противников, но спор героя Эрнандеса — Мартина Фьерро с «цивилизацией», с новой судьбой аргентинцев перешел границы времен, ибо это был спор о будущем человека.

Аргументы Эрнандеса в этом споре — не теоретические построения, а знание жизни. Эрнандес был сыном племянницы генерала Хуана Мартина де Пуэйреддона, одного из руководителей освободительной войны против Испании, верховного правителя Аргентинской республики в 1816—1819 гг., т.е. принадлежал к унитаристской креольской знати. Отец поэта пользовался доверием Росаса и был управляющим одного из его скотоводческих поместий. Эрнандес вырос в пампе провинции Буэнос-Айрес, посещал начальную школу, но, подобно Сармьенто, систематического образования не получил. Все свои знания он приобрел путем самообразования.

В 1853 г. Эрнандес покинул поместье и с начала второй половины 50-х годов он — в Буэнос-Айресе, где стал членом реформистской федералистской партии, выступавшей против партии Сармьенто — Митре — Авельянеды. Когда мирные средства были исчерпаны, Эрнандес уехал сначала в город Консепсьон, затем в Парану, ставшую оплотом сторонников организации государства на конфедеративной основе. Там Эрнандес стал журналистом. В статье «Народ и писатель», напечатанной в газете «Эль Насьональ Аархентино», которую он редактировал, он заявил, что «задача писателя — дать идеям и чувствам народа форму, которой они не обладают...»¹. Именно это он сделал в «Мартине Фьерро». Журналист, стенографист, преподаватель грамматики, коммерсант, бухгалтер, редактор газет, участник

временных федералистских правительств, министр в одном из них, соратник каудильо Рикардо Лопеса Хордана, военный — таковы вехи биографии Эрнандеса.

Он был федералистом, но федерализм 60—70-х годов был иным, чем фиктивный федерализм Росаса. Буржуазии удалось объединить Аргентину, но страна оказалась подавленной столицей. Торговая буржуазия Буэнос-Айреса, связанная с крупными латифундистами и иностранным капиталом, монополизировала торговлю с заграницей, ущемив интересы провинциальных скотоводов. Свобода торговли, поощрение притока чужеземных товаров разоряли местных производителей, монополизация животноводства, огораживание, концентрация земель — все это било по мелким собственникам. В сложной игре политических интересов в федералистской партии явственно прорисовалась линия демократическая, идеологически противостоявшая партии Митре — Сармьенто, и Эрнандес в конце 60-х годов стал ее видным идеологом и пропагандистом. В новом строе, идущем на смену патриархальной Аргентине, он разглядел черты еще более опасного варварства. И неизбежно столкнулся с Сармьенто.

Впервые это произошло в 1863 г., когда были опубликованы два очерка об одном герое. Автор одного из них — «Жизнеописание генерала дона Анхела В. Пеньялосы» — Эрнандес, автор другого — «Жизнь Чачо» (как звали в народе этого видного провинциального каудильо) — Сармьенто. По сути начался спор об основах национального развития. В противовес Сармьенто, который представил Чачо (убитого с его согласия) образцом варварства, в очерке Эрнандеса создан романтически-возвышенный образ благородного и величественного в своей крестьянской простоте каудильо — «отца народа», сына своей земли. В статьях 1869 г., времени гражданского замирения, Эрнандес в редактировавшейся им газете «Рио-де-Ла-Плата» резко критиковал политику президента Сармьенто. Он выдвинул программу конфедерации: защита сельских жителей — гаучо и мелких землевладельцев, требование национального согласия и мира, правосудия, равенства перед законом, политический и экономический федерализм в экономике, промышленный протекционизм. Новейшие исследования об Эрнандесе выявили связь его демократических идей с радикальным крылом Майской революции и поколения Эчеверриа, идеалы которых оказались извращенными пришедшей к власти олигархией.

Основные социальные мотивы и эпизоды статей в «Рио-де-Ла-Плате» предвосхищают «Мартина Фьерро»: рекрутчина и бегство гаучо к индейцам, насильственный сгон на фальшивые выборы, злоупотребления мировых судей, разорение жилищ. И в этом плане поэма «Мартин Фьерро» — непосредственное продолжение политической борьбы Эрнандеса. Песня, что характерно для гаучо, стала

аргументом в споре не на жизнь, а на смерть. Эрнандес так и осознал значение своего произведения.

Он закрыл газету и в 1870 г. взялся за оружие, когда началось восстание, возглавленное каудильо Р. Лопесом Хорданом, последним крупным представителем провинциального федерализма. Хорошо обученные и вооруженные регулярные войска быстро рассеяли гаучскую конницу Лопеса Хордана, и в 1871—1872 гг. Эрнандес оказался в эмиграции в бразильском городке Санта-Ана-до-Либраменто. Одни исследователи полагают, что здесь он и начал писать «Мартина Фьерро», другие считают, что поэма написана в 1872 г., когда Эрнандес, как неофициальный посланец эмиграции — для примирения с властями, полуподпольно, почти не выходя из гостиницы, жил в охваченном эпидемией чумы Буэнос-Айресе.

В декабре 1872 г. была издана первая книга его поэмы — «Гаучо Мартин Фьерро», при этом сначала следовал текст поэмы, а затем уже дважды напечатанная в газетах статья Эрнандеса «Трансандийский путь», где он обосновал необходимость строительства железной дороги Мендоса—Сантьяго по наиболее удобному, на его взгляд, пути. «Пояснительное письмо» издателю брошюры — Хосе Зоило Мигенса послужило авторским предисловием к поэме. В целом это напоминало «кусоч скалы», швыряемый в голову гиганта, как писал Сармьенто о «Факундо». Но тут камень был брошен если не конкретно в Сармьенто, то в то, что он олицетворял собой.

Эрнандес был убежден в самоценности традиционного народного мира как оригинальной цивилизации. В 1874 г. в письме к публикаторам восьмого издания «Мартина Фьерро» он писал о своем идеале Аргентины как страны пастушеской. Однако он не был руссоистом или романтиком-консерваторм, идеализирующим мир природы в противовес цивилизации. У него нет проклятий в адрес прогресса; преобразование страны он считал необходимым, и взгляд его направлен в будущее. Но он хотел прогресса не за счет исконной народной культуры гаучо и не без гаучо, а вместе с ними и для них, назвав их в одном из предисловий к своей поэме «классом обездоленных», «социальным классом» и в то же время — «расой»², т.е. этнокультурным единством — первоначальным ядром аргентинской нации. Отсюда желание сохранить обычаи и образ жизни Аргентины, неразрывно связанные с пампой и скотоводством.

Сторонники автохтонной цивилизации воспринимали иммиграцию как едва ли не наступление иноэтнической силы, ставящей их «расу» на грань гибели, а буржуазный мир — как чуждый, враждебный, как жестокую силу, чьей жертвой оказывался целый народ. Эрнандес едва ли не первым из писателей Латинской Америки осознал тяжесть общественно-нравственных проблем, порожденных наступавшим строем.

Судьба героя поэмы, испытывающего на себе всю жестокость новой жизни и защищающегося от нее, — судьба целого народа. Это рассказ о том, как простого гаучо Мартина Фьерро насильно забирают в армию, мучают в казарме, разоряют его жилище и хозяйство, пускают по миру его семью, а его самого травят и преследуют. Загнанный, он мечется, скрывается от облавы и, защищаясь, убивает. Гонимыми предстают и другие персонажи поэмы (сыновья Мартина Фьерро, сын его побратима — Пикардия). Герои поэмы часто говорят о себе как о преследуемых зверях. Поэт не акцентирует этой метафоры, она возникает невольно из быта, речи, практики жизни, но частота ее употребления не случайна. Возможно, ее источник — «Фаундо», где ответственность за отсталость, насилие, царящее в стране, Сармьенто возложил на расово-этническую природу гаучо и природную среду, порождающие тип человека, исповедующего культ насилия и враждебного цивилизации. Эрнандес сорвал мифологизаторские покровы с теории Сармьенто, показав, что насилие — не врожденное свойство аргентинца, насилие порождает насилие, этот калечащий душу человека феномен — порождение тяжких социально-исторических конфликтов.

Полемика с Сармьенто пронизывает поэму, ее сюжет, художественно-философскую мысль. Сармьенто в «Фаундо» выяснял «способ существования» народа, Эрнандес стремился, по его признанию, создать «тип, олицетворяющий характер гаучо и концентрированно передающий их манеру бытия, чувствования, мышления, речи...»³. В споре с Сармьенто Эрнандес выдвинул контраргумент по масштабу и потенциалу равный аргументу Сармьенто. Аргентинскому универсуму, созданному Сармьенто с позиций буржуа-просветителя, он противопоставил равный по целостности национальный универсум, но увиденный с иной точки зрения. Эрнандес, выступивший в поэме от имени гаучо, хотел быть народным поэтом, для «всего мира», а не только для культурного читателя. Тем сложнее была его задача: воссоздать от имени народа его способ бытия означало создать произведение, обладающее статусом народного эпоса.

Эрнандес хорошо знал творчество своих предшественников, ощущал себя их наследником. В «Пояснительном письме» он упомянул сюжеты Б. Идальго и «Фаусто» Э. дель Кампо, в поэме явны переключки и с ранним Аскасуби. Но главное, что связывало Эрнандеса с ними, — принцип воссоздания мира через сознание пайядора (исполнителя импровизированных куплетов под гитару). Однако Эрнандес не просто использовал, он развил этот принцип до предела, сделав пайядора рупором своей точки зрения. Вместе с тем он критически отнесся к опыту поэтов-гаучо, предавшихся версификаторству в романтически-костумбристском духе (поздний Аскасуби, дель

Кампо). Масштабные цели его творчества требовали серьезного разговора об истории, в «декадентский» период поэзии гаучо Эрнандес восстановил ее эпико-историографическую функцию. Он вернул ее к истории, но понятой совершенно по-новому.

Предшественники Эрнандеса тоже были участниками политической борьбы, созидания нации, но Идалго, Аскасуби и менее известные поэты обращались к частным темам. Эрнандес же участвовал в центральном споре эпохи. «Ошибочный», если воспользоваться словом Эрнандеса, образ национального мира, созданный Сармьенто, нужно было опровергнуть иным, равным ему по масштабу образом, который содержал бы глобальную картину бытия народа. Такую картину можно было создать только путем проникновения в глубинный смысл событий. А для этого Эрнандес должен был найти героя, олицетворяющего собой истинный облик народа и выражающего его идеалы, его миропонимание.

Распространено мнение о том, что образ Мартина Фьерро возник под влиянием уругвайского поэта Антонио Луссича, автора диалого-поэмы «Три восточных гаучо», вышедшего в 1872 г. с посвящением Хосе Эрнандесу. Факт общения поэтов известен по их переписке: ее инициатор — Луссич, приславший Эрнандесу экземпляр своего произведения и письмо. Произведение Луссича — традиционный диалог, образцом тут послужили диалоги Аскасуби, новым был образ Луисиано Сантоса — гаучо-изгоя, в нем явны приметы поэтики романа об убийствах и народного представления о «злом гаучо»: разрыв с обществом, культ воли, отказ подчиниться насилию, прославление собственной силы, отрицание своей врожденной преступности («злой гаучо» — не бандит, он не нападает на мирных жителей), отношение к преступлению как к несчастью, враждебно-защитная реакция на «городского жителя» и на представителя власти, ощущение враждебности жизни.

Вслед за Леопольдо Лугонесом, осторожно отметившим, что произведение Луссича могло дать импульс Эрнандесу, о влиянии уругвайского поэта писали многие, в частности Хорхе Луис Борхес, который, сопоставив оба текста, выявил текстуальные совпадения⁴. Однако определенно ответить на вопрос, заимствовал ли Эрнандес своего героя у Луссича, трудно. Возможно, что большинство совпадений в образах Луисиано Сантоса и Мартина Фьерро объяснимо тем, что они имели единый источник — фольклорную традицию, освоенную и Сармьенто, использовавшим романс об убийствах для создания образа Факундо. Обращение Эрнандеса к типичной фигуре народной жизни и одновременно персонажу народного творчества было естественным и необходимым. В образе Факундо Сармьенто преобладало расово-биологическое, природное начало, подавлявшее социальное в человеке. Опровергнуть Сармьенто можно было, лишь

вернув народный тип в социально-исторический контекст. Это предопределило иное отношение Эрнандеса к фольклорной традиции как к основному источнику.

Чтобы воссоздать образ бытия народа от имени народа, поэт построил произведение как песню-пайяду «злого гаучо» о своей жизни. Этот тип эпической импровизации в свое время описал Сармьенто, приведший устойчивый набор сюжетно-композиционных схем и мотивов пайядора: труды и страдания, похищение любимой, «несчастье» (убийство), бегство от общества, встреча с солдатами и схватка с ними. Почти все эти мотивы налицо в повествовании Мартина Фьерро, «злого гаучо» и одновременно пайядора. Сюжетно-композиционная схема дублирует схему фольклорной пайяды, а центральный образ наделен характерными чертами героя романа об убийствах. Значительно и совпадение имен героя поэмы Эрнандеса и одного из героев народных романсов «Мартин Фьерро и его друзья», «Мартин Фьерро и гаучо Паломино» (1850-е годы).

Связь Эрнандеса с фольклорной традицией ввела исследователей в заблуждение относительно природы его поэмы. Начиная с Л. Луго-неса, Эрнандес многим казался народным певцом или бессознательным, стихийным поэтом. Федерико де Онис полагал, что его поэме предшествовали утраченные эпические песни пампы⁵. Но никаких значительных эпических песен, предшествовавших «Мартину Фьерро», не было — существовали романсы об убийствах и традиция пайядорской импровизации, послужившие для поэта лишь источником. Он не импровизировал пайядорские темы, не копировал фольклорную традицию — он все изобрел заново, пересоздал поэтику фольклора, как и другие поэты гаучо; он создал «второй» фольклор, какого не знала народная культура. Поэтому неприемлемы точки зрения Ф. де Ониса или Хуана Альфонсо Каррисо⁶, определившего поэму Эрнандеса как романс об убийствах, или Р. А. Боррельо⁷, назвавшего жанр его произведения пандой. Эрнандес был не пайядором, а поэтом, использовавшим все элементы фольклорной традиции для решения задач, которые нельзя было решить средствами лишь фольклорной поэтики и в рамках фольклорных жанров. Он мыслил как поэт, сочетавший воедино все источники, в том числе и литературные.

Первичный и основной источник его поэмы, помимо фольклора, — литературно-поэтическое течение — поэзия гаучо. Идальго, Аскасуби, дель Кампо, Луссич, романтики — уругваец Магариньос Сервантес и аргентинец Рикардо Гутьеррес — это круг лаплатских поэтов, ему знакомых и им ассимилированных. Исследователи отмечают также следы влияния испанских писателей и поэтов. Э. Мартинес Эстрада писал о возможном влиянии на него анонимного плутовского романа «Ласарильо с Тормеса», произведений Кальдерона («Жизнь

есть сон»), Лопе де Веги («Исидро»), Кеведо («История жизни Бускона»), Эспронседы («Мир — Дьявол»)⁸. Еще раньше и другие исследователи отмечали влияние плутовского романа. О воздействии на Эрнандеса испанской эпической традиции (через романсеро и «Песнь о моем Сиде») писал Мигель де Унамуно, и, наконец, известно, что любимой книгой Эрнандеса был «Дон Кихот». Классические памятники испанской литературы Золотого века могли повлиять на Эрнандеса, по мнению Мартинеса Эстрады, и через низовую книжно-письменную и даже фольклорную традицию, ибо креольский фольклор впитал темы, мотивы, формы, жанры и образы испанской классики.

Эрнандес синтезировал доступный ему материал для решения центральной задачи. Его пайядор должен был создать целостную картину народного бытия, а для этого, оставаясь в рамках традиции, — владеть новым искусством, адекватным поставленной масштабной цели. Эрнандес вывел традицию пайяды с частных тем на уровень истории, или, как сказал Р.А. Боррелью, соединил «фольклорную традицию с историей»⁹. Он наделил своего пайядора новым миропониманием и искусством. И таким образом, решил задачу, которую время поставило перед литературой, — создание эпоса народа, постигающего себя в истории. Но этот эпический образ создавался не в эпоху «изначально поэтического состояния мира», как писал Гегель о патриархальных временах возникновения эпоса, а в XIX в., и потому имел социально-критические концептуальные основы.

Великие задачи рождают великих художников, и Эрнандес сделал Мартина Фьерро великим певцом, правдоискателем с развитым эстетическим сознанием. Пайяда — это импровизация, творческий акт, развертывающийся перед слушателями, и Мартин Фьерро размышляет в ней об искусстве и своем «способе пения». Сущность его изложена во вступлениях к первой и второй книгам, где Эрнандес, следуя традиции пайядорского искусства, продемонстрировал великолепие обряда эпической импровизации.

Мартин Фьерро объявил о желании петь, обратился к Богу и святым за поддержкой и помощью, похвастался вольным поэтическим даром импровизатора и превосходством над соперниками, объявил о теме повествования и изложил принципы своего искусства: «голос певца» — от Бога, от природы. С песней певец рождается и умирает, он должен петь, даже если перед ним «разверзается земля». Песни изливаются из его души так же легко, как «воды из источника», куплеты-коплы выбегают из его рта, как «овцы из загона». Песни — как жизнь, которой Бог наградил каждого; не поет только тот, у «кого нет крови». Пение начинается с вдохновения, а вдохновение есть пробуждение от сна. Певец чувствует волнение и просит, чтобы мудрость двигала его языком и наполняла его сердце. Пение — труд,

тяжкая работа всей жизни, и в песнях надо говорить только о «главных вещах», а для этого нужно обладать знаниями, мудростью и отдавать творчеству все силы — «петь во весь голос», «никому не подражая». Главное в пении — это «размышление». Оно ведет к правде, которая и есть цель творчества. Стремление к правде определяет жизнь певца:

Я иду своим путем,
И ничто меня с него не собьет.
Я должен говорить правду,
Ни перед кем не лицемеря.
Здесь нет подделки,
Это чистая истина¹⁰.

«Пение во весь голос», «размышление», «правда», «действительность» — такова эстетическая программа пайядора Мартина Фьерро. Эрнандес в «Пояснительном письме» дал определение еще одному принципу — «концентрированное» воспроизведение бытия гаучо. Пайядор дополняет традиционный сюжет неизвестными фольклору сюжетными ходами, и они придают новый смысл традиционному. Используя цепочку клишированных сюжетно-композиционных ситуаций, запечатлевших ограниченный в своем диапазоне социально-эстетический опыт народа, поэт укрупнил традиционный для романа об убийствах конфликт, выявил главный социально-исторический конфликт эпохи и вывел традицию на новую ступень постижения действительности — до уровня всенародной жизни.

Сармьенто удалил социально-историческое содержание из фольклорных образов, превратив их во вневременную, архетипическую сущность национального; Эрнандес, напротив, сочетал поэтическую реальность фольклора и поэтику реальной действительности. Образы действительности предстают, как в фольклоре, максимально обобщенными, крупными, неразъятыми, в то же время художник расширил предельно экономную поэтику фольклора, выявил социальное содержание коллизий. Пайядор Эрнандеса мыслит о жизни аналитически («размышляя»), раздумывая о превратностях жизни, ее нравственном смысле, постигаемом путем проникновения в социальный смысл явлений. До Эрнандеса поэты гаучо ограничивались фактами, он же шел от факта к постижению закономерности — правды истинной.

Структура повествования предшественников Эрнандеса — структура рыхлого повествования «пайядора-журналиста». Эрнандес создал индивидуальную строфу, в ней привычный восьмисложник образует емкое и пластичное шестистишие (чаще — abbcbb, реже — abbcbs). Эта усеченная десима позволяет воссоздать картину и вернуть мысль. Структуру эрнандесовской строфы раскрыл Марти-

нес Эстрада: первые две строчки — завязка действия, утверждение идеи, две следующие — их конкретизация, две последние — вывод, обобщение, часто это пословица или поговорка. Связь новой стихотворной формы с созданием типизированной картины действительности несомненна. В художественной системе пайядора Мартина Фьерро все устремлено к постижению правды как главного аргумента в историческом споре, в который он вступил. И это эмоциональная, прочувствованная, выстраданная правда-доказательство, правда-защита.

Полемическая и защитная позиция пайядора очевидна на первых же страницах. Мартин Фьерро, во вступлении объявляющий о теме пения, предстает перед аудиторией до дна испившим чашу горечи, познавшим жизнь, но не сломленным, а напротив, выпрямившимся под ее ударами. Его не считали за человека, гнали, как зверя, а он непримиримой борьбой за волю доказал, что он человек, более того — стал человеком, осознав истинную цену воли в борьбе. Духовная мощь героя поражает:

Я — гаучо, поймите это,
Так, как объясняет мой язык.
Для меня земля мала
И могла бы быть побольше¹¹.

Необъятная земля, пампа — это лирический образ воли и тайный, неназванный предмет исторического спора, в котором участвует герой. Его лишают воли, лишая земли, его пампы. Воля — высшая ценность. Но это не та воля, которую утверждали Сармьенто и романтики как сущность гаучо. Воля Мартина Фьерро — это воля человека, осознающего себя частью человеческого сообщества. Он — крестьянин, человек труда, и в положение изгоя его поставили невыносимые условия. Пайядор сразу же вступает в спор:

Знайτε все, кто слушает
Рассказ о моих страданиях,
Что я никогда не вступаю в бой
И никогда не убиваю без необходимости.
К несчастью меня привело
Только плохое обращение.
Итак, слушайте повествование
Преследуемого гаучо,
Который был усердным и заботливым
Отцом и мужем
И тем не менее теперь
Люди считают меня бандитом¹².

Поэт-пайядор создает картину народного бытия, опровергающую сармьентовскую концепцию гаучо. Опыт отдельного человека возводится в степень опыта всенародного. Обобщенная схема жизни гаучо дается сразу вслед за вступлением: из-за преследования властей жизнь сельского труженика превратилась в сплошное страдание. Вынужденный защищаться, гаучо сбился с нормального пути и потерялся в жизни. Такова схема повествования Мартина Фьерро о своей судьбе, она повторяется в рассказе его побратима Круса. Центральное место в поэме занимают пары антагонистических идей-образов: воля — неволя, человек — зверь. Образ неволи конкретизирован в образах: жизнь-ад, жизнь-тюрьма, клетка, где человек утрачивает человечность и превращается в зверя.

Но не таков Мартин Фьерро, чтобы покорно пойти в клетку. Он не сломлен, а напротив, выпрямился. Его не считали за человека, загоняли, как зверя, а он доказал свою человечность и осознал цену воли. В схватке с враждебными силами он обрел масштаб эпического героя, воплощающего народный идеал мужества, справедливости, нравственности. Свободолюбие сына пампы так же необъятно, как ее просторы. Пампа стала в поэме лирическим образом желанной воли, она укрывает беглецов, которым не осталось места в прежней жизни. Преследуемые гаучо вынуждены уйти в кочевья индейцев. Слезы текут по лицу Мартина Фьерро, он разбивает оземь гитару и исчезает в пампе. Таков финал первой книги.

Первоначально повествование вел пайядор Мартин Фьерро. С включением в сюжет его побратима Круса принцип отождествления автора с героем нарушился. Пайяду о своей жизни ведет сам Крус. О прощании побратимов с родной землей и их исчезновении в пампе рассказано от третьего лица, но ни интонация, ни лексика, ни манера выражения не изменились, и это сглаживает для читателя очевидное противоречие: если Мартин Фьерро разбил гитару и в знак прощания, и того, что никто с ним не сравнится в мастерстве импровизации, и исчез в пампе, то кто же вел пайяду?

Конечно, такое построение произведения не намеренно. Автор хотел показать бескомпромиссность борьбы, а поэтому — и в соответствии с поэтикой народного романа — герой должен уйти, погибнуть, исчезнуть. Появление автора в финале с сообщением о том, что герой ушел, исчез, простился и с родной землей и со своим искусством, означает лишь одно: пайяду вел автор, носитель такого же сознания и искусства, такой же судьбы. Лирическое авторское начало воплотилось в эпическом образе народного героя, а образ этот пронизан глубоко интимным, личностным настроением. Эпос слился с лирикой, творческая индивидуальность Эрнандеса — с народной стихией, а сам автор — с героем. Слияние с народом и привело к огромной

популярности «Мартина Фьерро». На выход поэмы откликнулись часто восторженными рецензиями многие газеты, более десятка из них напечатали полный текст поэмы или отрывки. Вышли отдельные издания. Поэма сразу стала своей для крестьян-гаучо. В 1874 г. в письме читателям восьмого издания «Мартина Фьерро», опубликованном как предисловие к поэме, Эрнандес упомянул гаучо, «слушающих у очага повествование о своих бедах»¹³, которое читает им местный грамотей, заметив при этом, что много дал бы за то, чтобы его поэма побудила крестьян учить азбуку. В этом письме Эрнандес изложил утопический идеал мирной пастушеской Аргентины, наделенной всеми благами, какие может дать цивилизация. И заявил, что политика правящих кругов, направленная на слом традиционного народного мира чревата драматическими последствиями для нации.

После выхода первой книги Эрнандес несколько лет оставался на положении мятежника, участвуя в борьбе федералистов с центральной властью. В 1873 г. Сармьенто предложил законопроект, назначавший цену за головы наиболее видных деятелей оппозиции. Но в 1875 г. его жизнь, как и жизнь многих других федералистов, изменилась. Сармьенто сменил первый, как писали газеты, аргентинский президент, не умевший стрелять из пистолета. Началось мирное урегулирование политических разногласий; обескровленное федералистское движение окончательно шло на убыль.

Эрнандес вернулся в Буэнос-Айре и некоторое время продолжал полемику в печати, но в его взглядах произошли существенные перемены. Он включился в политическую жизнь, стал депутатом, затем сенатором, купил книжный магазин, типографию, землю. Но остался защитником гаучо. Он выступал против беззаконий, распродажи государственных земель, где исконно жили гаучо, против решения проблем иммигрантов из европейских стран, непрерывно пополнявших население за счет коренных жителей пампы, за выборность мировых судей... В 1881 г. он издал свои «Георгики» — книгу «Советы земледельцу»; ее идея возникла, когда он составлял предложения по безболезненному вовлечению гаучо в новую хозяйственную жизнь. На этом пособии, сконцентрировавшем крестьянскую мудрость, знание автором народной жизни и содержащем идеальный образ исконной Аргентины, явна печать его второй книги поэмы о Мартине Фьерро.

«Возвращение Мартина Фьерро» вышло в свет в 1879 г. Продолжения просили друзья и читатели. Но главные побудительные причины были не в этом. Для Эрнандеса художественное творчество подчинено истории. Первая книга поэмы написана в защиту народного бытия. Чтобы утвердить героя как вечный идеал, надо было внедрить его образ как национальную меру и норму. И во второй

книге поэмы Эрнандес сделал Мартина Фьерро не только героем, но и мудрецом, носителем коллективного знания народа о жизни.

Идея самоценности мира гаучо как основы национальной общности аргентинцев выражена в предисловии к поэме — «Четыре слова к читателям», где поэт сформулировал свое представление о гаучо как о самобытной, самостоятельной «расе», органично возникшей в контакте с природой. Опыт гаучо, воплощенный в пословицах, поговорках, содержащих кодекс народной мудрости и морали, — вполне сопоставим, утверждал он, с коллективной мудростью древних народов, запечатленной в их эпосе и религиозно-дидактических кодексах. Эрнандес намеревался развить, обобщить опыт народа и вернуть его ему в качестве наставления на будущие времена. Свою задачу он сформулировал осторожно, но недвусмысленно: «Книга, предназначенная разбудить ум и любовь к чтению в населении, почти не знающем культуры, и служить полезным развлечением после тяжелых дневных трудов для тысяч людей, никогда не державших в руках книги, должна точно соответствовать вкусам и обычаям тех, для кого она написана, излагать их идеи и передавать их чувства на их языке с помощью наиболее употребительных, пусть литературно и неверных фраз, наиболее привычных образов и выражений, чтобы эта книга идентифицировалась с ними и стала им настолько близкой, что ее чтение было бы не чем иным, как продолжением их жизни»¹⁴.

Далее он перечислил правила поведения в жизни, основанные на заповедях христианской морали и дополненные принципами гражданского либерального общества. Но судить о том, что предложил Эрнандес своему народу, надо, прежде всего, по эволюции образа Мартина Фьерро. Черты кризиса, пережитого Эрнандесом, сказались и на нем. В первой книге поэмы он — явный мятежник, во второй — умудренный опытом, постаревший учитель и даже резонер, изменились тон, настроение, поведение героя. Но ни поэт, ни герой не смирились и не расстались с идеалом, мятежность трансформировалась в мудрость, знание жизни. Это знание и передает «человек-народ», которому о своей судьбе почти нечего больше сказать, разве что чуть продлить ее сюжет, поведав о тяжелой жизни среди индейцев. Надеясь обрести в пампе волю, изгой Мартин Фьерро и его побратим и там оказались в неволе — на этот раз в добровольном плену у других изгоев общества — исконных сынов аргентинской пампы.

Конфликтные отношения испаноамериканского населения с местными племенами не прекращались со времен открытия Америки. По мере освоения пампы индейцы все дальше оттеснялись в пустынные южные земли, откуда совершали кровавые набеги на поселения и небольшие городки, захватывали добычу, пленников и снова скрывались в степях. Во второй половине века правительства начали окон-

чательное истребление индейцев, причем широко использовали гаучо в походах против них. И гаучо, и индейцы — изгои в новой жизни, но взаимопонимание между ними невозможно. Гаучо — крестьянин, знающий цену труду, хлебу, трезво оценивал человеческие качества индейцев — их доброту, честность, бескорыстие, отвагу, но в целом их миры не сочетались, и жизнь среди индейцев для гаучо невыносима.

Европейские писатели эпохи Просвещения, а затем романтики нередко описывали преимущества «естественной» жизни на природе: Америка была местом действия идиллических картин, героями — индейцы. Вблизи все было иным: не идиллия, а жестокая борьба за существование. Как ад описал Мартин Фьерро пребывание у индейцев. Не выдержав жизни-неволи, жизни-ада среди них, он бежал в тот мир, который покинул. Но и тут ничего не изменилось: тот же ад, и Мартину Фьерро нечего здесь делать.

Как отметил Мартинес Эстрада, естественный и логический конец второй книги поэмы совпадает с концом первой. У гаучо-пайядора больше нет сюжетов. Потому во второй книге поэмы пел главным образом пайядор Эрнандес. Вслед за пайядой Мартина Фьерро — рассказом о жизни в плену у индейцев, смерти Круса, спасении пленницы, возвращении и встрече с сыновьями, поэт ввел четырех новых певцов (сыновей Фьерро, сына Круса — Жука и негра, собрата противника Фьерро в дуэли, описанной в первой книге); передавая друг другу гитару, они поют о событиях своей жизни. Их опыт почти не отличается от опыта Мартина Фьерро: мир враждебен гаучо. И вернувшийся тайком Мартин Фьерро, хотя за давностью лет его никто не преследует, и все остальные чувствуют себя гонимыми, чужими на своей земле. Тень тюрьмы не исчезла. Положение узника, тяготы одиночного заключения описаны в пайяде первого сына Фьерро, батрака, попавшего в тюрьму по подозрению в убийстве соседа-землевладельца. С тюрьмой и адом сравнил свою жизнь Жук: его насильно угнали в солдаты.

Центральные образы поэмы — «человек — зверь», «воля — неволя» (или тюрьма, клетка) — обретают новые оттенки и большую конкретность. Сын Мартина Фьерро, прошедший через тюрьму, в неволе чувствовал себя лишенным главного, что отличает общественного человека, — общения, т.е. языка, слова. Человек, смиряющийся с такой жизнью, подобен зверю, хищному или слабому, пугливому. История второго сына Мартина Фьерро — история ребенка, попавшего в руки плута и пройдохи Хорька (его образ, как и Жука, связан с традицией испанского плутовского романа), в оригинале его зовут «вискач», т.е. земляной заяц, мелкий грызун, живущий в норах.

Сыновья Фьерро и Жук, наученные горьким опытом жизни, морализируют, но главный моралист — Мартин Фьерро. Сентенции его и других участников, разбросанные по повествованию, сконцен-

трированы в финале поэмы, где Мартин Фьерро учит, как вести себя в пампе, в семейной жизни и с властью, как работать, петь пайяду, каковы качества мужчины.

Вопрос об источниках эпической мудрости Мартина Фьерро сложен. В предисловии Эрнандес признался, что ему трудно отделить народные поговорки, пословицы, присловья от тех, что созданы им самим. Народная традиция — основной источник, но Эрнандес интересовался и «сводами» эпической мудрости: Библией, Кораном, учением Конфуция, Сенеки, Эпиктета, скандинавской «Старшей Эддой»¹⁵. Традиционное для пайядоров состязание в импровизации во второй книге поэмы напоминает темами архаические состязания в мудрости: что такое песня земли, песня неба, время, количество... Побеждает Мартин Фьерро, знаток жизни и мудрец.

Смысл второй книги поэмы не в морализаторстве или проповеди заповедей народно-христианской морали. Главный ее смысл — в отношении Мартина Фьерро к жизни. Смирился ли он? Таинственный и многозначительный финал поэмы отрицает смирение пайядора перед жизнью-адам, жизнью-тюрьмой. Возвращение не состоялось. Автор, появившийся, как и в первой книге поэмы, в финале, сообщает, что все герои разъехались в пампе — в четыре стороны света, договорившись сменить имена (а по имени среди них назван лишь Мартин Фьерро) и дав обещание друг другу «что-то» совершить. Что? Эрнандес не сообщает, это тайна. Выйдя на просцениум, автор уже не уходит до конца 33-й, последней, песни. Он подводит итог знаниям о судьбе «расы», ее прошлом и будущем. Привлекают внимание слова:

Действовать должны мы сами
И при этом твердо знать:
Чтобы разгорелось пламя,
Надо снизу разжигать¹⁶.

Перевод М. Донского

Может быть, это имеет связь с секретом гаучо, а может быть, и нет. Ответить на вопрос некому. Все ушли. Прощание, состоявшееся в первой книге поэмы, повторилось снова. Но фактически герой и не возвращался, жизнь «злого гаучо», как и в народном романсе, кончилась его исчезновением в пампе, он заглянул сюда из другого мира — из «зоны идеала», куда забрал с собой сыновей и сына Круса. Новый, последний уход из жизни — продолжение мятежа и утверждение все того же идеала, ибо в споре: человек или зверь, воля или клетка? — не может быть компромисса.

Два финала, два исчезновения. Гаучо Мартин Фьерро теперь исчез навсегда, остался Эрнандес — его создатель, двойник и наследник. Теперь автор — носитель народного героико-эпического идеала, который

утверждался жизнью Мартина Фьерро, и духовного опыта народа, его мудрости, питаемой опытом страданий и борьбы. И потому издревле знакомая мировой поэзии тема «я памятник воздвиг», господствующая в последней главе, звучит не как традиционное хвастовство пайядора, а как подтвержденная всей поэмой неоспоримая привилегия:

Сохранять веками будет
Память обо мне народ¹⁷.

Песня эта вечна, ибо содержит правду о прошлом «человека-народа». Завещав народу свою песнь, автор передал потомкам созданный им эпический образ родины как основу национальной культурной традиции.

Духовное содержание скульптурно-пластического образа героя песни сформировано историей аргентинского этноса. Она началась с жестоких противоречий, с главного спора истории Нового времени — о сущности и будущем человека. Человек или зверь, воля или тюрьма — в такой художественно-философской форме запечатлела история первые шаги аргентинской духовной традиции. Памятником прошлому и заветом будущему остался «человек-народ» Эрнандеса — эпический герой, крестьянин, защищающий свое достоинство и достоинство всего народа.

Каков жанр произведения, созданного Эрнандесом? Леопольдо Лугонес и Рикардо Рохас полагали, что это эпос, эпопея, учитывая функцию, на которую произведение претендовало. Борхес первым указал на романное начало в «Мартине Фьерро», квалифицировав его в целом как роман и отметив, что он был создан во времена Флобера, Диккенса, Достоевского, Золя, Марка Твена¹⁸. Он писал также о частном и заземленном характере героя, в то время как эпопея требует идеальных персонажей. Но и такая точка зрения слишком узка, ибо и сюжет, и герой, и тема имеют явно двойную природу — эпическую и романную, связанную с различными художественными началами (фольклор и литература), а следовательно, и двойное значение. Произведение, в котором сосуществуют две принципиально различные ценностно-временные системы, — это роман-эпопея. Но не в том смысле, в каком этот термин употребляется для характеристики масштабных романов на национально-исторические темы. Это произведение художественно воплощает образ этнической родины и этнического типа героя, пользуясь методологией романа и эпопеи. В основе первого — критическое познание и воссоздание действительности, в основе второй — идеализация и увековечение ее героических черт.

Осуществив синтез разных линий аргентинской литературы, «Мартин Фьерро» подвел итог не только целому периоду национальной литературы, но и целой эпохе формирования аргентинской нации в перелом-

ный момент ее становления. Исключительным оказалось его значение для дальнейшей судьбы аргентинской культуры. В «Мартине Фьерро» реализовалась тенденция, наметившаяся с самого начала в поэзии гаучо, к замещению лишенных эпических жанров и функций «ослабленного» фольклора. Полной фольклоризации поэмы не произошло, что, очевидно, связано со спецификой аргентинской (как и в целом латиноамериканской) фольклорной среды, формирующейся в период всеобщего обучения и грамотности. Однако и частичная фольклоризация, и всенародная популярность поэмы, ставшей для аргентинцев «книгой народа», эталонным воплощением образа родины, — все это говорит о решающем значении произведения Эрнандеса в создании и закреплении национального самосознания и его дальнейшей эволюции.

Исключительное значение имеет произведение Эрнандеса и для последующего формирования аргентинской «высокой» культурной традиции. Так или иначе, с «Мartiном Фьерро» (как и с «Факундо Сармьенто») соотносятся все основные художественно-философские направления, характерные для аргентинской культуры XX в., нередко противостоящие друг другу. С творчеством Эрнандеса — и в позитивно-преемственном, и в полемическом плане — связано творчество таких крупнейших художников и мыслителей Аргентины XX в., как Леопольдо Лугонес, Рикардо Рохас, Рикардо Гуиральдес, Эдуардо Малвеа, Эсекьель Мартинес Эстрада, Хорхе Луис Борхес, Эрнесто Сабато, и многих других, хотя полное значение «Мартина Фьерро» выявилось лишь спустя десятилетия после его создания.

¹ Цит. по: *Borrello R. A. Hernández: poesía y política*. Buenos Aires, 1973. P. 60.

² *Hernández J. Vida de «El Chacho» y otros escritos en prosa*. Buenos Aires, 1967. P. 43.

³ *Poesía gauchesca*. México; Buenos Aires, 1955. P. 576.

⁴ *Borges J. L. Obras completas*. Buenos Aires, 1964. T. 1. P. 26—30.

⁵ *Onís, Federico de. El «Martín Fierro» y la poesía tradicional*//*Revista hispánica moderna*. New York, 1968. N 1/2. P. 16.

⁶ *Carrizo J. A. Antiguos cantos populares* // *Cancionero de Catamarca*. Buenos Aires, 1926. P. 19.

⁷ *Borrello R. A. Op. cit.* P. 181.

⁸ *Martínez Estrada E. Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México; Buenos Aires, 1948. T. 2. P. 254—255.

⁹ *Borrello R. A. Op. cit.* P. 148.

¹⁰ *Poesía gauchesca*. T. 2. P. 636.

¹¹ *Ibid.* P. 580.

¹² *Ibid.*

¹³ *Hernández J. Op. cit.* P. 43.

¹⁴ *Poesía gauchesca*. T. 2. P. 631.

¹⁵ См.: *Carilla E. La creación del «Martín Fierro»*. Madrid, 1973. P. 216.

¹⁶ *Хосе Эрнандес*. Мартин Фьерро. М., 1984. С. 174.

¹⁷ Там же. С. 175.

¹⁸ См.: *Borges J. L. Obras completas*. T. 1. P. 37.

Хосе Марти

Мы живем во времена цивилизационной смуты, систематика знакомого нашему поколению мира разрушилась, идут глобальные изменения с неясным исходом. В одном, кажется, все согласны — это переход в «иной», «новый мир», от большого цивилизационного цикла так называемого Большого Модерна в неопределенную область постмодерна, или постсовременности, которую творят новые силы, захватившие мировую инициативу, человек нового типа, как всегда, не задумываясь, что он делает и что будет. Что же это за человек? Ведь он не возник вдруг, он вызревал в недрах предшествующего периода, и черты его рельефно вырисовываются на фоне прошлого, уроков истории, которые если ничему и не учат, то дают точки отсчета для сопоставлений. Новая современность проясняет прошлое, меняет его пейзаж, передвигает фигуры: одни уходят в тень, другие все больше выдвигаются на первый план.

Последнее, на мой взгляд, происходит с Хосе Марти — антиподом того типа «гомо», что творит «дивный новый мир». Таковым Хосе Марти осознавал себя сам, ибо этот другой тип человека выходит на историческую арену уже в его времена. Проблемы, с которыми столкнулся Марти, время его деятельности (конец XIX в.) удивительно перекликаются с рубежом XX—XXI вв. Более того, еще недостаточно осмыслена роковая рубежность фигуры Марти для мировой истории и культуры. Судьба распорядилась так, что маленькая Куба оказалась на перекрестке не только миров и цивилизаций, но и больших исторических движений, и Марти, как лидер борьбы последней колонии Испании за свободу, первым столкнулся с новой мировой силой — Соединенными Штатами, которые под видом помощи делу освобождения аннексировали Пуэрто-Рико и оккупировали Кубу.

Мир вступил в новейшую историю, инициатива в ней все более переходила к США, с их деятельностью и связаны во многом современные глобальные изменения. Первые акты драмы сегодняшнего мира разыгрались именно в Латинской Америке, хотя участники и «зрители» не могли отдать себе отчет, каковы их размах и значение. Латиноамериканцы, прочувствовавшие на себе то новое, что насту-

пало, первыми задумались и о новом антропном типе, представлявшем США, разглядев за масками североамериканской демократии расово-цивилизационные угрозы, которые другие — европейские — империализмы проповедовали во времена передела мира в терминах открытого социал-дарвинизма.

Параллельно, но на основе различных ветвей европейской цивилизации формировались миры Испанской и Северной, англосаксонской, Америки. Северная Америка «зачистила» свою территорию экспансии от «дикарей» на основе пуританской философии «предопределения судьбы»; другая Америка в ходе военной и духовной конкисты, ставившей целью христианизацию «автохтонов» на основе классического евангелизма («все человеки — люди», Б. де Лас Касас), кровью и духом сливалась с завоеванным миром, вступала в сложнейший, трагический и плодотворный расово-цивилизационный метаморфоз, одновременно осмысливая, что с ней происходит.

Строитель Аргентины Доминго Фаустино Сармьенто, запутавшийся в жестоких противоречиях «своей» Америки, пришел к самоубийственному выводу о расовой ущербности метисов и призвал сменить население путем европейской иммиграции и «стать Соединенными Штатами Америки». Идеи эти прямо перекликаются с новейшим неопозитивизмом и неосоциал-дарвинизмом, хотя и на иных, не расовых основаниях.

В дискуссиях того времени в оппозиции Север — Юг происходил переход от расово-географических к цивилизационным основаниям. Северная Америка — англосаксонско-американская цивилизация, она противостоит «иной» Америке, а вот какой — об этом и шел спор. Противники позитивизма, социал-дарвинизма, представители испаноамериканского модернизма, т.е. «новые идеалисты», подхватили уже жившее в культуре понятие *латинская Америка*, означавшее ориентацию на классическую, гуманистическую (в их понимании), романскую, средиземноморскую культуру. В культурно-философских построениях испаноамериканских модернистов, их лидера Хосе Энрике Родо («Ариэль», 1900) проблемы реального человека, этнические, антропные факторы, судьбы «автохтона», метиса вообще выносились «за скобки», но англо-американской цивилизации; возведенному ею в божественный закон материальному успеху, прагматизму, экспансионизму противопоставлялся идеал гармонического человека и мира, духовности и идеализма.

Марти тоже был идеалистом и сказал подразумеваемые испанскими модернистами слова, которые восходят к христианскому евангельскому универсализму: «Нет ни рас, ни ненависти между расами» («Наша Америка», 1891). Но это скорее крайнее выражение неприятия идеи расовой вражды, нежели мыслительная установка.

Ибо Марти был не только идеалистом, но и реалистом, точнее парадоксальным образом *идеалистом-реалистом* — это сочетание обусловило оригинальность и действенность его утопизма.

В системе понятий Марти центральное место занимает *реальный человек* Америки, и потому в его концепции «своей» Америки взаимодействуют основные антропосоциокультурные факторы (расово-этнический, социальный, исторический, нравственный), в увязке дающие эскиз «иной» цивилизационной модели, как она предстает в его программном эссе — манифесте «Наша Америка» и других текстах.

Марти очень редко, словно неохотно использовал понятие «латинская» Америка; не находя определения, он писал *наша* Америка, считая, что *наш* человек, реальный человек Америки уже рождается из почвы и истории и создает свою *культуру*. *Наша* означает не североамериканская, но это явно и не *латинская*, хотя латинское (романское), конечно же, входит составной частью в объем *нашего*. Но латинским Марти не ограничивается: «Пусть привьется черенок мировой культуры, но ствол будет нашим» («Наша Америка»). После победы над Испанией в «войне без ненависти» (еще одна утопическая, но пронизанная реальной нравственной императивностью идея!) возникнет «моральная республика», основанная на социально-гуманистических ценностях («надо быть на стороне угнетенных», надо пробудить от спячки индейца — без него невозможна «наша» Америка!). То есть *наша* Америка — это *народная* Америка, Америка *народа* Америки. И Марти ввел обобщающее понятие, в нем все факторы перекрещиваются и дают уже не идеалистическую, а реалистическую цивилизационную формулу базового антропного типа. Реальный человек Америки, по Марти, который победит «ложную ученость» (расистские идеи, социал-дарвинизм, не подходящие к реалиям «иной» Америки государственные, образовательные и прочие установки), — это *автохтонный метис!* («Наша Америка»)¹.

Поразительное, невозможное понятие не только для времени господства идей «расовой чистоты», но и вообще для «классической» культурологии и цивилизациологии почти всего XX в. С традиционной точки зрения налицо несовместимость в парадоксальной формуле, шокирующей «здравый рассудок», понятий «автохтонность» (т.е. исконность), которая в традиционной науке выступает как основа устойчивости гомогенной платформы цивилизационного образования, и «метисность» (смешанность) — воплощение гетерогенности, неоднородности, расколотости оснований. *Автохтонная метисная Америка* — это и есть, согласно Марти, *наша* Америка, прививающая к своему «стволу» иные культурные традиции, полезные для себя. Очередная утопия Марти? Конечно, утопия с точки зрения сегодняшней и завтрашней тоже, но показывающая реаль-

ный вектор развития, который воплощается самой историей Латинской Америки. И потому перед нами снова *реалистическая утопия*.

Такой и является именуемая Латинской Америкой цивилизационная общность — *автохтонной метисной Америкой*, обретающей свой, новый вариант «культурного бессознательного», архетипического, ментальности, самотворящей себя в различных вариантах синтезов, симбиозов, синкрезисов, соединений, смещений, взаимодействий. Если брать максимальные исторические дистанции, то таковы в истоках все цивилизационные образования, представляющиеся сегодня однородными, гомогенными. Именно эту динамику, «пограничность», взаимодействие на исходе XX в., во времена падения всех видов цивилизационных, расовых, этнических «центризмов», акцентирует современная цивилизациология, выдвигающая на первый план вместо понятий «чистоты», «однородности» понятия «гибридности», «смешанности», «нечистоты», «поликультурности». Утопичность оказывается реальной, она входит в реальность, порождается ее динамикой и как вектор, цель, и как движение, механизмы, путь становления. Не более ли реалистичен такой утопизм, чем одномерный позитивизм?

Боливар говорил о рождавшемся в начале XIX в. на территориях испанской империи «маленьком роде человеческого»; Марти говорил: «Родина — это человечество». Латинская Америка предстает как всемирного значения цивилизационный проект, воспроизводящий всю многосоставность и сложность общей истории цивилизации... Такая цивилизационная идеология порождает и в лице самого Марти особый антропный тип, носителя этой идеологии, а он, в свою очередь, — особую цивилизационную, общественную нравственность. Она опять же и утопична, и реалистична!

В расхожей культурологии стало азбучной истиной, что насилие, виоленсия, эта повивальная «ведьма» истории, революций, есть онтологическая черта латиноамериканца-метиса. А для Марти идеалы Большого Модерна — «свобода, равенство, братство» — не пустой звук. Он против всех вариантов «центризмов» и всех вариантов насилия. Одно из ключевых его положений: «Надо быть на стороне угнетенных». Но он отказался признать доктрину марксизма — его отвращает идея классовой ненависти и борьбы. Не приемля западных форм угнетения личности, он не приемлет и иной вариант подавления человека, который затем из России распространился на добрую половину мира, в том числе и на его Кубу.

Из сказанного ясно, почему присвоить имя Хосе Марти, не извратив его наследия, не могут ни официозная Куба, ни ее противники. Марти ускользает от всех доброхотов в будущее, в иные времена, которые всегда будут чаемы. Так он со своими неколебимыми импе-

ративами продолжает жить в эпоху постмодерна, в «дивном» «новом мире», где правит тип человека, на которого он с *испугом* и отвращением указал, когда тот родился и делал первые шаги по планете, начав с Латинской Америки.

Не обойтись без темы отношения Марти к североамериканскому цивилизационному типу человека. В последнем письме, написанном — и недописанном — перед боем, в котором Марти погиб (может быть, это была форма добровольного ухода из жизни? Невозможно представить себе Марти, убивающим кого-то!), есть горькие строки об опасности, нависшей над «нашей» Америкой со стороны США, что подтверждало его знание североамериканского образа жизни: «Я жил в чреве монстра, и в моих руках праща Давида». Вряд ли нужно доказывать, что Марти, лелеявший дух культуры во всех его проявлениях, столько лет проживший в США, воспринявший американский трансцендентализм как основу своей философии, боготворивший Эмерсона, автор текстов, свидетельствующих об его высокой оценке американского умения трудиться, не был американофобом. Но он был категорически против североамериканского обожествления материального прагматизма, против философии «успеха» любой ценой, против пуританской доктрины «избранности» на основании личного экономического достижения, против фатальной любви американца к деньгам (вспомним признания «отца нации» Франклина!) — тех начал американской ментальности, что редуцируют в человеке человеческое.

«Я жил в чреве монстра...!» Это написано Марти.

Вскоре Рубен Дарио, к которому Марти обращался «сынок», оплакав гибель «отца», назовет этого монстра Калибаном (шекспировский образ агрессивного, бездуховного существа) и скажет, это он, Калибан, «сгубил пьяного лебедя Эдгара По». А Хосе Энрике Родо, за которым пойдет целое поколение латиноамериканских деятелей культуры, в «Ариэле» превратил Калибана в один из важнейших символов латиноамериканской цивилизационной рефлексии как обозначение прагматики, не совместимой с идеалом человеческой гармонии. Нам ли судить о символах латиноамериканской культурной традиции, которая рождалась, впитывая и переваривая конкретный исторический опыт? Вслед за захватом части Мексики — аннексия Пуэрто-Рико, оккупация Кубы, интервенции, за спиной участие в большой «грязной войне», т.е. в терроре в странах Южного конуса в 1960—1970-х годах, насаждение военных диктатур, подрыв «последней надежды» — мирной чилийской революции. Что вошло в историю, не вычеркнешь, опыт прожитого аукнется не раз, как в начале XXI в., когда Латинская Америка полевела сильнее, чем прежде.

Но вернемся к вопросу, что же это за тип человека, создающего «дивный новый мир» нового тысячелетия?

Кризис проекта Большого Модерна с рубежа XIX—XX вв., развивавшийся на протяжении XX столетия (национал-социализм и фашизм, коммунизм), был кризисом двусоставным, включавшим в себя как западноевропейский вариант (в истоках — католический христианский универсализм), так и восточно-европейский (православный христианский универсализм). То было андрогинное и «разрывное» единство общих истоков, а кризис был взаимозависимым, сложно переплетенным. На смену им пришел последний ресурс европейской цивилизационной матрицы — протестантизм, который с самого начала, с раскола, в радикальных кальвинистской и пуританской версиях отвергал трансцендентно-метафизические и нравственные основы проекта Большого Модерна. Американский пуританизм опустошил небеса и мифологизировал экономику, деньги. Современная североамериканская идеология глобализма, формально не отрицающая, более того, рекламно утверждающая в самых общих очертаниях гуманистические ценности, — это маскировочная, рекламно-клиповая версия нового типа империализма, порождающего иной антропный тип, на *практике* полностью вышедший за пределы христианской, гуманистической культурно-цивилизационной парадигматики, классической духовности, нравственности. Тоталитарные общества — национал-социализм и коммунизм — тоже покинули эти пределы, но существовали и иные точки отсчета, порожденные изнутри сопротивлявшегося общества, его культуры. Вспомним не случайное слово — *сопротивление!* На «преступление» всегда было «наказание». Теперь этого нет, или почти нет, во всяком случае, нет как системной идеологии — анархический антиглобализм лишь подчеркивает эту ситуацию. Падение началось со Второй мировой войны, с победных дат. Вспомним, как Соединенные Штаты в порядке эксперимента уничтожили только что изобретенными атомными бомбами два японских города, а событие это, выходящее за всякие пределы, не имело ни соответствующих его масштабу отзвуков, ни «наказания» изнутри общества. Это первое яркое проявление нового «гомо».

А.И. Неклесса выявил два уровня в американском антропном типе — носителе идеологии американского глобализма и «строителе» мира постмодерна. Есть «политкорректная» версия американского глобализма: массовое распространение по всему свету, вроде гамбургеров, глобальной деколонизации, демократии, секуляризации, равноправного мультирасового мира, мультикультурности и т.д. При этом существуют страны «оси добра» и страны «оси зла», «хорошие парни» и «плохие парни».

Другой уровень — это управляющая и манипулирующая элита — «новый класс». Его образует тип человека, который окончательно вышел за рамки социально-культурного контроля, духовной трансценденции. Он существует вне метафизического модуса, а значит, вне пределов нравственности, духовности, т.е. культуры в классическом значении. Он, продолжает Неклесса, уже почти не имеет связи с пуританской традицией «призвания» и «предопределенности судьбы». Его действия, приобретающие смысл «естественных законов» бытия, обусловлены финансовыми операциями. «Новый мир» постмодерна Неклесса назвал «экономистичным» (не «экономическим»!), соответственно, наверное, антропный тип можно назвать «экономистичным человеком». Новое и в том, что принадлежность к «новому классу» определяет новое «кредо». «Финансовый успех уже не просто признак благодати (как в классическом пуританстве.— В.З.), но сама благодать, истекающая из единого центра — квазиплеромы кредита последней инстанции»². «Новый класс» опутал мир сетями финансово-спекулятивных операций, создал виртуальную квазиэкономику, миражный мир псевдоидеалов. Есть в этом строе свое «подполье», свой «андерграунд», где скапливаются силы всемирного Распада, информационно-технологического произвола и «беспредела»...

Постмодерн «устал» от культуры, не случайно его называют «посткультурой». Культура для постсовременности — излишний груз, перебор информации, ей место теперь в миражном пространстве, в интернетовской свалке, а реальное пространство — для «экономистического» действия и расставления знаков новой квазицивилизации.

Такое отношение к культуре — новое явление. И что останется миру, если исключить «гуманитарию»? В «новом» экономистическом мире с истощением последнего — протестантского — ресурса христианской цивилизации в обрамлении новых технологий происходит возврат к временам, когда Энкиду еще не чувствовал братства, т.е. перед нами новая архаика, которая воспринимает традиционную культуру, в том числе и свою, если не враждебно, то лишь в декоративном, не в сущностном аспекте.

А. Пелипенко в ряде публикаций уделил внимание новому антропному типу. В одной из статей он написал, что в постсовременности на смену христианской цивилизации пришла «новая естественность», а на место Богочеловека явился Человекобог³. Старый ницшеанский образ, но новое то, что у него в руках «кнопка»! В другой статье А. Пелипенко развил идею так: либерально-гуманистическая антропология Большого Модерна — кажущаяся традиционной на фоне «новой естественности» или американского глобалистского «авангардизма» — должна быть отброшена ради выживания чело-

вечества в «Новом мире». «Новая естественность», «новый здравый смысл» — это неосоциал-дарвинизм, он уничтожит как не соответствующие требованиям новой цивилизации не только локальные архаически-традиционалистские общества, поскольку они не отвечают ее требованиям, но архаического и традиционного человека внутри каждой культурно-цивилизационной системы⁴. Норма соответствия, конечно, — американский стандарт. Что ж, это действительно новое явление, поворот, продиктованный североамериканской «антропологической геостратегией». «Новый мир» признает мультирасовость, это не традиционный расизм, но он не признает реальную поликультурность, цивилизационную множественность. Американская доктрина «мультикультурализма» — одна из масок глобализма по-американски, на самом деле перед нами антропологически-цивилизационный нигилизм. И все это познала на себе Латинская Америка во времена Хосе Марти и впоследствии.

Что можно на это возразить? Глобализация, истоки которой уходят очень далеко, действительно формовала, стандартизировала мир всегда, но никогда не объявляла глобальную войну цивилизационной множественности. Это опасная доктрина, разрушающая самую сущность человеческого и в личностном, и в общественном планах.

В основе схемы сознания и подсознания любого антропного типа — и общества как коллективного «гомо», в том числе утверждающегося американского стандарта — комбинация «архаическое — традиционное — модерное». Для нормального функционирования архаическое («бессознательное», иррациональное и т.д. — необходимый источник жизненности всякого антропного типа) репрессируется, держится «в узде» традиционным, которое обеспечивает общественно устойчивое развитие модерного и ставит ему нравственные границы. В том антропном типе, что порождает «новый мир», архаическое (экспансионизм, агрессия, экономистичные цели любой ценой и т.д.), минуя традиционное, фактически аннигилируя его, сливается с супермодерным, с небывалыми технологиями и порождает опасное супертехнологичное неоязычество, неоархаику⁵.

И. Яковенко расценил американский глобализм как показатель кризиса евроатлантической цивилизации, и это вполне реально. «Человечество выживет, если Запад осознает иллюзорность идеи универсальности западной цивилизации как образца и модели для всего человечества и факт множественности цивилизационных моделей... Эта эволюция сознания требует интеллектуального мужества. Однако только на этом пути возможен поиск реальных стратегий выживания человеческого сообщества»⁶.

Правда, я бы дифференцировал концепт «евроатлантической цивилизации». Ход событий часто показывает стремление Европы

вернуться из «Евроатлантики» в границы европейской цивилизации, не утрачивать ценности Большого Модерна, хранить стратегию консенсуса как самый, возможно, дорогой опыт истории — опыт, не усвоенный Соединенными Штатами, признающими только «консенсус силы».

Человечество вершит сложнейший переход в «новый мир» между Сциллой становления всемирной ресурсной и финансовой целостности и Харибдой цивилизационного многообразия, которое может стать не источником краха, а импульсом становления «всеобщего человечества». «Родина — это человечество» — эти слова Марти сегодня актуальны как никогда. Иная утопия гораздо реалистичней позитивистской прагматики.

¹ См.: *Zemskov, Valeri*. «Nuestra América» de Martí en la encrucijada de las teorías de la Posmodernidad // *Trascendencia cultural de la obra de José Martí*. Praga, 2003.

² *Неклесса А.И.* Неопознанная культура. Гностические корни постсовременности // *Глобальное сообщество. Картография постсовременного мира*. М., 2002. С. 43.

³ *Пелипенко А.А.* 2000 год: итоги христианской эпохи // *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания*. М., 2002. Ч. I. С. 126—127.

⁴ *Пелипенко А.А.* Глобализм и кризис либеральной антропологии // *Глобальное сообщество...* С. 198—199.

⁵ Можно также предположить, что «новый класс», его элита унаследовали традицию правящих элит эпохи Большого Модерна (Германия, Советский Союз и др.), включавшую оккультное знание, гностицизм, различные предсказательные источники (особенно Нострадамус, Откровение Иоанна и др.) в свою геополитическую стратегию. Примечательно, что агрессия против Ирака согласуется с толкованиями предсказаний Нострадамуса и по датам, и по причинам (поиск бактериологического оружия — «чума» Нострадамуса), и по географии (Месопотамия). В конце концов, это еще одно свидетельство неархаичности сознания творцов стратегии глобализма (согласно Нострадамусу, множественность вер — одна из причин возможного всемирного катаклизма). Такой ракурс добавляет новые оттенки в факт молчаливого одобрения разгрома культурных памятников Месопотамии, Вавилона. Во всяком случае, позитивизм (расизм, социалдарвинизм) всегда уживался с тайнознательством.

⁶ *Яковенко И.Г.* Глобальное сообщество и локальное сознание // *Глобальное сообщество...* С. 207—208.

Рубен Дарио

Рубен Дарио (1867—1916) первым из латиноамериканских писателей вошел в историю мировой литературы сразу как яркая творческая индивидуальность и реформатор испаноязычной поэзии. Он стоит у истоков литературы Латинской Америки Новейшего времени как создатель нормы писателя и писательства в период, когда латиноамериканская литература начала выходить на центральные пути мировой культуры.

Однако феномен Дарио во многом не понят. Его глубинная культуростроительная роль не вяжется с его обликом, особенно периода творческой зрелости — эстетизированной, эротической, фривольно-игровой поэзии «Языческих псалмов», лишенной примет связи с латиноамериканской действительностью. Проникнуть в поэзию Дарио в определенном смысле сложнее, чем даже в тайны его старшего современника, великого кубинского поэта Хосе Марти (1853—1895). Тип жизненного поведения Марти, склад его личности и смысл его философско-художественных исканий совпадают, у Дарио они полярно разведены. Марти предельно серьезен, социален и в жизненном поведении, и в творчестве, Дарио в период творческого расцвета принципиально несерьезен (во внешнем слое своего жизнетворчества). Марти — изгнанник, революционер, Дарио — поэт богемы, нерадивый чиновник на жалованье, относившийся к службе как к тягостной обязанности или возможности удовлетворения социального тщеславия. Марти последователен в ориентации на высокие принципы романтического героизма и христианско-жертвенной нравственности. Дарио ориентировался на тип поведения европейских «проклятых поэтов», а в творчестве исповедовал индивидуализм, бегство от действительности и, казалось, был равнодушен к судьбам Америки. Сомневался он и в христианских культурно-нравственных нормах. Но противоречащие друг другу на уровне жизненной данности, культурно-идеологической нормативности, Марти и Дарио взаимодополняют друг друга, образуют единую линию преемственности на уровне больших исторических смыслов.

Марти, согласно воспоминаниям Дарио, при единственной встрече с ним в Нью-Йорке в 1893 г. по-отцовски прижал его к себе и назвал «сынок». Здесь важно самоощущение Дарио, боготворившего

Марти — автора книги стихов «Исмаэлильо», восприятие им себя как наследника Марти. Их роднит прежде всего отношение к искусству, к поэзии как к суверенной духовно-жизненной деятельности, к высокой миссии, сакральному действию, исполненному трансцендентного смысла, к красоте и гармонии как высшей цели поэзии и бытия, к творчеству как глубоко индивидуальному самовыражению и жизнестроительной силе, воплощающей эти высшие принципы. Дарио, отказавшись от социальной поэзии, сделал поэзию полем поиска и строительства себя как идеальной личности. В утопическом мире «чистой» красоты, в парадоксальных формах искусства «ухода» он напряженно искал идеал нового человека Америки, противостоящего действительности. Эстетизированный мир его поэзии — зона напряженной работы мысли и духа, трансформирующей ключевую топику латиноамериканской культуры. Дарио — классический идеолог американизма, строитель и пророк новой Америки.

Если Марти с юности, с первых шагов и произведений — зрелый гражданин и поэт, готовый к выполнению своей миссии, то Дарио суждено пройти трудности роста — от младенчества до зрелости. И на всех этапах он — поэт-дитя, не ведающий запретов, готовый нарушить любой социально-эстетический канон. Х.Э. Родо признал его «царственное право безответственности», т.е. свободной игры творческих сил природного гения.

* * *

Рубен Дарио (настоящее имя — Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто) родился в Никарагуа — в глухой провинции (Метапа, департамент Матагальпа) в неблагополучной семье. Он научился читать в три года, с пяти — проявил дар поэтической импровизации. К десяти годам, живя в Леоне в семье родственников, ставших ему приемными родителями, он получил известность как мальчик-поэт. Леоне был тогда самым крупным центром Никарагуа, университетским городом, где выходили газеты, журналы и было немало литераторов, политических деятелей — либералов, патриотов-прогрессистов, сторонников новой философии позитивизма. Они обратили внимание на юного поэта, покровительствовали ему, организовывали выступления в прессе и даже публичные чтения в Национальном конгрессе. Первое стихотворение Дарио опубликовано в 1880 г. в местной газете, а в 1881 г. он собрал свои стихи в оставшуюся неизданной и впоследствии утраченную рукописную книгу «Стихи и статьи в прозе Рубена Дарио».

Систематического образования он не получил из-за неспособности к точным наукам, но интерес к литературе проявил рано. Основа его первоначальной поэтической культуры: традиция «массовой» романтической версификации, бытовая импровизация «на случай»,

старинная креольская поэзия (с ней он познакомился в училище иезуитов), испанское барокко и романтизм, французские романтики (особенно Виктор Гюго). Его поэма в десимах «Книга», прочитанная в 1882 г. в Национальном конгрессе, — это путешествие по испанской и испаноамериканской поэзии: от поэмы о Сиде, испанского романсеро, Хорхе Манрике и Хуана де Мены до Гарсиласо де ла Веги, Лопе де Веги, Гонгоры, Кеведо и далее — Кинтаны, Нуньеса де Арсе, Беккера и Кампоамора; от Бельо, Ольмедо, Эредиа до Мармоля, Авельянеды и др. Чтение поэмы вызвало скандал: юный поэт обрушился в ней на Папу Римского, церковь, клерикализм, духовную тиранию.

Юный Дарио перепробовал разные стилевые творческие амплуа: философствующий, влюбленный, альбомный поэт, поэт — гражданин и тираноборец, поэт — поборник прогресса, антиклерикал. Антагонистические маски взаимозаменяемы и даже взаимосочетаемы. Классический романтический стереотип «поэт — меланхолический философ, размышляющий о тайне бытия» сочетается с клише поэта-материалиста, атеиста, разочарованность в жизни — с пылким оптимизмом и прогрессизмом. В 1883 г., к столетию со дня рождения Боливара, в г. Сан-Сальвадоре, где Дарио как особо одаренный подросток учился за государственный счет, по заказу президента страны он написал одическую поэму «Освободителю Боливару», построенную на типовом наборе патриотических американских идей и аркадийской топики в изображении Америки.

Но существовал глубинный вектор развития. Смысл поисков Дарио таился в овладении разными стилями. В поэме «Книга», переходя от эпохи к эпохе, он виртуозно играл образно-лексическими пластинами от Античности до барокко и романтизма. В Сан-Сальвадоре его учителем стал поэт нового склада Франсиско Гавидиа, который пробудил у него интерес к французской поэзии и обратил его внимание на возможности обновления метрики и ритмики.

Произошло и мировоззренческое взросление. В сборник «Эпистолы и стихи. Первые записи» (1885) он почти не включил стихотворения с позитивистскими идеями. А их у него было немало: хвала материализму, прогрессу, антиклерикализму. От той поры остался эклектический симбиоз традиционалистской позитивистской топики в разработке центральной темы книги: поэт как «архангел прогресса» и поэзия. Поэт попробовал себя и в романтико-костюмбристских жанрах — в «легендах», типичных для той эпохи. Но наиболее органичная для Дарио — тема любви, в чувственной, эротизированной форме она нашла воплощение в арсенале анакреонтики, в альбомном романтизме, что соответствовало его облику вечно влюбленного юноши божемного склада. Эрос для Дарио — высшее воплощение красоты, т.е. функция божественных сил. Но большин-

ство любовных стихотворений на начальном этапе вытеснены более «серьезными» темами.

В 1886 г., после поездок по Центральной Америке, положивших начало типичной для поэта-модерниста скитальческой жизни «по странам и культурам», после любовной неудачи (неверность возлюбленной) Дарио покинул Центральную Америку. На средства, собранные друзьями, с рекомендацией знакомого генерала, под грохот извержения вулкана на Момотомбо, сакрализованного в сознании поэта, ибо о нем писал боготворимый им Виктор Гюго, с экземплярами первого сборника и неизданными стихами он отправился в Сантьяго-де-Чили.

Чилийский период имел решающее значение для Дарио как поэта. В процветающей в сравнении с Центральной Америкой стране (литературная среда, развитая пресса, книжные новинки из Европы) Дарио нашел мир, к которому стремился. Его друзья-писатели — видный чилийский поэт того времени Эдуардо де ла Барра, Педро Бальмаседа (сын президента страны), Эдуардо Пуарье — открыли ему путь в элитарные круги. По рекомендации патриарха чилийской литературы романтика В. Ластаррии и с одобрения Б. Митре Дарио стал корреспондентом крупнейшей аргентинской газеты «Ла Насьон», в которой печатался и Хосе Марти. В круг чтения Дарио вошли Гонкуры, Мопассан, Готье... А в 1887 г. в газетах «Эпока» и «Либертад Электораль» в Сантьяго и в «Эль Эральдо» в Вальпараисо появились новые стихи и рассказы Дарио, поразившие чилийцев необычностью.

Но три тонкие книжечки стихов, изданные им в 1887 г., написаны еще в старом духе: «Чертополох» — единственный опыт Дарио в духе традиционного креольского гротеска и романтизма — о социальных и нравственных сторонах жизни города. «Эпическая песнь во славу военным доблестям Чили» вписывается в традицию креольской апологетической поэзии, а сборник «Осенние рифмы» — в романтическую традицию любовной поэзии, хотя в нем явны и приметы будущей поэтики.

Первую и широкую известность Дарио в Испании и Латинской Америке как новатору искусства принесла вышедшая в 1888 г. в Вальпараисо книга прозы и стихов «Лазурь», о которой Дарио впоследствии писал: «Моя любимая старая книга, мой первенец, начавший интеллектуальное движение, которое принесло столько победных результатов»¹. Символ «лазури» он заимствовал у Гюго. «Лазурь была для меня, — писал он, — цветом грез, искусства, эллинистическим и гомеровским цветом, океанским и небесным»². Но хотя влияние Гюго и других романтиков (Ламартин, Мюссе) существенно, приоритеты «Лазури» иные. У Гюго сохранялось равновесие между этическим, социальным и эстетическим началами. Дарио встал на путь абсолютизации эстетического начала и искусства,

а значит, наделения поэта и поэзии трансцендентным смыслом. Он разом отказался от старой системы образности, топики, стилистических и идейных штампов.

Центральный в «Лазури» — вопрос о назначении поэта и поэзии. Поэт — пророк, но не социального бытия, а «чистой красоты», ибо общество враждебно красоте — подлинной основе бытия. Почти одновременно с первыми опытами модернистов (Марти, Х.А. Сильва и др.) Дарио обозначил в своей прозе центральный для модернистского романа конфликт художника с безобразным окружением. Классическая парадигма модернистского конфликта развернута в рассказе «Покрывало королевы Мэб» («первая поэма в прозе» — так определил его сам Дарио³): шекспировская фея снов набрасывает на мучающихся бессонницей скульптора, живописца, композитора и поэта, объединенных нищетой и непризнанием, покрывало, и они переходят в иное измерение — «лазурный сон», где царят солнце и радость, в область чистого творчества, где хозяева — художники. Лазурь — знак искусства и, прежде всего, поэзии. Мифологический смысл понятия «лазури» таится в отношении к поэзии как высшему искусству.

В аллегорическом, в духе Доде, рассказе «Король-буржуа» — о конфликте поэта с реальностью появился образ — символ нового Дарио — Лебедь. Еще один ключевой символ будущей системы Дарио — Золото как символ не только дьявольской власти, но и знак высшей небесной силы и энергии (солнце), а также знак матери-земли (ее недра), соотносимый с мотивом красоты, творческой силы, света («Гимн золоту»).

«Лазурная страна» искусства, впервые открытая в «Лазури», для Дарио словно поле свободной детской игры. Вырвавшись из тисков догматической серьезности стереотипов романтизма, поэт самозабвенно предался художественной игре и менял одну за другой декорации, маски, пейзажи (Античность, рококо, французская салонность или богемность). В каждом рассказе он пробовал тот или иной вариант открытой новой страны, парафразировал стилевые контексты парнасской эстетики, Катюля Мендеса, Доде, Готье, а с ними и приемы нового искусства: межвидовое смешение поэзии и прозы, ритмизацию прозы, мелодию и ритм как искусство слова, синестезию, подчеркнутое значение хроматической игры.

Основа поэтики «Лазури» — метафора богемного праздника во «французском духе». Элегантно-небрежный артистизм, изящество, фривольный эротизм, презрение к буржуа, аристократизм, обожествление красоты — все это создает новый образ автора, утверждающего полную свободу художника, независимость искусства. Но что крылось за маской эстета, каков облик рождающегося нового поэта, пока трудно уловить за этой игрой. Впоследствии Мигель де Уна-

муно заметил, что Дарио сделал невозможное: заставил испанский язык говорить по-французски.

Упреки Дарио в галломании не затрагивали глубинного смысла его новаций: он первым порвал с зоной испанской культуры, истощенной, неспособной служить источником для испаноамериканской литературы, и встал на провозглашенный Марти путь к мировой культуре, к независимому освоению всех возможных источников. Этот синтезирующий и обновленный смысл творчества Дарио сразу понял испанский писатель Хуан Валера, пораженный тем, что никому не известный никарагуанец проникся духом Франции, французского языка больше испанцев, имевших возможность бывать в соседней стране, и не стал при этом подражателем. Он не романтик, писал Валера, не невротик, не декадент, не символист, не парнасец: «Он перемешал все и вытянул из этой смеси редкостную квинтэссенцию»⁴.

Но «лазурные» рассказы — лишь первый шаг. Они построены по схеме: художник в конфликте с действительностью, т.е. еще не освободившийся от нее окончательно. Черты нового искусства намечены Дарио в замыкающей сборник четырехчастной поэтической композиции «Лирический год», где трактовка темы в вариантах любовного опьянения (гедонистическое «Весеннее», страстное «Летнее», рефлектирующее «Осеннее», страстное в богемно-альковном духе — «Зимнее») противостояла штампам сентиментально-романтической любви. Доминанта цикла — язычески радостная первозданность зарождающегося панэротизма Дарио, с не только земным, но и трансцендентным планом (новая метафизика любви в сонете «Venus» во втором издании «Лазури»). Стихотворный цикл выявил то, что не было явно в рассказах: у Дарио в основе праздника божественной красоты — игра, эротический импульс, причем эротизм другой, чем в рассказах, где преобладала стилистика французской фривольно-богемной любви. В «парижском» духе написано лишь последнее — «Зимнее». В трех предшествующих стихотворениях почти нет примет принадлежности культурному контексту, чувство словно вынесено за пределы культуры, на природу, в сферу действия сущностных сил. В «Летнем» любовная страсть тигра и тигрицы — это первозданная игра эроса в чистом виде. Отсюда прямой путь к следующей книге Дарио — «Языческим псалмам», где поэт парафразировал уже не внешние приметы французской поэзии, а саму концептуальность поэтического неоязычества.

* * *

Вскоре после издания «Лазури» Дарио, связи которого с редакциями газет и даже с близкими друзьями разладились, покинул Чили и вернулся в 1889 г. в Центральную Америку. Никарагуа, Сальвадор, Гватемала, Коста-Рика стали ареной его журналистской и литературной

деятельности. Дарио участвовал в гражданско-политической борьбе, вел бурную богемную жизнь и наряду с журналистикой публиковал в периодике стихи.

Особенно плодотворным был 1890 г. в Гватемале. Как и для Хосе Марти, Гватемала, пронизанная живыми токами мифокультуры, с ее истоками нового мира, рождавшегося из взаимодействия индейского и европейского начал, дала Дарио импульс для поисков своего пути. По логике модернистского сознания, стремившегося вырваться из тисков действительности, он обратился не только к индейской, но и к античной мифологии, но между двумя стихиями — глубокая, органическая связь. В тот период, видимо, и началась кристаллизация новой художественно-философской мысли Дарио. Он написал поэму «Тутекотцими» на сюжет из истории ацтеков и майя (позднее она вошла в сборник «Бродячая песня») и «Кентавров» — композицию, переработанную для «Языческих псалмов».

В Гватемале Дарио выпустил новое издание «Лазури» (1890), дополненное сонетами, рассказом «Смерть китайской императрицы», поэтическими портретами мексиканца Сальвадора Диаса Мирона, кубинца Хосе Хоакина Пальмы (с ним его связывали дружеские отношения), Леконта де Лиля, Катюля Мендеса. Признание Дарио в литературных кругах расширилось. Он начал печататься в испаноязычных изданиях Нью-Йорка.

В 1892 г. в составе официальной делегации Никарагуа Дарио поехал в Испанию на празднование 400-летия открытия Америки. И во время остановки в Гаване познакомился с восхищенным его поэзией кубинцем Хулианом дель Касалем. В его декадентски декорированном доме Дарио импровизировал два поэтических портрета Марии Кай, которую безнадежно любил кубинский поэт, — по стилистике они напоминают опыты самого Касаля. И на Кубе же написал стихотворение «Негритянка Доминга», по ритмике и фонетической огласовке оно вписалось в спонтанно рождающуюся со времен Хуаны Инес де ла Крус негрнестскую поэзию.

В Испании Дарио установил связи с видными деятелями культуры — Марселино Менендесом-и-Пелайо, Эмилио Кастеларом, Хуаном Валера, Кампоамором, Нуньесом де Арсе, Эмилией Пардо Басан, из молодых — с андалусцем Сальвадором Руэдой. Он хотел остаться в Испании, но не нашел подходящей службы, вернулся в Америку и в Картахене познакомился с колумбийским поэтом и бывшим президентом Рафаэлем Нуньесом (хотя колумбийские либералы, среди них писатель-модернист Х.М. Варгас Вила, возмущались этим союзом). Рафаэль Нуньес выхлопотал для Дарио пост консула Колумбии в Буэнос-Айресе.

Параллельно развивались события личной жизни — во время родов умерла первая жена Дарио — Рафаэлиита Контрерас, юная поэ-

тесса, писавшая под псевдонимом «Стелла» (ее образ займет важное место в его поэзии). Горестно оплакав «Стеллу», Дарио вскоре женился на Росарио Мурильо, но отношения не сложились, жить они будут врозь. Получив как консул Колумбии в Буэнос-Айресе первый и единственный раз в жизни крупную сумму, Дарио решил добираться в Аргентину через Нью-Йорк и Париж.

В Нью-Йорке Дарио встретился с Хосе Марти. И увидел Нью-Йорк — это позднее отразится в его эссе «Триумф Калибана» — словно глазами Марти, чьи «Североамериканские сцены» знал по газете «Ла Насьон». Традиционное паломничество к Ниагаре оставило его равнодушным: для романтика Эредиа, видевшего мир глазами Шатобриана, это было событие; для Дарио — пустая трата времени. Для романтиков природа — «рай» и «ад», воплощение сущности бытия, для Дарио «рай» — Париж, «где полной грудью вдыхают эфир земного счастья...».

В Париже его спутником стал Гомес Каррильо, познакомивший его в одном из кафе с его кумиром Верленом, совершенно пьяным, общение было невозможно, но Дарио все-таки назвал этот эпизод знакомством. Он встретился с Жаном Мореасом и другими поэтами нового поколения, учил французский в кафе, театрах, со случайными возлюбленными, читая поэзию. После этого стремительного посещения своего «рая» он отправился в «латиноамериканский Париж» — Буэнос-Айрес, куда привез не только новые эстетические идеи и поэзию, но и новую литературную культуру, новую нормативность — символистскую, «проклятых поэтов», нищезанцев. Он привлек к себе литературную молодежь. Поэты собирались в доме аргентинского романтика Рафаэля Облигадо. Споры с консерваторами шли в «Атенеуме», литературно-культурном центре, ставшем ареной деятельности Дарио и К. Вега Бельграно, Л. Диаса, Э. Диаса Ромеро, молодого боливийца Р. Хаймеса Фрейре, который, как и позднее присоединившийся к новому течению Леопольдо Лугонес, станут близкими друзьями Дарио.

Консульское жалованье позволило Дарио жить широко и свободно, тем более что никаких связей между Колумбией и Аргентиной практически не существовало; после смерти Р. Нуньеса колумбийское правительство сместило Дарио с поста и ему пришлось активизировать журналистскую деятельность в «Ла Насьон», «Ла Пренса», «Ла Трибуна», служить секретарем главы почтового ведомства, пользоваться финансовой поддержкой друзей. В газетах Дарио публиковал эссе-портреты европейских и латиноамериканских поэтов (они составят программный сборник «Необычайные») и стихи — они войдут в более поздние сборники.

К середине 1890-х годов убеждения поэта окончательно сложились. Настало время кристаллизации «внешнего» и внутреннего

Дарио — расстояние между полюсами в этот момент наибольшее. С одной стороны, любитель богемной жизни, алкоголя, женщин, ночного застолья, проявляющий признаки политического конформизма, любящий вращаться в свете, жаждущий известности, автор эротических стихов, лидер шумного, набирающего силу литературного движения, эпатирующего публику, привыкшую к романтикам и костюбристам, с другой, — Дарио молчаливый, с застывшей маской индейца, погруженный в себя, словно с болью слушающий работу души. Между «двумя» Дарио нет полного разрыва. Его мысль формируется в лоне модернизма, но глубинное начало этой эстетики проявилось на уровне целостного историко-культурного процесса. О глубинном пласте своих поисков он говорил не раз, но его слова словно заглушались шумом ночных праздников, поэтических застолий, и его понимание «красоты» не всегда правильно интерпретировалось.

Атмосферу того времени Дарио воссоздал впоследствии в «Автобиографии» (1912): «Я старался, как мог, навредить испанскому догматизму, псевдоромантизму, псевдореализму и натурализму»⁵. В этом ряду и издание им в 1894 г. совместно с Р. Хаймесом Фрейре, модернистского журнала «Ревиста де Америка» (вышло три номера), где совместная вступительная статья содержит программу «борьбы за преобладание любви к божественной красоте, столь гонимой в наши дни агрессивным утилитаризмом»⁶, и выступления на литературных вечерах, и публикации, среди них эссе, вошедшие в сборник «Необычайные», и «Языческие псалмы». Обе книги, собранные друзьями под присмотром Дарио, вышли в 1896 г. и вызвали много шума в литературной среде.

Отношение традиционалистов к Дарио выразил аргентинский писатель Поль Грусак, назвавший его «герольдом эстетических, декадентских символистских псевдоталантов»⁷; Дарио предпочел не отвечать на критику. Но в «Ла Насьон» напечатал статью «Цвета знамени» (1896), явно ощущая себя лидером движения. Понимая серьезность момента, он отверг космополитизм модернизма и писал об его испаноамериканской сущности.

Принципы новой эстетики впервые сформулированы Дарио фрагментарно, но полно в сборнике «Необычайные» и в предисловии к поэтическому сборнику «Языческие псалмы». Индивидуальность творчества и индивидуализм поэта («Моя литература — это литература моя и во мне»), мир красоты, создаваемый поэзией, противопоставлен вульгарной действительности, утилитарности («сквозь дивные огни поэтических витражей смеюсь над ветром, что бушует снаружи, и над злом, что меня окружает»). Мир поэзии — это мир невозможного, расположенный в космополитическом универсуме («здесь вы увидите... видения далеких и несуществующих стран»), этот мир, противостоящий серой реальности, праздничен («звучите колокольчики зо-

лотые, колокольчики серебряные, звучите ежедневно, зовя меня на праздник»); в центре праздника — любовь, эрос, «Предвечная Жена». В мир чистой красоты латиноамериканская действительность может войти лишь через древность: Паленке и Уатлан, ацтеки и инки, однако выше американских древних истоков, испанской традиции и всей классики — новая французская поэзия, Верлен («моя жена родом из моей земли, а возлюбленная из Парижа»). Основа новой поэзии — ритм и мелодия — «душа слова», апология творческого активизма («когда одна муза рождает, остальные восемь беременны»).

Так он живописует свою модернистскую «мраморную башню», или «крепость с витражными окнами», — убежище для «необычайных», защищающих красоту от вульгарности⁸. Основные образцы нового искусства он нашел у Леконта де Лиля, Эдгара По, Верлена, Мореаса и др., а из латиноамериканцев — у Марти (потрясенный гибелью поэта в 1895 г., он откликнулся в «Ла Насьон» очерком о нем, включив его в сборник).

Публикация эссе о художниках столь разной эстетической ориентации (в диапазоне от итальянского средневекового монаха Д. Кавалька до Леконта де Лиля и от Лотреамона и Верлена до Марти) в одном сборнике свидетельствует о том, что принцип «необычайности» был более важным, чем эстетические принципы. Всех поэтов объединяет анормативность жизненного поведения и творчества, все бросают вызов традиционному, все в конфликте с обществом создают свой мир, все вызывают восхищение Дарио своей суверенностью, но одни близки ему, а другие нет.

Среди его безусловных кумиров — Эдгар Аллан По. В эссе о нем впервые возник образ шекспировского Калибана как символ североамериканского мира утилитаризма, враждебного красоте и искусству, а образ США явно моделировался под влиянием «Североамериканских сцен» Марти. Судьба Эдгара По — Ариэля, погубленного Калибаном — обществом, не приемлющим красоту, идеальность, — это судьба любого подлинного художника. Художественный мир Леконта де Лиля — высший образец мира чистой красоты, противостоящего действительности. Мир Верлена, распятого между язычеством и христианством, — отражение поисков самого Дарио, что выявят «Языческие псалмы». Марти и его поэзия — образец героизма.

Верленовский мир, покачивающийся на грани разрыва эстетического и этического, между трагическим гуманизмом и декадентством, — к этой грани с опаской и любопытством Дарио приблизился, но не перешел ее. Ему чужды проповедь сатанинского аморализма, нищестанство, ибо тогда рушится и красота. Юношеский атеизм не подорвал религиозности Дарио, но, пожалуй, наиболее точно характеризует его суждение о Стефане Малларме: «Отсутствие одной рели-

гии — сокрытое присутствие всех»⁹. Ближе к старости Дарио вернулся к христианству, но пока тема религии возникала исключительно в связи с тайной Красоты и поэзии, остающихся для него воплощением трансцендентной гармонии, не важно, каким Богом созданной. Его религия — это религия гармонии. Несомненна ее связь с движениями, утверждающими возможность «мировой религии» с различных мировоззренческих позиций: «всемирной религией» Конта, теософией Блаватской, вариантами пантеизма, индуизмом. Красота для него — это высшее воплощение божественного начала, а потому и этики.

Это очевидно в сборнике «Языческие псалмы», его эстетика впитала множество влияний, но в итоге пересоздала их в явление иной культуры, ищущей свои пути в мировой культуре. В сборнике, начиная с названия, воплотилась ключевая для модернизма техника парафразы. Контуры эстетического мира «Языческих псалмов» возникли как парафразы «Античных стихотворений» и «Варварских стихотворений» вождя парнасской поэзии Леконта де Лиля. Его роль в формировании испаноамериканского модернизма в дариевском варианте 90-х годов в известной мере напоминает роль, которую в свое время сыграл для латиноамериканского романтизма Шатобриан. Он создал романтическую утопию жизни американских индейцев на лоне природы, ставшую важнейшим источником для романтического моделирования мира, а Леконт де Лиль и его соратники (для Дарио особенно важен Жан Мореас) создали эстетизированную неоязыческую утопию. Тогда в обстановке распространения расово-детерминистских идей о неполноценности «варварски» неевропейских народов, в том числе и латиноамериканских, идея высокой эстетической значимости и жизненной самоценности «языческого» служила важнейшим культурным стимулом для сознания модернистов, хотя к собственному «язычеству» они обратятся на следующем этапе модернизма — в рамках «мундоновизма» начала XX в.

В то же время при всей генетической связи с французским и в целом европейским неоязычеством (комплекс идей Ф. Ницше) испаноамериканская идеология и эстетика неоязычества имели иные смысл и ориентиры, соответствующие потребностям своей культуры. Это явно в идеологии и поэтике «Языческих псалмов». В отличие от нейтрального названия книги Леконта де Лиля «Варварские стихотворения», у Дарио уже заголовок содержит будоражащую загадку, приведшую в замешательство современников, в том числе и Родо. Мерцающее несколькими смыслами заглавие имеет травестийно-игровой характер; парафраз добавляет к исходному значению новые смыслы и меняет общее значение. Дарио, с целью эпатажа, столкнул понятия оппозиционных культурно-исторических рядов. *Profano* — в русских переводах это слово переводится как «языческий», но означает и «мирской»,

prosas — «псалмы», религиозные гимны, как в христианско-библейской традиции. Объединение языческого и христианского начал исполнено смысловой парадоксальности, напряженности. Однако значения «языческий» и «мирской» не удовлетворительны, ибо не раскрывают полностью смысла заголовка. Перевод «языческий» не точен, «мирской» точнее, но он был бы уместен, если бы поэт перевел мир сакральных ценностей (гимн, псалом) в план мирской жизни. Но происходит иное: Дарио перевел христианское начало не в мирской план, а в иной вариант сакральности. Если бы речь шла об обмирщении, то не осталось бы и священнослужения, литургичности, а именно эти принципы важны в идеологии и поэтике сборника Дарио.

Образ литургического действия, исполненного первосвященнического, даже пророческого смысла, гимническая жанровая структура — особенности художественного мира сборника. Весь механизм поэтики «Языческих псалмов» раскрывается в «Ite, Missa est», где выявляется содержание литургического таинства: профанация традиционного Бога и в результате радикальная метаморфоза — возникновение новой сакральности, новых ценностей, нового божества: на место старой культуры приходит новая.

В действе-мессе поэт — священнослужитель красоты, символизируемой Моной Лизой (это образцовое, хотя и секуляризованное воплощение европейско-христианской культурной традиции, — знак мадонны, Девы Марии). Но таинство это имеет кощунственно-профанирующий смысл, ибо любовно-эротическое литургическое действие завершается «пурпурным пылающим» поцелуем в уста Моны Лизы (знак соития), превращающим ее в «древнюю фавнессу, стонущую от любви». Идеальная любовь стала чувственной, но с сохранением идеальности, ибо эротическое сакрализовано.

Это мир с особыми ценностями — женщина-богиня превращается не в земную женщину, а в богиню — в мифологическую фавнессу. Таков исход конфликта с действительностью, с калибановым царством вульгарности, утилитаризма и с освящающей его христианской культурной традицией. Метаморфоза свершилась, вместо реальности — «лазурная страна». Калибанов мир, материальный, догматически-серьезный, сменился праздничным, невесомым миром утопии, миром новой — языческой сакральности.

Как и всякий литургический акт, священнослужение Дарио — это торжественный и праздничный акт приобщения к трансцендентным силам. Но и профанация — также праздничный и мировоззренческий акт, но не торжественный, а травестийно-игровой, лишаящий торжественность догматичности. Таким образом, основа поэтики Дарио — амбивалентная метафора серьезно-несерьезного, игрового, карнавального празднества.

Карнавальная эстетика важна для Дарио, о чем свидетельствует присутствие карнавальской темы («Карнавальная песня») в «Языческих псалмах» и неоднократное обращение поэта к теме карнавала в очерках разных лет: «Психология карнавала» (1893), «Прелюдия карнавала» (1897), «После карнавала» (тот же период), «Карнавал» (после 1896 г.), «Апология смеха» (90-е годы). К реальной карнавальской культуре, которую поэт, выросший в никарагуанской провинции, хорошо знал (см. его статью «Фольклор Центральной Америки. Народные представления и танцы Никарагуа»), его отношение не апологетическое, а к городскому карнавалу — настороженное. В описании аргентинского карнавала в Буэнос-Айресе в очерке «Психология карнавала» маска выявляет лишь безобразие действительности. А вот отношение к карнавалу в искусстве, в истории культуры у него иное. В «Апологии смеха» он вспомнил разные виды карнавализованной литературы от Античности до современности и писал: «Смех освобождает мир от мрака», «смех — это спасение, копьё и герб», спасение «отравленной поэзии реализма»¹⁰. Карнавал для него — одно из наиболее истинных самовыражений «латинского наследия», т.е. культурной родины его и модернистов вообще. В очерке «После карнавала», написанном под звуки заканчивающегося карнавала Буэнос-Айреса (неэстетизированный карнавал чужд ему, но от него он получает импульсы для карнавального модуса мышления), Дарио путешествует по образам «латинского» карнавала — французского, итальянского, испанского, апологетически относясь к этой традиции. Сам очерк — комментарий к «Карнавальской песне» — маске маски, ибо это парафраз стихов француза Теодора де Банвиля о карнавале, эпиграф из них предваряет стихи Дарио.

Комментируя «Карнавальную песню», Дарио раскрыл механизмы модернистской поэтики парафраза, воплощающиеся в разных модусах травестийного мышления, от глубоко серьезной «маскарадной» травестики у Х. Марти или у Х. дель Касаля до травестики карнавально-праздничной (от М. Гутьерреса Нахеры до Х. Эрреры-и-Рейсига). Под звуки карнавала Муза поэта ищет себе в гардеробе маску среди различных образов культур — классической, декадентской, символистской, китайской, античной, современной. Эмблематический сюжет и образ раскрывают основу эстетики модернизма: поиск своей сущности среди иных культурных миров. Но Муза отвергает все маски, в том числе и галантно-игровую маску Банвиля. «Моя маска, — писал Дарио, — это лик Музы», т.е. его Муза равна самой себе, она надевает «чудесную маску Зари»¹¹, чей образ относится к ключевой топике модернизма (рассвет, восход и т. д.) и означает рождение истинного собственного облика. Обретя маску Зари на живом карнавале Буэнос-Айреса, на знаменитой улице Флорида,

Муза из карнавальных странствий по чужим мирам вернулась к жизненному истоку.

Импульсы от реального латиноамериканского карнавала преобразованы у Дарио в иное культурное пространство — ведь он парафразировал французского поэта Банвиля, но связанная с этим мировоззренческая серьезность кроется в глубине искрящегося праздничного мира поэзии. Праздник, его сюжеты и формы (маскарад, карнавал, ряжение в маски, галантный прием, куртуазная игра, различные виды интимных любовных празднеств), все его атрибуты (игровые действия, смех, музыка, звучание оркестра, выступление буффона, возлияние вина) пронизаны у Дарио токами подлинно карнавального мировосприятия. Приметы этого модуса художественного мышления обозначились в «Лазури», но там еще не возник основной сюжет поисков Дарио на карнавале мировых культур. Богемная эротика «Лазури» не претендовала на глубокое мировоззренческое значение. Иное дело в «Языческих псалмах», где обнажена основная нить: поиск поэтом своего облика среди масок иных культурных миров. Почти все стихотворения «Языческих псалмов» — о карнавально-эротических празднествах-соитиях в разных историко-культурных масках, редуцирующихся в единый смысл. Поиск своего культурного облика связан с самоопределением через сферу Эроса.

«Энциклопедия» эротической литургии Дарио — поэма «Блуждание» («Divagación»). Трудности перевода заголовка вызваны его смысловой поливалентностью. *Divagar* — это и блуждать, и скитаться, и быть в пути, и странствовать, и бродить, и идти. Все эти значения «мерцают» в заголовке, ибо речь идет о поисках пути к своей сущности среди иных миров. Начинается поэма взволнованным вопросом к возлюбленной: «Ты придешь?» Но воображение тут же уносится в «лазурную страну» образов культурно-исторической чувственной, эротической любви: любовь древнегреческая («тебе нравится любить по-гречески?»), итальянская в духе Возрождения, немецкая (в вагнеровском духе), испанская (с цыганским акцентом), восточная (китайская, японская), индийская, наконец, негритянская (стилизованная в духе библейской «Песни песней»). Завершается эта прогулка вырывающимся из культурно-исторических контекстов деперсонализированным, космическим образом Эроса. Путешествие по Любви-Эросу — культовое действо. Образы любви у поэта — это парафраз парафразов образов культур во французской поэзии, в «Галантных празднествах» Верлена, а также у Готье, парнасцев, Мореаса...

К этой «энциклопедии» примыкают более частные вариации основной темы, такие шедевры, как стихи «Воздух был нежен» (галантная любовь в духе Клодиона, Вагто, придворной версальской культуры), «Сонатина» (любовь в духе сказок и легенд о Спя-

шей Красавице), «Маргарита» (в духе Готье) и так далее — в духе Д'Аннунцио, Верлена и т.п. Вариации эти бесконечны в любовных стихах Дарио и за пределами «Языческих псалмов». Как на вселенском карнавале, у него встречаются маски всех любовных культур и стилистические контексты всех времен, от современной ему Франции, времен «чистой поэзии», модерна, гашиша и альковной любви, — и далее вниз по исторической вертикали до культуры рококо, барокко, Ренессанса, Средних веков, легенды, сказки, мифа.

Дарио не был бы выдающимся поэтом, если б ограничился парафразами. Но он включил их в единое общее поле травестии, имеющей единую и самостоятельную философско-художественную платформу. К этой основе, словно затягиваясь в крутящуюся воронку водоворота, спускаются по исторической вертикали, устремляясь к единому мировоззренческому центру, все контексты. Эта платформа — мифологизм, чаще всего в античной эллинистической форме. И в отличие от французского экзотического эллинизма, у него иной, почти пугающий смысл подлинного мифологизма.

Карнавалы эротизм Дарио встретился в глубинах истории с истоком карнавалы культуры — дионисийской вакханалией, ее центральное и высшее действо — профанирующее и сакральное по своему смыслу оргиастическое соитие, имеющее трансцендентный мифологический смысл. В поле токов этого мифологизма любовные маски разных эпох обрели глубинное архетипическое значение и, включенные в единую систему, редуцировались в единые образы-символы. И из глубин и начал, из вихря кружения карнавалы масок эроса, поэтическая мысль словно вылетает в космическое пространство. А это уже не «галантные празднества» Верлена.

Как в истинной мифологической культуре, Эрос у Дарио слился с безликим пространством Космоса, где происходит оргиастическое действо творения. «Лазурная страна» Дарио — это пространство, словно равновеликое Космосу, зона экзистенциальных категорий, сущностных сил, мистерии бытия. Это сакральное мифологическое целое космоса и природы, в котором пространство и время слиты воедино, в космический театр, где живут лишь боги, поэт, его муза и царит панэротическая мистерия бытия.

В мифологии Дарио нет системы. Основа его мифологизма — намеренно смешанные элементы древнегреческой и древнеримской мифологии, но когда поэт формулирует первоосновы своего космоса, он выходит за рамки античного мифологизма. Для обозначения высших сил он избирает образы Зевса и Венеры, а в моменты высшего напряжения происходит словно бы прорыв в «бездонность» космоса, где уже нет конкретных богов, лишь чистые сущности в разные моменты обозначаются деперсонализированными образами: «Великое

Все», «Великое Лоно», «Божественное Вдохновение», наконец, как он пишет в предисловии к «Языческим псалмам», «Бессмертная Самка». Это понятие по-испански звучит: «Varona Inmortal», и более точный перевод — хотя это не передает игру смыслов — «Бессмертная Муже-Дева», ибо «varona» образуется от «varón» (мужское начало). Последнее существенно, ибо в оргиастическом космосе Дарио женское и мужское начала, как и в древнейших пластах мифологии (и античной, и ведической, и др.), объединены в единое целое — плодотворящую силу. Дарио не раз обращался к классическому древнегреческому сюжету и образу Гермафродита: андрогинное единство — это, по логике панэротического мифологизма, условие космической гармонии. А мистерия Дарио не хаотична, она имеет организующий центр, собирающий «Великое Все» в гармоническую систему, и медиатор ее — Поэт. Он находится в средостении, где встречаются небо и земля.

Двойственности Поэта, соединяющего мифологические «верх» и «низ», соответствуют два сакральных инструмента: флейта Пана и лира Аполлона, образы, пронизывающие всю поэзию Дарио. Сплетающиеся мелодии флейты и лиры — это надежда поэта, его идеал гармонического слияния «верха» и «низа», телесного, земного и идеального, небесного начал, как они слиты в великой мистерии Божественного Вдохновения. Мировоззренческую основу таких представлений Дарио изложил и в своих эссе (о Верлене в «Необычайных», «Прелюдия карнавала» и др.). Такое гармоническое соединение — основа утопической «лазурной страны» в «Беседе кентавров».

Образ кентавра — ключевой в поэтике Дарио — предстает воплощением единсушности и разносушности природы и человека, земным образом космической гармонии. В этом значении кентавр — символ автора, концентрирующего два значения — человек вообще и латиноамериканец, «человек Америки». Тут Дарио наследует топикку Д.Ф. Сармьенто в «Факундо», развивает ее вместе со своими современниками — модернистами и превосхищает будущее (например, «роман земли» 1930-х годов).

Художественная философия Дарио соотносима с ренессансной утопией человека, он возрождает утопическую гармонию. У него Возрождение, т.е. трансформация неживого в живое, метаморфоза воскрешения исключительно положительна. Для многих модернистов возможен лишь перевод естественного в искусственное. Кубинец Х. дель Касаль, испытывавший отвращение к природе, переводил живое в предмет искусства. Метод Касалья Дарио использовал в стихах «Кубинке», «Для нее же», посвященных Марии Кай. Но это исключения, а правило — трансформация неживого в живое. Для Дарио существенна идея «обнажения», прорыв к гармоническому естеству, как в античной скульптуре.

В этом отношении важен цикл «Археологические изыскания». В его поэтических декорациях античные боги — мраморные статуи — словно готовы ожить, как в литературе и искусстве от Ренессанса до классицизма, где современный человек включен в мифологический сюжет либо боги включены в человеческие коллизии. Скульптурный образ, урна, амфора, архитектурные детали Античности — колонна, барельеф, фриз, античный храм (или руины) — знаки другой ипостаси «лазурной», в данном случае «мраморной страны», как воплощенной гармонии и красоты.

Мотив оживления мраморной статуи античного божества связан у Дарио и с автобиографическими мотивами. В композиции, открывающей его сборник «Песни жизни и надежды», происходит метаморфоза поэта в статую (он чувствует, как у него отрастают копытца фавна) и обратно в человека. В этом оживлении, возрождении античной атрибутики — коренное отличие системы Дарио от французской парнасской поэзии, где скульптурный античный образ — мраморно-пластичный, но неживой. У Дарио он превратился в новую мифологическую телесность, причем наделенную и идеальным началом, т.е. бытийственной полнотой. Именно этот смысл имеет то, что в мраморном живом человеке Дарио живет Психея. Идеология и поэтика «Языческих псалмов» свидетельствуют о том, что он был знаком с эстетикой Античности, отсюда представления о божественном происхождении поэзии, о поэте как посланце высших сил и пророке, питаемом божественным вдохновением и силой (отождествление поэта и Зевса и родственные мотивы поэта-царя, победителя, воина, и последующие трансформации), фундаментальные идеи пифагорейской эстетики, согласно которой основа божественной гармонии космоса — порядок, мера, ритм, пропорция. Отсюда и значение для Дарио музыки и танца. Поэт, как в эстетике пифагорейцев, ищет, «ловит» секрет гармонии — форму и ритм. Это объясняет приверженность Дарио классической форме (например, сонетам) при сохранении регулярной версификации и в то же время огромное ритмическое разнообразие, неизвестное до него испаноязычной поэзии. Свою эстетику Дарио обосновал в стилизованном в духе испанского позднего Средневековья и Ренессанса цикле «Сказы, хвалы и песни» и сонетах-виньетках в античном духе цикла «Эпикуровы амфоры», включенных во второе, полное издание «Языческих псалмов» (1901).

Гармония — основа «лазурной» утопии Дарио — важнейший ключ к пониманию идеологии поэта и испаноамериканского модернизма. Несомненно, поэт осознавал свою «лазурную страну» как целостную утопию. Он дал ей несколько названий: «золотой остров», «золотая страна», «солнечная страна». Такая идея американской утопии родственна ключевой для американской культурной традиции мифологемы «Рая Аме-

рики», которая рождается в XVI в., развивается в культуре креольского барокко (Хуана Инес де ла Крус) и переходит в классическую «Аркадию Америки» А. Бельо, в ее романтические вариации от Х.М. Эредиа до Х. Исаакса, замыкается она в новых вариантах модернистской утопии Х. Марти, а затем Дарио и Х.Э. Родо. В центре художественно-философского мира Дарио — все тот же идеал утопической гармонии Америки и американского человека, но переведенные уже в план внутренней сущности человека, разработанные от идеологической «поверхности» в бытийную глубину. Дарио далек от идеологических, политизированных форм мышления, но явна кровная связь его с американской не только эстетикой, но и идеологией, разработанной Х. Марти. Он — наследник Марти именно потому, что по-своему сформулировал все ту же проблему гармонической целостности «страны Америки».

Утопия Дарио особенно наглядна в поэме в прозе «Страна солнца», где противостоят друг другу три состояния человека в трех разных мирах, напоминающих мифологическое членение мировых эпох: железный, серебряный остров и золотой остров, или Солнечная страна. Понятие острова связано с центральной линией развития латиноамериканской топики — вспомним, роль в истоках традиции легенд о блаженных, счастливых островах, об Атлантиде, Туле... Принцесса томится на железном острове в черном дворце; возможно, будущее лучше на серебряном острове, но лишь в Солнечной стране на золотом острове достижимы гармония, красота, счастье. Там и родилась принцесса, сюда и зовет ее вернуться поэт. Стихотворение посвящено кубинской артистке, живущей в Нью-Йорке. Мотив золотого острова, Солнечной страны связан с классической кубинской топикой, впервые разработанной Х.М. Эредиа и ассоциирующей землю Марти с земным раем — символом американского рая в целом. Значим здесь и мотив солнца — это и древнегреческий Гелиос, и солнце Америки. И важно совмещение двух солнц. Иными словами, «язычество» Дарио отличается от западноевропейского. Европейский ницшеанский вариант отказался от идеала гармонического человека и мира, латиноамериканская утопия выдвинула его как вектор развития и цель поиска.

«Золотая страна» в «Беседе кентавров» — Америка в образе Древней Греции, где живет человек, поэт, соединивший в себе, подобно кентавру, небо и землю, флейту Пана и лиру Аполлона, т.е. нашедший секрет соединения телесного и идеального в оргиастической космической гармонии. Возможна ли такая гармония? Или, иными словами, союз между язычеством и христианством? В «Языческих псалмах» ощутимо нарастающее метафизическое беспокойство: гармонии нет, и не было с самого начала, конфликт зародился в средостении неба и земли — в поэте, человеке, попытавшемся стать кентавром, соединив Пана и Аполлона. В кентавре рождается Ду-

ша-Психея, ее раздирают полюса «верха» и «низа». И христианская традиция полемически направлена против античной, языческой, некоторые ключевые символы Дарио — это символы модернизма как системы, т.е. сама система словно подрывает себя изнутри глубокой рефлексией. Таков финал изначально амбивалентного праздника Дарио, в котором столкнулись христианская и языческая культуры. Антипраздничная, антиоргиастическая тема нарастает от начала до конца цикла и трагическим аккордом звучит в завершающей первое издание сборника композиции «Внутреннее царство». Само ее название отсылает читателя во внутреннее бытие человека, в душу — Психею, где гармонии нет. Между внешним и внутренним бытием — жестокий конфликт, душа мечется между соблазном плоти, телесностью и страстью к идеалу.

Конфликт между язычеством и христианством — это также конфликт поэтических, жанровых традиций. Не случайно эта композиция, написанная в духе средневековой морально-дидактической поэзии, словно заключена в рамку — картину итальянского художника фра Доменико Кавалька. В ироническом вступлении к композиции — образце авторской саморефлексии и самокритики модернизма поэт противопоставляет средневековому пейзажу в стиле Кавалька, писавшего иконографические и агиографические сюжеты, пейзаж страны «лазури», «золотого острова», где в экстатическом приступе бьется «Бюль-бюль», т.е. соловей языческой страсти. Два пейзажа — два полюса, между которыми бьется душа. «Внутреннее царство», (т.е. «внутренняя крепость» — одно из определений Дарио «чистого искусства», «лазурной страны») — это башня, в которой томится душа поэта. Что она выберет? Душа-Бабочка — это Спящая Красавица, она еще не проснулась.

Впервые образы-символы хризалиды и бабочки появились в «Сонатине» — от нее по всему сборнику идет углубляющаяся трещина рефлексии. Если хризалида — символ непроснувшейся, существующей лишь в потенции души, то бабочка с крыльями из лепестков роз — символ души проснувшейся, «выпорхнувшей» в небо — в сферу идеальности. Восходит образ бабочки к античной мифологии, где он был символом Психеи (души, дыхания). Согласно мифосюжету, Психея вступила в отношения с Эротом — супругом, что привело к мучительным коллизиям и скитаниям по аду. В образно-символической системе Дарио — два состояния Психеи-Бабочки. Одна Психея радостно порхает в утопической «золотой стране» под Солнцем — в гармоническом согласии с миром, другая, познав трагическое сомнение, устремляется в темное небо, к Луне. Первое состояние — утопическое счастье в «крепости с витражными окнами», как назвал Дарио свою «лазурную» страну искусства в предисловии к «Языче-

ским псалмам». Но это лишь греза души, пребывающей в состоянии Спящей Красавицы — хризалиды, несозревшей куколки, томящейся мечтами о жизни. И когда она просыпается, то ощущает свою крепость (башню, замок, дворец) как клетку, тюрьму. С этим рядом ассоциируется и образ «мраморной страны», наконец, вообще мраморной статуи как знака античной утопии. Таким образом, казавшаяся символом гармонии, мраморная статуя есть знак материальности, телесности, в которой томится воздушная душа.

Тема бытия души, просыпающейся на миг, чтобы снова задремать, получает развитие в циклах «Сказы, хвалы и песни» и «Эпикуровы амфоры». В «Сказах» тема телесной любви достигла предела жестокости и оргиастического вожделения и вылилась в поэтическую философию космического панэротизма (здесь появляется мифологема Гермафродита). И одновременно на этой вершине обозначился непримиримый конфликт между материальным «низом» и идеальным «верхом». Впервые здесь вскрылись и историко-культурная глубина, и суть конфликта, и значение белого цвета у Дарио. В его символической хроматике «белое» — это классический мотив невинности, чистоты, святости, идеальности, как в христианской традиции. Внутри поэтики «Языческих псалмов», рождающейся как профанация христианской культурной традиции, внутри самой «лазурной» страны язычества исподволь вырастает оппозиционная символика как вестник иной историко-культурной системы, основывающейся на иных ценностях. В связи с этим особенно значимо стихотворение «Верлену»: Сатир наблюдает, как на горе воздвигается Крест, покрывающий собой горизонт. Так, в мире Дарио словно повторяются реально-исторические коллизии далекого прошлого: конфликт античного язычества и христианства и победа последнего. В этом цикле поэт стилизует жанры и топику испанской средневековой лирики с ее мощно выраженной трагической диалектикой души и тела, ее впоследствии подхватило и развило барокко. Знаки христианской традиции в конфликте с язычеством обильно представлены в этом цикле. Красной розе (знак плоти) противостоит белая роза, соотносящаяся уже не только с аполлоническим началом, но и с Христом и Девой Марией; «Апрель» обнаруживает двойственный смысл, здесь — это не языческая, а пасхальная весна, и центральный символ — образ Лебедя-Поэта соотносится с Христом — Царем небесным, или христианским Творцом.

Исходя из внутренней конфликтности поэтики сборника, можно интерпретировать смысл образа Принца — избавителя Принцессы — Спящей Красавицы-хризалиды, томящейся в мраморном дворце. Это Христос-победитель, но остается и неопределенность: это и Некто, кто разбудит душу-хризалиду и укажет путь.

Среди завершающих полное издание «Языческих псалмов» (1901) глубоко значимы «Морское», «Моя душа» и «Я преследую Форму». В «Морском» поэт прощается с утопией, которую создал. Здесь впервые появляется ранее невозможное в рамках поэтики, возникшей в результате конфликта с реальностью, понятие «жизнь» как обещание нового пути. Речь идет об «острове» жизни — острове всегда символ утопии.

«Языческие псалмы» были с восторгом приняты адептами нового искусства и с раздражением — консерваторами-традиционалистами. Но ни те ни другие не пошли глубже верхнего слоя и не осознали, сколь органично сборник рожден молодой культурой. Модернизм перевел проблему «американского человека» с внешних факторов на внутренние, взглянул на него как на субъект всемирного бытия, поставил вопрос о нем как о носителе самоценной духовности, о типе этой духовности, ее состоянии и перспективе. Интериоризация проблемы «американского человека» происходит в творчестве Дарио вслед за Хосе Марти. Специфика Дарио в том, что он моделирует «американского человека» через такую важнейшую для любой культуры сферу, как Эрос. Но это могло быть понято лишь с дистанции. А в то время Хосе Энрике Родо, фактически продолживший поиски Марти и Дарио, в эссе о Дарио заметил: «Рубен Дарио — не поэт Америки», правда назвал его не только космополитом и эстетом, но и пророком, т. е. на языке модернизма — истинным, глубинным поэтом.

Сам Дарио в тот период утверждал свой американизм, провозгласив себя вождем движения, призванного обновить испаноязычную поэзию, доказать лидерство Латинской Америки. Впервые он сказал об этом в статье «Цвета знамени»: «Возрождение испанского языка должно было произойти в Америке, ибо Испания замурована в традицию». Он осознал «современное американское литературное движение» как «революционное», начатое «Лазурью» — первой «революционной книгой»¹², а себя — вождем этого движения, имеющего высшую социально-культурную и духовную миссию. Отсюда постоянный для него мотив — ощущение себя мессией, пророком новой латиноамериканской литературы, о чем он писал в предисловии к книге Р. Хаймеса Фрейре «Варварская Касталия», статье-отклике «Социалистический поэт» на появление первой книги Л. Лугонеса «Золотые горы», статьях о Леопольде Диасе, Хулиане дель Касале, Хосе Марти, о прозаиках-модернистах, в предисловиях к своим книгам. Коллективное «мы» у Дарио охватывало и модернистское движение, и вообще новую культуру Латинской Америки — «нашей Америки», о которой писал Хосе Марти.

В статье на смерть Хулиана дель Касаля, которого Дарио любил и ценил, считая его латиноамериканским Эдгаром По (высшая по-

хвала), он привел отзывы о творчестве Касаля Гюисманса, Гюстава Моро, Верлена и говорил о нем как о предвестнике будущей новой Америки. Топика его профетических высказываний перекликалась с мартинской.

После выхода «Языческих псалмов» началась окончательная кристаллизация личности и сознания Дарио, переход от юношеского индивидуализма к новой концепции индивидуальности. В статье «Цвета знамени» он определил ее как результат синтеза многих традиций. Становление его творческой «индивидуальности» в «Лазури» произошло — тут он повторил своего критика Х. Валера — путем смешения в «перегонном кубе» множества различных ингредиентов, и из этой перегонки родилась его «редкостная квинтэссенция»¹³. В отличие от романтиков, тоже провозглашавших необходимость восприятия традиций, но редко выходивших за пределы испанских норм, Дарио осуществил взаимодействие на уровне различных языково-поэтических стихий, но сохранил суверенность родной речи, т.е. осуществил то, к чему призывал Марти.

В эти годы в неразрывной связи с эстетическими установками модернизма выкристаллизовалась американская идеология Дарио. В 1898 г., когда Куба стала добычей США, отнятой у разгромленной и обессиленной Испании, он опубликовал эссе «Триумф Калибана», важнейший памятник литературы модернизма и всей латиноамериканской духовной традиции. Опираясь на предшественников в Латинской Америке (в Аргентине — Поль Грассак¹⁴) и на европейскую эпическую поэму того времени (Ренан), он построил эссе на оппозиции шекспировских образов «Бури», своими мотивами связанной с коллизиями эпохи открытия Нового Света. Оперировав шекспировскими образами Калибана и Ариэля как символами, Дарио перевернул актуальную для эпохи оппозицию «варварство — цивилизация» (латиноамериканцы — варвары, североамериканцы — цивилизующее начало), представив США в образе варвара — Калибана. Используя геополитический язык своего времени, на основе идей социал-дарвинизма и позитивизма Спенсера он трактовал нарастающий мировой конфликт как борьбу англосаксонской и латинской рас, но перевел его в сферу духовно-эстетическую. Соединенные Штаты, об угрозе которых писал Марти (а Дарио набрасывает образ Нью-Йорка, используя его стилистику), — это воплощение вульгарного материализма, враждебного духовно-идеальному началу и красоте. «Великая bestия», попирающая Кубу сегодня, угрожает всей Латинской Америке, латинским расам, которым следует объединиться, встать на защиту обессиленной Испании, наследницы духовной традиции Сервантеса, Кеведо, Гонгоры, Веласкеса, «дочери Рима, сестры Франции и матери Америки»¹⁵. Латинская раса — носитель-

ница духа Ариэля, гения духовности, идеальности, культуры. Дарио бросил непримиримый вызов брутальной бездуховности¹⁶. Он идентифицировал себя и всю Латинскую Америку с латинской культурной традицией. Так определилось новое культурно-идеологическое сознание Дарио, а проблема творческой индивидуальности с уровня личностного вышла на уровень цивилизационно-культурного самоопределения «нашей Америки», вслед за Марти и предвещая Родо.

Эссе «Триумф Калибана» с его полижанровостью и полистильностью — это и политическая статья, и философско-культурологическое эссе, и духовный манифест, и лирическое откровение.

* * *

В год публикации «Триумфа Калибана» окончился буэнос-айресский период жизни Дарио. Газета «Ла Насьон» послала его как своего корреспондента в Испанию, переживавшую острый кризис после поражения в кубино-испано-американской войне. В Мадриде Дарио сыграл важную роль в обновлении испанской литературы. Х.Э. Родо в эссе «Рубен Дарио» предрек, что он «принесет» в Испанию хотя и «рассеянный», но «новый свет». Так и произошло. Он собрал вокруг себя молодых писателей, и испанский модернизм формировался под его воздействием. Среди его почитателей — поэты, прозаики Х.Р. Хименес, Р. дель Валье-Инклан; с Унамуну у него сложились не простые, но уважительные отношения. Живя в Европе, Дарио остался лидером испаноамериканского модернизма, его связи с писателями Латинской Америки не прервались, ибо Мадрид и Париж стали зарубежными центрами движения. С приездом испаноамериканских модернистов в Париж на Всемирную выставку 1900 г. возник даже своего рода творческий клуб. Среди его участников — Э. Гомес Каррильо, А. Нерво, М. Угарте, М. Диас Родригес, Р. Бланко-Фомбона, С. Сумета, Х.М. Варгас Вила. В 1913 г. в Париже впервые собрались втроем Дарио, Лугонес и Фрейре, общался он с Сантосом Чокано и др. И фактически стал полномочным представителем латиноамериканской литературы в Европе.

Крайне важным для Дарио стало знакомство и творческое взаимодействие с Х.Э. Родо. Короткая личная встреча в Буэнос-Айресе в 1897 г. имела глубокие последствия для обоих писателей. В результате вышло эссе Родо «Рубен Дарио». Прочитав его, Дарио, вероятно, испытал двойственные чувства. Он отдал должное автору, поместив эссе как предисловие ко второму изданию «Языческих псалмов», но, возможно, был задет независимостью суждений Родо, их критичностью и даже своего рода непочтительностью к мэтру. Тем не менее Дарио признал в нем выдающегося соратника и внимательно про-

читал его «Ариэля» (1900). Во втором издании «Языческих псалмов» очевидна реакция на идеи Родо: в стихотворении «Морское» поэт уезжает с острова «лазурной утопии» на «остров Жизни», понятие «Жизнь» — ключевое для Родо. Концепция ариэлизма Родо возникла на основе взаимодействия с творческим опытом Дарио, дала импульс фазе модернизма, вошедшей в историю литературы как «мундоновизм», и активизировала критику «рубендаризма» (т.е. стереотипизацию его топики периода «Языческих псалмов»).

* * *

Сборник «Песни жизни и надежды» (1905) Дарио намеревался издать еще в 1902 г. Слова «жизнь и надежда» в заголовке — цитата из «Ариэля» Родо; ему посвящено первое программное стихотворение, позволяющее говорить о связи новой книги Дарио с философией «Америки и американского человека» Родо. Это подтверждают новые для Дарио концепция—образ Америки и концепция «Жизнь». Произошла трансформация взглядов поэта на отношение искусства к действительности. Поэт словно разбил «цветные витражи» в убежище «чистого искусства» и впустил ветер. Он не отказался от своих принципов и в период, когда прозвучал призыв «свернуть шею Лебедю», включил в сборник цикл «Лебеди», а в предисловии подтвердил верность своим эстетическим убеждениям. Но добавил принципиально новое, ранее невозможное: «Я не поэт для толп, но знаю, что неизбежно должен идти к ним»¹⁷. Ключевая идея модернизма вызрела окончательно: поиск себя это поиск всех. Индивидуальная судьба поэта осознавалась им как модель бытия Америки. Поэтому в новой книге появились стихи о политике.

Бегство с острова утопии на «остров Жизни» не означало прагматически-реалистического, социально-обыденного восприятия жизни. Сакральное поэтическое пространство не утратило «необычайность» — возникла новая сакральность, новое художественное пространство, всеохватывающее, включившее в себя все аспекты бытия. Это вершинная позиция, по сути, идентична той, к которой поднимались до него основатели и строители независимой Америки — Боливар, Бельо, Эредиа. Их позиция воплощалась в физической вершине (горе, пирамиде и т.д.); вершина Дарио расположена в космосе — средоточии идеала — и в сердце поэта.

Как и прежде, в центре этого пространства — поэт-пророк, носитель трансцендентных сил, осознавший себя поэтом. «Движение свободы, которое мне выпало начать в Америке, победило»¹⁸, — писал Дарио в предисловии. Он не изменил себе, он все тот же служитель культа, но теперь его вера — не только «чистое искусство», но и Жизнь, Бытие во всех измерениях.

Как и раньше, поэт творил священнодействие, но теперь это иная литургия, иной священнослужитель, иной пророк. Там звуча-ли языческие псалмы, профанировавшие христианскую традицию, здесь прототип литургического действия — христианская молитва — литания (одно из ключевых стихотворений «Литания Господу нашему Дон Кихоту») или даже молитва-эпифания. В новом сборнике в «Приветствии Леонардо» снова появилась Мона Лиза. Она воплощает здесь этико-эстетический идеал, неколебимый перед «буффонами, знатоками древних песен». Их песни вызывают у нее загадочную улыбку. Перед ее ликом преображается и сам поэт. Был он соловьем, певшим в ночи, а стал жаворонком, предвещающим свет зари, — это свет Христа, отменяющий ночь язычества. «Жизнь, свет, истина» — слова Христа стали словно эпиграфом к сборнику.

Вакхическое, карнавальное действо замешено торжественно-трансцендентным празднеством Христовой победы, трагико-оптимистической вселенской мистерией Апокалипсиса, т.е. Суда Божьего, в конце которого — свет преображения, возрождения к истинной жизни. Метафора Апокалипсиса — основа многих стихотворений цикла, прежде всего композиций с гражданской темой, о судьбах Америки и Испании, о состоянии современного мира («Приветствие оптимиста», «Рузвельту», «Песнь надежды», первая композиция цикла «Лебеди» и др.), но подспудно она распространяется по всему сборнику, это метафорический сгусток нового мировидения, нового поэтического сознания, основанного на новой топике.

У Дарио сохранилась некоторая двойственность, он колебался между «руинами» и «собором» («Божественная Психея»), но путь один — Бабочка-Психея непременно опустится на «гвоздь» Христов». Душа тоже будет распята и переживет преображение. Хотя Дарио постоянно возвращался к теме праздника чувственного бытия, а мифометафоры карнавального празднества и апокалиптического действия словно ведут между собой диалог, иногда пытаясь вступить в гармоническое согласие, спор непримирим, и выбор сделан. Если в античной утопии «Языческих псалмов» происходит зарождение христианской этической и эстетической традиции, то здесь, будто повторяя пути истории культуры, она формируется. Возникает новая топика, в ней центральные понятия «сердце» и «боль» (страдание) — знаки полного изменения культурной ориентации. Буйно-карнавальная концепция бытия сменилась на противоположную: «жизнь сладчайша и серьезна».

Эта формула, связанная с христианской топикой («сладчайший Иисус»), появилась в стихотворении «О, черное сердце», где противостоят два празднества: греховному празднеству предательской вечери, где торжествует предающая дух Христа чернь, противостоит празднество причастия — таинства приобщения к трансцендентной идеальности.

Если раньше Поэт отождествлялся с Зевсом, то теперь — с Христом. Он носитель его духовности («Башни Бога», «Поэты»), а это значит, что в нем рождается Душа. Открытие Жизни — это и есть рождение души, обретающей нерв — страдающее сердце. А это означает переход из состояния не выявленной индивидуальности — к ее полному выявлению в личностном, лирическом чувстве. Рождение души — глубинный сюжет сборника.

С появлением понятия сердца и боли меняется и внутреннее пространство лирического героя-поэта, выходящего теперь в мир общих бед, чтобы стать словно бы равным страдальцу за человека — Христу как высшему воплощению человечности и одновременно трансцендентности. В вызревающей из хризалиды душе место чувственности заняла боль: «земля беременна болью» («Песнь надежды»). Рождается прежде неведомая поэту диалектика душевного переживания. Это новое чувство передано в «Осенней песне весною», в «Ноктюрне», «Апо, апас» и др. В поэтике Дарио появляются невозможные ранее приметы обыденной действительности. Но это не шаг к реалистическому измерению, а введение в старую систему квазиреалистических символов, имеющих трансцендентный смысл (например, «захлопывающаяся дверь» — смерть, уход в небытие).

Главное направление обозначено изменением идеи и образа поэта. Теперь Поэт, ставший «сердцем мира», мессией, пророком и посредником Христа, — это защитник духовности. Отсюда образы поэта-рыцаря (Сервантес, Сирано де Бержерак, Дон Кихот), поэта-победителя (царь, воин, рыцарь), поэта — мессии грядущего второго пришествия. Наметился и другой важный образ: поэт — искатель истины, пути, скиталец, ищущий дорогу к Вифлеему, к Христу, и, наконец, поэт как воплощение Христа на земле.

Страдание, борьба с торжествующим злом, слияние сердца поэта с сердцем мира, исполнение роли мессии, предвещающего приход Христа, и выполнение на земле Христовой роли — все это сопровождается рождением души-бабочки, вылетевшей из мраморной клетки «чистого искусства» в жизнь. Так же и рождение гражданской поэзии Дарио — это тяжелый для него после сна утопии путь к «толпам», к Америке, Испании. С приобщением к боли мира происходит и обретение коллективной души — оформление цивилизационно-культурного самосознания, которое латентно, в состоянии хризалиды жило в «Языческих псалмах». В итоге понятие души у Дарио, как и у Родо, имеет два измерения — личностное, индивидуальное, и коллективное, воплощающее цивилизационно-культурную индивидуальность; они не тождественны, но неразрывно связаны.

Метафора Апокалипсиса как высшего акта мистерии бытия замыкает в рамку концепции Жизни Дарио ее аспекты — общественные,

исторические, геополитические, индивидуально-личностные, — все мировое состояние. Два мотива определяют апокалиптическое мироощущение — оптимизм и трагизм. В отличие от западноевропейской апокалиптики рубежа веков («закат Европы»), у Дарио господствует мотив «рассвета» Америки и мира через трагическое действие Апокалипсиса. Не случайно второе стихотворение сборника названо «Приветствие оптимиста». Библейская топка, образы «Откровения от Иоанна» — здесь основа воссоздания поэтом ситуации в рамках позитивистских идей о борьбе рас, но его представления вписываются уже в следующий этап геополитических американистских идей — течение «националистической реставрации» (термин, закрепившийся в одноименном названии книги аргентинского историка культуры, литературы, писателя Рикардо Рохаса), в котором наряду с идеями «латинизма» утверждается витально-кровная связь Америки с Испанией. А вот смысл конфликта между расами и культурами Дарио трактует, развивая оппозицию «Ариэль — Калибан», духовности и бездуховности, культуры и антикультуры, идеального и грубо-материалистического. В стихотворении «Рузвельту» энергичный и прагматичный Калибан грозит «нашей Америке» (термин Марти) — «дочери солнца», т.е. «золотой стране» утопии.

Символ Лебедя обрел в этом контексте новое значение в композиции цикла, посвященной Хуану Рамону Хименесу («Зачем загадочно, о Лебедь, ты шею изгибаешь?»). Лебедь теперь также знак иберийских рас как носительниц духовности, красоты, света, который Спаситель пронесет через Апокалипсис. Дарио взывает к истории, традиции, былой славе иберийских рас, к древним корням Америки, временам ацтеков и инков, Несаялкойотля, к древней славе Испании, ее рыцарей и поэтов как общей силе, соединившейся на землях современной Америки. И не случайно он ввел в эту книгу написанный в 1890-х годах «Триумфальный марш», хвалу оптимистической силе Америки, «дочери Испании», на ее стороне — Свет, божественная сила, которая зиждется на духовности, красоте, идеальном начале. Как и прежде, образ Америки, рождение ее «души», ее будущее связаны с идеей гармонии. Дарио приходит к идеям, близким утопическим воззрениям Хосе Марти. «Бутон Грядущего», о котором он написал в предисловии к «Песням жизни и надежды», — это будущее Америки и «американского человека», идентифицированное с его собственной судьбой.

Развитие концепции «души» — основа и следующего поэтического сборника Дарио — «Бродячая песня» (1907). В нем центральна метафора «пути» и ее вариации. Русский перевод сборника «Бродячая песня» не передает многозначности его смыслов, еггаг — не только и даже не столько «бродить», сколько скитаться, блуждать, искать путь и даже ошибаться. Многозначна и цель поиска: поиски себя, смысла индивидуальной жизни и коллективного бытия в скитаниях по до-

рогам всемирной культуры. Темы дороги, пути, скитаний, движения запечатлелись в названиях журналистских сборников, эссеистики, путевых заметок: «Паломничества» (1900), «Караван бредет» (1901), «В солнечном краю» (1904), «Паризиана» (1907), «Путешествие в Никарагуа» (1909), «Все на лету» (1912). Все значения «пути» объемлются развитием темы «души». В «Языческих псалмах» это дремлющая хризалида, в «Песнях жизни и надежды» душа уже обрела индивидуальность, а в «Бродячей песне» пустилась в полет по миру. Мотив универсальности и всеобщности души — важнейший в книге. В присутствующей в ней идее метемпсихоза сказалось знакомство с неоплатонизмом, буддизмом, теософией. Крайне важен в сборнике и образ поэта-скитальца — в двух планах: Агасфер (обреченность на вечное скитание) и Блудный Сын (возвращение в отчий дом, к истине). Второй мотив преобладает. Для Блудного Сына-поэта возвращение «домой» — это одновременно путь в Америку, на родину, в Никарагуа, и поиск души-бабочкой пути, который она предчувствовала еще в «Лазури» и «Языческих псалмах». Это путь и к смерти, и к преображению, к истине.

Стихотворение «Приветствие орлу» вызвало в Латинской Америке критику Дарио за то, что он «смирился с Калибаном». Написано оно после поездки в 1906 г. в Рио-де-Жанейро (это первое после 1898 г. его возвращение в Америку для участия в Панамериканской конференции, он — секретарь делегации Никарагуа). Видимо, Дарио преследовал дипломатические цели, но, несомненно, оливковая ветвь мира, протянутая им американскому орлу от латиноамериканского кондора, — это закономерный для него новый идеологический жест. Идея единства, целостности «души человечества» и его культуры — принципиальная установка поэта, и в годы Первой мировой войны она лишь укрепится.

В сборнике «Осенняя поэма и другие стихи» (1910) мир поэта, словно двигаясь концентрическими кругами, устремился в глубь, к центру — началось возвращение из универсума в исходный пункт, в точку рождения — в Никарагуа. И эта малая точка оказалось равновесной универсуму, а обратное движение к исходному пункту — путем к слиянию с космическим «Великим Все». Родимое лоно, изначальное средоточие эротического космоса поэта, — также и путь в небытие: «Идем в царство Смерти путем Любви». Идейно-художественный центр сборника — композиция «Возвращение». Поэт вернулся на родину, и она сияет, как сияла его утопическая «золотая», «солнечная» страна. «В Никарагуа я думаю о Греции», — писал Дарио еще в «Полдне» (сборник «Бродячая песнь»), а здесь словно подводится итог в конце пути. «Возвращение» — это и финал, и одно из наиболее полных выражений американизма Дарио. Возвращаясь в лоно, его породившее, прислонившись к седой гриве Льва (Леон, родной

город поэта, — по-испански «лев»), очистившись от страстей, он прозрел смысл своих скитаний. Бегство от родины было путем ее поисков, и теперь она равновелика миру, и более того — центр Вселенной, а Леон — равнозначен вечным городам — Риму, Афинам, Иерусалиму. Скитаясь по универсуму, поэт был и Цезарем (знак Зевса, демиурга, царя небесного), и Орфеем (знак Аполлона и Пана), и Язоном, искателем Колхиды (знак утопической страны гармонии), слушавшим «лирических сирен в классических морях», волхвов на верблюде, шагающих в Вифлеем, где должна взойти звезда Христа. Это также и звезда поэта, нашедшего все, что он искал, на родине.

В ее образе преобладают классические мотивы американской традиции, напоминающие о креольском барокко, — апологетика природной гармонии, изобилия, славы Америки. Старинные филоиндейские идеи, уравнивающие культуры Америки и Европы и напоминающие аргументы полемик времен Б. да Лас Касаса, апологетика творческой силы Америки — все это обнаруживает знание Рубеном Дарио колониальной поэзии, метафорики и топики мезоамериканской культуры.

С возвращением Дарио к исходной точке в его культурной памяти словно оживают забытые жанры, топики, образы поэзии колониального периода, романтизма. Это характерно для его последнего сборника «Песнь Аргентине и другие стихотворения» (1914). В поэме «Песнь Аргентине», написанной в честь столетия провозглашения независимости страны в 1810 г., он вернулся к традиции поэмы — хвалы Америке, соединившей черты креольской поэтической апологетики и одической поэзии эпохи Войны за независимость (А. Бельо, Х.Х. Ольмедо, Х.М. Эредиа).

Земной рай, Эльдorado, Золотое Руно, Ханаан, Атлантида — старинные мифологемы Нового Света присутствуют в поэме и смыкаются с идеологией революционного американизма времен Войны за независимость от Испании, с топикой Боливара и Бельо, наполнивших давнюю мифометафору и идеологему рая Нового Света идеологической установкой на будущую социально-расовую гармонию Америки; смыкаются они и с новой топикой, принесенной модернизмом и новой идеологией социального равенства.

Здесь впервые важный в американской традиции мифосимвол Солнца сбросил маску древнегреческого Гелиоса, в которой обычно фигурировал в топике Дарио, и вывел к истокам в соляных культах древней Америки.

На земле Америки, в Аргентине, где правит «неизвестный Великий Бог» (знак неопознанности «сущности» и судьбы Америки), строится Новая Европа, или новый Вавилон, создаваемые народами мира — от русских мужиков до французов и испанцев. Тема арген-

тинской Новой Европы переходит в тему «всемирной Америки», в которой соединились боги и алтари Копана, Паленке, Тиуанако, Пан и Вакх, Библия, Веды и Коран.

Сюжетно-композиционное построение поэмы перекликается с «Великолепием Мехико» Бернардо де Бальбуэны, создавшего в начале XVII в. хвалу креольской Америке. Как и в поэме Бальбуэны, средоточие великолепия — столица, Град сегодняшнего дня, и особенно будущего (инверсия, типичная для американской традиции и для модернизма, для которого положительный полюс — не природа, а культура). И там и там объекты хвалы — улицы, архитектура, ремесла, феномены культуры. Стилистика Дарио соотносится и с Уолтом Уитменом, воспевающим Америку. Поэтов сближает прием «хаотической номинации» феноменов природы и культуры, патетический пафос и демократизм. Соединив опыт Бальбуэны, Бельо и Уитмена, Дарио создал произведение, от которого идут нити к «Всеобщей песне» Пабло Неруды, создавшего вершинный эпический образ — хвалу Америке. Ценность поэмы Дарио ослаблена ее риторичностью, вызванной неадекватностью поэтического языка новым задачам (что типично для поэзии «мундоновизма»), абстрактно-утопическим характером образов.

Итоговыми являются и лирические стихи сборника с присущим им полюсным заострением антитезы духа и плоти. Стихотворение последнего периода «Отче наш Пан», не включенное в сборник, — кощунственная профанация христианской концепции Бога и Любви. Автор обращается к Богу с просьбой не прощать тех, кто не знал плотской любви. В это же время в цикле, посвященном своей гражданской жене Франсиске Санчес, он открыл для себя классическую концепцию любви, замещающую одержимость Эросом. Все чаще поэт отождествляет свои муки со страстями Христовыми, звучат евангельские и назидательные мотивы. Эротизм заменяет тема невинности. «Бабушкин клавикорд» (сборник «Осенняя поэма и другие стихи») — ироническая автореминисценция одного из ключевых стихотворений книги «Языческие псалмы» — «Воздух был нежный». Вместо эротического праздничного оркестра — звуки старого клавикорда, на котором играет девочка. На гобелене на стене — словно заключенные в рамку воспоминаний, сюжеты времен «Языческих псалмов». Все в прошлом.

Последние стихи Дарио написал в 1915—1916 гг., когда, уже больной, поехал в США — с поэтическими выступлениями на пацифистские темы. В Нью-Йорке, тяжело больной, он создал поэму «Великий Космополис», в которой сочетались образы «Калибановой Америки» и тема величия и иного будущего этой страны. Через Гватемалу он вернулся в Никарагуа, в родной Леон и написал стихи о провинции, напоминающие те, что он когда-то сочинял в юности, среди них стихотворение «Блуждания», перекликающееся с про-

граммным одноименным стихотворением из «Языческих псалмов». Круг замкнулся — скитания кончились. Там были странствия по разновидностям любви, здесь короткий и прямой путь в небытие. Агасфер превратился в Блудного Сына, ассоциирующего себя с Христом, готовым искупить своей жертвой ужас бытия. Зрелая Душа готова взмыть в вечность, в запредельность, к своей Звезде-Стелле.

Дарио умер в феврале 1916 г. дома, умирал он тяжело, ему казалось, что его приносят в жертву. И действительно, после смерти произошло нечто кошмарное, напоминающее индейские культы. Его тело расчленили, вынули внутренние органы, сердце, мозг, их украли, спрятали; в конце концов, опустошенный труп похоронили в кафедральном соборе Леона.

Значение личности и творчества Рубена Дарио непреходяще. Общепризнано, что можно без труда определить, написано то или иное поэтическое произведение до Дарио или после него. Он изменил язык, поэтику, нормы искусства, а значит — сознание литературы. Метасюжет его творчества — поиски своей индивидуальности и одновременно с ней индивидуальности латиноамериканской культуры увенчались выявлением в самой своей личности и творчестве — нового для мировой культуры типа художника, носителя новой поэтики, воплощения формирующегося культурно-цивилизационного сознания Латинской Америки. Смысл творчества Дарио можно сформулировать коротко: он превратил американскую идеологию, ее принципы в американскую поэтику, сделал ее безусловно узнаваемо «латиноамериканской», тем самым создал и норму и образец подлинно латиноамериканского художественного мышления для последующих писателей.

¹ *Darío, Rubén. Obras completas. Madrid, 1950. T. 1. P. 195.*

² *Ibid. P. 197.*

³ *Ibid. P. 200.*

⁴ *Ibid. P. 198.*

⁵ *Ibid.. P.126.*

⁶ *Carilla E. Una etapa decisiva de Darío: Rubén Darío en la Argentina. Madrid, 1967. P. 30.*

⁷ *Ibid. P.80.*

⁸ *Darío, Rubén. Obras completas. Madrid, 1951. T. 2. P. 247.*

⁹ *Darío, Rubén. Obras completas. Madrid, 1955. T. 4. P. 1914.*

¹⁰ *Ibid. P. 492, 500.*

¹¹ *Ibid. P. 982.*

¹² *Ibid. P. 875—876.*

¹³ *Ibid. P. 876.*

¹⁴ *Nuevas asedios al modernismo. Ed. I.A. Schulman. Madrid, 1987. P. 205, 206.*

¹⁵ *Darío, Rubén. Obras completas. Madrid, 1955. T. 4. P. 575.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Darío, Rubén. Poesías completas. Madrid, 1967. T. 2. P. 625.*

¹⁸ *Ibid.*

Хосе Энрике Родо

Появление в латиноамериканской культуре такой фигуры, как уругвайский эссеист, философ, критик Хосе Энрике Родо (1871—1917), было вызвано тем, что после периода бурной творческой практики наступила пора рефлексии, теоретической кристаллизации самосознания модернизма. Именно эту задачу выполнил Родо. Подвергнув критике Дарио и его эпигонов, он извлек все ценное из поэтики Дарио, обобщил предшествующий опыт, оценил его как звено в едином литературном процессе.

Философско-эстетические искания стали для него (как и для Марти) основой для построения модели «бытия по-латиноамерикански» и создания латиноамериканской «философии жизни». Если у Дарио, Марти и других крупных поэтов определились особенности модернистской поэтики, то в творчестве Родо (вслед за Марти) они осмыслены как поэтика культуры. Это был высший момент испаноамериканского модернизма.

Склонность к интеллектуально-рефлектирующему миропостижению была свойственна Родо с ранних лет, его творческое становление было стремительным. Если Дарио напоминает вечного младенца, то Родо с самого начала — словно мудрый старец, сознающий свое предназначение стать представителем латиноамериканской духовности. Творческая индивидуальность Родо определена поразительным контрастом между его типом личности как человека сугубо книжного, кабинетного и его активным участием в общественной, политической жизни; очевиден контраст между его интровертной натурой и глубоким интуитивным чувством жизни, его трагическим разладом между «обычным» существованием (Родо был одиноким, не имел семьи) и необыкновенно активной жизнью духа. В своем сотканном из противоречий, но гармоничном духовном типе Родо обобщил черты всех предшественников: от Марти — героическое, волевое начало, жертвенность, но перенесенные в сферу замкнутой духовной жизни; от Дарио — служение красоте и духу, от обоих — верность американской утопии, ее идеалу гармонии. Обобщающее значение имеет и его осознанная жизненная и духовная позиция пророка «новой жизни». Снятие противоречий, гармонизация, дух

синтеза — эти черты его мышления стали основой его поэтики и его латиноамериканской «философии жизни».

Хосе Энрике Родо родился в столице Уругвая — Монтевидео в семье богатого и образованного коммерсанта, прочно укорененного в плататской культуре эпохи романтизма. С детских лет в распоряжении Родо была библиотека, содержащая, помимо испанской, европейской классики, произведения аргентинских и уругвайских писателей периода борьбы с тиранией Х.М. Росаса (Э. Эчеверриа, Х.Б. Альберди, Х.М. Гутьеррес, Д.Ф. Сармьенто и др.), полные комплекты либеральных газет того периода («Комерсио дель Плата», «Инисиадор» и др.). Отец дружил с видными представителями культуры: аргентинцем В.Ф. Лопесом, уругвайцем А. Магариньосом Сервантесом. Выросший в атмосфере преклонения перед традициями эпохи Войны за независимость и борьбы с тиранией, Родо ориентировался на идеал писателя-патриота, общественного деятеля. Еще в школьной статье о Боливаре Родо оценил качества Освободителя, важные, как выяснится, и для него самого на протяжении всей его жизни — героизм и облик «светского святого». Учился Родо посредственно, блестяще — только по литературе. Слабые успехи в школе и неуверенность в себе отвратили его от поступления в университет, он остался самоучкой. После смерти отца состояние семьи пошатнулось, и Хосе Энрике вынужден был пойти на службу.

В 1895 г. он публиковал статьи в прессе и основал с единомышленниками В. Пересом Петитом и братьями Вихиль журнал «Ревиста насьональ де литература и сьенсиас сосиале» (перестал выходить в 1897 г. из-за отсутствия средств), имевший две вроде бы противоположенные задачи: популяризация современной литературы модернизма (Р. Дарио, Л. Лугонес, Х.С. Чокано, Р. Бланко Фомбона, Р. Хаймес Фрейре, М. Угарте и др.) и восстановление забытых, скомпрометированных модернизмом традиций романтиков Ла-Платы.

Родо сознавал свою принадлежность к новой эпохе новой литературы, но тем более критически относился к идеологии модернизма Дарио периода «Языческих псалмов» и его эпигонов — бегству от действительности, космополитизму, эстетизму, отказу от традиций. По сути, именно неприятием «рубендаризма» спровоцированы его статьи о возрождении традиций. В одной из них — «Хуан Мариа Гутьеррес: (введение в изучение колониальной литературы)» деятельность исследователя старинных памятников рассмотрена как пример органического сочетания новаторства и уважения к прошлому, а следовательно, к культуре в целом. Лозунг «литературного американизма» и разрыв с испанизмом не означал для Родо забвения культурной традиции, сформировавшейся в колониальный период, ибо именно в ней сохранялись истоки «интенсивного коллективного мироощущения»¹ испаноамериканцев. Против «истощаю-

щего космополитизма»² направлены статьи «Хуан Карлос Гомес», «“Инисиадор” в 1838 г.», «Литературный американизм» (1895). Родо не любил крайности. Объект его критики прежде всего — изоляционистский традиционализм. Романтики, костюбристы ограничено, по его мнению, понимая смысл литературного американизма, связывали проблему оригинальности со старыми рецептами романтизма (воссоздание особенностей местной природы, фольклорных элементов, локальных типажей). Родо интересуется специфика художественного мышления, его источников, а их своеобразие с раннего периода определяется особенностями восприятия и адаптации на американской почве европейских эстетических традиций. Отсюда необходимость отказа от изоляционизма. Зрелость культуры не в самодостаточности, а в выработке критериев восприятия, ведущих к обретению своего голоса. Поэтому Родо ценит опыт модернизма.

Впоследствии он объединил статьи «Хуан Мариа Гутьеррес» и «Литературный американизм» в единый текст. Близкий по типу мышления к А. Белью с его стремлением к «золотой середине», Родо выдвинул задачу формирования нового типа художника, объединяющего опыт разных течений и создающего свободную от локализма, экзотизма и космополитизма новую «литературную идею», воплощающую духовную сущность американизма. Но эти статьи — лишь подготовка. Подлинный творческий дебют Родо — три тоненьких сборника статей, задуманных как серия «Новая жизнь». Понятие «новое» для Родо имело тот же смысл, что для Марти и Дарио, и было окрашено в тона провиденциализма и мессианства. Как и Марти, он чувствовал себя пророком, учителем, героем, но политические условия, в которых жила Латинская Америка и конкретно Уругвай, этические принципы переориентировали Родо с общественной деятельности на интеллектуальное, литературное творчество. Иногда он будет участвовать в политической, парламентской борьбе, но это не станет его призванием. Он смоделировал себя как пророка и героя в своих текстах, превратив нравственную категорию «героизма» в эстетическую категорию «героической воли к стилю» — стилю индивидуального и коллективного американского бытия. Он выступил как новая личность, как пророк будущей «новой жизни», а свой тип мышления и идеи представил как «новое слово».

В открывающем серию эссе «Тот, кто грядет» (1897) Родо вышел за пределы литературы к вопросам судеб Америки. Это эссе, образцовое произведение модернизма, знаменует собой новую его фазу — «литературу идей», хотя сохраняет структуру очерка о состоянии и перспективах литературы. Современная литература, по мнению Родо, находится в жестоком кризисе. Это итог пути, по которому она пошла с начала XIX в., и он привел ее к натурализму и позитивизму, к забвению трансцендентных начал и вместе с тем — к «чистому» ис-

кусству, которое, изгнав этику, сосредоточилось на формотворчестве. Распад литературы на множество враждующих течений, исповедующих «различные варианты больной эстетики», происходит на фоне религиозно-этического кризиса и нарастания агрессивного индивидуализма. Нужны новое искусство и новый писатель.

Таков остов литературно-критической статьи, но ее исходные понятия, утрачивая прямое значение, переходят на уровень художественно-философских символов, своей туманно-многозначной игрой делающих литературно-критический жанр модернистским профетическим текстом.

Образец пророческой речи для Родо — сочинения Ницше, Бурже, Ренана, Кларина, символистская проза. Родо основывался и на эстетическом опыте испаноамериканских модернистов (в частности, Марти и Дарио). Склонный именно к пророческому тексту, он переориентировался с письменного слова литературного судьбы на устное слово Провидца-Учителя, берущего на себя ответственность проповеди о судьбах мира, обращенной к огромной аудитории. Эта авторская позиция и речевая ориентация типичны для латиноамериканского писателя — общественного деятеля (от Боливара до Сармьенто и Марти), но у Родо она жанрово структурирована, ибо он изначально моделирует себя как провидца и пророка, учителя и мессию.

Родо использовал много источников, но основной — библейская топка, и прежде всего «Откровение Иоанна Богослова». Жанровая природа текста Родо предполагает многозначность, мистическую туманность, но вырисовывается и общая логика. Сегодняшнее состояние человечества трагично, но оптимистично и исполнено ожидания обновления и жажды откровения о «новом пути». Цепочка мифообразов «гора — храм — крепость» намечает основной фокус внимания — культуру человечества. На горе старой культуры погас свет, темным массивом она застит горизонт, сегодняшний день — это Вавилон, столпотворение слов, которые предлагают лжепророки. Нужен не просто писатель нового типа, который избежит крайностей противоборствующих течений, но Поэт-Мессия и Спаситель, он принесет откровение — «новое вино» и на месте хаоса создаст новую гармонию.

Так кто же грядет? Литературный смысл «нового слова» Родо разъяснил в одном из писем того времени: задача серии «Новая жизнь» — «направить американский модернизм в русло, чуждое развращенному лазурному декадентству»³, к новой «литературе идей». Но понятия «новое слово», «новая жизнь» имели для Родо и жизнестроительный смысл: он предлагал себя и как пророка нового латиноамериканского бытия.

Литературный аспект своих поисков он пояснил в статье «Новый роман» (первый выпуск «Новой жизни») — о повести уругвайского

писателя К. Рейлеса «Примитиво», точнее — об авторском предисловии к ней, где говорилось о необходимости выхода испаноамериканского романа из локализма к универсальному. Это позволило Родо сформулировать свой манифест. Поддерживая Рейлеса, он писал об исчерпанности и натурализма, костумбризма, об ущербности «лазурного искусства», космополитизма и о необходимости новой философско-художественной концепции, сочетающей «реальность жизни и глубину познания». Главное для Родо — гармонизация, обобщение опыта всех течений, т.е. объединяющее, синтезирующее начало. Литературная критика и художественно-философский эссеизм и здесь сочетались с провиденциализмом. Традиционный символический язык Родо таил в себе ощущение новизны, ибо речь шла не только о литературе, но о самой жизни, бытии. Тут впервые возник важный для идеологии и поэтики Родо образ-символ океана как вечной меняющейся стихии, в которой не прекращается бурление волн-идей, а пена на гребнях валов — произведения искусства, концентрирующие смыслы, зарождающиеся в океанской глубине.

В океане современного всемирного бытия латиноамериканская культура еще младенец. Модернизм, связывающий латиноамериканскую культуру с всеобщей, — явление органичное, но ограниченное, соотносящееся с образами «спящего индейца» (не проснувшаяся Америка у Марти) и хризалиды у Дарио. Возраст модернизма — возраст современной культуры Америки, время наивного детства, полного оптимизма и «безответственности», воплощенных в творчестве Дарио. Но это не имманентная инфантильность «молодых народов». Мысль очнется от дремоты. Для пояснения ситуации Родо по-своему трактует понятие Дарио — «необычайный» («гаго») — и акцентирует другое значение слова: «причужденность», «странность», видя свойства «переходного периода» в формировании нового народа и его культуры, порожденные хаотическим столкновением различных элементов, вступающих в необычайные, странные комбинации. Для их гармонизации необходимо определить основы новой культуры. То есть оставаясь «верным сыном Америки», надо вступить в «универсальную конфедерацию душ», и в ней найти свои истоки.

Разговор с Дарио во время единственной встречи имел огромное значение для Родо. Он окончательно прояснил свои отношения с модернизмом в эссе «Рубен Дарио. Литературная индивидуальность. Последние произведения» (1899) — второй выпуск «Новой жизни». Здесь он относится к Дарио как умудренный муж к гениальному, но безответственному подростку. «Я не считаю себя противником Рубена Дарио, — писал Родо. — Побеседовав с ним, я понял, что его взгляды гораздо ближе мне, чем тем, кто клянется его именем на каждом шагу. Несомненно, вникни мы глубже в наши идеи, мы при-

знали бы друг друга товарищами. Я тоже модернист и душой принадлежу этому великому движению, определяющему интеллектуальную эволюцию на исходе века; уходящее истоками в литературный натурализм и философский позитивизм, оно извлекает из них все плодотворное и растворяет в более высоких концепциях. Несомненно, творчество Дарио соответствует высшему смыслу искусства — это одно из воплощений нашего анархического идеала»⁴.

По сути, взгляд Родо на Дарио — взгляд с дистанции «более высокой» всеобъемлющей концепции; модернизм Дарио вошел в нее как составная часть. На взгляд Родо, у Дарио «все сливается в высшем единстве, все антиномии мысли разрешаются в прекрасном, логическом и ясном синтезе»⁵. Дарио — новатор и революционер, прорвавший стену локализма и изоляционизма, но его открытия ограничены, для Родо он «не поэт Америки», а эстетические установки «Языческих псалмов» неприемлемы. Он видел в Дарио пророка нового искусства, но ограниченного, неполного. Его отношение к Дарио и любовное, и чуть раздраженное, тут ирония и поддразнивание, восхищение и непочтительность.

Родо выявил принципиальное различие между типами авторской позиции в искусстве латиноамериканского романтизма и модернизма. Раньше поэт ощущал себя на форуме, где он обращался к народу (Эредиа, Эчеверриа, Ольмедо, Андраде). Место обитания Дарио — не форум, а дворец (поэт-царь) или храм (поэт-священнослужитель). Поэт создал свой таинственный, сакральный ритуал и пел неразгаданные псалмы. Поэзия Дарио несет откровение нового света, хотя это «рассеянный новый свет»⁶. Это высшая оценка поэта как пророка зари «новой жизни», как учителя «нового слова», и потому в финале эссе Родо предвещает (как оказалось, верно) мессианскую роль Дарио в отношении Испании. Он принес «благую весть расцвета духа» туда, где молодежь все еще дремлет в тиши застоя. Но все-таки «свет» его «рассеянный» — ибо модернизм в целом содержит благовест, но неполную. Как и Дарио, модернизм — это детски безответственное проявление молодой культуры, лишенное ясности, серьезности и глубины, свойственных возрасту зрелости. И снова Родо перетолковал ключевое понятие Дарио: «гаго» — не только «необычайный», но и «причудливый», «странный», означающее для Родо несформированность культуры на стадии хаотической эклектичности.

«Незрелость — зрелость», «несформированность — сформированность» Латинской Америки, латиноамериканской культуры, поиски путей самоопределения в мировом культурном пространстве — таков круг основных проблем, которые встают перед Родо в результате анализа современной литературы, модернизма, творчества Дарио. Примерно к тому времени у него возникла идея

труда под условным названием «Письма к...» — о формировании «американской индивидуальности» на уровне как личности, так и коллективного бытия, т.е., в сущности, он поставил задачу построения культурно-цивилизационной модели Латинской Америки. Но события 1898 г., когда кубино-испано-американская война закончилась драматическим исходом для Испании и Кубы, распространение расистских концепций — как иностранных, ставивших под сомнение творческую полноценность «метисного» континента, так и доморощенных позитивистских теорий латиноамериканского «варварства» — изменили первоначальный план.

Отклик — третий выпуск «Новой жизни» (1900) с эссе «Ариэль», где он сводил счеты с прошлым, освещал путь к «новой жизни» и открыл новый этап модернизма, предложив концепцию идеологии американизма и образец «нового модернизма» — «литературы идей». Для понимания эссе «Ариэль», незаурядного и в мировом контексте, крайне важно толкование авторского образа. К. Реаль де Асуа определил его жанрово-стилистические источники — ректорскую речь, академическую риторику (возможно, речи А. Белью), «светскую проповедь» второй половины XIX в. (Ренан) как часть обширной светско-религиозной литературы эпохи кризиса религии, а ее разновидности — «светское Евангелие», «светский молитвенник»⁷. Речь Просперо, излагающего точку зрения Родо, — это речь ректора учебного заведения, напутствующего выпускников, и проповедь Учителя, излагающего основы своего учения. Это законченная доктрина, скрижали новой культуры. Если Дарио принес миру «рассеянный» свет истины, то автор «Ариэля» — яркий луч, указывающий путь. Отсюда структура авторского образа, в основе которого черты Апостола, владельца тайны, и характер его речи, обращенной к ученикам, ее интонационный и стилистический строй. Апостольское начало, выявляющее жизнестроительную, первотворческую роль латиноамериканского мыслителя, очевидно в творчестве многих писателей XIX в., от Боливара до Монтальво, и особенно Марти, вошедшего в историю культуры под именем «Апостола». Но если в авторском образе Марти туманно-пророческое начало, предсказание преобладали над четкостью истины, то автору «Ариэля» свойственна доктринальная жесткость и окончательность, хотя из всех возможных вариантов апостольской маски он выбрал наметившуюся в очерке «Тот, кто грядет» маску умудренно-ласкового апостола с евангелическим акцентом. Важен здесь и эллинистический акцент, типичный для идеологии и жанрово-стилистической культуры модернизма. Видимо, Родо ориентировался на античные диалогические жанры (сократическая беседа, философские сочинения Платона) и на обобщенный образ античного мудреца-философа. Среди иных источников — любимые писате-

лем «Опыты» Монтеня, Паскаль, «поэтическая проза» романтизма, Ницше, Эмерсон и философско-культурологическая проза (Токвиль, Тэн, Гюйо, Ренан). В итоге «Ариэль» — это образцовое произведение испаноамериканского модернизма, в котором взаимопересечение и взаимоналожение жанрово-стилистических контекстов разных эпох и культур образует яркий синтез творческого мышления. И в идейном отношении «Ариэль» — воплощение модернистской идеологии, основывающейся на идее будущей гармоничности, полноты индивидуального и общественного бытия. Современная ситуация Латинской Америки видится Родо как хаотическое «переходное время», за которым последует «новая жизнь». Если в западноевропейской культуре нарастают настроения «заката Европы», для Родо, как и для его предшественников, Латинская Америка едва приближается к «рассвету». Ее перспектива — рост, переход от детства (ребенок, хризалида) к зрелости, обретению своей формы, т.е. индивидуальности. Этим вызвано посвящение эссе — «Молодежи Америки», речь Просперо обращена к выпускникам его школы. Его ученики — это молодежь Америки, которая преобразует себя и Америку; обретая свою индивидуальность, она создаст «индивидуальность» Америки.

Символический знак, концентрирующий идею целостности, полноты, завершенности, и вместе с тем основного образно-стилистического источника, — скульптура бестелесного гения духа Ариэля, у его постамента и произносит речь Просперо. Бронзовый скульптурный образ (адекват мраморной пластики Дарио) связывает учение Просперо с античным идеалом красоты и гармонии и содержит в символическом виде основу нового учения. И мраморное совершенство у Дарио, и бронзовый идеал у Родо не холодны, не отчуждены от современности, как в эстетике западноевропейского модерна, но несут в себе способность метаморфозы неживого в живое.

Принцип гармонии здесь — общий знаменатель сути доктрины Просперо и стиля ее изложения. Образ автора — проповедника благодати гармонии — построен по классическим пифагорейским принципам меры, ритма, порядка — фундаментальных основ бытия и космоса. Как и авторский образ у Дарио, проповедник «Ариэля» отождествляет себя с высшим космическим порядком, но, в отличие от дионисийства Дарио, здесь господствует аполлоническое начало. Не сатир, не кентавр (соединение «верха» и «низа»), а чистый дух, гений воздуха. Автор-учитель — воплощение космической гармонии. Отсюда его качества, исключая крайности: сдержанность, спокойствие, взвешенность, ясность, завершенность, отчетливость слова и жеста, умеренность, простота, любезность, вежливость, пластичность и законченность фразы, ритмичность речи. Знак Ариэля — это символический авторский знак. Это гармония, исключая

щая «странность», «причудливость», т.е. хаотическое, эклектическое состояние духа, культуры.

В чем же суть учения Просперо? В противопоставлении Ариэля, символа идеальности, духовности, благородства, живости и изящества интеллекта, энтузиазма и динамичности, Калибану — бездуховной плоти, материальности, грубости, чувственности. В интерпретации образов Ариэля, Калибана и Просперо Родо основывался не только на шекспировской «Буре» — первоисточнике этих образов, но и на драмах Ренана «Калибан. Продолжение “Бури”» (1878) и «Источник юности. Продолжение “Калибана”» (1880). Это парафраз двойной сложности, сочетающий частичные смыслы каждого из источников, в соединении дающих новое качество. Шекспировская трагедия «Буря», в символической форме выразившая острый кризис ренессансной философии человека, открыла возможности для множества интерпретаций и свободного выбора тех или иных значений ее образов. В латиноамериканском контексте особенно важно то, что сюжет и проблематика «Бури» связаны с коллизиями эпохи открытия и завоевания Нового Света и моделируют антиномию «цивилизация — варварство», концентрирующую основы формирования культуры Нового Света с XVI в.⁸ Для Ренана образы Ариэля и Калибана — это материал европейской оппозиции «духовной аристократии» и наступающей варварской «вульгарной демократии». Родо, мыслящий в контексте латиноамериканской жизни, воспроизводящей на новом уровне классические для истории Латинской Америки оппозиции «цивилизации» и «варварства», избрал иной аспект культурфилософского прочтения «Бури», что, впрочем, не исключает и иных, в том числе ренановских, смыслов.

Латиноамериканское прочтение символических образов, в известной мере восходящее к европейской культуре (кстати, в драмах Ренана Калибан — это не только «демократия», но и «цветные», неевропейские народы), основывалось преимущественно на латиноамериканских источниках. У истоков нового прочтения шекспировских образов — аргентинец Поль Грусак, бразильцы Ж. де Соуза Андраде, Ж. Вериссимо, а главное — Рубен Дарио⁹. В его очерках об Эдгаре По (сборник «Необычайные») и «Триумфе Калибана», написанном в связи с поражением Испании и оккупацией Кубы Соединенными Штатами в 1898 г., образ Калибана — воплощение утилитаризма и вульгарности, характерных для образа жизни США. На этом Родо и построил свою культурно-цивилизационную философию Латинской Америки, модель подлинного «американского человека».

Экспозиция и финал «Ариэля» глубоко символичны. Просперо у статуи Ариэля выступил в роли ваятеля юных Ариэлей, его слова напоминали удар резца по мрамору, движение кисти по холсту, вол-

ну, бьющую о берег (все эти знаки связаны с ритмическим пульсированием космоса как хранителя источника гармонии, духа и красоты). Просперо придает своим созданиям окончательную форму перед тем, как отпустить их на волю, подобно тому, как Просперо отпускает на волю Ариэля, изображенного с расправленными крыльями, готовым взмыть в воздух. Для понимания сути учения Просперо, переданного юным Ариэлям, важна интерпретация понятия «молодость», используемого в тройном значении: молодость индивидуума, поколения и народа. Понятия «молодость», «незрелость», восходящие к полемике XVI в. о Новом Свете и его населении, варьируясь в позитивном и негативном смыслах, проходят через всю историю формирования идеологии и философии американизма, после обретения независимости получают оптимистическую трактовку у А. Бельо и романтиков (Америка как будущее мира) и негативистскую у Сармьенто («варварство — цивилизация»), и особенно у последующих позитивистов в концепции «неполноценности» коренных и метисных народов Америки. В испаноамериканском модернизме возрождается оптимистическая трактовка «молодости» на основе идей движения к зрелости и гармонизации современного хаотически-эклетического состояния (у Марти на основе философии краутистского гармонизма) или на основе неоязыческой апологетики «юных народов». Родо, отвергший неоязыческую концепцию Латинской Америки в духе дионисийства, продолжил Марти, но на близкой к Дарио общефилософской основе, восходящей к европейскому витализму, «философии жизни».

По «Ариэлю» разбросаны идеи «витальной мистерии жизни», океанического бытия, основанные на повторяемости космических ритмов. В применении к истории человечества эта извечная повторяемость предстает как спиралевидное развитие, воплощающееся в ритмической смене поколений. Усваивая опыт предшественников, новые поколения эволюционируют к точке земного бытия, расположенной в неопределенно далеком будущем. Горизонт полон миражей, но движение к нему находится под воздействием стихийных импульсов молодости новых поколений, которыми движут вера, надежда, героизм, энтузиазм, жажда идеала. Человечество, как вечная невеста, ждет прибытия «страстно желанного Супруга» (известный в модернистской поэтике образ), чей идеал знаком по великому искусству, но не воплощается в реальность. На уровне всемирного бытия эта ритмическая эволюция представлена в эстафете культур.

Среди мировых культур наиболее полно «молодость души» воплотилась в Древней Греции. Из «божественной игры» избранников истории родилась «весна человеческого духа» — античная цивилизация. Вслед за Ницше Родо видит истоки кризиса современной куль-

туры Европы в принятии христианства, которое, пройдя через католицизм, Ренессанс, протестантство, утратило энтузиазм, молодость и оптимизм. Но для Родо, в отличие от Ницше, выход не в отказе от христианства, а в соединении и возрождении обеих традиций на новом уровне «юношеского вдохновения» — ведь раннее христианство также знало «наивную радость жизни» и было «новым вином» (ренановский Христос в Галилее). Сомнение и Боль христианства сольются с Радостью Античности и возникнет новая традиция, которая примет «вызов Сфинкса». Формула новой культуры — «парадоксальный оптимизм». Импульсы Надежды и Веры возникают из самой мистерии Бытия, живущего ритмической пульсацией обновления. Такова, по Родо, миссия Америки, если она воссоздаст молодость на тех принципах, что диктует космическая гармония.

В современном мире невозможно «греческое чудо», возникшее на основе совершенной «эстетики общественной структуры», ибо искажен индивидуум, основа общества и культуры. В современной материальной жизни он деформировался, утратил целостность духа, выбился из естественных ритмов, потерял связь с космической гармонией. Но и для современного человека есть путь спасения «единства и согласия — порядка жизни»¹⁰. Свою идею Родо иллюстрировал притчей о восточном царе, который ревниво охранял от посторонних один из покоев своего дворца — «внутреннее царство», где, оставив обыденные заботы, «расправляла белые крылья Психея» — душа. Здесь в зоне грезы и утопии, «Последней Туле», дух царя, свободный от материальных интересов, жил бескорыстной игрой красоты и созерцанием. Возможно, эти образы — реминисценция композиции «Внутреннего царства» Дарио, завершающей первое издание «Языческих псалмов», но, в отличие от Дарио, понятия Психеи, Духа, «внутреннего царства» Родо применил не к отдельной личности, а к «общественному индивидууму» как представителю общности. Сохраняя зону свободы духа и «достоинство полезного труда», современный человек поддерживает «целостность человеческой природы», обусловленную космической гармонией. Абсолютизация любой материальной, общественной цели человека и человечества противна целостной природе человека. Никакая отдельно взятая цель не способна обеспечить разумность индивидуальной и коллективной жизни, ибо полнота бытия бескорыстна и не связана с отдельной функцией, и только такая незаинтересованность порождает красоту. Как Марти и Дарио, Родо исходил из единственности и взаимообусловленности эстетического и этического начал, усматривая гармонию в их единстве. Такова «концепция разумной жизни, основанной на гармоничном развитии человеческой природы»¹¹. Ей противостоит «утилитаристская концепция» бытия¹².

Выстраивая оппозицию «духовность — материальность», «бескорыстие — польза», Родо не пошел за модернистами. Согласно своему принципу снятия противоречий в новом единстве он, напротив, утверждал необходимость и утилитарного подхода к жизни, ибо эпохи утилитаризма создают условия для взлета идеализма, а значит, без них невозможно прогрессивное развитие духа. Соответственно он не приемлет антагонистическое противопоставление «демократии» (как общественного господства массы и утилитаристского подхода к жизни) и «аристократизма» (как принципа общественной организации, основанной на утверждении индивидуальности и творческого избрничества). Для него неприемлемы и Ренан, отвергающий демократию, и «чудовишные концепции Ницше» с их апологией «сверхчеловека». С наивной верой и оптимизмом Родо заглядывал в грядущий век и верил, что тот создаст условия для расцвета аристократии духа. Используя древнюю платоновскую идею, Родо полагал, что снятие противоречий возможно при такой организации общества, когда равные демократические условия для выявления творческих возможностей индивидуумов сформируют духовную элиту, которая будет совершенствовать демократию, направляя ее к идеалу гармонии, скрепленной Любовью, ибо единственное обоснование духовного аристократизма для Родо — «высшая способность к любви»¹³. Полная формула гармонического общества предстала в виде триады: Дух—Красота—Любовь — в этой формуле он стремился синтезировать оппозиционные истоки европейской цивилизации, которые пребывали в трагическом конфликте у Дарио. Античность породила чувство гармонии, порядка, иерархии, религиозное поклонение гению, а христианство — любовь и идеал равенства. Достижение их согласия — гарантия возникновения нового человека и общества: «Будущее синтезирует оба завета в бессмертной формуле. И тогда демократия победит окончательно»¹⁴.

Исходя из этих принципов, Родо анализировал современную ситуацию. США воплотили в своем строе утилитаристскую концепцию жизни: материализм, полезность, порождающие равенство посредственности, плутократию трестов, презрение к идеализму и красоте. Новое евангелие США не безуспешно внедряют в Латинской Америке, ведя ее к «делатинизации», но это гибельный путь, ибо стремление совпасть с чужим «архетипом» чревато утратой народом своего характера. Возможно, «нашему коллективному характеру еще недостает индивидуальных очертаний, — писал Родо. — Но и у нас, латиноамериканцев, есть великое наследие расы, великая этническая традиция, священная нить, связывающая нас с бессмертными страницами истории, доверенной нам для их продолжения. Космополитизм, неизбежный как элемент формирования, не исключает ни чувства верности прошлому, ни ведущей линии, центрирующей гений расы в слиянии

элементов, которые создадут окончательного американца будущего»¹⁵. Будущее Латинской Америки иное, чем у США. Родо уверен, что и позитивизм послужит делу Ариэля, т.е. будущему Латинской Америки.

С идеей идеальной «эстетической социальной структуры» общества будущего, в котором основополагающи принципы красоты, юности, любви, связан утопический образ «идеального Града». Он имеет у Родо ближние и дальние источники. Ближние — ренессансная утопия «идеального города», масштабная попытка ее воплощения предпринималась в Испанской Америке в XVI в. на волне идей о мессианской роли Нового Света, где воцарится «тысячелетнее царство Христово» (в религиозно-светском варианте — вариации утопии Томаса Мора о справедливом обществе)¹⁶. Тема «идеального города» освещалась в «Великолепии Мехико» Б. де Бальбуэны, была мотивом креольских панегириков культуры Нового Света и разрабатывалась на более поздних этапах вплоть до модернизма («Песнь Аргентине» Р. Дарио). Дальние источники (к ним восходит и ближний) — это комбинация образов идеального античного города и Града Христова, Нового Иерусалима как воплощения земного рая. Родо противопоставил два антагонистических типа общества — Вавилон, Вавилонскую башню (воплощение утилитаристского общества-муравейника) и Афины, Акрополь (символ духовности и красоты). Путь Латинской Америки в соответствии с утилитаристским евангелием Соединенных Штатов — это путь к Вавилону. Но в Латинской Америке уже существуют основы «идеального Града» (их создали отцы «бессмертной революции» 1810 г.), и задача в том, чтобы защитить их и воплотить заветы своего евангелия. Современная молодежь Америки не создаст «идеальный Град», но она — «поколение пророков», апостолов, разъясняющих учение нового евангелия. История человечества это история борьбы Ариэля и Калибана; бесчисленно число побед грубой силы над гением духа, который неизменно возрождался и возрождал Надежду и Веру человека, трудившегося над осуществлением «неведомого плана». Когда это произойдет, Ариэль-дух освободится от Просперо (как в пьесе Шекспира) и вернется в небесный центр, откуда исходит божественный свет.

Родо (как и Дарио) был знаком с основами буддизма, с теософией, о чем свидетельствует рассуждение, завершающее сюжет об исторической миссии Америки. Гартман, пишет Родо, воспринявший «горькую философию индийского лотоса», считал необходимым совершенствование человека во имя приближения конца земного бытия и слияния с духовным «верхом», мое евангелие проповедует необходимость воспитания молодежи, человека «во имя жизни и надежды» (так Дарио назвал сборник «Песни жизни и надежды», посвященный Хосе Энрике Родо). Снова вступая в спор с европейскими идеями

«заката» истории, Родо оставил эволюционный процесс разомкнутым в неопределенное будущее, когда воплотится завет нового евангелия Латинской Америки: «Кордильеры, которые высются над землями Америки, высечены для того, чтобы послужить окончательным идеалом для статуи Ариэля и алтарем для вечного поклонения ему»¹⁷.

Заключительная глава — прощание Просперо-Учителя с выпускниками. Эти новые апостолы его евангелия, служители Ариэля, идут по улице среди толпы, бредущей, уставившись в землю, не видя неба, но небо смотрит на людей, и мерцание звезд напоминает движение рук Сеятеля. Крест (т.е. созвездие Южного Креста) простер свои длани над Америкой, словно защищая оплот последней надежды... «Ариэль» в контексте идей Родо стал образцом новой «литературы идей», сочетавшей американскую проблематику с эстетическими принципами модернизма.

Образом автора, стилем, поэтикой, философской концепцией Родо обобщил категории модернизма, соединив все, что было присуще на более раннем этапе его идейным (концепция Марти «наша Америка», его проект «идеального американца» и идеальной «моральной республики») и художественным исканиям (утопия «золотой страны» или «солнечного острова» у Дарио). Ново то, что основную категорию модернизма, унаследованную от предшествующей американской идеологии, — категорию гармонии (истоки ее в мифологеме «рая Америки» XVI—XVII вв.), он осмыслил как центральную и перевел ее с эстетического уровня на уровень (в отличие от Марти) цивилизационной философии, превратив ее в основу латиноамериканской «философии жизни». В Латинской Америке он видел наследницу мировой цивилизации, призванную интегрировать в себе как последнем оплоте надежды лучшие черты.

Он выдвинул как центральную в латиноамериканской культуре категорию синтеза, представив ее как универсальный принцип эволюции, движения к искомой целостности. Этот принцип выдвинут на первый план объективной реальностью культуры, находящейся в состоянии «переходного периода», когда в ней сталкиваются и сосуществуют самые далекие элементы, порождающие странные, негармоничные явления, но они обнаруживают и возможности синтеза. С точки зрения Родо, такой синтез осуществил Дарио. В своем творчестве Родо культивировал взаимосвязанные категории гармонии и синтеза как основной художественно-философский и стилиевой принцип. Он стал основой идеологии «Ариэля». Сближение полярных начал, течений, идей, стремление снять оппозиции позитивизма и идеализма, античного язычества и христианства в новом, гармоническом единстве — таковы в «Ариэле» образцы творческого мышления Родо как подлинно латиноамериканского мышления.

С этим полно и глубоко развитым в «Ариэле» принципом связаны и такие черты, как гибко-свободная текучесть, скованность, подвижность и динамичность стиля — качества, которые на следующем этапе станут предметом рефлексии самого Родо и также будут осмыслены как важнейшие принципы латиноамериканского культурно-духовного типа.

Попытки Родо построить латиноамериканскую культурно-цивилизационную модель, в своих истоках связанную с «латинским» духовным наследием, привлекли внимание близких к модернизму испанских деятелей культуры, для которых проблема поиска путей в период острого социально-духовного кризиса конца XIX — начала XX в. имела принципиальное значение. Отзывы об «Ариэле» опубликовали Кларин, Х. Валера, Унамуно и др. Но, конечно, особый резонанс он имел среди латиноамериканской интеллигенции. По меньшей мере, два десятилетия он был своего рода евангелием значительной ее части.

Непосредственный итог воздействия «Ариэля» — развитие в рамках модернизма направления «мундоновизм». Его суть состояла в обращении в рамках универсалистской поэтики к традиционным апологетическим темам Америки, ее истории, исторической миссии, природы. Еще большее значение «Ариэль» имел для идейно-философского развития. В 1908 г. в Мексике губернатор одного из штатов, отец крупного поэта-модерниста А. Рейеса, по настоянию сына выпустил переиздание «Ариэля», в предисловии к нему впервые появился термин «ариэлизм». В том же году он получил всеобщее признание на общеконтинентальном студенческом конгрессе в Монтевидео. О своей приверженности «ариэлизму» заявили писатели, мыслители — кубинец Х. Кастельянос, колумбиец К.А. Торре, аргентинец М. Угарте, перуанец Ф. Гарсиа Кальдерон, доминиканец Ф. Гарсиа Годой, венесуэльцы С. Сумета, П.Э. Колль, С. Доминиси. Под воздействием идей «Учителя расы», «Учителя молодежи» вступили на творческий путь венесуэлец Р. Бланко Фомбона, колумбиец Б. Санин Кано, доминиканец П. Энрикес Уренья, аргентинец Х. Инхеньерос, мексиканцы А. Паласиос и Х. Васконселос и др. Еще шире было не прямое воздействие концепции Родо на искания многих крупных деятелей культуры.

В философии, предложенной Родо, очевиден серьезный поворот: позитивистским расово-этническим концепциям об «ущербности» метисного континента противопоставлена новая оптимистическая перспектива: в промежуточной зоне между двумя полюсами общественной, философской мысли — неоидеализмом и позитивизмом, в их взаимодействии в нередко причудливом соединении складывались новые индивидуальные теории.

После выхода «Ариэля» Родо несколько лет участвовал в политической жизни Уругвая на стороне партии «колорадос», т.е. либералов; он стал депутатом парламента, последовательно защищал принципы либерализма и парламентской демократии и прекратил общественную деятельность в 1904 г. с началом вооруженных междоусобиц. Одновременно он работал над новой книгой, ее сюжет, как и «Ариэля», восходит к давнему замыслу эпистолярного трактата «Письма к...». В 1906 г. он прервал работу над нею и принял участие в полемике, вызванной требованием либералов убрать из государственных больниц традиционные распятия Христа. Либералы видели в них религиозную пропаганду, для Родо их требование означало идеологическую нетерпимость, или якобинство, — явление, аналогичное нетерпимости клерикализма, его гонений на свободомыслие.

По окончании полемики три опубликованных очерка, написанных в форме писем своему оппоненту, Родо издал брошюрой, назвав ее «Либерализм и якобинство». Ее доминанта — целенаправленное противостояние любым крайностям в общественной и культурной жизни. В центре внимания Родо — вопрос о роли учения Христа в формировании таких основ общественной нравственности, как милосердие и сострадание. Он видел в Христе крупнейшего реформатора, сумевшего своим «безумием любви» внедрить в коллективную психологию комплекс этических принципов, превратить идею в чувство, в общественную страсть, т.е. проникнуть в сферу бессознательного. В этом глубокое различие между христианской этикой и «научным милосердием» позитивистов-либералов, предложивших заменить распятие Христа портретами Конта. Свободомыслие обернулось фанатизмом в виде вульгарной «сциентистской веры», способной разрушить культуру, «заменяв слепое вероисповедание на слепую ненависть безверия»¹⁸. Самое опасное в якобинстве, с точки зрения Родо, — это «догматическая абсолютизация своей истины», «идеологическая нетерпимость».

В новую книгу Родо — «Мотивы Протея» (1909) вошли материалы книги «Протей», задуманной еще в конце 90-х годов. В процессе работы «Протей» разросся, и автор решил издать отдельно фрагмент — «Мотивы Протея». Изначально «Протей» состоял из четырех книг: 1. Феномен призвания личности. 2. Факторы нравственной трансформации. 3. Процесс нравственной трансформации. 4. Эволюция личности. Последняя книга и стала основой отдельного, дополненного материалами из других частей, издания. Очевидно стилизованное различие «Ариэля» и «Мотивов Протея», но еще очевидней их внутренняя преемственность.

Основную идею «Ариэля» можно сформулировать так: молодежь призвана воплотить в жизнь евангелие «молодой расы», для этого нужно самосовершенствование в потаенном «покое», «внутреннем

царстве» личности — обиталище души — Психее. «Мотивы Протея» — это учение о том, как формировать личность, создавать «новую душу». Как и в «Ариэле», здесь важны жанры «светской проповеди», светско-религиозной медитации, ораторства, Эмерсон, Ренан и др. В эссе «Тот, кто грядет» Родо выступил в роли классического пророка, предвещающего приход мессии, в «Ариэле» перед нами проповедник — Учитель и сам Мессия, автор евангелия «расы», в «Мотивах Протея» — следующий вариант: также Учитель, но уже идентифицирующий себя с высшим носителем знания о «новой жизни» — Спасителем. Отсюда эпитафия к «Мотивам Протея» из Евангелия от Матфея: «Все сие говорил народу притчами» (глава XIII, стих 34). В этой главе Христос сначала у моря на берегу, затем в лодке проповедует народу основы «новой жизни» с помощью притч о Сеятеле. Он появился уже в финале «Ариэля»: это Просперо, сеющий знания среди учеников. Значит, в «Мотивах Протея» снова Просперо, уже прямо отождествивший себя со Спасителем, и говорит он об основах бытия и человеческой жизни.

Родо не вкладывал сакрального смысла в свой текст, но уподобление себя Христу многое поясняет в его позиции, интонациях, в учении о «новой жизни». Возможно, ситуация «Христос у моря» содержала сакрально-жизненную символику: Родо жил в Монтевидео на берегу океана, но здесь важнее философско-художественное содержание этой ситуации, связывающей эпитафию к книге с ее центральным, обобщающим символическим образом — Протеем, гением моря, самим его олицетворением. Ключевой для Родо образ морской стихии, океана как символа космоса, мистерии бытия, появляющийся еще в ранних произведениях, концентрируется здесь в мифообразах. Протей, разъясняет автор, это морское существо, обладающее пророческим даром, знанием о прошлом и будущем, но не расположенное открывать свои секреты. Подобно океанской стихии, он изменчив и неуловим, находится в постоянном перевоплощении, обретает множество форм. Его «бесконечная пластичность» и есть его сущность, не находящая окончательного воплощения в определенной форме. Таков и автор-пророк в «Мотивах Протея». Это и Христос, и Протей. Учение, изложенное автором, истинное и законченное, как учение Христа; в то же время это учение о мистерии, об океане бытия — бездонного, вечно изменчивого, и потому тайна всегда пребудет тайной и сказать о ней можно лишь так, как говорит народу Христос у моря, — с помощью иносказаний, притч. Владеющий знанием учитель предпочитает говорить примерами, намеками, ставить вопросы, подталкивать слушателя к собственным решениям. В «Мотивах Протея» «символические сказки» (определение Родо) прерывают авторское слово; их сюжеты и образы дают основу для выводов и обобщений.

Новая позиция автора отражает его представления о бытии и культуре: многообразие океанической бездонной жизни не допускает «догматической абсолютизации концепции истины», «идеологической нетерпимости». Туманное, громоподобное слово пророка в эссе «Тот, кто грядет» сменилось четким и категоричным словом Учителя в «Ариэле», а затем не менее отчетливой, но приглушенно-интимной интонацией учителя — рефлектирующего собеседника. В эссе «Тот, кто грядет» автор выступает перед огромной массой; в «Ариэле» — перед университетской молодежной аудиторией, олицетворяющей «молодость расы»; в «Мотивах Протея» — перед неопределенно большим кругом слушателей и каждым отдельно. Это беседа личности с личностью о том, как стать личностью.

«Протей» восходит к замыслу «Письма к...». Видны следы изначальной структуры интимного диалога: обращение к аудитории, иногда обращения во втором лице к воображаемому слушателю. Выбирая фрагменты из «Протея», Родо исключил исповедально-лирические пассажи — они вошли в посмертное издание, которому издатели дали изначальное название «Протей», но атмосфера лирически окрашенной беседы осталась. Двухединный образ-символ Христос-Протей — символ и автора, и стилистического принципа, и стоящей за ним философской концепции. Законченность и изменчивость, завершенность и незавершенность, принципиальная открытость, метаморфизм — таковы художественные принципы «Мотивов Протея», связанные с фундаментальными мировоззренческими установками зрелого Родо.

В предисловии ко второму изданию книги автор фактически разъяснил свою философию: «“Протей” всегда будет публиковаться в настоящей форме, я никогда не придам ему ни конкретной архитектуры, ни определенного финала, он всегда будет существовать, развиваясь, это книга, открытая в вечное грядущее, в неопределенную перспективу»¹⁹, но она имеет четкую задачу и продуманную логику. Основная тема «трансформации личности» развивается с разных сторон и с внутренней последовательностью.

Родо дал определения своему произведению в посланиях своим корреспондентам: «нравственные георгики», «искусство завоевывания самого себя», формирование и совершенствование собственной личности, «гимнастика души», «совершенствование личности... на основе беспрерывного и органического обновления». Э. Родригес Монегаль удачно обобщил все эти определения: это книга об «искусстве жить».

Но кому она адресована? За проблемой воспитания кроется проблема формирования коллективного целого, цивилизационной модели. Родо вывел американскую культурно-цивилизационную проблему на уровень всеобщей проблематики. Если в «Ариэ-

ле» сформулирован культурно-цивилизационный идеал Латинской Америки, то здесь излагается учение о том, как его достичь, или, иными словами, культурно-цивилизационная «философия жизни», в которой самоопределяется молодая традиция. Это и вершина модернизма, и выход за его пределы, так понимал это Родо, писавший в год публикации «Мотивов Протея»: «Теперь, когда модернизм уже утвердил литературный индивидуализм, нужно художественное творчество, которое выразило бы идеал общественной трансценденции, опираясь на психический фонд расы»²⁰.

Уругвайский философ Артуро Ардао определил воззрения Родо этого периода как виталистический идеализм или как гармонизирующий эклектический спиритуализм. Подобно своим предшественникам, он исповедовал специфическую латиноамериканскую философию гармонии, но в отличие от них ставил вопрос: как ее достичь? Отсюда ключевое понятие «протеизм» как идея-образ постоянного развития, преобразования, метаморфозы на пути к идеалу. Метаморфоза может быть и стихийной, и целенаправленной, ибо динамику жизни, человека определяет взаимодействие бессознательных иррациональных и рациональных, разумных факторов. Как и у Дарио, человек у Родо находится в средостении космического целого, где встречаются «верх» и «низ», бессознательное и сознательное. Но в отличие от Дарио, натолкнувшегося в этом средостении на классический трагический конфликт — конфликт дионисийского эроса и христианской любви, античной культурной традиции и христианства, Родо стремился преодолеть этот конфликт привычным для себя путем — путем поиска гармонического соединения полюсных начал в новом единстве.

По фрагментам, вошедшим в посмертную книгу «Протей», видно, как Родо пытался соединить эти полюса. Тема Эроса, о которой он не пишет открыто, присутствует косвенно в теме аполлонического мистериально-экстатического — «светло-зеленого» состояния. Оно означает слияние с ритмами и цветами океанического космоса, известное человеку Античности, экстаз, вроде опьянения гашишем, выключающий сознание из истории, времени, и погружающий его в «шестой день творения», в «девственность мира, знакомую молодым расам». Происходит возврат к «элементарному органическому сознанию». «Ритмическое слияние всех смыслов и факторов бытия» возрождает изначальную молодость, радость, энергию, силу и ведет к исчезновению «еяля Крещения» и представлений о «Боли и Вине».

Уругвайский литературовед Э. Родригес Монегаль определил описанное состояние как парафраз бодлеровского искусственно-го, гашишевого «рая» и ницшеанского дионисийства. У Родо оно исключает открытый эротизм, это духовное «ангелическое возбуждение», «юношеская гениальность», но, как и Дарио, сопри-

коснувшись с мифологическими корнями, он вступил в конфликт с «ночью» язычества и попытался утопически снять противоречие между языческой «тьмой» и христианским «светом» через неоплатоническую концепцию Любви, объединяющую изначальный языческий индивидуализм с христианской коллективистской этикой, «юность» и «радость» индивидуума с опытом «Боли и Вины». Любовь как потаенный двигатель космического бытия, по мысли Родо, снимает противоречие между бессознательным и сознательным, это начало, которое, не попирая естественных ритмов, направляет личность по пути трансформаций к идеалу гармонии. Основная сила личностных превращений — Воля, понятие, близкое к ницшеанскому, но с противоположным знаком, ибо у Ницше Воля — это воплощение Силы, а у Родо — Любви.

Подлинная реформа личности, по Родо, есть парадигма человеческого существования. Подлинное — неподлинное, аутентичное — не аутентичное, эти основные антиномии его теории формирования личности связывают тему индивидуума с темой коллективного бытия. Не фигурируя на первом плане, именно она есть глубинный подтекст поисков Родо, к ней устремлен ход его рассуждений. Ближе к финалу «Мотивов Протея» коллективистская тема занимает все большее место, а соотнесение с фрагментами из «Протея» обнаруживает ее фундаментальное значение для концепции Родо.

Законы, управляющие развитием народов, обществ, цивилизаций, для Родо аналогичны законам становления личности. Сколько типов личностей — столько типов народов, а «дух расы» наиболее полно проявляется в гениальной личности. Это наиболее типовая личность, представляющая данный народ, который проявляет свою индивидуальность в индивидуальности духа — сосредоточении силы «расы», свидетельстве ее аутентичности как жизненного феномена. «Всякая национальная душа — это система элементов, организованных в соответствии с ритмом, который не имеет прецедентов в прошлом и никогда не повторится, если это таинственное согласие будет сломлено». Задача народа, «расы», как и отдельной личности, — самоформирование по пути полного выявления своей индивидуальности, определяющей оригинальность его души. Это путь от состояния «бездушия», «варварства» (дикость ребенка) к обретению души, которая воплощает естественный для данного народа ритм. У народа, как и у личности, главная задача — выбор пути среди бесконечных вариантов для подражания, обретение осмысленной цели движения. Сегодняшнее состояние Америки — это состояние инфантильности духа, порождающего неполноценное культурное творчество. Подражательство, дилетантизм, фальшивое лицедейство (гистрионизм) — его главные слабости. Особенно важен здесь образ «пародийного Про-

тея», по смыслу отчасти соотносящийся с образом Омагно у Марти, отчасти с образом человека Америки в его же манифесте «Наша Америка». И Марти, и Родо, в сущности, вскрывают глубинную основу модернизма, его поэтики. Для Родо, как и для Марти, сегодняшнее состояние души Америки — это хаотическая эклектика, оригинальность, сокрытая чужеродными масками, воспринятыми от других культур. Бесконечная смена заемных масок — это симуляция протезизма, задача — обрести свой облик, идя по путям мировой культуры.

У Родо, как и у Дарио, важен мотив пути, странника. Он нередко вспоминает Агасфера, осужденного на вечное блуждание. Двойной смысл этого образа — вечная неаутентичность и в то же время вечное движение и обновление на пути к подлинности, к созданию своего культурно-цивилизационного «архетипа». В «Ариэле» Родо начертил идеал, в «Мотивах Протея» предложил теорию и методологию его достижения.

Многозначной символикой и глубоким лиризмом насыщена заключительная глава, объединившая идеологию и поэтику модернизма Родо. Это портрет души, которая обрела себя. Автор видит из окна дома осенний пейзаж, летящие листья напоминают ему страницы писем, судьба которых — исчезновение. И в то же время опадающий листок — это знак созревшей души, подобно бабочке Дарио, вызревшей из хризалиды. У Дарио бабочка отправляется в полет к Луне, в Космос — к источнику и финалу; у Родо душа-листок также сливается с источником, отправляясь в небытие. Но есть у Родо и иной смысл образа души-листка — это символ вечного древа жизни и обновления, преобразования, движения индивидуума и народа («расы», культуры) к идеалу, к неопределенному горизонту бытия. Листья умирают, но деревья продолжают жить.

«Мотивы Протея» — последний крупный труд Родо. С 1910 по 1916 г. Родо занялся политикой, был депутатом парламента. Его последняя прижизненная книга — сборник статей и эссе разных лет «Башня Просперо» (1913) — «дневник духа», как писал Родригес Монегаль. В нем сорок пять работ: литературная критика, история литературы, историко-биографические очерки, культурологические эссе, речи, очерки жизни и деятельности Боливара и Монтальво — американских «героев», или «гениев», как высших представителей «расы», как архетипа подлинного «американского человека»; творческая биография Хуана Марии Гутьерреса как образцового деятеля культуры, к ней примыкают тексты на американские темы — «Новые маршруты», речь «Столетие Чили», рецензия «Одно литературное знамя» — вехи итогового этапа осмысления пройденного. Они содержат сжатое, четкое изложение основных положений концепции Родо и оценку современной ситуации в культуре Латинской Америки. Две из упо-

мянутых работ — отклики на книги писателей-ариэлистов. Теория пустила прочные корни, и он мог оценить, как растет новое дерево. «Новые маршруты» и «Одно литературное знамя» — о книгах колумбийца Карлоса Артуро Торре «*Idola fofí*» и доминиканца Ф. Гарсиа Годоя «Доминиканская душа» (1912) написаны о том, как «развивать коллективную индивидуальность, испаноамериканскую душу, собственный «гений». Достоинство новых писателей Родо видит в движении к «творчеству, основанному на слиянии, гармонии», к «синтезу уроков и новых успехов» с «идеей и чувством расы».

Прошлое отмечено противоречием между консерваторами и либералами. Первые рассматривали прошлое как конечный пункт движения, вторые отвергали прошлое, что привело к разрыву с традицией, к ориентации на «архетип» Соединенных Штатов, к опасности утраты корней. Это противоречие осложнялось антиномией между вульгаризированным позитивизмом, который выродился в националистический изоляционизм, и политической культурой модернизма. В этой ситуации оказалось под сомнением существование «коллективной индивидуальности». Заслугу новых писателей, образующих «движение реставрации», Родо видел в стремлении пробудить «сознание расы», направить культуру по пути «гармонии, органической эволюции», утвердив «постоянство и единство» «расового типа», неизменного по сути, но изменяемого в своей структуре. Высшее достижение на этом пути — «неоидеализм» — гармонизированный опыт идеала романтиков первого поколения и позитивизма. Это и есть «новые маршруты» — «песня зари», «прелюдия» будущей зрелой культуры.

Речь «Столетие Чили» в Сантьяго-де-Чили, где Родо побывал в составе делегации Уругвая, дает представление о его понимании положения Латинской Америки на мировой геополитической и духовно-культурной карте. «До вчерашнего дня мы были лишь географическим человеком», теперь «наша Америка, Америка нашей расы» начинает существовать как коллективная индивидуальность, осознающая свою идентичность», что приведет к созданию «нашей цивилизации».

Поздние тексты Родо пронизаны ощущением завершенности — создано учение, создана «литература идей», круг сторонников ширится. В 1916 г. Родо, почти не покидавший Монтевидео, принял неожиданное для всех решение — уехать из Америки в Европу. Но то, что кажется необъяснимым на уровне житейской логики, объяснимо в рамках идеологии и поэтики модернизма. Продуманность этого шага Родо проясняют его автобиографические записки. В «Мотивах Протея» несколько фрагментов написано на тему «путешествия как способа обновления», как средства личностной трансформации. Вероятно, его решение соотносится с финальным фрагментом «Моти-

вов Протея»: опадающие осенние листья ассоциируются с рукописными страницами (страницы «книги жизни»), а мозг и умирающая душа ищет возрождения в новом воплощении и творчестве. Не за «новой» ли душой отправился Родо, покинув родину? Или это был полет души-бабочки к Луне, в космос, к источнику бытия, возвращение Ариэля в космический духовный центр?

Родо отверг все уговоры, отказался от лестного предложения возглавить специально для него созданную кафедру и уехал в Европу в качестве корреспондента аргентинского журнала «Карас и каретас». Путешествие было недолгим, окрашенным ощущением близящейся смерти, и в начале 1917 г., в полном одиночестве, он умер в Италии, в Палермо.

Со смертью Родо закончилась целая эпоха, у начала которой стоит Марти, а в ее зените — Дарио. Будущему остался осмысленный и обобщенный Родо опыт модернизма, его концепция «протеизма» культуры «метисного» континента: преодоление изначального хаоса и эклектики, синтезирование разнородных элементов, обретение своей индивидуальности в бесконечном стремлении к гармонии и в бесконечной метаморфозе бытия.

¹ *Rodó J.E. Obras completas. Madrid, 1957. P. 751.*

² *Ibid. P. 763.*

³ *Ibid. P. 148.*

⁴ *Ibid. P. 84.*

⁵ *Ibid. P. 170.*

⁶ *Ibid. P. 174.*

⁷ *Rodó J.E. Ariel. Motivos de Proteo. Caracas, 1976. P. IX, X.*

⁸ См.: История литератур Латинской Америки. М., 1985. Кн. 1. Ч. 2. С. 159; см. также: *Земсков В.Б. Какое завещание оставил нам Шекспир? Об американских источниках «Бури» // Вопросы литературы. 1978. N 6. С. 218—240.*

⁹ *Nuevos asedios al modernismo. Madrid, 1987. P. 205, 206.*

¹⁰ *Rodó J.E. Ariel. Motivos de Proteo. P. 12.*

¹¹ *Ibid. P. 22.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid. P. 31.*

¹⁴ *Ibid. P. 33.*

¹⁵ *Ibid. P. 35.*

¹⁶ См.: История литератур Латинской Америки. М., 1985. Кн. 1. Ч. 2. Гл. 2, 3, 6.

¹⁷ *Rodó J.E. Ariel. Motivos de Proteo. P. 42.*

¹⁸ *Rodó J.E. Obras completas. P. 287.*

¹⁹ *Ibid. P. 302.*

²⁰ *Ibid. P. 89.*

Литературный процесс в Латинской Америке в XX веке

С 1920-х годов литературы Латинской Америки после четырехсотлетнего периода формирования вступили в период бурной динамики и во второй половине XX в. привлекли к себе внимание всего мира. К тому времени уже широко известные писатели — перуанец Сесар Вальехо, чилийцы Габриэла Мистраль и Пабло Неруда, аргентинец Хорхе Луис Борхес, гватемалец Мигель Анхель Астуриас перестали быть экзотическими одиночками. В новом масштабе воспринимаются и писатели, ранее пребывавшие на периферии внимания либо вовсе неизвестные. Среди них аргентинцы Хулио Кортасар, Эрнесто Сабатто, уругваец Хуан Карлос Онетти, мексиканцы Хуан Рульфо, Октавио Пас, Карлос Фуэнтес, кубинцы Николас Гильен, Алехо Карпентьер, Хосе Лесама Лима, парагваец Аугусто Роа Бастос, колумбиец Габриэль Гарсиа Маркес, перуанцы Хосе Мариа Аргедас и Марио Варгас Льоса, чилиец Хосе Доносо, бразильцы Жоржи Амаду и Жозе Гимараинс Роза; писатели из франкоязычных и англоязычных карибских стран — гаитянец Жак Стефен Алексис, Рене Дестр, мартиниканец Эме Сезэр, тринидадцы В.С. Найпол и Дерек Уолкотт, барбадосец Э. Камау Бретуэйт. К первому нобелевскому лауреату по литературе чилийке Г. Мистраль присоединяются М.А. Астуриас, П. Неруда, Г. Гарсиа Маркес, О. Пас, В.С. Найпол, Д. Уолкотт, М. Варгас Льоса; многие писатели стали обладателями престижных премий Франции, Испании, Англии, США и других стран.

Из молодых европейскоязычных литератур, возникших в Новое время в результате цивилизационной экспансии Европы в XVI—XVII вв. (литературы США, Канады, Австралии и др.), феномен литератур Латинской Америки, пожалуй, наиболее сложен для реконструкции генезиса и изучения механизмов его формирования. При явных переключках с латиноамериканской литературой (адаптация европейской традиции в новой среде, взаимоотношения с автохтонной традицией и возникшая на этой основе оппозиция «архаика» — «цивилизация», некоторые типологические схождения) другие «переселенческие» литературы Нового времени, притом что каждая из них специ-

фична, не выходят за пределы западного цивилизационного ареала и западного типа «рациональности». Соответственно с появлением, прежде всего, США как историко-культурного и цивилизационного субъекта и возникает понятие *Zanada*. Латинская Америка и принадлежит Западу и не принадлежит ему, будучи иным образованием.

Истоки такой особой конфигурации уходят в историю первоначальной европейской экспансии. Если в новых западных культурах в отношениях с источниковой европейской традицией преобладало притяжение и взаимодействие с метрополиями (при всех особенностях среды, истории, иной стадии развития), а автохтонная составляющая не имела решающего значения в первичном генетическом контакте, породившем основные, матричные, культурные, ментальные формы, то в латиноамериканском варианте важную роль играло и полемическое отталкивание от западной, европейской традиции, и притяжение к ней, и установление контакта с автохтонной и метисной составляющими. Соответственно латиноамериканская литература — это иной вариант, он поддается осмыслению лишь как часть особой культурно-цивилизационной парадигмы, связанной с западной, европейской, и отличной от нее. Иными словами, интерпретация генезиса и формирования латиноамериканских литератур адекватна сложности формирования нового на мировой карте цивилизационного образования, именуемого ныне Латинской Америкой, явления радикально отличного от современных ему культурно-цивилизационных «объектов» по своей этнорасовой, историко-культурной многосоставности и соотношению с западным цивилизационным ареалом. Особый генезис придал ему такой тип развития, который и поныне не устоялся, находится в фазе формирования и противится окончательным утверждениям о его сущности и перспективе. В теоретико-методологическом плане это диктует выход за пределы традиционных методов изучения литературного развития — к цивилизационному подходу, к осмыслению латиноамериканской традиции как особой культурно-литературной модели.

Архитектоника латиноамериканской межлитературной общности в XX в.

В XX в. происходит вызревание латиноамериканской межлитературной общности как нового универсального явления в мировом литературном процессе. Генетически связанная с Европой, развивающаяся в лоне западной традиции, *вместе* с ней, но и *вопреки* ей — видимое свидетельство тому постоянные антиевропоцентристские

полемики — латиноамериканская литература все отчетливее обнаруживает тенденцию структурирования в самостоятельную систему, которая функционирует на основе своих закономерностей и порождает собственные цивилизационные смыслы.

Схематически процесс усложнения и одновременно автономизации латиноамериканской межлитературной общности можно представить как все более активное функционирование энергетического цивилизационного ядра, остающегося целостным и в то же время все более сложным по составу, дробящегося на все большее число оппозиций, что отражает нарастающую дифференциацию всех уровней культурно-художественного сознания (национальный, национально-зональный, этнокультурная вариативность внутри национальных и зональных образований, общеконтинентальный уровень). Самоидентификационный историко-культурный процесс Латинской Америки вовлекает в творческое взаимодействие сначала испаноамериканские страны и Бразилию (первая треть XX в.), затем после подключения к общему процессу Гаити во второй половине XX в. в общее смысловое и художественное поле входят и другие франкоязычные и англоязычные литературы Карибского региона.

Структура, смысл, масштаб латиноамериканского культурно-литературного пограничья расширились на протяжении XX в. Основная исходная оппозиция «Новый Свет — Старый Свет», возникшая в XVI в. и господствовавшая в XVII—XVIII вв., трансформировалась в XIX в. в оппозицию «Америка — Европа», а с рубежа XIX—XX вв. — в оппозицию «Америка — Запад» (включая США). На внутрирегиональном уровне она разветвилась в XIX—XX вв. на конкретные двучленные вариации: «Испанская Америка — Испания», «Бразилия — Португалия», «Иберийская Америка — иберийские страны», «Латинская Америка — романские страны», «Латинская Америка — Северная Америка (США)». На внутрирегиональном уровне в зависимости от этнокультурной специфики зоны эти оппозиции стали еще конкретнее и дополнились вариациями «Америка — Евроамерика — Иberoамерика — Индоамерика — Афроамерика». Еще сильнее система оппозиций разветвилась на внутринациональном уровне в странах и зонах, где сосуществуют автохтонное индейское и афроамериканское население, расово-этно-культурные градации креольско-метисного и мулатского населения (андские страны, Центральная Америка, карибские страны, Бразилия, Эквадор, Карибское побережье).

Иными словами, вся Латинская Америка — это поле междивилизационных и этнокультурных пересечений и пограничий, граница проходит повсюду, по всем типам сознания, внутреннее пограничье становится все более значительным в XX в. по мере включения в

культурную жизнь ранее пребывавшего вне культурного поля индейского, метисного, афроамериканского, мулатского населения.

В XX в. происходит активный процесс национальной автономизации и одновременно четкого профилирования национально-зональных образований (литературы Ла-Платы, андские, карибские литературы и т.д.). К середине века наиболее развитые литературы (мексиканская, аргентинская, бразильская...) достигают высокого уровня структурированности, складывается развитая сеть внутренних и внешних связей и система внутренних оппозиций, определяющих литературный процесс. Однако некоторые литературы лишь к исходу века обретают определенный уровень структурированности (андские литературы, венесуэльская, колумбийская и др.). Порой ретардация и диффузность выражены в еще большей степени (центральноамериканские литературы, за исключением, отчасти, гватемальской, парагвайская литература).

Примерно с 1940-х годов возникают каналы взаимодействия между испаноамериканской и бразильской литературами. Включаясь в общее историко-культурное смысловое поле развития, молодые франкоязычные и англоязычные литературы, взаимодействуя с ибероамериканскими литературами в их высших образцах, в то же время демонстрируют иной, хотя и сходный тип культурно-художественной парадигматики. Их принадлежность к общему полю латиноамериканского развития относительна и подвержена новым переориентациям.

Что касается иберо-американского ядра латиноамериканской литературной общности, то каждая национальная литература, сама по себе или внутри зональной общности (литературы Ла-Платы, Мексики и Центральной Америки, андские, карибские литературы), имела особый путь, свои импульсы развития и историю. Обще-континентальный самоидентификационный процесс преломлялся по-особому в каждой литературе, дробился на множество вариантов поисков «национальной сущности», зональной онтологии, моделирования своих «картин мира», выработки национальных типов человека, обнаруживал специфическую реинтерпретацию общего кода латиноамериканского пограничья, свои предпочтения в отборе тематически-проблемных и художественных констант. При этом в целом для латиноамериканских литератур с их устремленностью к архетипическому моделированию мира характерно стремление к выделению ключевых топосов, специфическая монотемность, придающая внутреннюю логичность и в то же время своеобразную редуцированность, которая преодолевается на основе взаимодополнительного взаимодействия с другими литературами на континентальном уровне развития.

XX век — это период и дифференцирующих, и центростремительных, интегрирующих процессов. Они развиваются по мере нарастания каналов межлитературных связей, расширения взаимобменом как на уровне индивидуально-творческих открытий, так и на уровне движений, течений, самоидентификационных культурно-цивилизационных концепций, которые выходят за пределы национальных границ и включаются в общеконтинентальный уровень взаимодействия, создавая континентальный метатип культурно-художественного сознания.

Его истоки — в генезисе (XVI—XVIII вв.), в XIX в. он определяет узловые моменты общеконтинентальной традиции, свободно передвигается по культурному полю континента, хотя передвижение писателей и творческих открытий из страны в страну еще достаточно спорадическое. Но, предвещая XX в., общая «территориальность» порождается политической «экстерриториальностью» (эмиграция, изгнание). Так, венесуэлец А. Бельо жил в Чили, Д.Ф. Сармьенто — в Чили и Парагвае, кубинец Хосе Марти — в США, Мексике, Гватемале...

Первое развитое общеконтинентальное движение — испаноамериканский модернизм — на рубеже XIX—XX вв. создал общее пространство свободного передвижения творческих фигур, концепций, идей, журналов, произведений (Р. Дарио, другие поэты-модернисты, адепты концепции «ариэлизма»). В XX в. это поле свободного передвижения и взаимообменов увеличилось, особенно с 20-х годов, и достигло апогея во второй половине века. Многие создатели произведений и творческих концепций континентального значения часто происходят не из развитых литератур (М.А. Астуриас — гватемалец, Р. Гальегос — венесуэлец, Х.Э. Ривера — колумбиец, С. Вальехо — перуанец). Многие писатели подолгу жили в иных странах (уругваец Х.К. Онетти и парагваец А. Роа Бастос в Аргентине), многие — за границей, как правило, во Франции (М.А. Астуриас, А. Карпентьер, Н. Гильен, П. Неруда, Э. Сабато, а затем и «новые романисты» К. Фуэнтес, Г. Гарсиа Маркес, Х. Кортасар, Х. Доносо и др.). Часто причиной тому — вынужденная эмиграция из-за военных, тиранических режимов 1960—1970-х годов. Много сходного и в писательских судьбах прозаиков и поэтов из карибских франкоязычных и англоязычных стран, где эмиграция часто — форма добровольной экспатриации: отъезд писателей в столицы метрополий, в Париж, Лондон, в США.

Вольная и невольная экстерриториальность — неотъемлемое качество культурного пограничья — важнейший фактор не только ослабления, но и укрепления национального и общеконтинентального процесса: приобщение к мировой культуре сопровождается обострением чувства «культурной принадлежности», самоидентификационной рефлексии.

Система взаимодействий — путь формирования литературной общности. Художественное развитие, самоидентификационные поиски, построение национальных «картин мира» осуществлялось на основе взаимодополнительного взаимодействия, в котором каждая национальная литература обретала свою автономность и смысловую полноту. В то же время смысловая и художественная полнота литературной общности выражалась в тезаурусе общих ценностей, складывавшихся из открытий, сделанных различными национальными литературами. То есть дифференциация осуществлялась относительно целого, а целое формировалось в процессе углубления дифференциации.

Описанный механизм легитимизирует понятия «литературы Латинской Америки» и «латиноамериканская литература» и дает методологический ключ к реконструкции литературного процесса в Латинской Америке как многоуровневой системы. Его основа — формирование национальных литератур, образующих на основе взаимодополнительности межлитературную общность с ее высшим уровнем — зоной действия культурно-цивилизационного метатипа в разнообразных его выражениях. Этот высший уровень фиксирует степень устойчивости культурно-литературной целостности. Но даже в период наиболее значительного развития центростремительных, интегрирующих тенденций (1960—1970-е годы) можно лишь с долей условности говорить о единстве общеконтинентального процесса и его четкой структурированности; это касается отношений испаноамериканских литератур с бразильской, и их вместе — с франко- и англоязычными литературами. Но, несомненно, общий тезаурус художественных ценностей складывается как «снятие» высших достижений отдельных национальных литератур и перевод их на общеконтинентальный уровень.

Динамика литературного развития в XX в. Основные тенденции

Динамику литературного развития в XX в. определяет темп формирования «новой» латиноамериканской литературы. Она есть та сила, которая структурирует общеконтинентальный литературный процесс на новом уровне его проявленности. Смысл и содержание этого процесса — в возникновении нового типа художественного сознания, освобождающегося от периферийного локализма и обретающего черты универсальности. Периодизацию «новой» литературы затрудняет асинхронность развития разных литератур и литературных зон, ее легче представить не как хронологическую «вертикаль», а в

пространственном измерении в виде литературной карты, в разных частях которой происходит постепенное и неравномерное вытеснение старого — новым. «Новые» писатели не всегда происходят из крупных литератур, и их творчество, не меняя картины своей литературы, включается в высший общеконтинентальный уровень, откуда исходят совокупные импульсы, влияющие на общее развитие.

Смена типа исторического развития континента, его выход из замкнутого периферийного существования в Современность, в новейшую историю — процесс, который начался на рубеже XIX—XX вв. и по-настоящему развернулся с 1920-х годов. Общемировые процессы вырвали Латинскую Америку из окраинного существования, втянули в противоборство идеологий, превратили ее в участницу всемирной драмы, в субъект исторического творчества, а на отдельных этапах даже в протагониста, существенно влияющего на мировую ситуацию.

Значимость событий в Латинской Америке в XX в. сопоставима лишь с генезисом новой цивилизационной традиции в XVI в., который был результатом и катализатором первоначальной динамики модернизационного процесса в Европе Нового времени, вступившего в кризисный период в XX в. В этой перекличке времен — большой исторический смысл, задающий масштаб видения изменений в Латинской Америке в XX в. и диктующий необходимость рассмотрения их в соотношении с цивилизационным развитием Европы, Запада. Только в таком масштабе открывается смысл «новой» латиноамериканской литературы, возникающей на исходе Современности, при переходе культуры Запада в кризисный этап пост-модерна.

В хронологии общественно-исторических процессов в Латинской Америке XX в. выделяются три основных этапа: 20-е — конец 50-х годов.; 60—70-е годы.; 80—90-е годы. С исторической сцены вытесняется традиционная торгово-латифундистская олигархия, происходит переход на пути капиталистической модернизации, индустриализации, строительства национальных государств, в столкновении западной идеологии с быстро распространяющейся, пускающей корни идеологией коммунистической утопии. Это время возникновения широкого спектра политических партий и движений — от коммунистических до националистических, как популистского, так и правового толка. Многие десятилетия специфичность ситуации определялась социальной диффузностью Латинской Америки и противоречиями сначала с западноевропейской, а затем с североамериканской экспансией, что привело к радикализации местных буржуазных слоев и «революционному национализму». Долгое эхо крупнейшего в истории Латинской Америки события — Мексиканской революции (закончилась в 1917 г.) усилилось эхом событий в России. Это определило значимость левой составляющей в куль-

туре континента, патернализм и популизм многих правительств, что при реальной угрозе слева сопровождалось движением вправо, вплоть до профашистских позиций (Бразилия, Аргентина первой половины XX в.). Это время массового выхода на арену общественной жизни индейского, афроамериканского, мулатского населения. Общеконтинентальное значение имели Гватемальская революция 1944—1952 г., Боливийская революция 1952 г. К 1960-м годам капитализм, индустриализация определили жизнь почти всего континента, хотя повсюду, наряду с новейшими формами жизни, сохранялся весь спектр латиноамериканской Архаики и Традиционности.

С начала 1960-х годов, после Кубинской революции, важнейшего явления в истории Латинской Америки, обострились все противоречия, а политическое и культурно-идеологическое поле континента обрело особенно взрывчатый характер. Из тридцати пяти крупных социальных конфликтов и революций, происшедших в Латинской Америке за восемьдесят лет ее истории в XX в., более двух десятков произошло именно в этот период. Ядерный кризис 1962 г., связанный с Кубой, трагическая эпопея герильи Э.Че Гевары в Боливии, участие Кубы в военной и политической борьбе за пределами Латинской Америки, политическая и вооруженная борьба левоэкстремистских движений во многих странах континента, вызвавшая ответные действия правонационалистических сил, установивших репрессивные режимы в Аргентине, Уругвае, Бразилии, центральноамериканских странах; победа и крах Чилийской революции; массовая эмиграция интеллигенции из стран с военными режимами, в том числе Кубы (где революция пережила драматическую эволюцию), поражение последней крупной — Никарагуанской революции, раскол в левом движении — таков контекст бурного второго периода. С начала 1980-х годов практически во всех латиноамериканских странах военные режимы сменились выборными демократическими формами правления, проамериканской неолиберальной политической и экономической ориентацией, включением в процессы глобализации.

1920-е — середина 1950-х годов

Начавшееся в 1920-х годах изменение культурно-идеологического поля Латинской Америки связано с восприятием новых мировоззренческих, художественно-философских комплексов из ареала Запада и из России после 1917 г.; среди местных источников крайне важен импульс Мексиканской революции. На латиноамериканскую почву переносятся авангардизм, модернизм, ранняя советская

революционная литература, в левом секторе литературы распространились идеи социалистического реализма. Открылись новые горизонты цивилизационной рефлексии, наступил новый период общекультурно-духовной перестройки.

Начало 1920-х годов еще освещено духовным светом цивилизационной утопии «аризелизма», открывшей горизонт будущей Америки, гармоничного, «полного» человека Нового Света. С «аризелизмом» связаны идеи «нового гуманизма» «Атенео молодежи», влиятельного культурно-идеологического центра, возникшего в Мексике на исходе предшествующего периода; его представители в 20—30-х годах — доминиканец П. Энрикес Уренья, мексиканцы А. Касо, А. Рейес, Х. Васконселос и «аризелисты» из других стран — аргентинец М. Угарте, перуанец Ф. Гарсиа Кальдерон и др. На континентальной арене еще действуют писатели, публицисты позитивистской ориентации, исповедовавшие идеи расовой ущербности латиноамериканцев, метисов, индейцев, среди них боливиец А. Аргедас, венесуэлец Л. Вальенилья Ланс и др., но их поддерживают все меньше. Меняется язык культуры. Ключевую топику поколения «аризелистов» обобщил тезис «эмбрионального» состояния латиноамериканской цивилизации, близкой к «рождению»: ожидание, весна, пробуждение, юность, ребенок, рассвет, хризалида (куколка бабочки, т.е. Душа — Психея), «спящий индеец» (инвариант неродившейся бабочки).

20-е годы породили новые, всемирного размаха «координаты»: «Закат Европы», «Рассвет Америки», «Поиск собственного облика» (П. Энрикес Уренья), «Новый мир», «Новый человек»... «Новые времена» — книга мыслителя аргентинца Хосе Инхеньероса, поклонника революции в России. Главный культурно-духовный вектор в этот период — стремление к новому формату культурно-цивилизационной рефлексии, зарождение нового типа художественно-философского сознания, осмысливающего историю в контексте всемирных процессов и в связи со своими истоками.

Яркий образец нового типа сознания — мексиканская живопись — монументальные фресковые творения знаменитой «тройки» — Ороско, Риверы, Сикейроса, давших синтез идей, стилей, различных цивилизационных истоков, соединивших в мифопоэтическом видении современной истории опыт автохтонной фресковой живописи, ренессансной традиции, креольской эстетики и авангардизма. Этот опыт получил всемирное признание и предвосхитил пути «новой» литературы.

Альтернативой «закату» «буржуазной Европы» стал эклектический, культурно-политический авангардизм, в нем в разных вариациях смешались многочисленные европейские течения, футуристический пафос и идеи социального и художественного «творения» нового мира

и человека. Эти векторы сознания переплетались с представлениями О. Шпенглера, который вслед за Гегелем (Латинская Америка — не история, а география) видел «фазу осуществления» континента в неопределенном будущем, когда человек, культура, история обретут «космический ритм», свою «судьбу» в органическом соединении космических, геоландшафтных (почвенных) и человеческих аспектов. Другой импульс — экстравагантные идеи немецкого философа Г. Кейзерлинга, посетившего Боливию и пришедшего к выводу, что Латинская Америка переживает «третий день творения», и человек находится здесь на минерально-рептильном уровне («Южноамериканские размышления», 1933). Еще больше значили для латиноамериканцев теоретические воззрения и эссе об Аргентине, «историцизм» и теория перспективизма испанского философа Х. Ортеги-и-Гассета; он трижды посетил страну в 30-х годах и считал, что в Америке произошли «варваризация» и омоложение европейской культуры — залог будущего возрождения¹. Особенно важны антиевропоцентристские идеи Ортеги-и-Гассета о множественности индивидуальных вариантов культур и цивилизаций как своеобразном воплощении универсального².

Конгломерат этих идей открыл перспективу осмысления Латинской Америки как новой мировой реальности, движущейся к самореализации, и предложил новые идеологемы и мифологемы, связанные с футуристической перспективой и с рефлексией о своей, отличной от других вариантов, цивилизационной онтологии на основе идей космоприродного трансформационизма, взаимодействия гео-ландшафтных, почвенных и собственно человеческих аспектов.

* * *

На этом этапе все новации сошлись в творчестве мексиканского философа-утописта Хосе Васконселоса. Выросший на тех же источниках, что и другие последователи «ариэлизма», он спустил витавшую в сфере чистого идеализма цивилизационную утопию Х.Э. Родо на землю («Космическая раса», 1925; «Индология», 1925). И создал утопию «пятой», или «космической расы», которая возникла в Латинской Америке как синтезное, интегральное, новое человеческое сообщество, обладающее «синтетическим космовидением». Васконселос соединил космопоэтическое видение с этнонациональным фактором, с конкретным человеком, нацеленным на преобразование действительности. Он согласен с Х.Э. Родо, что латиноамериканец — не Калибан, а Ариэль (носитель духа); но он и не Робинзон, подчиняющийся эмпирическим обстоятельствам, а «новый Одиссей», готовый на риск изменения окружающей среды. В его утопии объединены основные новые векторы: цивилизационный футуризм, «новый гуманизм», «космизм», культуротворческий конструктивизм.

С Х. Васконселосом к латиноамериканской «почве» с высот идеализма «аризмизма» вернулись и другие культурфилософы — аргентинский историк культуры, философ Р. Рохас («Евроиндия», 1924), писавший о необходимости соединения антропных, космических и геоландшафтных ритмов; перуанец Л.Э. Валькарсель, автор «Бури в Андах» (1927), призывавший к переоценке творческого потенциала индейца; в Боливии апологию индейца создал Ф. Тамайо; на Кубе этнолог, музыковед и культурфилософ Фернандо Ортис разработал теорию транскультурации и реабилитировал творческий потенциал афроамериканцев и мулатов.

Помимо Мексики, важный центр разработки новых идей — Перу. От Мехико до Лимы через весь континент протянулась дуга, охватывающая его взбудораженное культурное поле. Выявились различия. Х. Васконселос поместил в центр своей утопии метиса, ибо в Мексике этнокультурный облик страны во многом определила тенденция метисации. Идея этнорасовой гармонизации бразильского этноса и культуры — также основа концепции основного труда Ж. Фрейре «Господский дом и барак для негров» (1934). В Андской зоне коренное население (кечуа в Эквадоре, Перу, аймара в Боливии) продолжало достаточно автономное существование и служило источником цивилизационного дуализма. Именно здесь созданный Х. Васконселосом термин-концепт «Индоамерика» стал основным.

* * *

В Перу генерация новых идей связана с именами мыслителей, политических деятелей Хосе Карлоса Мариатеги и Виктора Рауля Айа де ла Торре, соратников, а впоследствии политических оппонентов. Х.К. Мариатеги, создатель перуанской компартии, неортодоксальный марксист, сторонник идеи социализма, соответствовавшего особенностям страны, сделал центром дискуссии проблему цивилизационного дуализма, проповедовал необходимость возрождения индейцев, но считал основой европейскую культуру («Семь очерков истолкования перуанской действительности», 1928; публикации в «Амаута», руководимом им журнале общеконтинентального значения).

Р. Айа де ла Торре, секретарь Х. Васконселоса, повернул понятие «Индоамерика» к цивилизационному процессу. Он сочетал шпенглеровские идеи о необходимости поиска своего «космического ритма», выводы Г. Кейзерлинга, идеи перуанского культурфилософа А. Оррего («Народ-континент», 1937) о том, что каждая цивилизация имеет свою парадигму времени, определяющую бытие ее культуры, и воспринятое у Эйнштейна положение о релятивности времени. Все это послужило основой для теории специфического «пространства-времени» Индоамерики (имелись в виду не только Андские страны,

но и весь континент). В окончательном виде идеи Аяа де ла Торре представлены в книге «Историческое пространство-время» (1947).

По-своему развивалось национальное и цивилизационное самоидентификационное движение в карибских франко- и англоязычных островных странах, связанное с идеями переоценки черной расы, их еще в 10-х годах выдвинули ямайцы — поэты К. Маккей и М. Гарви. Эти идеи вызревали под влиянием Европы и североамериканского «Гарлемского ренессанса» (Маккей — его участник). В 1930-х годах зародилась доктрина негритюда, у ее истоков — учившиеся в Париже мартиниканец — поэт Эме Сезэр, сенегалец Леопольд Сенгор и др. Источниками послужили и авангард, сюрреализм, фрейдизм, философия Бергсона, идеи Шпенглера; в разработке доктрины участвовали французские экзистенциалисты (Ж.П. Сартр) и идеолог антиколониального движения мартиниканец Франц Фанон. В основе доктрины — идея самобытности черной расы. Ее духовная целостность, «эмотивность» противопоставлена европейскому рационализму. Негритюд — явление не только литературное, в художественной культуре он был необходимым этапом до 60-х годов и сыграл важную роль в зарождении самобытной литературы в 40—50-х годах — течение индигенистов на Гаити, творчество мартиниканцев Эме Сезэра, Рене Мениля, Л.Г. Дамаса (Гвиана), барбадосцев Дж. Лемминга и Э.Камау Бретуэйта и др., но в идеолого-политическом плане его эволюция не однозначна. Есть определенная асинхрония в траектории негритюда на Гаити, в других франкоязычных островных странах и в англоязычном ареале. Ранее всех от негритюда отошли писатели Гаити, где он стал официальной расистской доктриной диктатора Дювалье. В книге Ф. Фанона «Черная кожа, белые маски» (1952) негритюду как апологии черной расы дана в основном негативная оценка. Позднее произошла поляризация и в других франкоязычных и англоязычных карибских культурах.

Источники новой континентальной художественной культуры в Латинской Америке и в карибских колониях Англии и Франции (на том этапе) сходны, но историко-культурные различия (ибероамериканские культуры уже давно развивались как культуры стран-наций и достигли гораздо более высокого уровня) предопределили отличия в развитии, иной его ритм, хотя позднее выявились общие константы в культуре общелатиноамериканского ареала.

По всей Латинской Америке культурфилософские искания спустились с континентального на национальный уровень и при контакте с действительностью утопический пафос быстро улетучивался. Произошла переориентация с идеей Х. Васконсело на историцизм и перспективизм Х. Ортеги-и-Гассета, на экзистенциально-феноменологические искания европейских фило-

софов. Наступил период дифференциации, центробежных тенденций в культурфилософской мысли.

В Аргентине в 30-х годах вышли книги Э. Мартинеса Эстрады «Рентгенограмма пампы» (1933), «История одной аргентинской страсти» Э. Мальеа (1937), затем книги К. Скалабрини Ортиса, К. Астрада, концентрирующихся на архетипе аргентинца. В особенно влиятельной книге Э. Мартинеса Эстрада прослежены истоки психологических комплексов аргентинца-метиса, его поведенческих стереотипов (насилие) в травме конкисты. По аналогичному пути в Мексике пошел философ С. Рамос, автор книги «Облик человека и культуры в Мексике» (1934); он считал, что «детскость» и виоленсия метисов — это их компенсационное самоутверждение, связанное с родовой травмой завоевания Америки. Такое конструирование национальных архетипов, выработка стереотипов, мифологем национального бытия в единстве геоландшафтных, расово-этно-культурных, историко-психологических факторов характерно для многих стран. Высшая и, пожалуй, финальная точка на этом пути — эссе О. Паса «Лабиринт одиночества» (1958), имевшее общеконтинентальный отклик.

Таков же путь и литературы. Многие культурфилософы были писателями — от Х. Васконселоса до Э. Мартинеса Эстрада, Э. Мальеа, О. Паса, или литературным критиками, как Х.К. Мариатеги.

* * *

В литературе Испанской Америки и Бразилии на протяжении 1920-х годов шло усвоение новаций авангардизма. Общая закономерность восприятия европейских течений — синкретизм и перенос нового в свое проблемное поле. Поначалу воспринимался идеологический слой авангардизма, его футуристический, конструктивистский пафос, новый тип жизнетворческого эсхатологизма, апология «почвенного», примитивного, «варварского», инстинктивного. Наиболее заметное явление на раннем этапе — творческая концепция «креасьонизма» («творительство») чилийца В. Уйдобро, созданная еще в 1910-е годы и ориентированная на конструктивистский тип слово- и образотворчества. Молодой Х.Л. Борхес перенес из Испании в Аргентину «ультраизм», в создании которого он участвовал. Акцентировавшее значение неожиданной метафоры, это течение довольно быстро пришло к конструированию, с опорой на традицию, архетипических черт национального типа, в том числе в городской среде (танговая поэзия). В том же направлении развивалась и связанная с авангардизмом афроамериканская, или негрисккая, поэзия (Пуэрто-Рико, Куба и др.). Авангардизм дал проекции и в креольскую «нативистскую» поэзию (креолизм, нативизм в Аргентине, Уругвае, Чили).

Наиболее эффективно опыт авангардизма усвоила бразильская литература, где возник «модернизм» (бразильский вариант авангардизма, от слова *moderno*). Период бразильского «модернизма», заявившего о себе шумной «Неделей современного искусства» в Сан-Пауло в 1922 г., растянулся почти до середины века. Его особенность — системность перестройки художественного сознания — от уровня идеологии (апология архаики, поиски «бразильского» в «варварском», дикарском, воплотившиеся, например, в «Манифесте антропофагии» (1928), провозгласившем поглощение творческих сил Европы молодой новой культурой), до уровня поэтики и глубинного языково-речевого уровня (парадигматическая фигура — поэт и романист О. де Андраде) и, наконец, до элементов институционализации (с одной стороны, сотрудничество с националистическим режимом Ж. Варгаса, а с другой — с политическим коммунистическим «авангардом»). Бразильский модернизм, стремившийся воссоздать «истинный» облик Бразилии и бразильца, выявил этнокультурную, речевую и регионалистскую неоднородность страны³.

В испаноамериканской поэзии наиболее удачные образы национального типа и мира создал на Кубе в начале 1930-х годов Николас Гильен. 30-е годы — время появления первых крупных поэтов нового типа. Две фигуры континентального масштаба — перуанец Сесар Вальехо и чилиец Пабло Неруда, глубинно переработавшие авангардизм, — это по сути основные прототипические модели латиноамериканского поэта XX в., противоположные по мироориентации (Вальехо интровертен, Неруда экстравертен), но сходные и по универсализму мироощущения, которое охватывает драматический опыт своего мира и мировой истории, и по свободе экспериментирования с поэтической речью, избавляющейся у них от остатков риторики европейского происхождения.

* * *

Центральное явление 30-х годов — теллуристическая («почвенническая») проза, в художественной сфере она представляет основную линию культурфилософской мысли — анализ специфики латиноамериканского мира и человека как особого онтологического типа, своеобразии которых определяется взаимодействием космо-природных, геоландшафтных факторов. Теллуристическая проза, в отличие от позитивистско-натуралистического романа, перенесла акценты с расово-этнического фактора на «почвенный», вывела героя за рамки продиктованных европейскими моделями топосов — дом, семья, усадьба — в пространство первородной, дикой природы и социальное пространство латиноамериканской жизни в ее многообразии. В отличие от европейского «почвенничества» в латиноамериканском варианте акцент делал

ся не на выявлении силы инстинкта человека и не на несовместимости дикой природы и «цивилизации» (Дж. Конрад «Сердце тьмы»), а на создании целостной космо-природно-человеческой модели действительности, воссоздании ее как особой онтологической реальности.

Основы художественной философии латиноамериканского почвенничества заложили аргентинцы Д.Ф. Сармьенто («Факундо», 1845) и Х. Эрнандес (роман-эпопея «Мартин Фьерро»). Другой прецедент — роман мексиканца Мариано Асуэлы «Те, кто внизу» (1915), здесь впервые героем стал народ как коллективный носитель черт своей земли, пампы, разомкнутой в бесконечность пространства, где господствует фатальное противоборство бессознательных стихий. Другой предшественник теллуристической прозы — уругваец Орасио Кирога, приоткрывший в 20-х годах мир сельвы.

Теллуристический роман — явление общеконтинентальное, хотя модификации его различны в разных странах континента. В мексиканской литературе теллуристические мотивы развиваются в «романе о революции» — важнейшем событии в истории страны, позднее «почвенничество» во многом определило художественный мир «новых» романистов Агустина Яньеса, Хуана Рульфо и трансформировалось у Карлоса Фуэнтеса. В Аргентине Рикардо Гуиральдес в одном из наиболее значительных теллуристических романов — «Дон Сегундо Сомбра» (1926), ностальгическом прощании с патриархальным миром и человеком пампы, показал трансформацию «почвенного» человека в городской среде. Тема «природа — человек — цивилизация» вышла на первый план в Колумбии и Венесуэле. Колумбиец Х.Э. Ривера создал имевший общеконтинентальный отклик «роман сельвы» «Пучина» (1924), породив целую традицию. Венесуэлец Ромуло Гальегос опубликовал три «романа земли» — «Донья Барбара» (1929), «Кантакларо» (1934), «Канайма» (1935), также имевших общеконтинентальный резонанс и усвоенных затем «новой» литературой. Эквадорцы Деметрио Агилера Мальта (роман «Дон Гойо», 1933), Хулиан де ла Куадра (роман «Семья Сагурима», 1934) задолго до «магического реализма» использовали фантастические, фольклорные элементы в своей поэтике, а Хорхе Икаса создал первый «образцовый» индихенистский (с индейской проблематикой) роман «Уасипунго» (1934) — о конфликте индейской общины с чужеродными социально-культурными силами. Перуанец С. Алегрриа издал индихенистские романы «Золотая змея» (1935) и «В большом и чуждом мире» (1941), их отзвуки прозвучат у «новых» писателей Хосе Марии Аргедаса и Марио Варгаса Льбосы. В Бразилии в теллуристическое направление вписались Грасилиано Рамос и Жоржи Амаду 40-х годов. С испаноамериканским литературным процессом соотносимо творчество гаитянских индихенистов (поэт и драматург Жан Бриер, романист Жак Румен).

Почвеннические мотивы звучали и в антиимпериалистическом романе в странах, подвергшихся североамериканской экспансии. Часто плакатно-памфлетные, они изображали реальный мир банановых плантаций: «Тень Белого дома» (1927) М. Сото Холла, «Зона Канала» (1937) Д. Агилеры Мальты, «Мамита Юнай» (1941) К.Л. Фальяса.

Возник и латиноамериканский «социалистический реализм». Самый крупный и типичный его представитель — мексиканец Хосе Мансисидор.

В теллуристическом романе достиг апогея давний процесс (романтико-костумбристская литература, натуралистический роман) освоения нового антрополокального пространства (В. Топоров), сформировавшегося за столетия после эпических хроник открытия и конкисты Америки. Не отказываясь от центральной в XIX в. оппозиции «варварство — цивилизация», этот роман менял в ней акценты, испытывал ее на «истинность» в новой системе художественно-философских координат. Этнорасовый аспект он соединил с геоландшафтными и социальными факторами, с мистикой космических ритмов. Он моделировал, «лепил» архетипическую картину мира и архетипические образы латиноамериканского человека в разных вариациях в зависимости от локусов: сельва, пампа, льяносы, реки, горы или зоны перехода, где природа — объект примитивной хозяйственной деятельности — банановые, сахарные, кофейные плантации...

Теллуристический роман чужд экзальтации архаики, характерного для примитивного авангардизма и мессианских утопий васконселовского типа. Он создавал амбивалентную картину мира, в которой каждая из оппозиций «варварство — цивилизация» лишена своих преимуществ, а победа всегда — за всемогущей природой. Один из основных конфликтов — попытка героя-«цивилизатора» обуздать первозданный хаос, и всякий раз он терпит поражение. Здесь, как в первичном эпосе, действует сила космического фатума, все взаимосвязано и предопределено. Близкий мифопоэтическому сознанию, роман постигал действительность в новых, онтологических связях и выполнял задачи, которые в древних литературах выполнял эпос: создавал мир. Это мир, погруженный в «изначальное поэтическое состояние» (Гегель), не знающий изменений, не принимающий их, замкнутый в себе⁴. В нем пульсирует миф, магия, это мир людей-деревьев, людей-кентавров, людей-зверей, людей-рыб... Он близок фольклорному мышлению и в том, что писатели (Р. Гальегос и др.) начали использовать креольский фольклор для разработки сюжетов, героев, ситуаций, но пока редко решались сделать миф, магию (как эквадорцы Д. Агилера Мальта и Х. де ла Куадра) активным началом поэтики.

Регионалистская проза к концу XX в. закончила освоение раз-нообразия «локусов» континента, селекционировала их, создала

устойчивые локальные картины мира, жесткие типы человека, а главное — основы «общего субстрата» латиноамериканской литературы (Ф. Аинса), ее «мифологической инфраструктуры»⁵, но не открыла духовного пространства латиноамериканского человека, не развернула систему экзистенциальных ценностей; она создавалась из «культурного бессознательного», но не превратила его в творческий субъект. Этот тип романа был скован схематикой линейного европейского романа, хотя линейное, «прогрессивное» время «цивилизатора» было поставлено под сомнение и всякий раз поглощалось лишенным времени пространством.

* * *

Регионалистская проза породила урбанистический вариант национального типажа, возникшего в маргинальной, пограничной зоне перехода пампы, льяносов, банановых плантаций в городские предместья, где жили индейцы, метисы, негры, мулаты, приходившие из сельской местности. В городскую среду этот тип маргинала перенес специфические реакции и поведение, которые выработала в нем особая антрополокальная среда континента. Этот тип, часто криминализированный, социально-конфликтный, запечатлела поэзия Аргентины, мексиканская, перуанская, чилийская проза, индихенистский роман.

Образец прозы нового типа — повесть «Бездна» (1939) уругвайца Хуана Карлоса Онетти. Ее иногда считают первым экзистенциалистским произведением, созданным до возникновения этого направления в Европе. Возможно, это преувеличение, но несомненна смелость латиноамериканских писателей при переходе от изображения внешней среды к моделированию внутреннего пространства сознания латиноамериканца на основе усвоения концепций фрейдизма, юнгианства, европейского модернизма (Джойс, В. Вулф, Кафка, Фолкнер и др.), сюрреализма, экзистенциализма, позднее литературы абсурда. В поэзии это движение представлено в творческих группах: «Орихенес» на Кубе, «Контемпоранеос» в Мексике, «Пьедра-и-Сьело», а затем «Мито» в Колумбии.

В Аргентине этот процесс впервые явственно обозначился в творчестве Х.Л. Борхеса, Э. Мальеа, Э. Сабата, в Уругвае у Ф. Эрнандеса, Х.К. Онетти. Аргентинец Л. Маречаль создал первый роман «национальной метафизики» «Адам Буэносайрес» (1949) — роман-миф о национальном духе, своеобразный лабиринт интертекстуальных связей и источников от Данте до современности. Эрнесто Сабата назвал этот тип произведений «неоромантическим романом с чертами метафизических поэм» и привел как образец «Смену кожи» К. Фуэнтеса (1967). К этому типу относят и романы самого Сабата — «О героях и могилах» (1961), «Аваддон — Губитель»

(1974), «Рай» (1966) кубинца Хосе Лесамы Лимы, «Палинур Мексиканский» Фернандо дель Пасо (1975).

Облик латиноамериканской прозы менялся. С 1939 г. до конца 1940-х годов вышли основные сборники рассказов Х.Л. Борхеса, прославившие его, — от «Всеобщей истории бесчестия» до «Алефа» (1949). В том же 1949 г. три произведения ознаменовали собой рождение нового типа романного мышления — «Маисовые люди» Мигеля Анхеля Астуриаса, «Царство земное» А. Карпентьера и «Всеобщая песнь» П. Неруды. С конца 40-х — на протяжении 50-х годов в литературу вошли бразилец Жозе Гимараинс Роза, аргентинец Хулио Кортасар, парагваец Аугусто Роа Бастос, мексиканец К. Фуэнтес, перуанец Х.М. Аргедас. Расцвет их творчества пришелся на 60-е годы, тогда к ним добавились романисты — перуанец М. Варгас Льюса, колумбиец Г. Гарсиа Маркес, чилиец Хосе Доносо, обретший новое дыхание Ж. Амаду, кубинец Гильермо Кабрера Инфанте — все те, с кем связано понятие «бума» «нового» латиноамериканского романа.

1960—1970-е годы.

«Новый роман» — новый тип художественного сознания

Выход на арену мировой литературы латиноамериканского «нового» романа сопровождался бурными дискуссиями — о генезисе, хронологии, специфике его эстетической природы. Некоторые критики ограничили «новый» роман 60-ми годами, что соответствует границам не литературного явления, а пика, «бума» «нового романа», связанного с расширением системы межкультурной коммуникации Латинской Америки и Европы и коммерческо-пропагандистской кампанией, продвигавшей латиноамериканский роман на мировой рынок. В его распространении активно участвовали многие латиноамериканские и европейские издательства, особенно «Судамерикана» (Буэнос-Айрес), «Фондо де культура экономика» (Мехико), «Каса де лас Америкас» (Гавана), «Ла овеха негра» (Богота), «Галлимар» (Париж), «Сейкс-Барраль» (Барселона), «Пингуин модерн классикс» (Лондон). Чуть запоздав, к ним присоединились московские издательства «Художественная литература», «Прогресс». Свою роль сыграла периодика — «Нью-Йорк Таймс Бук ревью», испанский «Камбио 16», итальянские, английские журналы, в СССР — «Латинская Америка» и др. В последующие десятилетия воздействие латиноамериканской литературы распространилось на США, Восточную Европу, Азию (Япония, Китай), страны Африки⁶. Издателей и читателей притягивало особое художественное качество «нового» романа,

заново открывшего миру образ континента, ранее находившегося на задворках истории.

Хронологические границы «нового» романа не совпадают с границами издательского «бума». Адекватно рассмотрение «нового» романа как целостного, развивающегося явления, порожденного двумя «волнами» авторов и произведений: с конца 40-х — начала 50-х до 60-х годов и с начала 60-х до начала 80-х годов. Это этап мощного выброса цивилизационной энергии, роста континентального самосознания — в противостоянии как европо- и западоцентризму, так и коммунистическому догматизму — борьбы, приобретшей взрывной характер после победы Кубинской революции 1959 г., чье общекультурное влияние дало импульс утопическим чаяниям.

На латиноамериканскую литературу влияла и нарастающая в Западной Европе, особенно во Франции, антибуржуазная волна (поздний Сартр); «новые левые» мифологизировали Фиделя Кастро, Эрнесто Че Гевару, кубинскую революцию, геррилью — символы, впоследствии сошедшие на уровень массовой культуры.

Глобальная геополитическая, идеологическая борьба, конфронтация мировых сил раскалывала культурно-идеологическое поле Латинской Америки. В литературном сознании это отразилось в противостоянии векторов нового утопизма и антиутопического, трезво-реалистического видения латиноамериканской действительности и ее перспектив.

На этом фоне шли споры о «новом» латиноамериканском романе — и не только в Латинской Америке, в них явно ощущался политико-идеологический подтекст, каждая из сторон пыталась использовать его в своих интересах, вписать его в свою идеологическую парадигму. В 60—70-е годы центрами литературно-критического диалога были Гавана, Буэнос-Айрес, Мехико, Париж, США, позднее Москва. Для середины 60-х годов характерны конференции о соотношении «традиционного» и «нового» романа, о роли мифологизма, экзистенциализма в новой литературе, о воздействии французского структурализма, «текстовых» опытов; к концу 60-х годов дискуссия сконцентрировалась вокруг дилеммы «литература в революции или революция в литературе» — так назывался сборник, составленный из выступлений литераторов во влиятельной уругвайской газете «Марча». Критик О. Кольясос обвинил «новых» романистов в отношении к литературе как занятию «автономному от социального и политического контекста». Х. Кортасар и М. Варгас Льюса, каждый по-разному, утверждали право писателя на эксперимент, а литературы — на автономность как искусства. Роберто Фернандес Ретамар в журнале «Каса де лас Америкас», писатели-традиционалисты (уругваец Марио Бенедетти, аргентинец Давид Виньяс) осудили языковые эксперименты как влияние западной культуры. На другом полюсе

находился мексиканец Карлос Фуэнтес; в книге «Новый испаноамериканский роман» он заявил, что роман не может осуществить освободительную миссию без «языковой революции». Он был тогда близок к журналу «Мундо Нуэво» (Париж), которым руководил уругваец Э. Родригес Монегаль, адепт «языковой революции». «Мундо Нуэво» продолжал линию французского журнала «Тель-Кель», где эксперименты латиноамериканских писателей хвалил Р. Барт⁷.

Споры литературной критики тех лет не дают адекватного представления о головокружительных экспериментах латиноамериканских писателей, в том числе и языковых. Издержки экспериментаторства бесспорны, но формальные поиски — лишь одна из сторон общего процесса выработки нового художественного языка. Для объемного понимания «нового» романа необходимо понять исторический контекст новой цивилизационной традиции в ее специфических отношениях с традицией западной, вписать его в шкалу общемировых смыслов.

* * *

Это был период радикализации более ранних антизападнических и прозападнических геополитических, философских, политических течений. Обычно сторонники идеи западной составляющей в истории Латинской Америки, ее принадлежности к «фаустовской» цивилизации — это противники левых движений, идеологи неолиберальной модернизации, сторонники военных режимов Аргентины, Бразилии, Чили, Уругвая 60-х — начала 80-х годов, слабо или вовсе не представленные в художественной культуре.

Большинство деятелей культуры рассматривали свой континент как самостоятельный мир, хотя особенности его интерпретировали по-разному. Писатели элитарной части литературного спектра, вроде Х.Л. Борхеса, А. Бьой Касареса, А. Услара Пьетри, О. Паса, даже отстаивая принадлежность Латинской Америки к Западу, обосновывали ее особый и «обобщающий» характер по отношению к Европе (Борхес). По их мнению (О. Пас), культура Латинской Америки в антропологическом типе латиноамериканца «интериоризировала» всю драматическую историю континента.

Писатели, художники, философы этого периода, связанные с левой идеологией, от традиционных просоветских компартий, прокубинских движений, народно-политических коалиций, вроде широких фронтов в Чили и Уругвае, стремившихся придти к власти мирным, демократическим путем, и до «партизанских» движений во многих странах континента, были настроены антизападнически. В особо острой форме антизападничество свойственно культуре стран, где исторический конфликт конкисты и колониализма породил сложные этнокультурные проблемы.

В 60-х годах, когда наиболее значительные писатели, поэты, родоначальники негритюда, уже отошли от него, он обрел в карибских странах крайние формы «черного расизма». В странах Андского комплекса после довольно мирного сосуществования двух вариантов концепции «метисной нации» (одни утверждали, что ее основа — автохтонное население и его культурное наследие, другие находили ее в европейской культуре) началась конфликтная поляризация. Из движения за возрождение индейцев и их наследия выделились, с одной стороны, сбалансированные сторонники индейского национализма (например, при военном режиме в Перу под началом генерала Веласко Альварано было много сделано для поддержки индейских общин, язык кечуа объявлен вторым государственным языком), а с другой — представители «индейского расизма», враги Запада (партизанская индейская герилья, вырождавшаяся в бандитские отряды). Идеолог индейского расизма — боливиец Ф. Рейнага отверг западную модель и любые варианты культурного взаимодействия. Его мифология «нового индеанизма», основанная на уже известных источниках (Шпенглер, фрейдиизм, Сартр, отчасти Ф. Фанон, Маркузе), включала в себя мессианские идеи возрождения общинного инкского «социализма», реставрацию древнего доиспанского государства Тауантинсуйю, охватывавшего индейские народы, прежде всего кечуа и аймара, и, наконец, создание государства — континента Индоамерики. И все это путем расовой войны.

В этом контексте особое звучание приобрела серия эссе кубинского поэта, эссеиста, руководителя гаванского журнала «Каса де лас Америкас» Р. Фернандеса Ретамара, объединенных знаковым для латиноамериканской культуры образом-символом Калибана: «Калибан» (1971), «Еще одна встреча с Калибаном» (1986), «Калибан в этот час Нашей Америки» (1991), «Калибан через 500 лет» (1992). Первое, основное, эссе содержало иное по смыслу, в сравнении с Х.Э. Родо и его последователями «ариэлистами», прочтение метафоры. У «ариэлистов» Калибан — это прагматическая англосаксонская культура США, у Фернандеса Ретамара — Латинская Америка. В его версии история культуры Латинской Америки предстала как конфликт между «культурой Калибана»⁸ (Латинская Америка) и «культурой Просперо» (Запад). Просперо-колонизатор навязал и навязывает Калибану свой язык. Языком Просперо говорят писатели-экспериментаторы К. Фуэнтес или Х.Л. Борхес. В ракурсе этой антинормии рассматривалась и история культуры Латинской Америки. Эссе Фернандеса Ретамара вызвало бурную полемику, побудило других писателей к различным интерпретациям шекспировских образов в контексте проблематики колонизированные / колонизаторы. Особенно много разных версий образов «Бури» появилось в карибских литературах.

Позднее Фернандес Ретамар отказался от радикалистской, в «классовом» духе, характеристики латиноамериканских писателей (эссе «Прощай, Калибан», 1993), но не от положения об *ином*, незападном характере латиноамериканской культуры, что позволило причислить его в 90-х годах к сторонникам «постколониальной критики». Признание же Ретамаром принадлежности Д.Ф. Сармьенто, К. Фуэнтеса, Х.Л. Борхеса к латиноамериканскому культурному миру было признанием того, что нет противоречия между формулой «наша традиция — вся культура» (Борхес) и формулой «поругания» культуры Запада. То были составные части единой латиноамериканской формулы.

«Поругание» культуры Запада — и это обнаружили многочисленные реинтерпретации шекспировской «Бури» — было метафорическим обозначением специфического культуротворческого механизма: перекодировки, трансформации «чужой» культуры путем ее парафраза, травестии, инверсии в явления культуры собственной, одновременно связанной с исходной культурой-донором, и в то же время ставшей уже иной, наполненной новыми, дополнительными смыслами и качествами. Но тогда еще не существовало достаточно удовлетворительных объяснительных теорий механизмов культуротворческого процесса в Латинской Америке.

* * *

Мексиканский философ Л. Сеа назвал 60—70-е годы в истории континента «часом Латинской Америки». Речь шла о всей культуре. Рождалась новая культурная систематика, соответствовавшая уровню сформированности новой традиции. Важный сигнал этого — распад традиционного для Латинской Америки синкретизма литературного творчества. То был не одномоментный акт, а процесс, признаки его очевидны. Если писатели «первой» волны «нового» романа — А. Карпентьер или О. Пас, Р. Фернандес Ретамар — продолжали старую традицию соединения художественного творчества и культурно-философской рефлексии (ее унаследовали и некоторые молодые писатели), то общая линия характеризовалась разделением и профессионализацией художественного творчества и философии. Литературная эссеистика сосредоточилась на конкретных культурно-политических процессах, хотя рефлексии цивилизационных поисков сохранялись и в ней (М. Варгас Льоса, Х. Кортасар, Г. Гарсиа Маркес и др.).

Разделение это наметилось еще в 50-х годах, когда первые «новые» романисты — А. Карпентьер, М.А. Астуриас, Х. Рульфо и др. — в своем творчестве предложили художественную философию Латинской Америки, ее идентичности. Тогда же в особую область выделилась философская школа «латиноамериканской сущности» во главе с мексиканским философом Л. Сеа. Он обобщил преды-

сторию мысли Латинской Америки и перевел латиноамериканскую традицию с уровня мессианских утопий на уровень философской рефлексии в историко-социологическом плане. Исходя из ортегианской методологии перспективизма он создал предпосылки философского мышления о Латинской Америке как особом цивилизационном субъекте и корректно разрешил вопрос об отношениях с западной традицией («ни копировать Запад, ни избегать его»).

Труды Л. Сеа, формулирующие «Проект Самообретения» («Сущность американского», 1971, «Философия американской истории», 1978), в конце 60-х — начале 70-х годов стали истоком другой школы — «философии освобождения», которая перевела основные идеи Л. Сеа с социологического языка на язык собственно философский. Она заявила о себе на философском конгрессе в Аргентине в 1970 г. и в 1980—1990-х годах стала влиятельным течением на континенте — от Аргентины и Перу до Бразилии и Мексики, а также и в европейских странах (среди ее видных представителей — Э. Дуссель, Х.К. Сканноне, Фр. Миро Кесада)⁹.

Освоив и пересмотрев понятия европейской экзистенциально-антропологической школы (Хайдеггер, Франкфуртская школа, феноменология и др.), латиноамериканские философы разработали «этнос освобождения» от европоцентристского «этоса господства», провозгласив главным субъектом латиноамериканского философствования «народ» — раскрытие коллективного «мы» латиноамериканцев. Самобытность культуры, инаковость, «Другой» — ключевые понятия «философии освобождения», соединяющей уровни логикорационального и мифо-религиозного сознания. «Этический Логос» (Э. Дуссель) Латинской Америки противостоит западной «Тотальности» и намечает путь к новой «Тотальности», основывающейся на принципах множественности и разнообразия. Несмотря на явную переключку с постструктуралистскими постулатами, нет оснований отождествлять «философию освобождения» с западными течениями, их взаимосвязь — контрапунктная, поскольку множественность понимается не как полярная фрагментация, а как разнообразие космически-бытийственного единства.

Другое важнейшее явление в контексте «нового романа» — возникшая в конце 1960-х годов теология освобождения. Всеобщая конференция латиноамериканского епископата в Колумбии, провозгласившая необходимость освобождения народов континента, первый труд перуанского теолога Г. Гутьерреса «Теология освобождения» (1971), последующие конференции были началом движения, поддержанного католической церковью, клиром и нашедшего массовый отклик у верующих. Основанная на традициях, уходящих корнями к протестной евангелической этике Б. де Лас Каса и францисканцев времен конкисты, к со-

единению освободительных идей с ценностями христианства в период Войны за независимость от Испании, с «народным католицизмом», «теология освобождения» сочетала теологические концепты с социально-этическими, провозгласила социальное освобождение народа приоритетом церкви и дала проекции в культуру и литературу.

И «философия освобождения», и «теология освобождения», рожденные современными процессами, суммировали предшествующий культурный опыт, замыкая «начала» и «концы». Именно это сделал и «новый» латиноамериканский роман, совершивший открытие Латинской Америки как особой, всемирно значимой реальности. Особый «способ быть» нашел воплощение в особом и новом для мира типе художественного сознания, специфического и в то же время воплощавшего общемировые тенденции литературного развития. Не случайно многие представители «философии освобождения» не раз ссылались на опыт «нового романа».

Понятие новой «тотальности», противостоящей европоцентризму, логоцентризму, культурному монизму, рациоцентризму, было и одним из ключевых понятий нового художественного сознания. «Тотальный роман» (М. Варгас Льоса), «всеохватывающий роман» (Г. Гарсиа Маркес), роман, вбирающий в себя «все контексты Америки» (А. Карпентьер), — так новые писатели определяли основное качество «нового романа».

* * *

Отечественные литературоведы, авторы книги «Новый латиноамериканский роман» В.Н. Кутейшикова и Л.С. Осповат¹⁰, предложили адекватный масштаб понимания произошедшего сдвига, основываясь на идеях М.М. Бахтина. Он связал становление европейского романа Нового времени со сдвигом в сознании «европейского человечества» в эпоху Ренессанса, Великих географических открытий (т.е. открытия Нового Света). Для нового сознания исходное начало художественной ориентации — современность, настоящее; «время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются <...> как непрерывное движение в реальное будущее, как единый всеохватывающий и незавершенный процесс»¹¹. Это точка отсчета антропоцентрического сознания Нового времени, сделавшего индивидуум «мерой всех вещей» и шедшего по этому пути до XX в., когда начался кризис этого типа сознания. В Латинской Америке повторение этого пути невозможно, ибо у нее «иная мера всех вещей» — коллективное бытие «латиноамериканского человечества», судьба которого определяет и бытие личности¹². Объект художественного познания — многообразное и вместе с тем целостное бытие Латинской Америки, «где сосуществуют все эпохи» (А. Карпентьер).

Такова общая формула нового типа сознания, но в чем же суть переориентации латиноамериканского сознания на современность («Впервые мы стали современниками всего человечества», О. Пас). Обратим внимание на слова М.М. Бахтина: для такого сознания историческими становятся «время и мир». Здесь ключевое понятие — «время», оно и есть начало, которое преобразует сознание и порождает новое художественное качество. Речь идет не об эмпирическом, а о художественном времени, для которого современность — это синтетический опыт истории своей культуры, преломленный в настоящее, а прошлое — это синтетический опыт современности, раскрытый в своих истоках, корнях, началах, и воссоединенный в перспективе будущего в континууме цивилизационно-культурного опыта. Латинская Америка, в сравнении с Европой, — «Другой Свет», «Новый Свет», и этот другой мир породил иную концепцию времени.

Первыми на этом пути были не писатели, а мексиканские художники-муралисты; они впервые создали синтезирующие «тотальные» образы, соединившие множество культурных источников и все времена латиноамериканской истории в едином панорамном времени современности. Первопроходческой была и «Всеобщая песнь» (опубл. 1950) П. Неруды, по пространственно-временной структуре близкая панорамно-статичной концепции художников-муралистов. У Неруды такой же «вершинный», обобщающий взгляд, соединяющий прошлое и настоящее в плоскости современности. Но подлинный, «предварительный» для «нового» романа переворот совершил Х.Л. Борхес. К концу 40-х годов он издал свои основные книги рассказов и фактически перенес в прозу свойственный поэзии всеобщий и свободный пространственно-временной трансформационизм, но придал ему вид галлюцинаторно-строгой системы. Рациоцентрической, антропоцентрической (Борхес акцентировал неприятие психологической прозы), логоцентрической европейской схематике он противопоставил новые художественные гносеологические основания объяснительной схемы мироустройства, через сорок лет она будет осмыслена как постструктуралистская, постмодернистская «эпистема» (принципы множественности, децентрированности, вариативности, релятивности и т.д.). Но несмотря на это его не назовешь «западным» писателем. Он сам считал себя писателем латиноамериканским, прежде всего аргентинским, для которого традиция — «вся культура». Прежде чем Борхес переключился на универсалистскую тематику, он шел по традиционному пути моделирования онтологии национального бытия и типа, истоки его новой мифопоэтической детерминации мира находятся в синтезе истории и современности.

Влияние Х.Л. Борхеса было исключительным, даже когда в этом не признавались (как Г. Гарсиа Маркес). Он расчистил путь «новому

роману», создал инструментарий «игр с временем и пространством». Хотя, видимо, не стоит и преувеличивать его влияние. М.А. Астуриас и А. Карпентьер, чьи романы стали увертюрой «нового» романа, были той же генерации, что и Борхес; они создали картину мира, которая строилась на столкновении двух концепций времени — линейного, европейского, и мифологического, циклического, автохтонного (индейского у Астуриаса, афроамериканского у Карпентьера), так возникла иная картина мира, отличная от европейской; история предстала не как «непрерывное движение в будущее», а как сложный конфликт времен.

Иная структура времени, его активность в их произведениях стали основой нового типа сознания и романа. Эти и последовавшие художественные открытия — важнейшее событие в формировании латиноамериканской цивилизационной традиции. Первый шаг ее становления — художественное освоение латиноамериканского пространства, а соединение пространства с временем в новом неповторимом и конфликтном единстве — второй шаг. Это и было рождение истории из географии, о чем в свое время писали Гегель, Шпенглер, Айа де ла Торре. Шаг от онтологии «места», «человека места» к познанию целостной пространственно-временной реальности позволил выработать концепцию «тотального» всеохватывающего романа. Соединив пространство с временем, «новые» романисты создали, пользуясь термином М.М. Бахтина, латиноамериканский цивилизационный хронотоп, т.е. хронотоп латиноамериканского пограничья.

* * *

Хронотоп латиноамериканского пограничья отличается фрагментарностью, диверсификацией, центробежностью, вариативностью, а вместе с тем творчество новых романистов устремлено к «целостности», «тотальности», т.е. определяется и интегративно-синтезирующей тенденцией, стремлением свести в одну картину Архаику и Современность, замкнуть контуры своего мира новым пониманием времени и истории.

Новизна хронотопа рельефно выступает при сравнении его с пространственно-временными отношениями в теллуристической прозе. В ней господствует пространство; жизнь человека, земли, почвы, сельвы определяется этническими ритмами; вторгающееся в его круг «линейно-прогрессивное» время цивилизатора «размазывается» по поверхности, поглощается почвой. Здесь царит почти не двигающаяся, «нулевая» мифопоэтическая изначальность, не знающая ни истории, ни будущего.

В «новом романе» время — активная сила, формирующая пространство, приводящая различные его виды во взаимодействие, столкновение, а множественность вариантов пространства и культу-

ры определяет вариативность хронотопических отношений. Разнообразие типов времени, о котором пишет А.Ф. Кофман¹³, — время, обращенное к прошлому, циклическое, обратимое, остановленное, интегрирующее, «карнавальное», обращенное в будущее... — это открытие «нового» романа, его стремления к осмыслению современности в синтезе смыслов прошлого и настоящего.

Латиноамериканский хронотоп собирает и использует весь доступный предшествующий опыт: мифологическое циклическое время автохтонной мифологии, античной, восточной (у Борхеса, Кортасара), финалистский линейный эсхатологический хронотоп христианской мифологии, картезианско-ньютоновский линейно-прогрессивный хронотоп западноевропейской цивилизации Нового времени (часто с полемическими целями), формы «порогового» трансформационистского хронотопа — карнавального; русский опыт «мистериального» хронотопа (Достоевский); варианты хронотопа, порожденного западноевропейской культурой Новейшего времени (авангардизм, модернизм, сюрреализм, абсурдизм, неоавангардизм). Разработанные западноевропейской культурой варианты трансформаций сознания индивидуума инвертируются латиноамериканским романом в объективную действительность, служат источником переработки для воссоздания множественности типов действительности, коллективного бытия. Опережая постструктурализм и постмодернизм, латиноамериканские писатели создают хронотопические структуры (Борхес, Гарсиа Маркес) бесконечной вариативности, трансформационизма, ставшие затем открытием западноевропейских теоретиков. При этом индивидуально-личностные хронотопы «отдельного» героя (Х.К. Онетти, Э. Сабата, Х. Кортасар, К. Фуэнтес, М. Варгас Льюса и др.) изоморфны хронотопу родовому, коллективному.

А.Ф. Кофман выделяет «интегрирующее пространство» и «интегрирующее время» как важнейшие открытия латиноамериканского романа. Видимо, можно говорить об «интегрирующем хронотопе», который сливает прошлое, современность и будущее в едином символическом настоящем времени, являющемся сгустком смыслов всей истории.

Другая важная проблема — проблема будущего в новом латиноамериканском романе. В новоевропейском романе представление о будущем на классическом этапе развития определяется идеей непрерывного, линейно-направленного развития; в хронотопическом тезаурусе латиноамериканского романа утопические и антиутопические варианты будущего различны: бросок, прорыв в будущее («Играю завтра» Х. Кортасара); эсхатологическое всемирное время «согласия культур» (А. Карпентьер), становление как медленное, с

возвратами, движение по спирали (А. Карпентьер); символический прорыв из порочного мифологического времени в будущее через эсхатологический финал (Г. Гарсиа Маркес); апокалиптическое время в разных вариантах сочетания с иной исторической перспективой (М. Варгас Льюса), множественность временной перспективы будущего (Х.Л. Борхес и др.) и ретроспективы прошлого (К. Фуэнтес)...

Философско-художественный инструментарий для такого моделирования мира требовал новых гносеологических, эпистемологических основ в сравнении как с классическим, так и модернистским европейским романом. М.М. Бахтин писал, что хронотоп Нового времени был продуктом Открытия мира «европейским человечеством», среди его «находок» и Новый Свет. Новоевропейский человек, измеряя мир своею мерою, освобождая его от мифов, шел к воплощению «проекта Модерна», но в XX в. прогрессирующий распад новоевропейской «картины мира» (авангардизм, модернизм, абсурдизм) привел сначала к умалению человека (Кафка), затем к исчезновению героя, а в постструктурализме, постмодернизме — к «эпистемологической неуверенности», «растерянности». Иной вектор — у латиноамериканской культуры, стремившейся превратить свой хаос в Порядок, но построенный на других основаниях. Если для западноевропейского сознания архаика, миф в конечном счете подтвердили бесполезность упорядочения мира на рациональной основе, то латиноамериканская культура стремилась соединить Миф, Историю и Рацию в новом порядке, такие попытки были уже в ее истоках, генезисе. Рождение хронотопа латиноамериканского пограничья означало и открытие собственной истории, ее корней, предпосылок нового типа сознания.

«Новый» роман — интеграция историко-культурной и художественной традиции и творческое самосознание. Общие принципы поэтики

Итак, особенность нового типа сознания — интеграция всего доступного опыта. Анализ творчества каждого крупного писателя выявляет множество источников, принадлежащих всем уровням мировой культуры. Яркий образец открытой демонстрации источников — творчество Х.Л. Борхеса, сокрытой — Г. Гарсиа Маркеса.

Ключевые эпохи, стилевые пласты и имена: Античность, рыцарский роман, Возрождение, Рабле, Шекспир, Сервантес, барокко, романтизм; XIX в. — Бальзак, Флобер, Золя, Достоевский, Толстой, Чехов; XX в. — Джойс, Кафка, Томас Манн, Фолкнер, Камю, Хе-

мингуэй, французский «новый» роман, литература абсурда. Писатели ориентируются на различные культурно-языковые ареалы. Борхес обращается и к маргинальным явлениям англосаксонской традиции, к восточной философии; М. Варгас Льюса — к французской литературе; особое место занимает русская традиция, особенно в творчестве А. Карпентьера, Х. Кортасара.

Создатели «нового романа» часто высказывались о связях с предшественниками, особенно о ближайшей романной традиции (теллуристический роман, социальный роман), критически-негативно. О позитивной преемственности речь шла меньше. Но ориентация на современность требовала поиска корней и истоков — создания континуума своей культурной традиции. Именно это и выполнил «новый» роман.

Освоение традиции происходило и стихийно, как сублимация через сферу «культурного бессознательного» имперсональных стереотипов, элементов народной культуры, фольклора, и как восприятие стереотипов, уже обработанных в сфере профессионального творчества. В творчестве многих эти связи вычленяются легко, идет ли речь о писателе универсалистского типа, как Х.Л. Борхес (культура гаучо и танговая поэзия), или о писателе, явно связанном с народной культурой, как Н. Гильен (традиция кубинской песни-танца «сон»). Наиболее крупные латиноамериканские писатели целенаправленно изучали и осваивали различные пласты народной культуры, креольской, индейской, афроамериканской, как исторические, так и современные, нередко на уровне профессиональных фольклористических, филологических, антропологических исследований. Источник мифологизма Астуриаса — культура индейцев майя-киче, Х.М. Аргедас собирал и издавал фольклор кечуа. Многие писатели, будь то А. Карпентьер, Ж. Амаду, М. Скорса, Ж. Гимараинс Роза, хорошо знали народную культуру; для писателей из стран с древним автохтонным наследием (Мексика, Гватемала, Боливии, Эквадора и Перу) важно освоение и включение в художественный мир доиспанских традиций на правах важнейших конструктивных опор. У Хуана Рутьфо источник мифологизма — достаточно далекая от официальной религии форма веры — так называемый народный католицизм, в котором синтезировались христианский мифологизм и обрядовость, народные бытовые суеверия и элементы мифологии индейских народов. Ярчайшее порождение этой культуры — мексиканские карнавализованные празднества (особенно «День мертвых» с его «эстетикой калаверы», т.е. черепа), «выплеснувшиеся» в XX в. в сферу профессиональной культуры (прежде всего живопись — творчество знаменитого графика Хосе Гуадалупе Посады, выдающихся муралистов Ороско, Риверы, Си-

кейроса). Главный источник мифологизма у Карлоса Фуэнтеса — доколумбова ацтекская мифология.

Существенную роль в возрождении культурного наследия сыграли профессиональные антропологи, историки культуры, филологи, археологи, переводчики, фольклористы, открывшие в XX в. богатейший мир мезоамериканской культуры (Мексика, Центральная Америка), продолжив дело, столь профессионально начатое в 20—30-е годы на Кубе Ф. Ортисом, исследовавшим афроамериканскую культуру. Среди них мексиканцы А. М. Гарибай, М. Леон-Портилья, А. Баррера Васкес, Х. Лара в Боливии. Особое значение имела публикация едва известного к тому времени (за исключением первичных, повторных или вообще первых изданий в Испании XIX в.) исторического наследия писателей XVI—XVIII вв., прежде всего огромного корпуса американских хроник XVI—XVII вв., в том числе индейских хронистов. Впервые в XX в. были заново опубликованы собрания сочинений Инки Гарсиласо де ла Веги, Хуаны Инес де ла Крус, собрано и издано наследие Франсиско де Миранды, Симона Боливара, Симона Родригеса, Доминго Фаустино Сармьенто, Хосе Марти, Рубена Дарио, Хосе Энрике Родо. Все это богатство стало важнейшей основой «нового» романа.

В поиске истоков — «путешествии к семени» (таково название одного из программных карпентьеровских рассказов) особое значение имело, конечно, открытие эпохи первоначал — XVI—XVII вв., времени генезиса и первоначального формирования латиноамериканской культуры. До появления нового поколения писателей весь этот огромный пласт лежал мертвым грузом, они же нашли истоки истории, культуры и своей традиции, переключку ключевых концептов и установок с творчеством первых писателей Латинской Америки — авторов хроник XVI в. И прежде всего, концептов Первотворчества и Первотворца-Демиурга, создателя «тотальных» описаний Нового Света. Со спуском в глубины времени открылся и древний пласт — автохтонной культуры в самостоятельном бытовании и в контрапункте с испанской культурой времен открытия и конкисты.

Среди литературоведов, культурфилософов одним из первых задачу интеграции предшествующего опыта (включая Бразилию) сформулировал П. Энрикес Уренья, автор вызвавшей широкий отклик книги «Шесть очерков в поисках нашего самовыражения» (1945). Существенный резонанс имели эссе и книги венесуэльца А. Услара Пьетри.

«Новый» роман переработал импульсы и установки авангардизма и модернизма: утопический, эсхатологический пафос первотворчества, создание «нового» мира и человека, принципы культурно-художественного конструктивизма («творительства»), обращение не к судьбе индивидуума, а к массовому сознанию, фольклору, неевро-

пейским источникам, «примитивным» культурам, архаике, поиски «первоначального языка», очищенного от «наслоений» цивилизации, рационалистических и позитивистских штампов, экспериментирования, апелляцию к первозданности, к «чуду», ориентацию на выявление архетипических, онтологических основ, обращение к «коллективному бессознательному», к иррациональным источникам, к мифу и мифологизированию.

Путь «новых» романистов к истокам сходен. Сначала приобщение в Париже к авангардизму, затем возвращение к своей культуре, погружение в эпоху первоначал. Важным в формировании нового историко-культурного самосознания было участие в 20-х годах М.А. Астуриаса и А. Карпентьера в движении сюрреалистов. «Для нас, — вспоминал Астуриас, — сюрреализм означал встречу нас с самими собой, не с европейским, а с американским началом»¹⁴. Сначала у Астуриаса возникла книга «Легенды Гватемалы», подступы к освоению автохтонной культуры, затем произошло погружение в нее, когда в Сорбонне он занялся переводом и реконструкцией доколумбовой «книги народа майя» — эпоса «Пополь-Вух», изменившим его мировидение. А. Карпентьер, после отхода от сюрреализма, также в Париже, читая книги о Новом Свете в поисках, как он писал, «меридиана Америки», открыл для себя американских хронистов. Астуриас в Нобелевской речи (1967) назвал хронистов первыми писателями Латинской Америки, а первым латиноамериканским романом «Подлинную историю завоевания Новой Испании» писателя-самоучки и конкистадора Б. Диаса дель Кастильо. Вслед за Карпентьером и Астуриасом многие писатели возводят архетип латиноамериканского творца к создателям эпических американских хроник. П. Неруда резюмировал общее понимание в Нобелевской речи (1971): «Мы хронисты, запоздавшие с рождением».

Эти признания поясняют, как латиноамериканские писатели принимали масштаб, смысл и значение своего творчества. Ведь писатели-хронисты, начиная с первооткрывателя Х. Колумба, конкистадора Э. Кортеса, Б. Диаса дель Кастильо или защитников индейцев Б. де Лас Касаса, Б. де Саагуна и других, выполняли именно ту задачу, которую впоследствии поставили перед собой авангардисты: открыть Новый Свет в слове, воссоздать его в целостном образе, который содержал бы все измерения и аспекты: природу, географию, культуру, человека, религию, образ жизни, предания, верования... Трудности, с которыми столкнулись хронисты при описании Индий, знакомы писателям XX в. Слова Колумба о том, что он не знает, как назвать «вещи», встреченные в «Индиях», так как таких нет в Европе, не раз повторенные другими хронистами, словно предвещали ситуацию современности. Наконец, близким оказался

эсхатологический и утопический пафос, неотделимый от эпохи открытия Нового Света — земного рая для утопистов и воплощения ада для антиутопистов — мифологем, легших в основу культурного «кода» латиноамериканской культуры; известна была старинным утопистам и полемическая апологетика Нового Света в противовес «погрязшему в грехах» Старому Свету. Наконец, еще один важный компонент американских хроник: они пронизаны атмосферой ожидания «чуда» и описанием различного рода мифических, небывалых явлений, источником которых была и европейская мифологическая, легендарная традиция, и возникшая уже в Новом Свете американская мифология, с одной стороны, а с другой — мифология коренных жителей-индейцев. Иными словами, американские хронисты были подлинными Первотворцами, Мифотворцами, создателями первых «тотальных» картин Нового Света, соединивших воедино европейский опыт и неведомую реальность. Их хроники содержат зачаток хронотопа латиноамериканского пограничья, мифогенные истоки нового культурно-художественного сознания.

Помимо ключевого понятия «хронист», в размышлениях «новых» романистов возник и жанровый определитель американских хроник, выявляющий угол зрения писателя, под которым он видел действительность — термин «свидетельство» и производные от него — «свидетель», «свидетельствовать» (*testimonio, testigo, testimoniar*). То есть хронист пишет о том, чему был свидетель, и все написанное им — «подлинная правда» о новой реальности, сколь бы поразительной и небывалой она ни была. Столь же важны эти понятия и для первопроходцев литературы XX в. «Новый роман — свидетельство эпохи» — так назвал Астуриас свою Нобелевскую речь.

Для писателей XX в. выяснение своего архетипа творца — это способ выработки мироустановочной и эстетической позиции. Показательно название центрального произведения Неруды — эпической поэмы «Всеобщая песнь», ориентированной на опыт хронистов и его введение в современность. По-испански заглавие — *Santo* — означает «эпическую песнь», подобную средневековому испанскому эпосу; слово — *general* (всеобщая) — постоянно в «американских хрониках» как жанровое определение «тотальности» описания «вещей» действительности. Такую художественную практику концептуально обосновал А. Карпентьер. Позднее Г. Гарсиа Маркес повторил это в своей версии. Карлос Фуэнтес заметил о Х.Л. Борхесе, что «пустоты своего неосвоенного мира» он заполняет словами, исписывая ими «чистые страницы книги Аргентины»¹⁵. Художественные установки хронистов, близкие авангардизму, «переведенные» на язык латиноамериканской литературы XX в., позднее назвали «перечислительной стратегией», «инвентаризацией вещей мира».

Неруда в Нобелевской речи, сблизив писательское дело в Латинской Америке с трудом хронистов, сказал: «Мы испытываем потребность насытить словами просторы немого материка, и нас пьянит эта работа — создавать мифы и называть именами вещи и явления»¹⁶. Примечательно и то, что Неруда говорит уверенно от лица латиноамериканских писателей («мы», «нас») и отмечает непосредственную связь между «называнием вещей» и «созданием мифов».

Стратегия «называния вещей» означала и поиск адекватных слов, соответствующих «американскому видению», и новую «тотальную» метафоризацию первоначального мира, овладение им посредством открытого, или «изобретенного» образа, который и дает этому миру жизнь в слове. Речь идет об особой, связанной с авангардистской языкотворческой концептуальности, мифологизирующей функции слова, о придании языку писателя демиургической роли. Осознанно и ярко демиургическую функцию слова, метафоры, образа воплотили гватемалец М.А. Астуриас и кубинец Х. Лесама Лима, сконцентрировавшие опыт языкового первотворчества, начиная с чилийского авангардиста В. Уйдобро или бразильских «модернистов». С этой позиции и проясняются поразительные высказывания и художественная практика Х. Лесамы Лимы, дающие представление о понимании вещей и его друзьями-писателями по группе «Орихинес» («Истоки»): «История сотворена, надо сотворить ее заново»; «Слово и образ способны заместить факт, событие и быть способом их сотворения». Кубинский писатель из «Орихинес» С. Витьер разъяснял: «Образотворчество может замещать житнетворчество», и писал о «творении» путем «образного созидания». Иными словами, речь идет о мифогенной функции и силе Первослова, его способности к творению «чуда», мифа.

Установки на языковое первотворчество и демиургическое «творительство» поясняют онтологический и фундаментальный статус слова в сознании латиноамериканского писателя, и ту свободу языкотворчества, что присуща ему (С. Вальехо, П. Неруда, О. Пас, Х. Лесама Лима и др.). Языкотворчество — и форма борьбы с заемными риторическими моделями, способ введения в литературу живой речи, а с ней мифогенных импульсов народной среды, и в конечном счете создания нового, собственного литературного языка.

Типологически это сопоставимо с европейским языкотворчеством, с деятельностью создателей «заумных» языков, особенно с опытом русского авангардизма, но, как отмечалось, латиноамериканское «творительство» — особое, связанное с задачей первичного создания картины мира, здесь особенно четок акцент на воссоздании «тотальности» мира в образе, обладающем архетипической силой мифа.

Обобщая результаты перекодировки основных установок европейского авангарда в латиноамериканском контексте, выработанную

систему основополагающих принципов латиноамериканского писательского творчества можно определить как *мифопоэтический конструкционизм*. В художественной практике каждый из больших писателей — Астуриас, Борхес, Лесама Лима, Кортасар, Варгас Льюса, Фуэнтес, Амаду, Гимаринс Роза и др. — открывали индивидуальные способы сведения воедино полюсов Архаики и Современности. Объединяет их то, что все они — и Мифотворцы «всеохватной» картины мира, открытые в живую мифогенную стихию, и одновременно Изобретатели, или Конструкторы этого мифообраза, владеющие отрефлексированными, программно обоснованными и целенаправленно используемыми стратегиями. Они были посредниками между живой Архаикой, окружавшей их «со всех сторон», и Современностью, художественно-философскими исканиями европейской и собственной культуры. В их сознании сходились полюса латиноамериканской действительности и культуры — Рацио и стихия Иррациональности, История и Миф, Письменность и Устность, оно становилось полем, в котором снималась их оппозиционность, а способ реализации этой задачи — открытие каждым писателем вариантов соотношения и взаимодействия, т.е. комбинации Архаики и Современности, различных пространственно-временных пластов действительности, того, что было определено как Хронотоп латиноамериканского пограничья. Программный поиск возможных сочетаний разных реальностей означал каждый раз поиск своего варианта художественной комбинаторики, поэтому способом воплощения мифопоэтического конструктивизма стала *комбинаторная поэтика*, включавшая в себя игровой принцип, один из основных в поэтике авангардизма.

* * *

Впервые принципы, о которых идет речь, особенно ясно наблюдались в творчестве Х.Л. Борхеса. Художественно-философское пространство его рассказов — это латиноамериканский мифопоэтический космос, но выведенный в поле мировых универсалий. Борхес прошел путь от раннего авангардистского культа метафоры (восходит к демиургическому принципу «поименования» всех вещей мира) к реализации позиции Творца-Демиурга. «Зиждатель» — так можно перевести название его книги «Nacedor», чтобы выявить онтологический характер позиции и проблематики, и «Делатель», чтобы выявить комбинаторно-игровой принцип поэтики. Словно играя в Бога, писатель стремился переиграть его в разнообразии «игр с пространством и временем». Эта позиция — основная для классиков «нового» латиноамериканского романа, что отличает латиноамериканский путь от западноевропейского в XX в. Западноевропейский роман на исходе рациоцентрической, антропоцентрической картины мира от-

крыл бесконечную вариативность сознания индивидуума (Джойс и др.). Борхес, «новые» романисты «опрокинули» комбинации субъективных пространственно-временных отношений, открытые европейским модернизмом, в объективную действительность, и возник мифопоэтический, «магический» мир бесконечных сочетаний и превращений, чреватый присутствием тайны, возможностью «чуда».

В годы, когда выходили сборники рассказов Борхеса, каждый по-своему двигался к открытию вариантов мифопоэтического конструкционизма и комбинаторной поэтики. М.А. Астуриас в романе «Маисовые люди» (1949) совершил, казалось, невозможное — создал эпический способ мировидения, ссылаясь на опыт сюрреализма, «между сном и явью». Писатель заставил испанский язык говорить по-индейски. Его опыт сочетания двух стихий, пожалуй, соотносится с хрониками индейцев, написанными по-испански в XVI в., одну из них («Хроника хачилей») он перевел в молодости. Карпентьер в романе «Царство земное» (1949) столкнул европейское мировидение с афроамериканским, превратив магическое сознание в активное начало, в часть реальности. Результат обоих писателей — открытие вариантов того способа создания латиноамериканской картины мира путем взаимодействия архаического мифомышления и европейского мировидения, который получит название «магический реализм».

* * *

В роли теоретика, создателя концепции нового художественного мировидения выступил А. Карпентьер, утверждавший отличие латиноамериканской традиции от европейской, ее иную онтологию. Аргументы его соотносятся с представлениями американских хронистов, доказывавших, что Новый Свет во всем *другой, иной*.

Понятие «магический реализм» рождено европейской авангардистской эстетической мыслью в начале 1920-х годов в процессе теоретического осмысления постэкспрессионистской немецкой живописи. Оно разрабатывалось и в Италии. И взаимодействовало с концепцией «чуда» во французском сюрреализме. В испаноязычную среду оно вошло с 1927 г., когда Х. Ортега-и-Гассет опубликовал в журнале «Ревиста де Оксиденте» частичный перевод книги немецкого теоретика постэкспрессионизма Ф. Ро «Магический реализм». В Латинской Америке термин стал использоваться с конца 40-х годов, в частности в эссе А. Услара Пьетри¹⁷.

В основе всех разновидностей «магического реализма» — отрицание плодотворности рационалистического мышления и поиски более жизненных основ, приводящие магических реалистов к мифически-магической модели мировидения¹⁸. В этом ряду не только западноевропейские, но и русские живописцы и писатели, свя-

занные с авангардизмом (в частности А. Платонов). Приведенная характеристика общности основных философско-эстетических принципов «магического реализма» для европейских и для латиноамериканских художников верна в общем плане, в связи с ломкой антропоцентричной, логоцентричной картины мира. Однако содержание, способы воплощения и художественные цели различны в двух контекстах. И в западноевропейской, и в русской литературе происходило историческое варьирование давно существовавшей картины мира, в латиноамериканской речь шла о создании своей картины мира, причем здесь Архаика была повседневностью, а не «невидимой» частью действительности, которую надо было выявить, как в европейском «магическом реализме». И не случайно А. Карпентьер, писатель энциклопедических знаний, не использовал термин «магический реализм», а создал свой — «чудесная реальность», сделав акцент не на эстетическом, а на бытийном (реальность).

Основа разведения двух типов действительности — европейской и латиноамериканской и концепции американской «чудесной реальности» — противопоставление двух динамик развития: вялой, истощенной Европы и бурного, тотального метаморфоза в Латинской Америке, предполагающего постоянное творение «чуда», т.е. постоянный трансформационизм на всех уровнях и во всех контекстах. Новая художественно-философская «утопия», идентифицирующая Латинскую Америку на фоне Европы, включает в себя и традиционный эсхатологический компонент. Бурные социальные процессы — часть «чудесной реальности», ведущие к преображению действительности. Эту глубинную сущность концепции Карпентьера прояснил крупный писатель парагваец А. Роа Бастос: «Для меня чудесная реальность не больше, чем чудесное в реальности», она рождена «глубоким и непрерывным изменением человека и его среды, преобразующем сущность человеческого начала»¹⁹.

Концепция А. Карпентьера и творчество его самого, Астуриаса, Рульфо, Борхеса сыграли консолидирующую роль для «второй» волны новых романистов — Х. Кортасара, К. Фуэнтеса, М. Варгаса Льосы, Г. Гарсиа Маркеса. Каждый из них, основываясь на опыте предшественников, искал свои способы воссоздания «всеохватных» картин действительности и создавал свой вариант мифопоэтической реальности. Аргентинцу Х. Кортасару близок мифологизм универсалистского плана Борхеса. Карлос Фуэнтес создал образ мира, в котором, казалось, погребенная историей мифология ацтеков — это тайная сила, из глубин истории определяющая судьбы героев. Среди своих учителей он назвал Астуриаса и Борхеса, и особое значение придавал языкотворческому аспекту (книга «Новый испаноамериканский роман», 1969). Марио Варгасу Льосу наиболее близок

метод сочетания реального и сверхреального в рыцарском романе, опыт которого использовал автор «первого романа» Латинской Америки хронист Б. Диас дель Кастильо.

Прямой наследник концепции «чудесной реальности» — Г. Гарсиа Маркес, своей идеологией и творчеством он выявил общность исканий «новых» романистов («Все мы пишем один большой роман Латинской Америки»). Его понятие «фантастическая действительность» равнозначно «чудесной реальности». Метод его и индивидуальный, и типологически обобщающий, поэтому он близок многим писателям и породил череду как индивидуальных вариаций (перуанец М. Скорса, панамец Р. Синан, эквадорец Н. Эступиньян Басс и др.), так и подражателей, причем и за пределами Латинской Америки.

«Чудесная реальность» «нового» романа, восходя к американским хроникам XVI в., превосходит их в смелости мифологизации действительности. Часто она ближе индейским хроникам XVI в., написанным по-испански: в них мифологическое начало, как у Астуриаса, каждый раз по-иному, создает необычную картину мира.

С другим историческим пластом (XVII—XVIII вв.) соотносится еще одна концепция А. Карпентьера, сыгравшая также важную роль в консолидации традиции, — концепция «барочности» Латинской Америки и ее культуры. В 1960—1970-х годах в ней были развиты положения, выдвинутые писателем на рубеже 1940—1950-х годов. Как и «чудесная реальность», она связана с европейскими источниками (концепция испанца Э. Д'Орса, утверждавшего онтологическую, вневременную сущность барокко), с возрождением интереса к барокко в испанском поэтическом «поколении 27-го года», в немецкой литературе во времена экспрессионизма, а затем после Второй мировой войны.

В Испанской Америке о барокко в начале 1940-х годов писал П. Энрикес Уренья, затем Борхес, А. Услар Пьетри, о роли барокко в формировании бразильского «культурного канона» высказался Освалд де Андраде. Но непосредственным предшественником А. Карпентьера был его соотечественник Х. Лесама Лима. Именно вслед за его эссе А. Карпентьер обнаружил присутствие эстетики барокко в культуре Латинской Америки на каждом шагу. У Лесама Лима идеи барочности органичны для его творчества, в частности для его романа-поэмы «Рай», построенного на сложнейшей художественной игровой комбинаторике.

Истоки концепции барочности и у Лесама Лима, и у Карпентьера уходят в XVII—XVIII вв., когда, перерабатывая принципы иберийского барокко, латиноамериканские архитекторы, поэты, особенно в Мексике и в Бразилии, создавали свой вариант «кре-

ольского барокко». Возникший в Мексике вариант «ультрабарокко» стал эстетической формой идеологической автономизации от Испании. Глубинное основание креольского барокко — мифологема природного «рая Америки». Как писал О. Пас, именно креольское барокко с его интересом к действительности впервые обратилось к воссозданию «пейзажа, фауны и даже индейца».

Карпентьер связал укоренение и оригинальное развитие барокко на американской почве с главной задачей нарождавшейся культуры — создать свой образ мира: «Барочность возникла из необходимости давать названия вещам»²⁰. Как и в «чудесной реальности», в основе новой концепции А. Карпентьера — полемическое отношение к рациоцентрической картезианской традиции. Ее воплощение для писателя — классицизм и Просвещение как наиболее полная и выразительная формула европейского Логоса. Генезис Латинской Америки Карпентьер связывает с барокко, противостоящим классицизму. Барочность для него — это способ культуротворчества, создания «иного Порядка», «иного Логоса», отражающего иную онтологию действительности, в основе которой, как и в концепции «чудесной реальности», постоянно развивающийся метаморфоз, трансформационизм. «Чудо» метаморфоза порождает барочность, а она постоянно производит «чудесное».

Другой аспект концепции барочности — языково-стилистический, словотворческий, близкий энтузиастам «языковой революции», в частности кубинскому писателю, эмигранту Северо Сардюю. Тогда же идея барочности вошла во французский структурализм (Р. Барт, его эссе о С. Сардье), а затем в постструктурализм (Ж.Ф. Лиотар, Ф. Джеймсон, Ж. Бодрийяр и др.), а через теоретиков постструктурализма и постмодернизма вернулась в латиноамериканскую среду 1980—1990-х годов в виде концепции необарочности как «системы симулякров», «мира-спектакля», «эры вакуума».

Создание латиноамериканской традиции было и способом Самообретения, интеграции в современность и ресурсом создания поэтики «нового» романа.

Каждый значительный писатель создавал свою картину мира, свои варианты комбинаторной поэтики, стихийной, а чаще осознанной. «Новый» роман демонстрирует богатство приемов и художественных стратегий взаимосочетания различных пластов действительности и типов сознания, представлений о времени, пространстве, бытии, истории, космосе, причем не только в аспекте «внешнего», но и «внутреннего» существования человека, т.е. человеческого сознания.

В творчестве «основателей» мифический план сочетался с миметическим изобразительным, с социальной, исторической детерми-

нацией, хотя способы их взаимодействия различны. Для Астуриаса характерно сочетание различных типов сознания, культур, но каждый из миров живет по своим законам. у Карпентьера магическое вводится в преобладающий план реальности. Впоследствии варианты комбинаторики множатся. У Рульфо мир воссоздается «сквозь» магическое видение, сохраняя при этом черты странной, но реальной картины. Амаду достигает плавного «без швов» сочетания двух типов детерминаций, а все действие помещено в пространство поэтической «магии». У Х.М. Аргедаса столкновение двух типов культуры переносится и в сознание героя, жертвы и медиатора конфликта. Борхес, Гарсиа Маркес, Кортасар (в рассказах) создают оригинальные способы мифологизирования.

Во всех случаях это необычный анормативный мир, где норма — небывалое. Анормативность достигла апогея в художественном мире Лесамы Лимы; он абсолютизировал принцип трансформационизма, довел его до полной алогичности. Это характерно для К. Фуэнтеса, Ф. дель Пасо и других писателей. Но конечная цель всех гротескных и чудовишных трансформаций (как, например, в романе «Я, Верховный» А. Роа Бастоса) — сведение в целое расщепленной на фрагменты картины мира и сознания героя на новом уровне как свидетельства родового бытия. О важном экзистенциальном характере комбинаторной поэтики свидетельствует, в частности, судьба перуанца Х. Мариа Аргедаса. Создавая свой последний роман, он не нашел способов соединения полярных миров индейской Архаики и Современности (что усугубила его личная драма как носителя двух культур) и покончил жизнь самоубийством, предсказанным в романе.

* * *

До сих пор речь шла о принципах поэтики «новых» романистов, теперь — об общем содержании созданной ими картины мира. Тут два аспекта: синхронический, затрагивающий архетипические основания, онтологию латиноамериканской картины мира, и диахронический, относящийся к ее динамике и специфичности в «новом» романе.

В исследованиях Фернандо Аинсы и Андрея Кофмана систематизированы основные константы, типовые сюжеты, герои, конфликты, стереотипы, мифологемы, из которых складывается латиноамериканский «космос» по параметрам: «Универсум», «Природа», «Бытие», «Человек». Вырастая из традиций, эти общие, трансперсональные опоры, связанные с «коллективным бессознательным», достигают завершенности и выразительности именно в «новом» романе. Они соединяют воедино пространственно-временные, природные, бытийственные и человечески-экзистенциальные основания латиноамериканской картины мира, образуя ее цивилизационную архитектуру.

Многие из этих элементов появились на предшествующих этапах, в частности в теллуристическом романе, наиболее близком мифологическому типу мышления. Правомерны в связи с этим наблюдения о том, что романский эпос Латинской Америки повторяет в логической увязке универсальные элементы древних мифов, прежде всего космогонического характера²¹. Однако «новый» роман сделал шаг вперед в иную, новую жизненную динамику, открыв новую систему пространственно-временных отношений, — он ввел латиноамериканский мир в историческое универсальное, мировое время, и его основные проблемы предстали в новом виде.

Особенность латиноамериканской картины мира, идет ли речь о теллуристическом или о «новом» романе — это глубокая *трагичность, катастрофизм*. Но они различны в двух вариантах. В теллуристическом романе, как в древнем эпосе, над всем властвуют рок, фатум, в роли «богов» выступают природные, хтонические силы, обладающие мистическим всевластием над человеком и социумом. В «новом» романе картина мира строится на контрапункте между неискоренимым трагизмом бытия, охватывающим космобытийственные, природные, социальные, экзистенциальные аспекты, и принципом «живого бытия», находящегося в постоянной трансформации. Противоречие между этими двумя принципами, соответствующее двусоставной природе «нового» романа (мифороман), вероятно, и есть главный его источник, и оно же — его «ограничитель».

«Новый» роман, как всякая большая литература, выводит проблему трагедийности бытия в область «предельных» проблем, «последних» вопросов, но, познавая «абсурд», «непоправимость» бытия, сталкивает его с имманентно свойственным «живому бытию» резервом «надежды», «спасения». Особую остроту трагедийности нового романа придает обнаженность изначальных условий и смыслов существования в мире, где сосуществуют все ступени развития рода человеческого, от Архаики до Современности («индеец у подножия небоскреба»), где постоянно видны «края», «дно» бытия.

Точка схода всех проблем — сам человек, но это иной художественный тип в сравнении с другими романскими системами. Западноевропейский роман, в модернизме предельно, нацелен на выявление «сущности» бытия через трагедию человека как индивидуума; в классической русской литературе в центре внимания «человек общественный», в том числе в противоречиях его «природы» и общественного интереса (Достоевский и др.); в центре внимания латиноамериканской литературы — «родовой индивидуум». Соединение полярных начал — род и индивидуум — отражает в сфере художественного сознания глобальную оппозицию Архаики и Современности, определяющую специфичность латиноамериканской истории и

действительности. В «новом» романе, сочетающем полярные начала, родовое воплощается через индивидуализированные в цивилизационном масштабе характеристики. Писатели выявляют онтологические свойства человека именно как человека латиноамериканского, но осмысливают их на уровне универсальной проблематики. Он и латиноамериканец, и «всечеловек», поэтому в его особой истории — черты истории всемирной.

К такому масштабу понимания человека латиноамериканская литература шла с начала XX в. разными путями. Исходная модель — сознание художника. В «большой» поэзии на главных ее направлениях в первой половине XX в., которые обозначили С. Вальехо, П. Неруда и Х.Л. Борхес, образ поэта индивидуализированно воплотил архетип «американского человека». В. Уйдобро утверждал «всечеловека»; Неруда проделал путь от осколочного к синтезному видению мира, к утверждению себя как «целостного» человека Америки; Вальехо представил трагическую доминанту «расколотого» мира и сознания, «онтологического отчаяния», но это не пассивное признание поражения, а мука «на кресте», гуманистическое преодоление; Борхес утверждал универсализм латиноамериканца и «космичность» его сознания; иной вариант — колумбийский поэт Л. де Грейфф с его идеей невозможности объединить расщепленное на множество масок сознание и утвердить свою идентичность.

Примеров множество. Сколько национальных культур и этнокультурных пластов в каждой из них, сколько ярких творческих индивидуальностей, столько и вариантов решения проблемы — поисков идентичности, «подлинности», часто заводящих в трагические тупики. Культурфилософская мысль Латинской Америки в ее главных направлениях второй половины XX в. (Л. Сеа, «философия освобождения») и «новый» роман выводят проблему на уровень цивилизационной идентичности. Наиболее полно проблема поставлена «новыми» романистами «второй» волны, а их предшественник в сфере писательской культурфилософской рефлексии — мексиканец Октавио Пас, чья книга «Лабиринт одиночества» (1953) — целенаправленная рефлексия о «мексиканском» — обрела статус обще-континентальной художественной философии и дала проекции в «новый» роман именно «второй» волны. Видение О. Пасом проблемы сущности «американского человека» — антиутопический контрапункт американской утопии (А. Карпентьер, Ж. Амаду, П. Неруда и др.). У Паса «американский человек» концентрирует в себе негативные комплексы, сублимирующие исторический опыт и типичные для него как для родового типа, ощущающего свою «неполноту», ее источник — «родовая» травма конкисты. Лабиринт в названии книги — образ блужданий на путях культурного самопознания

и самоопределения, одиночество — комплекс негативных аспектов латиноамериканского бытия, родовой психологии, социально-исторических условий. Выделенный в заглавии «комплекс» (одиночество) станет лейтмотивом «обобщающей» книги Латинской Америки — романа «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса.

Каждый крупный писатель находил свои способы создания образов национального и общелатиноамериканского «родового индивида» как цивилизационного типа, воплощения стихии коллективного бессознательного, мифа, архетипического в границах «родовой индивидуальности». Общее в «новом» романе — целенаправленное соединение архетипики и историзма, Мифа и Истории, устремленность к постижению ее сквозных смыслов, выявление в архетипических героях универсального. Однако при единстве поисков в новом романе существует и довольно сложная внутренняя диалектика.

Отмечалось различие между «первой» и «второй» волнами «новых» романистов, но единства нет и в первой волне. Есть общий смысл — трагичность, катастрофизм бытия, но сама трагичность трактуется по-разному. У писателей левой ориентации, склонных к утопическим исканиям, таких как С. Вальехо, П. Неруда, М.А. Астуриас, А. Карпентьер, Ж. Амаду, во «второй» волне — Х. Кортасар, современность видится в ракурсе иного возможного будущего, преодолевающего трагедию в «согласии». Иной взгляд у писателей «первой» волны — Х. Рульфо, Э. Сабата. У Рульфо человек и мир погружены в роковой круг жизни-смерти. Для Сабата, ссылающегося на Достоевского, мир — поле схватки Бога и дьявола, а борьба идет в душе человека.

Мировидение «второй» волны «новых» романистов, независимо от идеологических предпочтений, полностью и целенаправленно *антиутопично*. Г. Гарсиа Маркес в романе «Сто лет одиночества» вывел латиноамериканскую проблематику на уровень всеобщего кризиса человечества, увиденного с латиноамериканской точки зрения. Его роман «суммировал» общие проблемы, конфликты и латиноамериканские способы их художественной трактовки. Не случайны интертекстуальные переключки «Ста лет одиночества» с произведениями О. Паса, А. Карпентьера, Х. Рульфо, К. Фуэнтеса, Х. Кортасара.

Концепция Латинской Америки как эпицентра всемирного экзистенциального кризиса в разных вариантах нашла воплощение у Х.К. Онетти, Э. Сабата, Х. Доносо, Х. Кортасара, в романах К. Фуэнтеса, А. Роа Бастоса, М. Варгаса Льюсы и особенно пессимистическую трактовку у поколения молодых «новых» романистов — кубинцев С. Сардуя, Г. Кабреры Инфанте, аргентинца Н. Санчеса.

У писателей «второй» волны сквозные смыслы латиноамериканского и общего, кризисного бытия достигли высшей концентрации. К. Фуэнтесу свойственно ощущение распада реальности, лишив-

шейся «центра», «оси» (основная идея квартета «Сожженная вода»). У М. Варгаса Льюсы обобщающие метафоры действительности — мир как публичный дом, дом растления («Зеленый дом», «Панталеон и рота добрых услуг» и др.). У Гарсиа Маркеса повторяется мотив мира, охваченного эпидемией (в романе «Любовь во времена холеры» он вынесен в заглавие). Недочеловечность человека — таков вывод.

Острый диагноз состоянию мира и человечества латиноамериканские писатели поставили в 1970-х годах, когда в результате совместной акции (А. Карпентьер, Г. Гарсиа Маркес, А. Роа Бастос) один за другим вышли антидиктаторские романы «Средство от метода», «Осень патриарха», «Я, Верховный», породившие в разных странах континента целую череду произведений о диктаторах. Это сложнейшие художественные конструкции, в них свободно взаимодействует мифопоэтический и исторический планы, причем образы тиранов предстают как высшие — в негативном плане — архетипические образы латиноамериканца, латиноамериканской истории, порождение ее бытия.

Казалось бы, ни один из писателей (кроме А. Карпентьера и Х. Кортасара) не видел в самой действительности ресурсов для ее преобразования, и идея реальности как бесконечного метаморфоза превратилась в идею «дурной» трансформации, не ведущей к качественному изменению. Действительность погружена в циклическое время мифа насилия, одиночества, распада, и классическая «утопия Америки» демифологизируется, травестируется. Но в «новом» романе «дурному» мифу всегда противостоит «живое бытие». Даже решительные антиутописты — М. Варгас Льюса и Г. Гарсиа Маркес — каждый по-своему, при всем их идеологическом различии, находят выход из кольцевого времени мифа. Сила его отрицания концентрируется в «затекстовой» идеологии, а носителем ее оказывается «альтер эго» автора — спасающийся из «дурного» мира свидетель, который, подобно другим свидетелям — американским хронистам, расскажет о том, что было (журналист в «Войне конца света», молодой писатель в «Сто лет одиночества»). Для Г. Гарсиа Маркеса типичен мотив крушения «дурного» миропорядка и возникновения на его месте преобразенной реальности («Сто лет одиночества», «Осень патриарха»). У него, в отличие от А. Карпентьера, превалирует идея не постепенного становления нового мира, а слома, качественного скачка. Такая концепция «одномоментного» качественного преобразования мира восходит к христианскому эсхатологизму, но у Г. Гарсиа Маркеса, как и у других «новых» романистов, она не религиозна. Это иной вариант метаморфоза, трансформационизма «живого бытия», причем смертоносные и животворные аспекты бытия сходятся в напряженном конфликте, и катастрофизм мира «набухает» до предела, чреватого взрывом.

Такое состояние художественного сознания связывает «новый» роман с классической романной традицией в ее высших моментах в Западной Европе или в России, при всем различии между ними. Поэтика латиноамериканского романа этого типа характеризовалась как «метапоэтика рубежа»²². Можно определить ее и как «пороговую», «порогового предела», «пограничную»... Очевидно, что литература экзистенциальных пределов появляется в предкризисные ситуации — Достоевский в XIX в., он потому и приобрел такую актуальность для литературы XX в. (в том числе и в Латинской Америке), что кризисная динамика общего развития сдвинула искусство в зону «пограничья», «порога». Принципиальная черта такой литературы — испытательное сближение концов и начал, основных экзистенциальных ценностей: жизнь и смерть, сакральное и мирское, верх и низ, утопическое и антиутопическое. М.М. Бахтин исследовал поэтику подобной литературы, определив ее как карнавализованную.

В связи с этим творчество Г. Гарсиа Маркеса рассматривалось как модель общелитературного и общекультурного значения²³, отмечался «синтез карнавализации и “магического реализма”»²⁴ в латиноамериканском романе. И дело здесь не в смеховом начале, а в том, что основа такой поэтики — принцип тотального метаморфоза, игровой комбинаторики, они порождают «чудесное», гротеск, смеховую реакцию, свободное взаимодействие полярных начал. Все эти черты типичны для «большой» латиноамериканской литературы, которая широко использует жанр «мениппеи», совершает (конечно, с опорой на традицию, в том числе и на идеи М.М. Бахтина, получившие, по свидетельству писателей, широкое признание в Латинской Америке) ее новое открытие (Рульфо, Борхес, Роа Бастос, Сабато, Кортасар, Гарсиа Маркес и др.).

Важнейший источник смехового начала, карнавализованности — народная праздничная культура, различные формы карнавала, они исключительно важны для формирования латиноамериканской культурной традиции. В отечественных исследованиях делались выводы о роли праздника, карнавала как источника «культурного бессознательного» в Латинской Америке, о «праздничном модусе» латиноамериканского художественного сознания, о «праздничном катастрофизме» как специфически латиноамериканском выражении универсального способа катарсического снятия непримиримого конфликта между началами жизни и смерти, о связи литературы с народной карнавальской культурой, с ее глубоко серьезными бытийственными аспектами и с аспектами травестийными, смеховыми²⁵. Высшие образцы творческого воплощения карнавальской культуры в «новой прозе» — Х. Рульфо, Г. Гарсиа Маркес, Ж. Амаду.

Карнавальность — это и вариант, и метафора общего принципа «нового» романа: восприятие бытия как резерва метаморфоза, его

изменения. Западноевропейскому кризисному сознанию близка формула Хайдеггера «бытие-к-смерти», латиноамериканский вариант иной — «бытие-в-бесконечной метаморфозе». Если в наиболее значительных, «крайних» проявлениях европейской литературы «пределов» (начиная с Кафки) метаморфоз направлен к полюсу апокалиптического, смертельного, то в латиноамериканской господствует принцип трансформационизма в свободном взаимодействии полюсных начал. Этот тотальный метаморфизм, очень близкий принципам мифологического мышления, можно определить как «космовидение»²⁶.

Такое определение вполне соответствует и идеологии латиноамериканского художественного сознания, и основным художественным принципам. Идея «космизма», истоки которой в идеологии испаноамериканского модернизма рубежа XIX—XX вв., несомненно, развивается в сыгравшей важнейшую роль концепции «космической расы» Х. Васконселоса, в идеях «космизма» Р. Айа де ла Торре и получает обоснование в «философии освобождения», которая предлагает замещение господствующей западной «Тотальности» своим вариантом Логоса, построенным не на ратиоцентрических и абстрактно-универсалистских основаниях, а на «живых» космо-бытийственных связях (развитие идей Хайдеггера), на идеях животворности мифопоэтического видения бытия.

В художественном плане «космизм» находит воплощение в картине мира, основанной не на монизме и линейности, свойственных классической европейской картезианской традиции, а на принципах множественности, нелинейности, вариативности, постоянного метаморфоза, с неожиданными результатами. Эта космобытийственная «картина мира», отражающая реальный мир латиноамериканского пограничья, по своим принципам оказывается и картиной мира всеобщего поликультурного человечества. В этом истоки влияния латиноамериканского «нового» романа за пределами Латинской Америки, восприятия его принципов в странах культурного многоязычия, в том числе в карибских франко- и англоязычных литературах. Очевидно присутствие его импульсов в североамериканском «мультиреализме», в западном постструктурализме и постмодернизме. Но если для постструктурализма и постмодернизма кризис ратиоцентрической, антропоцентрической картины мира приводит к идеям радикальной фрагментации, к необратимой децентрированности, к идее «Хаоса», то для латиноамериканского творца осознание новой «картины мира» — это единственный способ самообретения путем поиска новых оснований собственного «Космоса». За трагизмом «нового» романа нет ощущения «стены», есть открытие новой реальности.

От 1960—1970-х годов к концу столетия

Динамика развития в последние десятилетия XX в. определялась импульсами, исходившими из 60-х — первой половины 70-х годов, времени рождения классики латиноамериканского романа. Часто эти десятилетия именуют периодом «постбума». Дискуссии вокруг «нового» романа достигли кульминации к началу 70-х годов. К середине десятилетия и в последующие два-три года полемика переходит на творческий уровень. Происходит естественная смена литературных поколений. Между началом 70-х и началом 80-х годов из жизни уходят многие из «основателей» — П. Неруда, М.А. Астуриас, Х. Лесама Лима, Х.Л. Борхес, А. Карпентьер, несколько позднее Х. Кортасар, но и в последние десятилетия века много работают писатели «второй» волны. В 80-х годах выходят их важнейшие произведения, свидетельствующие о воздействии новых веяний: романы «Война конца света» (1981), «История Майты» (1984) М. Варгаса Льосы, «Любовь во времена холеры» (1985) и «Генерал в своем лабиринте» (1989) Г. Гарсиа Маркеса, «Христофор в чреве» (1987) и «Кампания» (1990) Фуэнтеса; в первой половине 80-х годов один за другим появляются несколько романов долго молчавшего А. Роа Бастоса, издаются новые произведения долгожителей «первой» волны Ж. Амаду, Х.К. Онетти. После тупиковых языковых экспериментов новые пути ищут молодые «новые» романисты, начинавшие в 60-х годах, — С. Сардуй, Г. Кабрера Инфанте. Для этого периода характерно укоренение «нового» романа в литературах с отстающим типом развития — в центральноамериканских странах, странах Андского комплекса. Поэтика «нового» романа представлена в творчестве таких ярких писателей, как кубинец Х. Солер Пуиг, эквадорец Х. Адорум, перуанец М. Скорса и позднее Х. Ортега, мексиканец Ф. дель Пасо и др. Но по мере того как нарастало влияние «нового» романа за пределами ибероамериканского ареала, в франко- и англоязычных странах Карибского бассейна, в США, Европе, Африке и Азии, оппозиция ему в собственном культурном поле нарастала.

Относительная художественно-идеологическая монолитность 60-х годов сменилась множественностью течений, осознанно или объективно противостоящих «новому» роману либо переосмысливающих его опыт. Но истоки новых явлений — в 60—70-х годах, когда возникают «литература свидетельства», проза «повседневности», «новый» исторический роман, а также сумма трудно идентифицируемых течений, иногда определяемых как «новые реализмы» (именно так, во множественном числе), их объединяет полемическое отношение к основным концепциям и принципам «нового» романа. Он выполнил историческую задачу, создал уникальную по-

этику, отражающую специфичность латиноамериканского бытийного «космоса», породил чувство и понимание собственной истории как определенного континуума, открыл свою современность как синтез прошлого и настоящего и как особенный вариант всеобщей истории, и тем самым привел к новому ощущению и пониманию современности, того, что называют «здесь» и «сейчас». Именно в этом измерении развиваются новые течения, противостоящие всем основным концепциям и принципам «нового» романа: смысловая и художественно-философская «тотальность», всеохватность, мифопоэтический конструкционизм (в том числе в вариантах «чудесной реальности», «фантастической действительности»), сложные хронотопические формулы, экспериментальная комбинаторная поэтика. Новые течения, в отличие от обобщенного, генерализирующего мышления «нового» романа, устремлены к конкретному, частному, к текущей жизни, которая в 60—70-х годах представляла как стремительно развивающаяся историческая трагедия, исполненная мучительных поисков, отчаянного противоборства, жертв.

Полюсное напряжение между общим и конкретным ранее всего обнаружилось в бурном развитии со второй половины 60-х годов «литературы свидетельства» — лишь позднее она была истолкована как противостояние «новому» роману, и мало кто из ее создателей осмысливал свое творчество таким образом. «Литература свидетельства» — это жанрово разнообразная документальная проза (от записок, дневников, автобиографий до журналистских репортажей, монтажных композиций) о личном опыте конкретного человека. Типологически она соотносится с аналогичным явлением в западных литературах примерно в этот же период. Но основной жанровый определитель — «свидетельство» — выявляет ее укорененность в собственной традиции. Очевидна ее связь, как и «нового» романа, с первичным литературным пластом — американскими хрониками XVI в. Различие в типах «свидетельствования» в «новом» романе и в «литературе свидетельства» можно сопоставить с двумя типами хроник XVI в.: хроники обобщенно-генерализирующего типа, воссоздающие картину Нового Света в контексте всемирной истории (так называемые «Всеобщие истории») и личностные повествования или рассказы (*relación*) от первого лица, создававшиеся непосредственными участниками событий (образец — «Подлинная история завоевания Новой Испании» Б. Диаса дель Кастильо).

Иными словами, в историко-культурном континууме «Всеобщие истории» и «новый» роман, с одной стороны, повествования хроников XVI в. и «литература свидетельства» XX в. — с другой, предстают как разные модусы одного типа сознания. Общая центральная проблема «нового» романа и «литературы свидетельства» и соотносимых

с ними вариантов американских хроник XVI в. — проблема «правды», «истины», свидетельствования об истории. Различен масштаб «истины», но един пафос противостояния «ложным» версиям и утверждения своей «правды» как подлинной. Переплетение, срашенность документализма и художественности — одна из основных особенностей латиноамериканской словесности на всем ее пути — находит яркое воплощение в литературе XX в. начиная с 30-х годов, особенно в тех странах, где господствуют диктатуры (например, ранние произведения венесуэльца М. Отеро Сильвы); с 60-х годов конкретные исторические обстоятельства предопределили стихийное повсеместное развитие «литературы свидетельства». Критерий «истины» был выдвинут как основной одним из основателей «литературы свидетельства» 60-х годов Эрнесто Че Геварой в документальной книге «Эпизоды революционной войны на Кубе» (1963) — о повстанческом движении, начавшемся в горах Сьерра-Маэстра и закончившемся вступлением повстанцев в Гавану. Э. Гевара призвал участников революционного движения к созданию своих «свидетельств». Со второй половины 60-х годов на Кубе, а затем и в других странах (Аргентина, Чили, Уругвай, Бразилия, Гватемала, Сальвадор, Боливия, Никарагуа) до конца столетия выходит много произведений такого рода. Этому способствовало и учреждение гаванским «Домом Америк» специального конкурса.

Разнообразная по формам, охвату событий, диапазону понимания происходящего, литература свидетельства объединяется основной общей характеристикой: «голос человека из текущего исторического потока». Лучшие из «свидетельств» — это не только незаурядные исторические и человеческие документы, но и литературные произведения. Как и в американских хрониках XVI в., особое эпическое измерение такого рода произведениям придает тема испытания человека в борьбе с природой (джунгли, горы), с различного рода трудностями (голод, лишения), но главное — испытание границ человечности в отношениях с врагами и соратниками. Круг сложных проблем, связанных с двойственностью утопического революционного движения, с насилием, с познанием пределов человечности в условиях войны, террора, предстает в таких произведениях как личный опыт, что придает свидетельствам неотразимую убедительность и яркость, свойственную лишь художественным произведениям. В основе этого — незаметный для самих авторов переход от объективного изложения событийной канвы к художественному отбору деталей и обобщению, как в американских хрониках XVI в.

К подобным документам эпохи как важным источникам обращается латиноамериканская литература (например, боливийский писатель Ренато Прада Оропеса, позднее один из наиболее ярких теоретиков литературы свидетельства, использовал сюжет

«боливийской эпопеи» Э. Че Гевары в романе «Зажигающие зарю» (1969), а Хулио Кортасар — монтаж документальной информации в романе «Книга Мануэля», 1973).

На основе соединения документализма и авторского художественного начала родился и оригинальный жанр «романа-свидетельства», первоначальным источником которого были антропологические полевые исследования. Он возник на Кубе в первой половине 60-х годов и поначалу использовал антропологическую методику для изучения жизни аборигенов, маргинальных слоев, но быстро обрел новое измерение — постижение истории. Зарождалась эта разновидность литературы свидетельства как «голос людей без истории», а завершилась превращением из документа в художественно-документальный жанр в романной форме, в котором звучал голос людей, «осознающих себя в истории».

Зачинатель этого направления — кубинский писатель, антрополог М. Барнет («Биография беглого раба-негра», 1966). Он осознанно противопоставил свои произведения «новому» роману и в эссе «Роман-свидетельство» (1965) изложил свою программу: документальная, подлинная действительность, хронологически выдержанное, линейное повествование без вымысла и эксперимента, усложняющих рассказ.

Опыт Барнета был освоен в разных странах. На основе тех же принципов написана книга журналистки и писательницы мексиканки Э. Понятовска «Пока не увижу тебя, Иисус мой» (1969) — рассказ простой женщины из маргинальных слоев, юность которой пришлось на годы Мексиканской революции начала XX в. Подобных свидетельств, более или менее достоверно передающих «голос человека без истории», вышло множество, и некоторые из таких бесхитростных рассказов участников партизанского движения, записанные писателями, журналистами, получили широкие отклики (Д. Барриос Чунгара. «Если мне позволят сказать», Боливия, 1987; Р. Менчу «Меня зовут Ригоберта Менчу, и так родилось мое сознание», Гватемала, 1983 — Нобелевская премия мира героине Р. Менчу). Но даже при самых благих намерениях писательский контроль вел к упрощению или идеологизации оригинального рассказа, или сам информатор, стремясь угодить своему «хроникеру», избирал некий заданный угол зрения. И постепенно тип подобных свидетельств практически сошел на нет.

В 1990-е годы вышло много личных свидетельств о революционном движении, репрессиях, военных диктатурах, эмиграции. Их особенность — нарастающий жанровый синкретизм, воссоздание картины событий путем умножения точек зрения и интерпретаций одного и того же события. В центре такого рода свидетельств — образ автора как «фокуса» личных и исторических событий, как их философа-ин-

терпретатора. Широкий резонанс получила написанная в этом ключе книга аргентинского журналиста М. Бонассо «Воспоминание о смерти» (1984) — о судьбах заключенных подпольной тюрьмы в центре Буэнос-Айреса во время «грязной войны» против левой интеллигенции. Другой вариант модификации «литературы свидетельства» — лирико-философский дневник уругвайского писателя Э. Галеано «Дни и ночи любви и войны» (1979). Художественное начало свободно вторгается в документальную канву автобиографий писателей, вымысел переплетается с подлинными событиями и в результате главным оказывается мифологизированный образ автора. Такова природа ставших значительным событием литературной жизни автобиографий П. Неруды «Признаюсь: я жил», «Меня называли лихим полковником» Д.А. Сикейроса, «Каботажное плавание» Ж. Амаду или сборников бесед и интервью Х.Л. Борхеса или Г. Гарсиа Маркеса.

* * *

Другой оппонент «нового» романа — «проза повседневности», ее определение отражает суть направления, возникшего в 60-е годы, программно обоснованного представителями «поколения 40-х годов» и в различных модификациях существовавшего на протяжении 80-х годов. Писатели этого направления обратились к жизни обычного человека, ее обыденной повседневности, намеренно противопоставляя свою «историю с маленькой буквы» «Истории с большой буквы» «нового романа». Идеологически и художественно «проза повседневности» связана с критикой «нового» романа традиционалистами, призывавшими к отказу от «революции в романе», от художественного эксперимента. Вместе с тем ей близки молодые «новые» романисты (С. Сардуй, Г. Кабрера Инфанте, С. Элисондо и др.), противопоставившие трагедийности, позиции Творца — Демидурга, идеологизированным концепциям «нового романа» личностное и пародийное переживание зыбкой, «предательской» действительности, а также литература свидетельства и так называемая разговорная, или «экстериорная» поэзия с ее пафосом поэтизации «будней революции» (кубинец Р. Фернандес Ретамар, никарагуанский священник и поэт-революционер Э. Карденаль). Уругваец М. Бенедетти, аргентинец Д. Виньяс упрекали «новых» романистов в элитарности, в невнимании к простому читателю, в «плохом» влиянии на молодых прозаиков. Но и Кортасар, которого боготворила писательская молодежь, и Карпентьер в эссе и статьях с середины 70-х годов писали о связи литературы с современностью, менявшейся стремительно, по драматическому сценарию, как о центральной проблеме, а М. Варгас Льюса признал, что слишком далеко зашел в художественном эксперименте и создал роман «Тетушка Хулиа и писака (1977), где причудливым

апокалиптическим фрескам сходящего с ума «писаки» противостоит незамысловатая лирическая история первой любви начинающего писателя.

Прямым предшественником «прозы повседневности» считается аргентинец М. Пуиг из молодого поколения «новых» романистов (романы «Измена Риты Хейворт, 1968, «Накрашенные губки», 1969 и др.) — он реконструировал мир обычных «серых» персонажей провинциальных городков, воспроизведя потоки разговорной речи. «Основателями» были мексиканец Г. Саинс и чилиец А. Скармета, активный сторонник чилийской революции, эмигрировавший после военного переворота 1973 г. Новые принципы он сформулировал в статьях «Тенденции новейшей латиноамериканской прозы» (1975), «Новейшее поколение: различные характеристики и общие границы» (1976), «В конце концов жизнь — это наиболее близкая вещь, к которой может прикоснуться писатель» (1979). Канонические для этого течения фигуры также — чилийка И. Альенде, аргентинец М. Джардинелли, мексиканцы Х. Агустин, Лаура Эскивель, Анхелес Астретта, пуэрториканка Росарио Ферре. Ключевыми для них были те же понятия «свидетель» и «свидетельство», но они имели иной смысл, отличный и от «нового» романа, и от литературы свидетельства. У них в фокусе непосредственная, конкретная, обнаженная социальная, и политическая для некоторых, реальность, не документальная, как в литературе свидетельства, и не мифологизированная. Философии жизни они противопоставили «поэзию жизни». Основные принципы, по определению А. Скарметы: прямой контакт с действительностью без «метафизических умствований» («бестрансцендентность»), «не претензии на спасение мира, а его воссоздание», витальность, спонтанность, чувствительность к банальному, секс и любовь, разговорность²⁷. М. Джардинелли добавил: оптимизм, поэтический реализм, и также разговорность, живую речь²⁸. И. Альенде писала о необходимости нового открытия любви, романтичности, чувствительности и лиризме как своих принципах²⁹.

Новые писатели возвращают героев латиноамериканской литературы с гор в город, с войны — в мир, из истории — в текущую жизнь, не отказываясь от социального ее измерения. Для них характерны культ молодежной, особенно подростковой и женской тематики, внимание к персонажам маргинальной среды, построение сюжетов вокруг семейных, любовных отношений, жизнь обычного частного дома, городская среда, типично городские приметы — кино, футбол, телевидение...

Иными словами, программные установки «прозы повседневности» явно полемичны по отношению к «новому» роману. Конфликт «историй» — с «большой и маленькой букв» — предстает как противостояние двух «форматов» художественного мышления и,

прежде всего, различных концепций пространственно-временных отношений. С одной стороны, Творец-Демииург, создающий художественные конструкции и хронотопические варианты, которые отражают глубинные исторические закономерности, многослойность, неоднородность латиноамериканской действительности (цивилизационный хронотоп); с другой стороны, автор в обманчивом линейно направленном потоке обыденной жизни. С одной стороны, концепция бытия как постоянного всеобщего метаморфоза, с другой — сознательное исключение философско-художественного измерения бытия («бестрансцендентность») и надежда на комфортный порядок жизни. Внешне конфликт выразился в изменении отношения к фантастическому началу, к мифу как средствам художественной символизации и философского обобщения. А. Скармета, И. Альенде не отвергали возможности использования фантастического начала, но для них это не способ построения художественной картины мира, а часть обыденной реальности, но в ином смысле, чем у А. Карпентьера или Г. Гарсиа Маркеса. Это частное явление, или, по словам И. Альенде, «часть темной стороны жизни»³⁰.

Поиски своей позиции молодым поколением писателей — закономерное явление литературного процесса, ее можно было обрести только в разрыве с «новым» романом, а не в эпигонском варьировании его открытий. Общую позицию новых писателей 80—90-х годов сформулировал чилиец А. Фугет: «Мы сыты по горло разговорами о том, что Латинская Америка — это сплошная магическая реальность, и если ты не летаешь, то ты не латиноамериканец... у нас мало общего с магическим реализмом в духе Макондо, но много общего с реализмом мегаполисов и с перипетиями частной жизни»³¹.

Но конфронтация «прозы повседневности» с «новым» романом не означала полного отказа от его опыта, даже если молодые писатели так думали. Все они читали предшественников, от Х.Л. Борхеса до Г. Гарсиа Маркеса, и учились у них виртуозному литературному мастерству, а, выступая против них, все-таки исходили из их опыта. Новое течение предстает и как «разрыв», и как полемическое развитие достижений «нового» романа, перевод их из зоны «больших» смыслов, «большого времени», архетипического, в план настоящего, укоренение литературы в новом для нее пространстве.

Понятие поэтического реализма — общий знаменатель поисков новых ресурсов, однако идеология прозы повседневности таила в себе опасность подчинения диктату «сырой» действительности, с одной стороны, а с другой — диктату нового идеологизма. Отказ от «метафизических умствований», «бестрансцендентности», апология поэзии обыденности привели к художественной упрощенности, мелодраматизму и этическому компромиссу с «реальной действитель-

ностью». И А. Скармета, и И. Альенде, и Г. Саинс в итоге влились в общий, трудно дифференцируемый поток прозы конца XX в.

Общую культурно-духовную ситуацию 80—90-х годов определяли растерянность, переживание краха утопий 60—70-х годов, распада левых движений, все большее подчинение законам «рыночной культуры», процессу глобализации. Как пишет Ф. Аинса: «Литературный процесс обретает более сложные очертания и характеризуется ироническим недоверием к лозунгам, которые широковещательно провозглашались в 60-х годах. Многие мифы оказались десакрализованными, манипулируемая упрощенность и волюнтаристский максимализм уступили место неопределенности, двойственности, пересмотру позиций. В такой обстановке и возникает другая проза, разрывающая со схематикой “жертв и героев” предшествующих десятилетий, иногда она идет на открытое “отцеубийство” оружием иронии, юмора, пародии и гротеска. Интенсивный ревизионизм одновременно означает свободное от предрассудков, новое открытие мира 80-х»³².

Однако новое открытие мира включало в себя и новое открытие старых и болезненных проблем латиноамериканского художественного сознания: поиски идентичности, личностных и общественных перспектив. Острота экзистенциальных проблем, пересекающихся с проблемами национальной и общелатиноамериканской идентичности, в отличие от «десятилетий надежды», в эпоху глобализации отзывается у многих молодых писателей Аргентины, Чили, Колумбии, Венесуэлы пессимизмом перед лицом новой действительности, лишённой привычной утопической перспективы.

Несколько иная ситуация в литературах стран Андского комплекса, где развивается течение, именуемое неоиндихенизм. В нем старая проблема сложных этнокультурных отношений трактовалась тоньше и дифференцированней, а в художественный арсенал новой прозы вошли также пародия, ирония, гротеск.

Плюрализм форм бытия и сознания, культурное многоголосие, множественность точек зрения, релятивность истины, живая речь и жаргон различных культурных слоев, использование «чужого» слова как элемента повествования, широкое обращение к различным видам городской субкультуры, в том числе к музыкально-коммерческой, к кино, телесериалам, детективным сериям как источникам массового сознания, жанровая синкретизация, пародийность и гротеск — таковы особенности прозы конца XX в.; она, с одной стороны, отличалась растущей профессионализацией, а с другой — граничила с массовой литературой (литература «в ритме ча-ча-ча», «пляжная» литература, «футбольная» литература...) В критике конца столетия эти неоднородные по своему значению литературные явления получили неопределенное название «новых реализмов».

Использование множественного числа свидетельствует о том, что общая основа новых явлений довольно зыбкая, а достижения при явном росте профессиональной культуры несопоставимы с открытиями предшественников.

* * *

Гораздо определеннее другое течение 80—90-х годов — «новый» исторический роман, наиболее значительное художественное явление конца века. Ему присущи и полемичность, и преемственность по отношению к «новому» роману. Именно в этом жанре художественное сознание обрело твердую почву после краха иллюзий 60—70-х годов. У истоков «нового» исторического романа стоит А. Карпентьер, создававший свои первые произведения как писатель-историк, обрабатывавший обширный документальный материал (романы «Царство земное», «Век Просвещения»). У него «новый» исторический роман унаследовал и критику европоцентристской концепции истории, рационализма, Просвещения как универсальной модели «прогресса», и критику революционаризма. Другой важный источник — начавшийся в мексиканской литературе первой половины 60-х годов пересмотр официальных концепций истории и итогов Мексиканской революции (романы К. Фуэнтеса, ранние произведения Ф. дель Пасо, Х. Ибаргуэнгойтия). Важнейший импульс дали также антидиктаторские романы 70-х годов, и особенно «Я, Верховный» А. Роа Бастоса, который, в отличие от А. Карпентьера или Г. Гарсиа Маркеса, обратился к конкретной исторической фигуре Г. Франсиа — мрачного тирана, создателя в годы Войны за независимость от Испании Парагвайской республики, сочетавшей принципы Просвещения и жестокой личной диктатуры, а также роман К. Фуэнтеса «Терра ностра», связавший в единую панораму историю Испании и Нового Света. Романы А. Роа Бастоса, К. Фуэнтеса и особенно последний шедевр А. Карпентьера — повесть «Арфа и тень» о судьбе Христофора Колумба прямо предвосхитили «новый» исторический роман. Внесение Карпентьером в историческую тематику пародийно-бурлескного, игрового начала, релятивизация исторической истины, умножение точек зрения на исторически значимую фигуру дает основание говорить об «Арфе и тени» как едва ли не первом образце «нового» исторического романа, направленность которого можно определить так: «история под знаком вопроса». А К. Фуэнтес в середине 70-х годов уже провозгласил один из основных постулатов нового течения: «Искусство возрождает то, что историография уничтожила, дает голос тому, кого она отрицала, замалчивала или преследовала. Искусство извлекает истину из лжи историографии»³³.

Среди важнейших источников — идеи нового историзма, французской школы «Анналов» и других историографических течений,

которые утверждали принцип междисциплинарности, т.е. изучение различных областей культуры, «коллективного бессознательно», историко-антропологические исследования. Наконец, пройдя школу латиноамериканского «нового» романа, самостоятельно открывшего новое видение истории, теоретически обоснованное затем постструктурализмом, новые писатели усвоили и идеи европейской культуры конца XX в. (особенно постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм). Одно из ключевых положений постструктурализма: историография — это не более чем «литературный дискурс», «большой рассказ», а историческая «истина» — литературная фикция — вошло в идейно-художественный арсенал «нового» исторического романа. Новые писатели дистанцировались как от официальной историографии (Ф. дель Пасо призывал к «атаке на историю учебников»), так и от «нового» романа, его трагедийной серьезности и тотальных концепций.

Иными словами, исторический роман Латинской Америки возник в период всеохватного эпистемологического кризиса, похоронившего рационалистическую схему истории и утверждавшего релятивизм исторической «истины». Историческая «истина» предстала теперь как сложное и часто туманное сгущение возможностей и вероятностей, а герой сошел с пьедестала и превратился в обычного человека, которого игра случайностей вознесла к решающим событиям истории.

На протяжении 80—90-х годов вышли десятки исторических романов, воплотивших это видение истории. Они написаны о ключевых фигурах истории Латинской Америки. Среди них — предтеча и деятель Войны за независимость от Испании Франсиско де Миранда («Трагедия генералиссимуса» Д. Ромеро), мексиканец, доминиканский монах и автор трактатов по политической философии Сервандо Тереса де Миер (один из первых «новых» исторических романов «Сияющий мир» кубинца Р. Аренаса), философ, педагог Симон Родригес («Остров Робинзона» А. Услара Пьетри), один из влиятельнейших руководителей Войны за независимость, возглавивший названную в его честь республику Боливию (1825) Симон Боливар («Генерал в своем лабиринте» Г. Гарсиа Маркеса), целые группы исторических деятелей (многоуровневый роман К. Фуэнтеса «Кампания») и др. Много романов о генезисе Латинской Америки — о веке первооткрытий и конкисты, чему способствовало приближение 500-летия открытия Нового Света, отмечавшегося в 1992 г. Среди героев этой группы романов — Христофор Колумб («Псы в раю» аргентинца А. Поссе и «Бессонница Адмирала» А. Роа Бастоса), Магеллан и другие первопроходцы («Мелуко. Роман о первооткрывателях» Н. Баксино Понсе де Леона), Эрнан Кортес («Как я покори

ацтеков» А. Айала Ангиано), Лопе де Агирре («Даимон» А. Поссе и «Лопе де Агирре, Князь свободы» М. Отеро Сильвы), завоеватели различных районов континента («Фаустова луна» Ф. Эрреры Луке).

«Новый» исторический роман, актуализировавший многие ключевые фигуры и источники XVI—XIX вв., продолжил общую для XX в. основную линию — формирование латиноамериканского историко-культурного континуума, утверждение собственного сознания истории. Главные проблемные узлы, связывающие его с «новым» романом: критика американской утопии в различных ее версиях, рэциоцентризма, европоцентризма, Просвещения, колониализма, разновидностей революционаризма и политического экстремизма, авторитаризма, каудильизма, идеологического монолизма.

При множестве индивидуальных творческих концепций общим оказался основной художественный прием, радикально отличающий исторический роман эпохи эпистемологического кризиса от традиционного исторического романа — снятие эпической дистанции, отделяющей автора и читателей от героев и событий, что обусловило тесный контакт прошлого и настоящего, взаимодействие смыслов разных эпох. «Новый» роман формулировал «общие смыслы» истории с помощью хронотопа интегрированного времени-пространства, совмещавшего в синхронии разные эпохи, прошлое и настоящее. «Новый» исторический роман, наследуя главную задачу выявления «общих смыслов», действовал иными способами, различными у разных авторов.

Можно разделить исторических романистов на две группы. Одни открыто использовали элементы комбинаторной поэтики «нового» романа, умножение точек зрения, игровые приемы, пародию, гротеск, монолог от имени персонажа, манипулирование текстами документов и хроник (от А. Карпентьера в «Арфе и тени» до А. Поссе, Н. Баксино Понсе де Леона, А. Айала Ангиано). Другие соблюдали видимость традиционного исторического романа: достоверность, хронологию, линейность повествования. В этом случае приемы снятия эпической дистанции более тонкие. Так, в романе «Вести из империи» Ф. дель Пасо, построенном на строго документальном материале, подбор фактов оказался таким, что вывел повествование на грань фантастики. Другие романисты либо комбинировали документальную основу с вымыслом, либо представляли вымысел как документ. Наконец, в некоторых произведениях, построенных, казалось бы, по схеме традиционного исторического романа, эпическую дистанцию снимает настойчивое акцентирование смыслов, актуальных для современности, таким образом опыт прошлого с настоящим смыкается («Пора ангелов» Л. Отеро, «Лопе де Агирре, Князь свободы» М. Отеро Сильвы).

Разными способами отказываясь от эпической дистанции, писатели выявляли «сквозные» смыслы истории Латинской Америки — от эпохи Возрождения, или начала Современности (Модерна) до периода кризисного перехода в эпоху Постсовременности (Постмодерн), когда латиноамериканская литература обрела самостоятельность как новая традиция наряду с европейской, западной литературами, но по-другому, с иными гносеологическими и культуро-строительным устремлениями.

* * *

Особенность конца столетия — многообразие художественных исканий, во многом порожденное различными вариантами освоения открытий «нового» романа, в том числе в полемических формах «разрыва». В наиболее развитых литературах (Мексика, Аргентина, Чили, Уругвай, Колумбия, Венесуэла) это привело к расшатыванию, и даже к распаду системности, вызванной запрограммированностью на построение «картин своего мира», выявление его онтологических, архетипических характеристик, и соответственно, с монотемностью, мономотивностью, концентрацией вокруг ключевых констант, стереотипов, топосов, оппозиций, и к обретению более свободного личностного мировидения.

От пространственного бытия вне истории (Гегель) — к историческому времени, к осознанию и построению собственной «картины мира», историко-культурного континуума, своего варианта цивилизационного хронотопа, а затем — переход от мифопоэтического, эпического синкретизма к настоящему времени и к осмыслению прошлого как конкретной истории — таков путь латиноамериканской литературы. Неравномерность развития национальных литератур предопределила в странах с отстающим типом развития или с особенно сложной этнокультурной обстановкой совмещенность различных тенденций, принадлежащих как прошлому, так и настоящему. В англо- и франкоязычных литературах конца XX в., наряду с восприятием уроков «нового» романа очевидна связь с широким спектром явлений культуры бывших «метрополий» (США, Англия, Франция), как и творческое восприятие философии «постколониальных» исследований, дающее богатые художественные результаты.

В конце XX в., как и прежде, предпринимались попытки интерпретировать латиноамериканское художественное развитие на основе западной схематики³⁴. Но в результате конкретного анализа выясняется, что латиноамериканская литература следует собственной логике культурно-художественной, цивилизационной традиции и формирует ее. Как уже отмечалось, латиноамериканская литература второй половины XX в. не столько следовала за западной литературой, сколько

использовала ее опыт, открывая свою художественную системность, свои способы мировидения, позднее находившие философско-теоретическое обоснование в постструктурализме и постмодернизме.

Пытаться прогнозировать будущее — дело неблагодарное, поскольку искусство — сфера творческих индивидуальностей, а их появление — область скорее случайности, чем закономерности. Вряд ли убедительный повод для пессимизма и цивилизационная неоднородность, неполная сформированность латиноамериканской общности, равно как и угроза латиноамериканской идентичности в условиях глобализации. Художественное сознание, литература опережают интеграционные процессы в иных областях. Поверх всех расколов, барьеров и различий в XX в., как итог предшествующего развития возникла литературная традиция всемирного значения, возможно, последняя классическая традиция — перед вступлением в эру так называемой виртуальной «посткультуры». А это означает существование резервов не только для латиноамериканских (Испанская Америка и Бразилия, иноязычные карибские литературы), но и иберийских литератур (Испания, Португалия), воспринимающих опыт единокровных заокеанских литератур, а возможно, и для США, переживающих быстрый процесс «латиноамериканизации». При этом важно, что латиноамериканская литература в своих высших достижениях, пересматривая классическую традицию в своем контексте и в новых условиях, выводит ее в обширное поле всемирных процессов. Латиноамериканская пограничность, опирающаяся на сформировавшиеся онтологические, трансперсональные основы народной культуры, закрепленные профессиональной традицией, предлагает миру транскультурную поэтику многообразия и метаморфности — и можно сказать — гибридности — как вариант художественного мировидения, созвучного новым временам.

¹ См.: *Тертерян И.А.* Латиноамериканская мысль и зарубежная культурология XX века // Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. М., 1978.

² См. *Петякшева Н.И.* Латиноамериканская философия освобождения в контексте компаративистики. М., 2000. С. 49.

³ См.: *Гирин Ю.Н.* Бразильский модернизм как зеркало русской революции // Латинская Америка, 1994. № 7—8.

⁴ *Земсков В.Б.* Особенности венесуэльско-колумбийской прозы // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976. С. 233—280.

⁵ *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. С. 23, 24.

⁶ См.: *Rincón C.* Los límites de Macondo // Mapas y plieges. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarocco. Bogotá, 1996.

⁷ См.: обзоры дискуссий в работах: *Тертерян И.А.* Теоретические искания и проблемы национального своеобразия литературы в Латинской Америке // Теории,

школы, концепции, критические анализы. М., 1975; *Ee же*. Проблема реализма в латиноамериканской критике 60-70-х гг. // Революционное движение и современная реалистическая литература Латинской Америки. М., 1988.

⁸ См.: *Fernández Retamar R.* Todo Calibán // Milenio, Buenos Aires. 1995. N 3, noviembre. P. 582; см. также: *Земсков В.Б.* Тяжба Калибана и Просперо. Об историко-культурных отношениях Латинской Америки и Запада // Латинская Америка. 1978, № 2, 3, 4 (в переводе на исп. язык: Sobre las relaciones histórico-culturales de América Latina y el Occidente. El Conflicto de Calibán y Próspero // Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos. México, UNAM, 1980); *Земсков В.* Какое завещание оставил нам Шекспир? (об американских мотивах «Бури») // Вопросы литературы. М., 1978. № 6.

⁹ См.: *Петякишева Н.И.* Латиноамериканская «философия освобождения» в контексте компаративистики.

¹⁰ *Кутейщикова В., Основат О.* Новый латиноамериканский роман. 50—70-е годы. Изд. 2-е. М., 1983.

¹¹ Там же. С. 19.

¹² Там же. С. 24.

¹³ См.: *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. Раздел «Время».

¹⁴ *López Alvarez L.* Conversaciones con M.A. Asturias, Madrid, 1974. P. 80.

¹⁵ Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Прогресс, 1982. С. 118.

¹⁶ Там же. С. 20.

¹⁷ См.: *Кофман А.Ф.* Проблемы магического реализма в латиноамериканском романе // Современный роман. Опыт исследования. М.: Наука, 1990. С. 183—201.

¹⁸ *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века. М., 1998.

¹⁹ Писатели Латинской Америки о литературе. С. 226.

²⁰ *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. С. 119

²¹ *Гирин Ю.Н.* Парадигма самосозидания латиноамериканской культуры (феномен Хосе Марти // Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М.: Наследие, 1997. С. 38—46.

²² *Польщиков Н.М.* О метапоэтике рубежа в пороговых культурах // Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. С. 172—188.

²³ *Земсков В.Б.* Габриэль Гарсиа Маркес. Очерк творчества. М.: Художественная литература, 1986.

²⁴ *Польщиков Н.М.* О метапоэтике рубежа в пороговых культурах. С. 182.

²⁵ См.: Iberica Americans. Праздник в иберо-американской культуре. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

²⁶ См.: *Кутейщикова В.Н., Основат Л.С.* Новый латиноамериканский роман. С. 19.

²⁷ *Silva Cáceres R.* Del cuerpo a las palabras. La narrativa de Antonio Skármeta. Madrid, 1983. P. 131—147.

²⁸ *Giardinelli M.* Un retorno a la espontaneidad // Clarín (supl. «Cultura y nación»), Buenos Aires, 1986. 2 de enero. P. 2.

²⁹ *Allende, Isabel* // Nuevo Texto Crítico. 1991. № 8. P. 76.

³⁰ *Allende I.* Sobre «La casa de los espíritus» // Discurso literario. 1984, N 1. P. 69.

³¹ Les nouveaux réalistes en Amérique Latine depuis 1980. Colloque international du CRICCAL. Résumés. Paris, 1998. P. 5.

³² *Ainsa F.* Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa latinoamericana // Anales de literatura hispanoamericana. 1999. N28. P.75.

³³ *Fuentes C.* Cervantes y la crítica de la lectura. México, 1976. P.82.

³⁴ См. анализ таких концепций в: *Shaw, Donald L.* Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. Madrid, 1999, capítulo XI. Posboom u posmodernismo.

Алехо Карпентьер

Алехо Карпентьер принадлежит к группе писателей, чьи имена равнозначны понятию «латиноамериканская культура». Выделяется же он среди них тем, что был и выдающимся романистом, и замечательным мыслителем, теоретиком культуры, создателем яркой концепции культурно-цивилизационной самостоятельности Латинской Америки и оригинальной концепции латиноамериканского художественного творчества, получившей общеконтинентальное и всемирное признание. А. Карпентьер теоретически обосновал и практически воплотил латиноамериканскую версию «магического реализма». Его идеи зарождались в журналистике и критике, разрабатывались в эссеистике и воплощались в художественном творчестве.

Особое значение он придавал первичному виду литературной деятельности — журналистике. Уже на склоне лет (статья «Журналист-хронист своего времени», 1981) он заметил, что никогда не понимал жесткого разграничения между писательской и журналистской работой. Для него они — единое целое, хотя, естественно, метод работы, подход к явлениям жизни при переходе от журналистики к писательству, менялись. Журналист, по мнению Карпентьера, — это «работающий на горячем материале писатель», он идет по пятам события, исследуя живое, он — «своеобразный историк... хронист своего времени», и его материалы станут «основой для творчества писателей»¹. Романист же работает ретроспективно, анализирует событие после его завершения и обладает «аналитическим стилем», не исключая философских выводов. Так Карпентьер понимал смысл литературной деятельности, связанной и с иными видами творчества, — он был еще и искусствоведом, музыкальным и литературным критиком, теоретиком литературы. Общее число его работ — это и книги, и крупные очерки, и малые заметки, и рецензии в газетах и журналах разных стран Латинской Америки и Европы — достигает нескольких тысяч.

Культура в широком смысле слова — его родная стихия. Если Карпентьер был, по его словам, хронистом своего времени, то хронистом не политической жизни, а культуры. Он переживал историю как культуру, которая всегда была для него истинной и в конечном

счете главной целью человечества, обладающей абсолютной самоценностью.

Карпентьер внимательно следил за всем происходившим в разных странах, схватывал новшества, знакомил с ними читателей, а затем все впитанное, сгущаясь в философские, теоретические концепции, становилось материалом для его художественного творчества, насыщенного культурфилософскими идеями и являющего собой сплошную «вязь» множества культурно-исторических ассоциаций и сопоставлений. Поле деятельности его мысли — мировая культура в целом. «Культура, писал он, — это комплекс знаний, позволяющий человеку устанавливать сквозь время и пространство связи между двумя схожими или аналогичными реальностями, объясняя себе одну из них на основании ее сходства с другой, хотя бы эта вторая и существовала многие века назад» («Латиноамериканский роман в преддверии нового века», 1979)².

Но при всей широте его интересов изначальной точкой маршрута его мысли всегда была его родная Куба и вся «большая родина» испаноамериканцев — Латинская Америка. Острая потребность осознать своеобразие и место ее культуры в ряду иных культур, ее исторической родословной, ее «сущности» всегда была важнейшим творческим импульсом поисков крупнейших мыслителей Латинской Америки. В XX в. эти поиски стали смыслом культурной жизни и перешли из области общей культурфилософской риторики в область художественной практики, смелых творческих экспериментов. И Карпентьер был среди первопроходцев XX в.

Родился он в 1904 г. в Гаване в «интернациональной» семье. Отец его — француз, знаток музыки и «пожиратель» книг, был архитектором и построил в Гаване немало примечательных зданий. Мать, тоже любительница музыки, — русская, уроженка Баку; дед Карпентьера по материнской линии — брат отца известного русского поэта Константина Бальмонта. Полная фамилия кубинского писателя, состоящая из отцовской и материнской, — Карпентьер *Вальмонт*. Родители Карпентьера познакомились в Швейцарии, и по инициативе отца, которого влекла загадочная и красочная Латинская Америка, переехали после женитьбы на Кубу.

Ребенком Карпентьер побывал в России, куда родители ездили для получения наследства. С детства он обучался музыке, проявив незаурядные способности пианиста, много читал (у отца была богатая библиотека, а мать познакомила его с русской литературой), начал изучать архитектуру в Гаванском университете, но бросил, поняв, что это не его дело и стал журналистом, начав в 1921—1922 гг. публиковаться в гаванской печати. Стесненный материально, он брался за любую работу, писал музыкально-критические рецензии и обзоры, выполнял редакционные поручения, заведовал делами коммерческого журнала

«Испания», потом печатался в престижном журнале «Сосьяль», который тогда объединил вокруг себя наиболее ярких деятелей культуры, а с 1924 г. стал руководить редакцией популярного журнала «Картелес».

С самого начала своего творческого пути Карпентьер дружил с революционно настроенными молодыми общественными деятелями, поэтами, писателями, которые вскоре начали определять атмосферу культурной жизни Кубы. Он был знаком с Хулио Антонио Мельей, основателем компартии Кубы, дружил с Рубеном Мартинесом Вильеной, поэтом, который в 1923 г. создал «Группу меньшинства» («минористов»), выступавшую за социальные перемены, а после гибели Мельи возглавил руководство компартией. Карпентьер принял участие в деятельности группы, подписал составленный в 1927 г. Мартинесом Вильеной знаменитый Манифест Группы меньшинства, или «Протест тринадцати», содержавший суровые обвинения проамериканскому режиму Кубы, а также письмо протеста президенту Перу с требованием освободить арестованных перуанских деятелей культуры, среди которых был руководитель перуанских коммунистов, крупный мыслитель Хосе Карлос Мариатеги. Все это власти восприняли как свидетельство существования международного коммунистического заговора. Последовали репрессии, Карпентьер оказался в тюрьме; после семи месяцев заключения его выпустили под надзор полиции.

Все его интересы были связаны с широкой обновительной волной в культуре Латинской Америки. То было время начала деятельности мексиканской школы мурализма (с Диего Риверой и Хосе Клементе Ороско Карпентьер познакомился во время поездки в Мексику), начала творческого пути выдающегося бразильского композитора Эйтора Вилла-Лобоса (с ним Карпентьер общался в Париже) и творческого взлета Пабло Неруды (именно Карпентьеру в начале 30-х годов Неруда прислал с Явы, где он был консулом Чили, рукопись сборника «Местожителство — земля»).

У всех, кто искал новые средства для «самовыражения Америки» (формула видного критика, доминиканца П. Энрикеса Уреньи), было два основных ориентира: первый — все новое в искусстве Европы; второй — творчество тех, кто придавал неповторимое своеобразие Латинской Америке, — индейцев, метисов, негров, мулатов, креольского крестьянства...

На Кубе обновление требовало освоения искусства негров, мулатов, т.е. пластов народного искусства, до той поры находившихся «вне закона» в силу социально-расовых предрассудков. «Афрокубанизм», или «негризм», с той поры ставший широким общественно-культурным движением, был пропитан духом социального обновления. Фернандо Ортис в науке, Николас Гильен в поэзии, Эдуардо Абела, а позже Вифредо Лам в живописи, Амадео Рольдан и Алексан-

дро Катурла в музыке, в прозе — Карпентьер, написавший во время тюремного заключения в 1927 г. первый вариант романа «Экуэ Ямба-О!» — о жизни и обычаях кубинских негров, — все они стояли у истоков нового этапа кубинской культуры, обретавшей зрелость.

Духом обновления проникнута и журналистика Карпентьера. Он написал очерки о Диего Ривере, Хосе Клементе Ороско и новых композиторах, спорил с консерваторами, вместе с А. Рольданом организовал концерты новейшей европейской музыки, написал либретто для двух балетов на афрокубинские темы (их не удалось тогда поставить, ибо неграм не разрешалось появляться на сцене), наконец, вместе с Хуаном Маринельо и другими основал сыгравший в тот период видную роль журнал «Ревиста де авансе», который сочетал новации западноевропейской авангардистской культуры с поисками национальных начал. На восторженном отношении к европейским новшествам, доходившим до Америки, как правило, с опозданием, был отпечаток провинциализма. Вскоре он будет изжит. Но с тех пор Карпентьеру присуще внимательное, сочувственное отношение к творческому поиску и праву художника на эксперимент.

Из работ того периода примечательно «Открытое письмо Мануэлю Аснару об интеллектуальном меридиане нашей Америки», опубликованное в 1927 г. в гаванской газете «Диарио де ла марина» в ответ на выступление испанского журналиста в мадридской «Газета литерариа». Это публицистическое письмо можно считать отправной точкой поисков творческой самостоятельности Латинской Америки и духовной одиссеи Карпентьера. Вежливо, но непреклонно он отверг «любезные» предложения испанца считать Мадрид духовным и интеллектуальным компасом Латинской Америки; проблемы «нашей Америки», пояснил он, совершенно иные. Характерный для левых деятелей культуры негативизм в отношении буржуазной Европы сочетался у него с надеждой и верой в иную судьбу Латинской Америки. Письмо Мануэлю Аснару фактически завершило первый период деятельности Карпентьера-журналиста.

В 1928 г., устав от слежки полиции и преследований, Карпентьер с помощью находившегося тогда в Гаване впоследствии известного французского поэта Робера Десноса бежал с Кубы во Францию — в Париж. Французским он владел с детства. Деснос ввел его в группу сюрреалистов во главе с Андре Бретоном, предложившим ему печататься в журнале «Сюрреалистическая революция»; в его редакции Карпентьер познакомился с поэтами Л. Арагоном, П. Элюаром, Ж. Превером, Т. Тцара, художниками П. Пикассо, Дж. де Кирико, И. Танги и другими западноевропейскими авангардистами. И с головой окунулся в культурную жизнь Парижа, где в общей сложности прожил одиннадцать лет. Он сотрудничал в изданиях сюрреалистов,

возглавлял и основывал журналы («Мусикалия», 1928, «Иман», 1931), работал на радио и составлял радиопрограммы, сотрудничал с композиторами и сочинял музыку (в частности, к постановке трагедии Сервантеса «Нумансия» в Париже в 1937 г.). Писал очерки, хроники культурной жизни для гаванских журналов «Ревиста де авансе», «Картелес» и «Сосьяль», особое внимание уделяя любому успеху во Франции латиноамериканских композиторов, писателей, художников — всему, что он называл «наступлением искусства Латинской Америки».

Тема взаимоотношений вступающего на «площадь» всемирной культуры искусства Латинской Америки и искусства Европы занимала его особо. В связи с этим показателен единственный номер журнала «Иман» («Магнит») со стихотворениями П. Неруды, переданными через Р. Альберти, и двумя статьями Р. Десноса: о Лотреамоне, уругвайце по рождению, и «Будущее Латинской Америки», где немало убедительных идей о грядущем всемирном значении культурно-политических изменений на континенте. Сам Карпентьер в очерке «Латинская Америка перед лицом молодой европейской литературы» («Картелес», 1931) привел и прокомментировал высказывания группы поэтов и прозаиков из своего окружения — целый спектр суждений, типичных для того времени: идеи «заката Европы», перехвата творческой инициативы рвущейся вперед Латинской Америкой, утверждение ее «мессианской роли» в будущем мире и в то же время трезвые суждения о состоянии мировой культуры, ее перспективах и путях развития Латинской Америки (таковы, в частности, высказывания Десноса). Вывод Карпентьера — надо принимать все, что может помочь «самовыражению Америки».

Во многом с этим направлением мысли связан и интерес молодого Карпентьера к русскому искусству. Он был почитателем Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова, Русского балета С.П. Дягилева, художника Льва Бакста, искусства Анны Павловой, фильмов Эйзенштейна и Пудовкина, большое впечатление произвела на него проза Всеволода Иванова. Творчество Игоря Стравинского Карпентьер воспринял как своего рода модель современного искусства, которое противостоит дегуманизации и космополитизму авангарда и сочетает глубинное освоение национального фольклорного искусства на основе современного художественного мышления с синтезированием всемирного классического наследия и традиций других, в том числе неевропейских, народов. Сопряжение далекого и близкого, древнего и современного, национального и интернационального — объединяющая сущность культуры — тема его выразительных очерков «Стравинский “Свадебка” и Папа Монтеро» (1927), «Стравинский, академизм и галстуки» (1930). В кантате «Свадебка» для Карпентьера исключительно важно то, что композитор, сняв поздние наслоения, приблизился к первоистокам славянского фольклора и оказался своим духом и рит-

мико-мелодическими принципами близок кубинским народным танцам-песням — «сонам», а в музыке к балету «Весна священная» использовал, среди прочих, и афрокубинские ударные инструменты. В 50-х годах, встретившись со Стравинским в Рио-де-Жанейро, Карпентьер получил у него разрешение на использование названия балета «Весна священная» и его партитуры для задуманного романа.

В 1930 г. в группе Бретона произошел раскол. Внешним поводом послужила нетерпимость Бретона, но подлинная основа раскола — творческие разногласия, нежелание подчиняться догме, проповедуемой мэтром, принять его риторику и установки как канон. Среди тех, кто порвал с Бретоном, — Л. Арагон, Р. Деснос, Ж. Превер. Антибретоновский памфлет «Труп» подписал и Карпентьер. У него были и свои причины: он думал о Латинской Америке и искал свои пути. Не только Мадрид Ортеги-и-Гассета, но и Париж Бретона не мог стать «интеллектуальным меридианом Америки».

Лето 1933 г. Карпентьер провел в Мадриде, познакомился с известными литераторами (в частности с Гарсиа Лоркой); здесь вышел его первый роман «Экуэ Ямба-О!» («Есве Уамба-О!»), что в переводе с языка кубинских негров-лукуми означает «Вознесем хвалу Создателю!». Сюжет о социальном конфликте (утрата негром Менегальдо своего клочка земли — его отнимает американская сахарная компания) тонет в фольклорном материале, в сценах афрокубинских ритуалов, пересказах легенд и гимнов. В поэтике и стилистике романа эклектически сочетались элементы теллуризма (латиноамериканское почвенничество — мистика земли), натурализм, авангардизм, этнографизм. Негр предстал как иррациональное, гиперсексуальное существо, движимое инстинктом насилия. Впоследствии Карпентьер отрицательно относился к своему первому литературному опыту, считая особой неудачей злоупотребление метафорами в духе футуризма.

Возможно, именно после этого Карпентьер осознал необходимость поисков новых способов художественного воплощения Америки, ее истории и бытия. Образование его было скорее музыкальным, чем литературным. Музыка и архитектура интересовали его с точки зрения познания строения образа в искусстве, в литературе он видел «средство познания Америки». В течение восьми лет в Европе он читал литературу о своем континенте, от хроник XVI в. до современной прозы. Шло накопление нового качества, и Карпентьер так воссоздал ход своих мыслей: первооткрыватель и завоеватель древней Мексики Эрнан Кортес писал королю Испании, что не может рассказать обо всем увиденном чудесном — не существует слов, чтобы назвать неизвестные вещи. «И однажды я понял, — заметил Карпентьер, — что именно эти слова следует найти и нам», «нужно дать названия вещам». В такой первотворческой позиции, моделирующей архетип

латиноамериканского писателя от древности до современности, как показало дальнейшее, были сокрыты большие возможности.

Во второй раз Карпентьер побывал в Испании, когда уже шла война между республиканцами и франкистами. На II Международном конгрессе писателей в защиту культуры в 1937 г. он вместе с Николасом Гильеном, Хуаном Маринелью и писателем Феликсом Питой Родригесом представлял Кубу. Память о тех днях — серия репортажей, воссоздавших портреты участников конгресса и образ «Испании под бомбами» — так назывался его очерк, впоследствии давший название серии испанских репортажей.

В 1939 г. Карпентьер покинул Европу и через Бельгию, Голландию, США и Бермудские острова вернулся на Кубу, где жил до 1945 г. Там он работал на радио, написал фундаментальное исследование «Музыка на Кубе» (Мехико, 1946), но основным его делом стала литература. Он начал два романа (один из них — «Рассеянный клан» — о политической борьбе в период диктатуры Х. Мачадо), но не опубликовал их; более удачным оказался тогда опыт в жанре рассказа. В 1944 г. в журнале «Орихенес», одном из самых замечательных, континентального значения, кубинских журналов (им руководил другой выдающийся писатель-кубинец Х. Лесама Лима) появилась подборка рассказов Карпентьера, среди них «Возвращение к истокам». Писатель считал этот рассказ началом зрелого творчества — в нем, по его словам, он «нашел свою форму, свой стиль».

Для рождения Карпентьера-романиста решающее значение имели две события. Первое из них — путешествие в 1943 г. на Гаити; с ним связан замысел романа «Царство земное» (1949), ставшего одной из вех «нового» романа Латинской Америки. Второе — поездка в 1947—1948 гг. по Венесуэле, куда он переехал в 1945 г. и где жил четырнадцать лет (заведовал кафедрой истории культуры в Высшей школе пластических искусств в Каракасе). Он побывал в Великой Саванне (этот район девственной природы был открыт только в конце 30-х годов), затем в верховьях великих рек Ориноко и Амазонки, и в итоге возник роман «Потерянные следы» (1953).

Эти путешествия стали для Карпентьера личным открытием Америки, постижением ее целостного эпического образа, заново «изобретаемого», «конструируемого» каждым крупным латиноамериканским художником. Но Карпентьер оказался не очередным «изобретателем Америки», а создателем такого ее образа, ее «теории и творчества», которые ознаменовали собой важнейший этап художественного «освоения» континента в XX в.

Единство художественного и интеллектуально-теоретического начал в творчестве Карпентьера отличало его от чисто художественных открытий, скажем, такого выдающегося «изобретателя Амери-

ки», как Пабло Неруда, создавшего в те же годы свою поэтическую фреску «Всеобщая песнь». Это единство явно в романе «Царство земное» и предворяющем его Прологе, программном для «нового» латиноамериканского романа. В Прологе (значительная часть его позднее вошла в эссе «Об американской чудесной реальности», 1974) Карпентьер изложил свою художественно-философскую концепцию латиноамериканской действительности, названную им «чудесной реальностью» и ознаменовавшую собой решающий шаг к обретению «меридиана Америки» и одновременно к размежеванию с западно-европейским авангардизмом, прежде всего с сюрреализмом.

Как известно, понятие «чуда» — одно из коренных в теории сюрреализма, который претендовал на постижение «сверхреальности» как некоего «промежуточного» состояния между явью и сновидением, сознательным и бессознательным. Но, по мнению Карпентьера, «чудо» сюрреалистов оказалось результатом обдуманного манипулирования заготовками, почерпнутыми в «готической литературе», в болезненных крайностях романтизма и символизма, декадентских течениях рубежа XIX—XX вв. В итоге читатель получал дешевые, пропитанные духом аморализма фокусы в духе «черной фантастики». За прокламированными стихийностью и наитием скрывался плод механистической логики.

Выдуманному «чуду» сюрреализма и европейскому «магическому реализму», связанному своим происхождением с немецкой пост-эспрессионистской живописью, Карпентьер противопоставил «чудесную реальность» Латинской Америки, где, как он видел и у себя на Кубе, и на Гаити, и в Венесуэле, «чудо» порождается на каждом шагу мифологизированным сознанием народа. В сущности, Карпентьер обобщил и обосновал уже давно наметившуюся в искусстве Латинской Америки тенденцию «прорыва» мифологически-фантастической стихии в сферу искусства. Корни концепции чудесной реальности Карпентьера — в культуре негритянско-мулатского населения Антильских островов. В молодости он изучал афрокубинские секты и «сантерию» (кубинский синкретический афрохристианский культ), что нашло отражение в его раннем творчестве. Позже познакомился на Гаити с негритянским культом «воду». Ему с молодости знакомы художники — мексиканцы Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, кубинец Вифредо Лам, мартиниканский поэт Эме Сезэр, другие карибские мастера. Бретон, называвший Латинскую Америку «сюрреалистическим континентом», хотел завербовать их в свою группу. В литературу элементы народной мифологии вошли с произведениями венесуэльца Ромуло Гальегоса, гватемальца Мигеля Анхеля Астуриаса, бразильца Жоржи Амаду. Но, по Карпентьеру, смысл латиноамериканской «чудесной реальности» не ограничивался лишь этим, живой мифологизм

народного сознания — лишь часть *иного*, в сравнении с Европой, *Другого Света*. И так же, как первооткрыватели, Карпентьер утверждает: он во всем *другой* — иная действительность. У европейской и американской реальности различные онтология, исторический возраст, динамика и «температура» бытия. Старый Свет — *старый*, остывающий, с ослабленной динамикой, геоприродной и антропологической; это мир устоявшихся форм. Новый Свет — *новый*, он — в процессе бурного творения, трансформации. Источник «чудесной реальности» — постоянный трансформационизм, метаморфоз.

Ключевое положение концепции Карпентьера: «Американскую чудесную реальность мы встречаем на каждом шагу, обнаруживаем ее в первозданном, пульсирующем виде во всей латиноамериканской действительности. Здесь небывалое (т.е. чудесное. — В.З.) — повседневность...»³. Причем «чудесное» имеет внеэтическое измерение, не поддается аксиологической оценке (хорошо — плохо), это просто все небывалое, пусть и чудовищное, все, что порождает латиноамериканская действительность в ее полноте. Таким видели этот Другой Свет и первопроходцы XVI в., они первыми пытались «дать названия вещам» — определять их в сопоставлении с известными вещами своего, Старого, Света. Одна из ключевых констант художественного сознания Карпентьера — видение мира в сопоставлении с Европой. Писатель — мост между мирами, его сознание — пограничная зона перехода, встречи, столкновения, сопоставления, взаимных вопросов и диалога культур, цивилизаций.

В «Арфе и тени» (1979), последней повести Карпентьера, есть эпизод, где Колумб, пишущий письмо-отчет об увиденном, в растерянности останавливается — у него нет слов, которыми можно было бы назвать небывалые вещи — растения, животных, птиц, людей. Конечно, рассуждает он, можно придумать какое-нибудь звуко сочетание, но ведь оно ничего не скажет тому, кто не видел нового. И Колумб принимается называть то, что он увидел, привычными ему именами, если эти новые вещи хоть немного напоминают известное. В итоге американский ягуар стал тигром, пума — львом, лама — верблюдом... Открытие? Скорее, подмена одного другим, сокрытие. «Истина не в этом, — думает архитектор Энрике, один из главных героев «Весны священной» (1978), позднего романа Карпентьера, подводящего многие итоги его исканий, — все очень просто: нужна метафора... Вот мой удел, мое владение». Метафора — универсальное средство постижения неизвестного путем переноса свойств известного на новое, но не для подмены его старым, а для выявления его необычности.

По сути, карпентьеровское открытие «новой земли» и есть открытие метода художественного освоения действительности путем ее поэтической метафоризации. В творческой установке кубинца Карпентьера па-

радоксальным образом «известное», как и для Колумба, — это Старый Свет, а «неизвестное» — Свет Новый. И прием метафорического сопоставления «там» и «здесь» (постоянные понятия) по принципу контраста или сходства, т.е. образного открытия Нового Света, характерен для всего его творчества, охватывая все стороны действительности⁴.

Идея «чудесной реальности» — лишь исходная точка карпентьеровской концепции Америки. Тут важно то, что внутренняя основа особой динамики, непрерывного метаморфоза, в сравнении с Европой, — иной хронотоп, т.е. иное соотношение времени и пространства. Понимание этого пришло во время путешествия по Ориноко и Амазонии — зоне, особенно наглядно выявляющей творческие импульсы, порождаемые дисгармоничностью латиноамериканского мира. Здесь, взглянув на мир Америки с «площадки» высочайших горных хребтов, бескрайней сельвы и могучих рек, писатель увидел, как в гигантском котле природной и человеческой магмы латиноамериканского континента сосуществуют и смешиваются далекие друг от друга традиции и народы, принадлежащие разным эпохам и векам; как, путешествуя по реке к ее верховьям, можно прийти от современных городов к истокам истории — к индейским племенам, которые действуют и думают так же, как думали в Европе во времена Гомера и гораздо раньше. Это и есть особый хронотоп Америки. Механизм его действия Карпентьер воссоздал уже в рассказе «Путешествие к истокам», где история человека и его рода показана в «обратном» движении — к их началам. При таком взгляде вся история предстала разом, и с этой позиции — Карпентьер назвал ее «деформацией восприятия» («Полувековой путь», 1975) — под новым углом, с «американской точки зрения» предстал и весь мир.

Но как рассказать об этом мире, как «дать названия вещам»? Итог мысли Карпентьера на рубеже 60—70-х годов — эссе «Проблематика современного латиноамериканского романа» (1974) — еще один документ эстетической мысли общеконтинентального значения. Среди многих вопросов о своеобразии латиноамериканской литературы главный вопрос о стиле: в Латинской Америке существует множество далеких друг от друга феноменов, в городах ее наблюдается чудовищная эклектика противоречивых стилей, и кажется, что у нее вообще нет своего стиля. На самом деле, вступая во взаимодействие, все эти неожиданные сочетания образуют третий стиль — *барочный*, неминуемо барочный, ибо барочна сама латиноамериканская действительность. Таков особый, соответствующий особой динамике американского бытия, бытийственный стилиевой модус и, соответственно, способ его художественного воплощения.

Высказанные в этой статье положения писатель развил в работах о кубинской архитектуре («Город колонн», 1976), живописи («Один

из способов преобразования материи», 1967), а окончательное выражение они получили в цикле лекций, особенно в лекции «Барочность и чудесная реальность», он прочитал их в середине 70-х годов в Каракасе, куда был приглашен в связи со своим семидесятилетием.

Термины «барокко», «барочный» далеки у Карпентьера от того исторического смысла, какой они имеют в литературоведении и искусствоведении, прежде всего по отношению к литературе и искусству XVII в. (Хотя, как он заметил, в этом сложном вопросе и ныне немало путаницы.) Представление о барокко, свойственное Карпентьеру, восходит к немецкому литературоведению рубежа XIX—XX вв., противопоставлявшему барочный и классический типы стилей; возможно, к Шпенглеру, назвавшему барокко этап в эволюции европейской культуры до начала XIX в.; наконец, к работам испанского литературоведа Эухенио д'Орса, который завершил внеисторическую трансформацию понятия «барокко», охарактеризовав его как онтологическую «константу духа», на всем протяжении истории культуры противостоящую «константе» классической и противоборствующей с ней.

Таков источник, но смысл в термин «барокко» Карпентьер вложил иной. Для него понятие «барокко» — это рабочий «инструмент», но не для построения концепций эволюции мировой культуры (хотя у него есть интересные и спорные суждения и на этот счет, например, мысль о том, что всякий переход от одного общественного этапа к другому с сопутствующим ему смешением старого и нового порождает барочную культуру), а для теоретического осмысления историко-культурного своеобразия Латинской Америки и одновременно художественного освоения — «изобретения» — латиноамериканской реальности. Заметим также, что у Карпентьера, как латиноамериканского писателя, есть и особые «права» на барокко. Воспринятое в XVII в. из Испании, барокко было творчески переработано в Америке под воздействием традиций и вкусов индейцев, метисов и породило новые оригинальные явления (особенно в мексиканской и перуанской архитектуре). Креольское барокко (см. главу о нем) стало исторически первой художественной системой едва начавшей формироваться культуры и определило изначальные, родовые особенности нового художественного сознания, дававшие о себе знать и на последующих этапах. Не потому ли для Карпентьера барокко стало родной стихией?

Главное для него в барокко — сущность его эстетики — способность воссоздавать бурную динамику контрастных и противоборствующих сил и объединять в единую «динамическую гармонию» самые противоречивые и далекие начала и явления. В этом, в его понимании, состоит сущность действительности и культуры Латинской Америки. «Америка, будучи континентом симбиозов, перемен, потрясений, смешений, была изначально барочной» («Барочность и чудесная

реальность»)⁵. «Барокко — это больше, чем стиль, это барочность, т.е. способ перевоплощения материи и ее форм, способ упорядочивания путем создания беспорядка, способ пересоздания материи» («Один из способов преобразования материи»)⁶.

Итак, бурная динамика расово-этнических, исторических процессов, порождающая необычные симбиозы, смешения в действительности и в искусстве, динамика, устремленная к поискам новой гармонии, и есть источник барочности. Так, это понятие стало плодотворной формулой историко-культурного своеобразия Латинской Америки, а в творческом плане — стилевым модусом художественного воссоздания, предполагающим особую насыщенность, напряженность изобразительности, словесную и образную избыточность, в которой сливаются и взаимодействуют многочисленные и неожиданные элементы и формы.

С барочностью Карпентьер связал и концепцию «чудесной реальности». «Чудесное» (в смысле небывалого, поразительного) есть плод скрещения противоречивых и контрастных феноменов в гигантском расово-этническом, культурно-цивилизационном, социально-историческом котле, в котором бурлит магма нового маленького «рода человеческого».

Такова Америка Карпентьера. Но в его теории барочности и чудесной реальности Латинской Америки есть еще одно важное измерение — идеологическое. Карпентьер указал на центр своей концепции — это исторический процесс, «бурлящая человеческая плазма», бурные движения масс. Народная история сплавляет воедино многообразные стороны латиноамериканской действительности (по терминологии Карпентьера, «контексты»), вызывающие к художнику, чтобы он, подобно Адаму в едва родившемся мире, дал им названия, изобрел для них слова.

С таким пониманием задач латиноамериканского писателя связаны и представления Карпентьера о судьбах романа. В 60-е годы, когда в западной критике шли споры о смерти романа, писатель спокойно утверждал: роман жив и прекрасно себя чувствует там, где сосредоточен не на «частной жизни», скованный вечными «треугольниками», а на истории. Карпентьер предпочитал большой, свободный роман, своей природой соответствовавший действительности. Латиноамериканский роман «барочен» (т.е. воссоздает многообразную панораму жизни), потому что «барочна» действительность континента. И раз в ней сосуществуют все эпохи, значит, время и пространство в романе должны быть свободно превращаемыми; раз континент — это поле социальных битв, катастрофических движений масс, значит, и роман должен быть эпическим.

Миссия латиноамериканского писателя — стать свидетелем Истории или, повторяет Карпентьер, снова вспоминая первооткры-

вателей, быть «хронистом Индии». Выдающийся хронист того времени Берналь Диас дель Кастильо был участником и творцом истории, и потому смог увидеть «чудо». Его источник — бытие во всех его измерениях, чреватое новым, неизведанным, небывалым. Именно таким чудом, по Карпентьеру (эссе «Барочность и чудесная реальность»), стала кубинская революция 1959 г. — плод и сумма всей истории и действительности Америки.

Карпентьер, которому были близки социалистические идеалы, сразу после революции вернулся на Кубу и участвовал в общественной жизни. Он организовывал фестивали книги, был заместителем председателя Национального совета по культуре, руководил Национальным издательством Кубы, работал советником по вопросам культуры в посольстве Кубы во Франции, был депутатом высшего законодательного органа страны — Национальной ассамблеи народной власти.

Для понимания взглядов Карпентьера этого периода важно его выступление в 1961 г. на Первом съезде писателей и деятелей искусств Кубы («Литература и политическое сознание в Латинской Америке»). В нем он представил историю общественной мысли в Латинской Америке как историю создания основ самосознания, «поисков себя» на путях духовных и интеллектуальных исканий XX в. Он воссоздал панораму этих исканий, блужданий либеральной интеллигенции в чашобе сменявших друг друга утопических и мессианских теорий и концепций расово-этнического и культурно-исторического толка, таких как «латинизм», либеральный «нашамериканизм», выхолащивавший идеи Хосе Марти, «испанизм», утопия «пятой», или «космической», расы мексиканца Х. Васконселоса (утверждавшего, что расово-этническое смешение станет основой социальной гармонии), антиевропеизм правого и левацкого толка, идеи возвращения к архаике — к автохтонным индейским культурам. Время требует от интеллигенции, литераторов, заявил писатель, ясного выбора перед лицом Великой Дилеммы, которую поставил на повестку истории 1917 год. Карпентьер завершил свое выступление словами Хосе Карлоса Мариатеги о том, что Латинская Америка обретет себя только в социалистическом будущем. Эти идеологические убеждения во многом определили авторскую позицию, утопически-эсхатологическое художественное мировидение писателя.

Карпентьер отверг давнюю мессианскую идею о «судьбе Америки», однако предложил ее новый вариант, укорененный в традиции. В его отношении к революции мессианская, утопически-эсхатологическая линия «веры» и «надежды» скрещивается с линией «тревоги», порождаемой трезвой рефлексией, сопоставлением и анализом опыта истории, революций прошлого и действительности XX в. А эталон для сопоставления — «мать революций» Новейшего времени — Великая

французская революция 1789 г. Она отменила рабство во французских заморских колониях и пробудила к борьбе за независимость сначала Гаити, а в начале XIX в. и испано-американские колонии. Трагическая и гротескная трансформация философии Великой революции, ее знаменитого лозунга «свобода, равенство и братство», ее эволюция через левый якобинский террор к террору правому, а затем — к предательству Наполеоном Бонапартом республики и реставрации монархии — все это, по Карпентьеру, нашло свое *чудовищное, небывалое* отражение и повторение в мире *небывалой* действительности Нового Света.

Именно об этом его романы «Царство земное» (1949), с которого началась история концепции «чудесной реальности», и «Век Просвещения», вышедший в 1962 г. по-французски в Париже, по-испански в Мехико и в 1963 г. в Гаване. Кубинская революция, как говорил писатель, заставила его отложить на год издание уже законченной книги и доработать ее. Какие изменения были сделаны, Карпентьер не уточнил; скорее всего, они в основном затронули финал, где трагически беспросветной реальности противопоставлена перспектива, линия «надежды» и «веры».

До 1959 г. революционной тематике посвящена повесть «Погоня» (1956), где осужден феномен революционного терроризма и принцип вседозволенности ради грядущего «счастья». Писатель построил повесть на музыкальной структурно-композиционной основе. Действие продолжается 46 минут — столько, сколько звучит в исполнении хорошего дирижера Героическая симфония Бетховена — знаковое, эмблематическое произведение европейской культуры, к символической силе которого (апофеоз идеалов революции 1789 г. в сочинении, посвященном Наполеону Бонапарту) обращались многие писатели, в том числе и Томас Манн, — с ним перекликается и спорит А. Карпентьер.

Итак, основы художественного мира Карпентьера: писатель — Адам, дающий «названия вещам»; свидетель-хронист Истории; «изобретатель» и «конструктор» мира Америки в полноте всех ее «контекстов»; мост между культурами, устанавливающий и связь, и размежевание между «вещами» Нового и Старого Света. Культурная и литературная интертекстуальность, одна из основ всей латиноамериканской культуры, у Карпентьера (как, скажем, и у Х.Л. Борхеса) особенно и намеренно очевидна. Е.В. Огнева определяет такого писателя также как «переводчика», он переводит «чужое» (европейское) слово на язык своей культуры с помощью «пересказа сюжетов», делающего слово «чужой» культуры «своим», при этом осуществляется не только «перевод» на другой язык, но и переход в другой жанр. Так создается система «вселенской аналогии» культурных знаков универсального и единого контекста бытия и культуры⁷.

Такая стратегия межкультурного/межлитературного взаимодействия между Новым и Старым Светом ранее была осмыслена с помо-

шью стратегии «парафразы»⁸ — одновременно и пересказа, и «перевода», и изменения содержания и формы в ходе этой операции. При этом культурное парафразирование охватывает все уровни отношений Нового и Старого Света, в том числе уровни философии бытия, человека, истории, и носит острополюемический характер. А. Карпентьер, как и другие создатели «нового» латиноамериканского романа, продолжил в XX в. давний, начавшийся еще в XVI в. спор с европоцентризмом, но, естественно, на ином уровне. Каждый по-своему, они отвергают такие основы западноевропейской парадигматики, как культурный монизм, картезианский рационализм, механистический, линейный прогрессизм и историзм, антропоцентризм, выродившийся через нищезанство в различные варианты человекобожества, и противопоставляют классическому «Европейскому Логосу», впадшему в XX в. в глубокий кризис, идею создания своего «Логоса латиноамериканского» на иных основаниях. Для художественного мировидения А. Карпентьера характерна системность, перекликающаяся и с возрожденческим, и с барочным типами мышления. Оно всеохватно, как и мышление его учителей, хронистов «Индий». Истоки этой системности — в структуре классического европейского гуманистического сознания, основу которого составляет «восхождение» от материально-вещественной и животно-растительной бытийственной «горизонтальности» к «вертикали» человеческого мира, духа, культуры. В таком «восхождении» и возникает карпентьеровское Чудо Нового Света с его гармонической всеохватностью, полнотой, радостным изумлением перед богатством мира. «Как прекрасен мир, и столько в нем вещей!» Эти слова хрониста «Индий» историка Франсиско Лопеса де Гомары мог бы произнести Карпентьер или какой-нибудь его персонаж.

Связанный родовой пуповиной с ренессансной системой мышления, с идеалом «полного» человека, гуманного общества, художественный мир Карпентьера поэтикой и стилем близок барокко с его мощной контрастностью и бесконечным превращением форм. «Великая Перемена» и «Творение Форм» — ключевые концепты художественной философии Карпентьера. Но в его художественном «космосе», в отличие от барокко классического, нет трагически окончательного разрыва между бытийственным «низом» и духовным «верхом», нет того отчуждения человека от природы, что наметилось в барочном мышлении после ренессансной утопии, а позднее — после новой, просветительной, утопии «естественного» человека — нарастало в романтизме и утвердилось в различных вариантах в европейской культуре XIX в., в авангардизме и модернизме XX в. Художественное мирозерцание Карпентьера драматично, но питается оптимистической идеей: нет непреодолимого разрыва между материально-чувственным «низом» и духовным «верхом», латиноамериканский мир

таит в себе возможность чуда преображения — гармонии. Человек у Карпентьера — и природное, и духовное существо, средостение, соединяющее «горизонталь» природы и «вертикаль» духа.

Вот в этом средостении и разыгрывается Великий Театр Истории, творимой человеком, причем История у Карпентьера, как и у других крупнейших поэтов Латинской Америки, скажем, у Пабло Неруды, — это не только череда политических событий и социальных явлений, но феномен всего природно-человеческого круговорота, часть всеобщей Великой Метаморфозы. И в этом единстве заключена для писателя возможность становления более совершенного человеческого мира через революцию — высшую в социальном мире форму качественной «Великой Перемены» и «Творения Форм». Ведь исходя из идеи гармоничного человека, карпентьеровский «космос» построен на отрицании буржуазного общества, ибо основывается на старинной гуманистической традиции восприятия Америки как исторически молодого континента, где, словно в первотворческом «котле», бурлит плазма «нового человечества», которое обретет себя в справедливом общественном устройстве. Туда, за завесу неведомого, где человека ожидает «новая земля», «царство земное», где будет построен, как говорил Карпентьер, Град Человека, и устремлялся его взгляд первооткрывателя. Именно поэтому мысль писателя концентрировалась на ключевых моментах истории и Нового, и Старого Света: XVI век — столетие переворота в истории человечества, вступившего с открытием Земли в ее единстве в современную эпоху; конец XVIII — начало XIX в., когда происходит следующая Великая Перемена в жизни человечества — Французская революция 1789 г.; Великая Перемена XX в., оказавшая решающее воздействие на судьбы континента, пробудившегося к новой жизни с кубинской революцией 1959 г., и, казалось, открывающая новые, еще неизвестные возможности для мира. Каждая из этих эпох запечатлелась в произведениях Карпентьера, а в единстве они вошли в его «образ мира», увиденный с американской точки зрения — с кубинского мыса, который был назван Колумбом Альфа-Омега.

* * *

Как же рождался и развивался его Театр Истории (другая ключевая барочная метафора)? Как и во всяком театре, о начале действия и смене актов извещает звуковой сигнал. В начале карпентьеровского «космоса» не слово, а музыка, музыкальный звук — звук природы или человеческий, возвещающий о начале движения к Великой Перемене. В романе «Царство земное» поет морская раковина, природная труба, раньше ею пользовались индейцы, а теперь негры, зовущие к восстанию; в повести «Арфа и тень» ветер «вышней Арфы» играет на струнах — снастях корабля Первооткрывателя Нового Света; в «Потерян-

ных следах» из короткого всхлипа-плача индейца-шамана рождается исток мечтаемой композитором симфонии «Освобожденный Прометей»; в «Веке Просвещения» гулкой дробью барабана судьбы раздаются удары дверного молотка или кулака в дверь; в «Концерте барокко» и в «Весне Священной» звучит пророческий зов трубы. И почти всегда слышится рев циклона, Карибского урагана, которым сама природа Нового Средиземноморья возвещает миру о Великой Перемене.

От трубы-раковины — до трубы-горна. На протяжении всей истории карпентьеровского «театра» господствуют два конструктивных и стилизованных принципа, две неразрывно связанные, переплетающиеся линии диалектики Изменения: Порядок и Беспорядок — воплощения Хаоса и Гармонии. Универсальные ритмы, порождающие внутренние ритмы композиции и образной драматургии, напоминают о музыке. Карпентьер, композитор и музыковед, особое внимание уделял афрокубинской музыке и инструментам, новаторски вводил в профессиональное искусство самобытные негритянские ритмы. Для него музыкальная стихия — одно из наиболее полных воплощений «музыки» жизни и образ вечного преобразования в сцеплении, симбиозе, переплетении, взаимодействии явлений, вещей, людей — всего, что хаотически перемешивает Беспорядок, устремленный к новой гармонии. А потому музыкальное начало оказывается организующим в поэтике карпентьеровского «космоса».

По мнению кубинского музыковеда и литературоведа Л. Акости, романы Карпентьера строятся на основе классической музыкальной сонатной формы с ее четким членением: экспозиция, разработка, реприза и кода, где в финале синтезируются на новом уровне все темы произведения⁹. Особенно важен для Карпентьера барочный *Concerto Grosso* (Большой концерт) с его вольной стихией музыкальных превращений, приводящих в итоге к строгой и гармонической форме. Нередки и точны также сравнения композиции и внутреннего строения романов Карпентьера с архитектурой — ведь он изучал зодчество и навсегда сохранил к нему глубокий интерес, в первую очередь к барокко с его динамичной пластикой, сменой ритмов и контрастами. И зодчество — «застывшая музыка», и музыка — «звучащая архитектура» впоследствии станут источниками символов, которые в «Царстве земном» угадываются в ритмичности смены контрастов, в жестких ритмах Беспорядка, что ворвался в человеческий мир с пением раковины-трубы, когда вслед за переменами 1789 г. во Франции до французской колонии — острова Гаити доходят взрывчатые воззвания и приказы революционной власти, отменяющей рабство, ломающей старую иерархию отношений черных и белых. Старый порядок сломан, но что придет ему на смену, какое «чудо» родит Великая Перемена? «Святой Бедлам» — так называется одна из глав романа, рисующих «разнузданный разгул» превращений. Распались связи вещей, бурлит плазма истории.

Множество метаморфоз, но есть перемена высшего порядка, охватывающая все более частные, — это столкновение и взаимопроникновение двух миров: мира Европы, белых людей — и рождающегося нового Гаити, мира черных людей. Сломаны старые общественные и расовые границы, а с ними и границы расово-культурные, рушатся барьеры сознаний, верований, обрядов, мифологий (христианской и воду — синкретической религии гаитянских негров), они начинают взаимодействовать и взаимообъяснять друг друга. «Тот» и «этот» миры вступили в бурное драматическое общение, в сотворчество — происходит действие на сцене Театра Истории.

Старинная метафора барокко «мир — это театр» у Карпентьера — коренной композиционно-стилевой принцип, организующий все романное пространство как сцену, он реализуется полнее всего в идее: человек — актер на сцене истории. Поэтому особое значение имеет переодевание персонажей, когда герои, меняя роли, не только надевают новые костюмы, но и по зову раковины-трубы примеряют новые духовные наряды — мысли, лозунги, убеждения. И у каждого героя — чужое и непригодное одеяние — чужая маска. Наиболее ярко этот принцип наблюдается в картинах маскарадной, ярмарочной жизни эмигрантов-рабовладельцев, бежавших с Гаити от восставших рабов в соседний Сантьяго-де-Куба, или в шокирующем эпизоде Святого Бедлама, где занесенная судьбой на Гаити родственница Наполеона Полина Бонапарт во времена эпидемии (универсальный символ апокалиптического состояния мира — пир во время чумы) приобщается к черной магии гаитянского воду и переодевается в новые одежды. Но все частные переодевания и смены масок черных и белых героев романа имеют общий знаменатель: это Гаити, страна черного люда, со своей культурой, переодевающаяся в ходе Великой Перемены в костюм Европы, откуда прозвучал сигнал к началу действия, повторенный раковиной-трубой негров. Идея переодевания, тема смены масок обретает глубинный смысл. Наряд, примеряемый американским черным людом, — «свобода, равенство, братство» — оказывается шутовской и зловещей маской оборотня.

Все драмы истории разыгрываются через историю и судьбу «нижайшего из низших» — раба и слуги, простого неграмотного негра Ти Ноэля. Карпентьер говорил, что роман построен на реальном, строго документальном материале и отражает подлинные события; реален и Ти Ноэль; поставленный в центр повествования, он стал «мерилом исторического процесса». Хотя в романе сосуществуют и взаимодействуют различные точки зрения (хозяина Ти Ноэля, французского генерала, губернатора), точка зрения негра-раба основная — с ней корреспондирует и точка зрения автора, то отстраняющегося от героя, мифологичное сознание которого способно породить и положительное «чудо» и чудовищные нелепости, то сбли-

жающегося с ним, более того — именно с ним автор соотносит свои обобщающие, заключительные идеи и выводы.

Писатель ввел в повествование подлинные фигуры европейской истории эпохи гаитянской революции, действительно там находившиеся (как Полина Бонапарт); знаковые произведения европейской культуры, столкнув их с гаитянской мифологической культурой, сознание белых — с сознанием гаитян. Их встреча порождает Беспорядок, Хаос (французский рационализм — и мифология воды!), и одновременно дает возможность возникновению всеобщего, универсального исторического и культурного контекста.

Писатель так выстроил роман, что Ти Ноэль участвует во всех решающих исторических событиях. Он — участник заговора первого знаменитого гаитянского мятежника против французских плантаторов — Макандаля-Отравителя (1756), участник мятежа Букмана (1791); через четверть века он вернулся на Гаити со своим бежавшим от революции на Кубу хозяином, когда правит уже черный король-тиран Анри Кристоф; Ти Ноэль участвует в восстании против него (1829), в последних сценах он — больной, полубезумный старик, над которым нависла угроза нового рабства.

Писатель показал мир с разных точек зрения, прежде всего сквозь мифологическое видение Ти Ноэля, например, в его представлении, как и других негров, казненный французами Макандаля на самом деле остался жив — превратился в комара и улетел; он способен превращаться в игуану, в ночного мотылька, в приبلудного пса, в пеликана. Это и есть спонтанная, в отличие от обдуманной сюрреалистической, «чудесная реальность». При этом точка зрения автора не сливается с видением героя.

Карпентьер задает Истории центральный вопрос: вечный ли она Повтор? Ведет ли куда-нибудь Великая Перемена?

Негр Анри Кристоф, бывший кухмистер, выдвинувшийся в лидера восстания, превратился, как и Наполеон Бонапарт, из революционера в монарха. Новоявленный деспот, который ввел новое рабство, наряжен писателем в нелепо сидящий на нем европейский костюм и наполеоновскую треуголку. По его распоряжению вновь ставшие рабами негры волокут в гору тяжелые каменные глыбы — воздвигается мрачная цитадель, что-то вроде гигантской тюрьмы — воплощение нового Порядка. Бывший и новый черный раб Ти Ноэль тащит в гору камень. Здесь просматривается прямая, много раз отмечавшаяся связь с образом Сизифа, который получил завершенную экзистенциалистскую трактовку в творчестве Альбера Камю: тяжкий, бессмысленный труд как символ абсурда бытия и истории.

Глыбу Истории втащили на вершину, где должен бы быть построен Град Человека, а она сорвалась к подножию. И так будет всегда,

согласно мифу о Сизифе, обреченном вечно совершать тяжкие труды, возвращаясь к началу. Более того, вместо Града Человека на вершине воздвигается тюрьма.

Социально-психологическая драма обрела новые очертания, ибо карпентьеровский реализм — инструмент для изучения не отдельных характеров, а Характера Истории как процесса, куда включен и человек, и характеры народов, цивилизаций, культур. Ближе к финалу художественная мысль наполняется все более грозным смыслом. Опять поет раковина-труба, новый мятеж негров разрушает декорации новой монархии. И уже нет Анри Кристофа. Новый беспорядок и новое переодевание — и снова оборотничество: теперь уже Ти Ноэль надевает камзол, утащенный из разгромленного дворца, принимает соломенную шляпу на манер бонапартовской треуголки, вместо скипетра вооружается веткой гуаявы, создает свой, гротескный шалаш-дворец, где подкладывает под себя во время трапезы три тома Французской энциклопедии, выковавшей идеалы «свободы, равенства, братства». Но вот и «доброе правление» безумного короля Ти Ноэля сметено новым беспорядком — реальной жизнью. Тогда Ти Ноэль прибегает к последнему средству. Как и первый вождь восставших негров Макандаль, он использует чудо своего мифологического сознания, переживает воображаемую метаморфозу и бежит из «царства человеческого» в «царство птиц»; он просит гусей, которые живут общиной равных, принять его к себе. Это переодевание в костюм дезертира Истории — верх гротеска, ведь гусь — символ глупости. Нет, не скрыться человеку от Истории, ее грозных и неясных метаморфоз.

В финале, построенном (как и в последующих романах) по принципу музыкальной коды, сходятся в философское обобщение мотивы и темы романа, выливающиеся в формульную итоговую идею. Вновь обретя человеческое обличье, Ти Ноэль достиг высшего прозрения: человек, несмотря ни на что, должен возложить на себя бремя Деяний, снова поднять камень Истории, свалившийся с вершины, и отправиться в путь наверх. Новый Сизиф? Маскарадная маска экзистенциализма? Нет, ведь ответ на роковой вопрос дает не отчужденный индивидуум Камю, упершийся в абсурд бытия в «остывшей» Европе, а «американский человек», великий лавой непрерывного метаморфоза — источника вечной Великой Перемены.

В финале «Царства земного» Н.С. Зюкова усматривает полемическую переключку не только с Камю, но и с финалом «Фауста» Гёте¹⁰. Как и Фауст, Ти Ноэль убежден, что надо «жаждать большего», «стремиться улучшить сущее», но если герой Гёте возлагал надежды на *Царство Небесное*, то Карпентьер и его герой, готовый терпеть «все-ленскую усталость» и тащить груз Истории, делают ставку на *Царство Земное*, где человек только и может «обрести свое величие во

всей мере и полноте его». Но при этом не случайно последняя глава романа названа «Агнец Божий» — Ти Ноэль, герой «Царства земного», в своей готовности к жертве уподоблен герою Царства Небесного — Иисусу Христу, совершившему Великое Деяние, пошедшему на крест ради Великой Перемены, «новой земли» и «нового неба».

Европейская философия истории не годится для «человека американского» — не случайно роман заканчивается ревом Карибского циклона, вносящего новый хаос, вновь сокрушающего установившийся было рабский порядок, и в воздух летят тома Французской энциклопедии.

Так, роман о революции оказался романом об историческом Времени, о загадке Истории, ее секретном механизме. Как он работает: движение по кругу или вперед? Вечная «горизонталь» по кругу или «вертикаль» подъема на вершину? В первом романе Карпентьер поставил под вопрос и мифологическое, циклическое время, и время «по-европейски», линейно-прогрессирующее; в следующем — пустился в путешествие по дебрям Нового Света, чтобы исследовать время «по-американски» — в континентальной сельве, во чреве Вечной Метаморфозы.

В романе «Потерянные следы» (1953) композитор, живущий в европейском мире утраченных иллюзий о прогрессе цивилизации, попав в сельву, спустился, как в рассказе «Путешествие к истокам», по «шкале» исторических времен от современности к палеолиту и еще глубже — к «первокотлу» жизни, когда, заглянув в какую-то яму, увидел то ли человеческие существа, то ли зародыши, еще не отделившиеся от мира растений и животных. «Американская точка зрения» возникает из понимания специфики Нового Света, где сосуществуют пражизнь и каменный век, средневековый мир и буржуазная современность; на основе изучения метаморфоз времени, его способности застывать, кружить на месте, идти вперед или вспять — к началам: к личинке, ракушке, зародышу. Символическая нагрузка на образы, в сравнении с первым романом, увеличилась, как и круг полемически трактуемых европейских источников. При этом Карпентьер не только не скрывает, но акцентирует эти источники в прямых цитатах или прозрачных парафразах. Здесь снова ведется полемика с французским экзистенциализмом (Камю, Сартр, Симона де Бовуар), слышна и положительная, и полемическая переключка с Томасом Манном (романом «Доктор Фаустус»), видны узнаваемые парафразы из Кафки, Пруста. Снова европейский и американский миры вступают во взаимоотношение и опять не в пользу европейского. Важные составляющие художественной конструкции романа — мифологические сюжеты о Сизифе, Прометее, Одиссее (Улиссе).

В Европе Вторая мировая война убила классический гуманизм и утопические упования. Самый убийственный, символической силы,

эпизод в романе — пение нацистами в концлагере входящей в состав Девятой симфонии Бетховена «Оды к радости» Шиллера с ее призывом «Обнимитесь, миллионы!». Это открытая переключка с Томасом Манном — его героем, композитором Адрианом Леверкюном, для которого «Ода к радости» и Девятая симфония — символы погрязших надежд и иллюзий. Но пути у композиторов разные. Леверкюн продал душу Дьяволу, и тот дал ему новый источник творчества — примитивный инстинкт и «расчетливое варварство», что окончилось распадом музыки и гибелью композитора. Карпентьевский композитор, обращаясь в дикой сельве к архаике, черпает новые творческие импульсы, ведущие по пути от примитивного — к высокому искусству. В традиционном для того времени духе Карпентьер противопоставил «закатную» бюргерскую Европу, потерпевшую цивилизационный крах (в этом смысле глубоко символичен офорт Гойи «Кронос, пожирающий своего сына»), Латинской Америке — миру «чудесной реальности», «неожиданных преобразений». Время обладает здесь необычными возможностями и способно не только к разным вариантам движений, но — и это главная надежда! — к прорыву в будущее — недаром таверна в затерянном в глуши городке называется «Воспоминания о будущем».

Карпентьер далек от наивных утопий прошлого об американском Эльдorado, Рае Нового Света. Используя традиционную метафорику, он одновременно травестирует ее. Особенно характерны в этом смысле образ Аделантадо (буквально: «идущий впереди», как называли предводителей первопроходцев XVI в.) и его план построить в сельве «идеальный город равноправных жителей» (травестия иезуитских коммун в Парагвае XVII в.). Конечно, после краха утопий XX в. Аделантадо с его идеями выглядит безумцем (но ведь и Дон Кихот был безумцем) и композитора восхищает то, что он не утрачивает «надежду» и готов к Деянию — закладке города равноправных во времена Апокалипсиса, эпохи Человека-насекомого.

Конечно, композитор не обрел Рая в сельве, но в Европу он возвращается, прикоснувшись к источнику первожизни, в котором, как ему показалось, он обрел творческую молодость. Зброшенная мечта написать симфонию «Освобожденный Прометей» возрождается после того, как он услышал — увидел зарождение, казалось, умершей музыки. Колдун-шаман камлает над телом умершего соплеменника, стремясь воскресить его к новой жизни, и в его глубинном плаче-всхлипе композитор улавливает двойной мотив, два дыхания — последний вздох умирающего и первый вздох новорожденного. Жизнь — Деяние — Смерть — Преображение — Жизнь — Деяние... в такую цепочку выстраивается в сознании композитора смысл бытия, равнозначного вечному рождению музыки из трагедии жизни. В выборе Карпентьером жанра плача Л.С. Осповат видит прямую переключку с «Доктором

Фаустусом»¹¹. Ведь и Адриан Леверкюн написал свое последнее произведение *Плач* — плач грешника перед гибелью; плач же, который слышит композитор у Карпентьера, — это смерть-возрождение.

В Европе, куда композитор уехал, чтобы написать симфонию, ничего не получается, не помогло и возвращение в сельву — вдохновение покинуло его вместе с возлюбленной Росарио, с нею он познал ощущение вечности. И все-таки, как и Ти Ноэль, он готов к Деянию — тащить наверх сизифову глыбу Истории — если не оглохнет «от грохота молота галерного надсмотрщика», т.е. времени «европейски», или — «времени Бухгалтера».

Этот грохот молота отдается в романе «Век Просвещения» стуком дверного молотка в дом, где в Гаване конца XVIII в., века Просвещения, живут трое молодых людей: Эстебан, София и Карлос. Посланец Европы, эмиссар революции Виктор Юг просвещает наивных кубинцев, вводит их в жестокую реальность Великой Перемены в мире. Снова театр Истории, только сцена в сравнении с «Царством Земным» обширнее; снова события времен Великой французской революции, только художественно-философская мысль Карпентьера максимально укрупнилась, вобрав в себя и первоначальный опыт Кубинской революции 1959 г. Сила «Века Просвещения» — в тонком сочетании конкретно-исторического начала (Карпентьер всегда точно работал с историческими первоисточниками), социального психологизма и начала культурфилософского, символического. Роман необычен и особенно значителен тем, что художественная система обрела окончательную стройность. В «Веке Просвещения» Карпентьер воссоздал бытийную специфику Америки, воплотив образ Нового Света в прихотливом стиле, передающем сложность диалектики рождения, переплетения и симбиозов форм и феноменов растительного и морского Антильского мира. Между Великим Театром природы и Великим Театром Истории Америки — полное созвучие, постоянное перетекание из одной сферы в другую. Предваряет историю нового Великого Беспорядка «маленький беспорядок» в доме юных гаванцев, где висит картина «Взрыв в кафедральном соборе»: мощный взрыв поднял в воздух часть колоннады, рассыпающуюся, но еще не рухнувшую на землю, часть же колонн осталась стоять, поддерживая своды полуразрушенного собора. Это символ взрыва Порядка. Подготовленный Просвещением, он уже произошел в Европе, его эхо разрушало старый порядок на Гаити, теперь зреет взрыв и в Испанской Америке, где юные гаванцы уже репетируют, примеряют новые роли и одеяния. Возбужденные посланцем из мира революции Виктором Югом, они, вытащив из шкафов устаревшие одежды, устраивают веселую и страшноватую игру — «великое избиение» старого мира. Чем оно закончится, когда игра обернется реальностью?

В роли Адама, познающего мир, историю и дающего названия вещам, выступает Эстебан; вместе с Виктором Югом, или рядом с ним, он проходит через все перипетии революции, осознает смысл событий, постигает «механизм Истории», вырастающей из самой природы. Антильский мир, где скитается Эстебан, как и континентальная Америка в «Потерянных следах», — своего рода «кухня жизни», здесь воочию видны бурные первичные процессы творения. Великолепны красочные описания таинственной жизни Антильского моря, где происходит чудо зарождения жизни. Море — стихия протоплазматического состояния, «чуждая всяким коэффициентам, теоремам, уравнениям». Из глади этой первоначальной, вечной, изменчивой и таинственно дышащей «горизонтالي» бытия вырастают вверх по «вертикали» острова — земля людей. В море нет времени, вернее, это неподвижное вечное время бурлящей плазмы жизни. Время движущееся начинается на земле, в мире отвердевших, обретающих форму вещей, где обитает человек и творит свои Деяния. Здесь сцена Театра Истории, в центре которой растет Дерево — символ человеческого бытия, мифологический образ Древа жизни, играющий ключевую роль в романе и имеющий многозначный смысл. Эстебан, познавая роскошную растительность Антильских островов, влезает на Дерево и чувственно-духовно сливается с вечным бытием. Дерево в символике Карпентьера — это и «вертикаль» духа, духовной деятельности человечества — а значит, исторического творчества, — вырастающая из «горизонтали» бытийной материальности, чувственности. Но каков секрет, каково уравнение Истории?

Ответ на этот вопрос Эстебану подсказывает ракушка-улитка, родственница раковины — трубы, которая в начале Истории возвещает о намерении человека совершить Деяние — творить Историю. Это существо, рожденное морем, обладает «земной» твердостью и словно таит секретный знак, в котором зашифрована формула исторического времени. Спираль раковины из исходной точки поднимается вверх, расширяясь, и устремляется в бесконечность; спускаясь по спирали вниз, можно вернуться к первоначалу бытия и культуры. Так, повторяя спиралевидное переплетение ветвей на символическое Древо жизни поднимается Эстебан, наблюдающий спектакль Истории и постигающий ее тайну.

Дерево у Карпентьера — и символ человеческого духа, Собор культуры. Эту ипостась образа Древа писатель поясняет в том же эпизоде: хлынувший жизнотворный ливень стекает с крон пальм, как хлещут воды из «водосточных труб кафедрального собора». Здесь корень и другого символа: колонна Собора есть воплощенный в архитектурной форме ствол Древа.

Для Карпентьера сохранность Древа жизни и культуры — мерило человеческих деяний и исторических событий. Ход истории трагичен — то, что, казалось, должно способствовать росту Древа, губит

его. Пронесся по Антильским островам афрокубинский бог смерчей Осаин Одноногий (другая ипостась карибского бога циклонов Хуракана; циклон — также символ времени, имеющий спиралевидную форму завихрения), разметал старый Порядок, но все осело на свои места. Дерево свободы, посаженное по приказу Виктора (т.е. Победителя) на Площади Победы в гаитянском городке, куда он, посланник якобинцев, привез Декларацию прав человека, провозглашающую принципы «свободы, равенства, братства», усыхает, и на площади воздвигаются подмости для зловещего Театра Гильотины. Те, кто нес свободу, стали угнетателями, и, как и в «Царстве Земном», вернулось рабство. «Эпоха деревьев уступила место эпохе эшафотов».

Среди произведений, раскрывающих социальный смысл трагедии Великой французской революции, книга Карпентьера — одна из самых суровых. Писатель лишил носителей идеи террора как метода революции ореола романтики, отверг революционный «активизм», не одухотворенный мыслью о сохранении жизни (любимая фраза Виктора: «О революции не рассуждают— ее делают!»). Перерождаясь вместе с революцией, Виктор из якобинца превратился в палача, в разбойника-пирата, в коммерсанта, в маленького наполеона, в плантатора-рабовладельца. Метафора Театра Истории в «Веке Просвещения» развернута полно. Перед читателем — трагический гротескный театр, зловещий балаган с бесконечными сменами ролей, масок, одеяний, ярмарка идей, лозунгов, деклараций. В конце пути Виктор, всю жизнь менявший костюмы, так и не знает, какой ему больше подходит. Из Беспорядка родилось не Чудо, а Чудовище. На отмытом от крови эшафоте заезжая труппа поставила оперу «Деревенский Колдун» Жан-Жака Руссо, ее свободолюбивые арии звучат издевкой среди царства террора и смерти. Вершина гротеска — ярмарочное путешествие гильотины по острову: заваленная фруктами, плодами — подношениями перепуганных жителей — она напоминает богиню Плодородия. Теперь раскрылся смысл картины «Взрыв в кафедральном соборе». Если Собор — очеловеченная ипостась Древа жизни, храм духа, культуры, общества, коллективного, «соборного», бытия, то закон ли революции — разрушение Собора? Ответа Карпентьер не дает. Эта революция — такая, другая может быть иной. Эстебан раздумывает: «На сей раз революция потерпела неудачу, быть может, следующая добьется большего». Все зависит от человека, творящего Великую Перемену: она принесет Чудо лишь в том случае, если Великая Перемена произойдет в нем самом. Иначе общественные, политические изменения будут лишь сменой маски, а неизменившаяся сущность человека сбросит эту маску, чтобы вернуться к исходному состоянию.

Ведь человек в концепции Карпентьера как средостение, соединительное и переходное звено между вещественным, материально-

чувственным миром природы и сферой духа — имеет свой «низ» и свой «верх». Система тонкой символики помогает осмыслить игру губительных и животных сил, идущую в человеке. В «Веке Просвещения» часто возникает мотив и образ подвала: склады в доме Софии и Карлоса, подвалы и склады коммерсанта Виктора Юга, подвал собора, где печатаются псевдореволюционные прокламации революционера-палача Виктора. Это *подвал* человеческой природы, символ материально-чувственного «низа», эгоистически-животного начала. Диалектика чувственно-плотского и духовного начал тонко показана во взаимоотношениях Софии и Виктора. София (т.е. Мудрость) соединяется с победительной Силой, это соединение окрашено кровавыми тонами. Не случайно соитие Софии и Виктора происходит в корабельном подвале — в каюте, а этому эпизоду предшествует сцена зверского избиения матросами акул, за которой наблюдает София, и ее платье испачкано акульим жиром и желчью; перед вторым же соединением Софии с Виктором, когда он уже стал маленьким наполеоном и плантатором-рабовладельцем, платье Софии пачкают проникшие в дом свиньи; не случайны и кусочки сырого мяса, которые в лечебных целях прикладывает к глазам слепнувший Виктор, а София называет его Эдипом — он, рубящий Древо жизни, изнасиловавший мать-природу, поправ законы бытия, слепнет, как и Эдип.

Чтобы обрести подлинную мудрость, Софии пришлось пройти путь испытаний. Для Карпентьера, наследника классического гуманизма — это путь от материально-чувственного «низа» по «вертикали» духа, но выход он видит не в преодолении природного начала, а в его гармонизации путем сочетания с рационально-духовным. Согласно оптимистической культурфилософии Карпентьера новый тип человека возник в Новом Свете, где идет Творение Форм и бурный рост Древа жизни и Собора культуры — в противовес отчужденному и «механическому» миру Европы.

Наиболее полно антиномия «человек живой» — «человек механический» раскрывается (хотя и не прямо) в споре мулата с Гаити, доктора Оже, с Виктором — сначала его другом, потом антагонистом. Оба они, революционеры-атеисты, отвергли религию, однако если Юг отгнул и органическое духовно-животворное начало в человеке, оставив голый рационализм, то Оже — воплощающий новое миросозерцание, рождающееся в симбиозе культур (гротескный, но многозначительный образ — бюст Сократа, окруженный магическими символами сантерии, афрокубинского ведовства, соотносится с Оже), — утверждает идею, которая Югу кажется мистикой: надо высвободить в человеке дремлющие в нем трансцендентные силы. Так формулируется в «Веке Просвещения» развернувшаяся во весь рост в XX в. проблема «природы человека»: человек может достигнуть Собора (гармонии) общего бытия лишь при условии совершенство-

вания не только политических форм, но и собственной природы как существа общественно-природного. Он должен уметь приносить в жертву эгоизм, свое хотение (понятие Достоевского). Для Эстебана, которого испытания вновь привели к религии, эта идея воплощена в христианско-пантеистической символикe: средостением между морем, стихией изначального бытия, откуда рождается твердь, — и землей, где растет Древо жизни человечества, помимо спиралевидной раковины, оказывается Крест. Это и якорь, символ креста распятия и твердости в вере, и стилизованное Древо жизни, на котором был распят принесший себя в жертву во имя человечества Христос.

В гуманистической и утопически-эсхатологической культурфилософской концепции Карпентьера «человек американский» — его творит природа и история — способен соединить и гармонизовать расколовшиеся начала, а «американская точка зрения» — взгляд тех, кто олицетворяет «бурлящую плазму истории». Это негры, мулаты, которые символизируют Великую Метаморфозу рас и культур, те, кто составляет «соль земли», кто стремится к Великой Перемене общества, к революции. Гуманистический идеал «полного» человека, способного вырастить Древо жизни, не может воплотиться там, где человек расколот на две несоединимые части. На основе неправого мира тоже можно выстроить Собор, но это будет уже не собор, а пародия на него, зловещая маска. Именно такой гротескный собор построил Виктор, став маленьким наполеоном, — сюрреалистический дворец с колоннадами и статуями, для него расчищается место в тропической сельве. Безжизненные, искусственные колонны в окружении естественных колоннад деревьев. Виктор уничтожает деревья и отлавливает в лесу негров, но война против людей-деревьев (кодовый образ «человека американского») безнадежна. Лес поглощает нелепую храмину. Символика «колонна — дерево — негр» помогает, вернувшись к «Царству земному», оценить, сколь последовательна мысль Карпентьера. Ведь и в первом романе есть человек-дерево, что растит Древо жизни, — Ти Ноэль, берущий на себя ответственность за будущее, а значит, готовый принести себя в жертву.

Люди-деревья, как Ти Ноэль, доктор Оже, носитель идеи соединения сократовской мудрости с мудростью природы, София — «Кубинка», как ее называет писатель в финале романа, — воплощают идеальную перспективу истории. Особенно важен образ Софии — в ней после испытаний соединились вечно женственная первостихия жизни (ее символ — пенорожденная Афродита и одновременно Йемайа, афрокубинская богиня, связанная с морской стихией) и духовность (София — Мудрость). Сливаясь, эти начала образуют подлинный Собор культуры — само имя героини соотносится со знаменитым византийским собором Святой Софии. Но подлинной Софией она ста-

ла, оказавшись способной на жертву. Влекомый Софией, приносит себя в жертву и Эстебан, он идет за ней на верную смерть в Мадриде, занятом войсками Наполеона, завершившего перерождение революции. Век Просвещения закончился трагедией. Последние сцены в романе написаны в манере офортов Гои «Бедствия войны».

Как и в «Царстве земном», сизифы приносят себя в жертву ради будущего, но что происходит с временем? Не раз отмечали, что в «Веке Просвещения» историческое время осознается писателем как спираль — знак диалектического развития через «отрицание отрицания» и достижение нового качества. Это верно в общей форме, но, как отметил кубинский историк Х. Ле Риверенд, на каждом отрезке спирали время далеко не линейно и чревато множеством сложных метаморфоз; карпентьеровское время — это «настоящее возврата, но преодоленное». То есть новое качество после испытаний — это новый драматический опыт, дающий новое знание о том, как двигаться к будущему. Циклон потряс порядок в «царстве земном», и время, пробежав по трагическим крутам, поднялось на виток спирали и снова оказалось разомкнутым в будущее, пока еще неведомое. Излюбленный императив Софии: «Надо что-то делать!» Что? Пока неизвестно, но лишь когда что-то делается, рождается Нечто. И оно уже готовится в Америке, напитанной идеями, потерпевшими крах в Европе, но сыгравшими роль детонаторов: в Новом Свете начинается Война за независимость и возникают государства, вступающие на путь самостоятельного творчества.

* * *

После выхода «Века Просвещения» Карпентьер более десяти лет не публиковал ничего художественного, хотя упорно и, по его признанию, безуспешно работал над романами о Кубинской революции. Причиной неудачи он считал отсутствие временной дистанции от изображаемых событий. В романе «Серебряные гости» речь шла о кануне революции — борьбе с диктатурой Батисты. Название другого — «1959-й год» — говорит само за себя. Писатель намеревался сделать этот роман-хронику первой книгой трилогии о Кубинской революции. Но, вероятно, дело было не только во временной дистанции, но и в чувстве «тревоги», которой пронизаны предыдущие романы о революции — «Царство земное» и «Век Просвещения». Настоящее не давало писателю возможность сделать выводы. И очевидно, что Карпентьер пока не хотел писать о Кубинской революции — слишком значителен был его писательский авторитет и слишком предан он был той «вере» и «надежде», которым присягнул еще в молодости.

С 1972 г., когда вышла небольшая повесть «Право на убежище», начался его «второй латиноамериканский цикл». Помимо повести, примыкающей к роману «Превратности метода» (1974), в него вош-

ли повесть «Концерт барокко» (1974), роман «Весна священная» (1978) и повесть «Арфа и Тень» (1979) — шедевры испаноязычной литературы, и в 1977 г. Карпентьеру была присуждена высшая для литературы на испанском языке премия Сервантеса (Испания).

Между первым и вторым «циклами» творчества Карпентьера нет радикальных различий — можно говорить лишь о более акцентированной идеологизации в романах «Превратности метода» и «Весна Священная», хотя, оставаясь согретой лучами утопии, она не политизируется. В художественном плане этот сдвиг нашел выражение, как полагает Х. Ле Риверенд, в переходе писателя к концепции времени, совмещающей точку зрения настоящего с взглядом на события из будущего. То есть время не ограничено непосредственным историческим периодом, как правило, трагичным, а устремлено за его пределы, к зоне «веры и надежды». Механизм исторической «спирали» не стал менее сложным. Расширяющиеся витки времени — это одновременно и расширяющееся пространство. Сцена карпентьеровского Театра все более расширяется географически и исторически, охватывая и Старый, и Новый Свет, и весь мир; новая американская точка зрения становится для писателя точкой зрения не только Кубинской, но и латиноамериканской революции. Но Куба для Карпентьера — это альфа и омега, исходная точка нового действия Театра Истории.

Новое ощущение времени определило структуру романа «Превратности метода». Обычно он рассматривается в ряду латиноамериканских романов 70-х годов о диктаторах. В то же время эта книга в контексте художественной мысли Карпентьера — новая фреска, запечатлевшая следующий этап истории Латинской Америки.

Ни страны, ни диктатора, о которых пишет Карпентьер, не существовало, тем не менее это абсолютно узнаваемая обобщенная страна под названием «Латинская Америка», где есть горы, континентальная сельва, антильская природа, столичный город, напоминающий многие города 20—30-х годов XX в., и прежде всего Гавану; есть и диктатор, также наделенный чертами не только кубинских тиранов (Мачадо, Батиста), и наконец, оппозиция в лице революционера Студента, в котором узнаваемы черты создателя кубинской компартии Х.А. Мельи.

Обретенная историческая перспектива изменила художественное видение мира, и отличительная черта «Превратностей метода», как и других произведений Карпентьера, — специфический дух карнавальности, пародийного пересмешничества, характерного для творчества и других крупных романистов, выросших на волне бурного революционного подъема в Латинской Америке. Собственно, в карпентьеровском гротескном театре всегда жила возможность смеха, теперь он зазвучал, одолевая трагизм Истории. Писатель обратился

к ресурсам такой классической романной формы позднего Ренессанса и барокко, как пикареска, к универсальному типу плута. Глава Нации, главный герой «Превратностей метода», — диктатор и плут, паяц и шарлатан, постоянно меняющий одеяния в зависимости от обстоятельств. Перед нами культурно-идейная травестия зависимой и второсортной латиноамериканской буржуазии начала XX в.

В Европе метод классического рационализма — основа цивилизации Нового времени — выродился в хищнический прагматизм, а в истолковании латиноамериканских «варваров»-подражателей он выглядит как кредо недоумков, неспособных понять *иную* реальность Нового Света. Таков смысл пародийного обыгрывания в романе названия и идей знаменитого труда Декарта «Рассуждение о методе», цитаты из которого предваряют главы книги. Вот один из основных постулатов Декарта в исполнении диктатора: «Чувствую, значит существую!»

Центральные в идейном плане эпизоды романа — установка в обобщенной латиноамериканской столице статуи Гигантской Матроны (т.е. статуи Свободы) с фригийским колпаком на голове и постройка здания конгресса — Капитолия (такой был построен в Гаване по Вашингтонскому образцу). Это новый фальшивый храм, собор Золотого Тельца, достойный наследник фальшивого собора Виктора Юга, тоже по-своему плута. Выше Капитолия на холме строится мрачная цитадель, заставляющая вспомнить роман «Царство земное», — Образцовая Тюрьма (так называлась знаменитая кубинская тюрьма, через которую прошло несколько поколений революционеров). Новые «соборы» подавляют приютившийся рядом храм Святого Сердца (знак культуры), но выше их всех писатель ставит природный собор — Вулкан-Покровитель, природное начало, знак сокрытой энергии бытия. Тень этого Вулкана словно присутствует при встрече Главы Нации с арестованным Студентом: этот человек с открытым лицом — руководитель революционной молодежи, которая противопоставляет разложившемуся порядку радикальное средство его лечения — взрыв фальшивого «собора» (переключка с «Веком Просвещения»).

Но это лишь одна из линий романа, другая связана с пародией на деградирующую философию рационализма, — это линия связи «карнавала» латиноамериканских плутов с маскарадом европейской, французской буржуазии. Диктатор восхищается фальшиво-искусственными декорациями жизни буржуазной Франции, но только в редкие поездки из Парижа на родину, для подавления очередного восстания, чувствует себя поистине в своем примитивном мире — знакомые запахи, вкус привычной еды («чувствую, значит существую!»). Как и в романе Г. Гарсиа Маркеса «Осень патриарха», диктатор Карпентьера — не внеположный латиноамериканскому миру злодей, а его порождение. Это *типичный* латиноамериканец со всеми присущими ему комплексами,

только гиперболизированный. Это касается и раздвоенности сознания между латиноамериканским и европейским мирами, только у диктатора столкновение разных культур не высекает огонь творчества, он остается подражателем самых темных сторон западной жизни.

* * *

Повесть «Концерт барокко» — одно из самых блистательных произведений Карпентьера, обобщающее новое видение истории и ощущение времени. Название состоит из основных понятий карпентьеровской теории: концерт — музыкально-театральное действие на сюжет Истории; барокко — это, как говорил Карпентьер, «способ преобразования материи», т.е. реализации и художественного воплощения Истории. Важен и другой смысловой слой названия. Слово «concerto» означает не только концерт, но и «лад», «согласие», т.е. речь идет о барочной гармонии. «Концерт барокко» — по-своему уникальное не только в латиноамериканской, но и в мировой литературе произведение по степени обобщенности художественно-философской мысли, выявляющее возможности и пределы нагрузки художественного образа символическим содержанием. Писатель подошел к границе, но не перешел ее. Герои индивидуализированы и вместе тем это типы, характерные для той или иной страны (Хозяин — Мексика, Слуга, негр Филомено — Куба), и символы — маски культур, а их традиционное для латиноамериканцев паломничество из Мексики через Гавану в Европу — движение культуры во времени, увиденное с «американской», теперь уже универсальной точки зрения.

Музыкальное начало вышло в повести на первый план. Историческое время приняло образ музыки — свободной, пластичной и изменчивой стихии. Радостно-светлое, летящее звучание классического концерта Вивальди неотделимо от этого произведения, как неотделима от него и нота шутливо-пародийная. Герои попадают на карнавал мировой культуры, где время выбито из колеи обыденности и ввергнуто в вечность, и все чревато любимым превращением и неожиданностью. На карпентьеровском карнавале встречаются маски различных и далеких культур, разных эпох, смешиваясь в едином действе, как взаимодействуют и смешиваются они, образуя единый ствол всеобщего Древа культуры. Взаимодействие, синтез — вот, по мнению Карпентьера, путь культуры, процесс этот предстает как сплошная череда концертов, объединяющих музыкальные инструменты, мелодии разных времен и народов. В повести музыкальное начало олицетворяет кубинский негр Филомено, внук отважного негра-креола, героя поэмы XVI в. «Зерцало Терпения» Сильвестре Бальбоа, стоявшего у истоков кубинской литературы. Он описал, как под кронами вечнозеленого кубинского леса в честь победы над неприятелем состоялся первый барочный концерт, исполненный на

европейско-испанских, негритянских и индейских инструментах. Их звучание сливается в единую мелодию кубинской культуры.

Возможна ли такая гармония? Скорее, это адская какофония, сомневается Хозяин, которому эту историю рассказывает Филомено, негр родом из гаванского предместья Регла — традиционного центра афрокубинской музыкальной культуры. Но скоро Хозяин убедился в том, что только так и рождается гармония.

Следующий барочный концерт произошел в Европе во время карнавала в Венеции, на перекрестке культур европейского Средиземноморья. Здесь время потекло очень быстро, а о смене актов, или частей концерта барокко, т.е. эпох в развитии культуры, возвещают мавры с молоточками на Часовой башне Венеции. В маврах негр Филомено узнает собратьев, призванных сыграть свою роль в мировой истории, а молоточками они напоминают о стуке дверного молотка, что будил время и звал его к движению.

Мавры отбили молоточками время, и в начале XVIII в. в Венеции, в приюте скорбящей Богоматери, в зале, похожей на церковь без алтаря (собор культуры), слились в новом согласии европейская классика и афроамериканская музыка. Филомено, олицетворяющий собой дух возникающей латиноамериканской традиции, принеся с кухни ложки-поварешки, скалки и кастрюли, смело вступает в «концерто гротеско», который исполняют Вивальди, Скарлатти и Гендель, начинает переосмысливать мелодию на основе своей ритмики, а европейские маэстро, замороженные его искусством, сначала невольно и с удивлением, а затем увлеченно следуют новой интерпретации, рождающей новое качество искусства. Звучит новый барочный «Большой концерт», причем Филомено задал ему джазовые ритмы. А кончилось все разудалым хороводом наподобие кубинского карнавала, в котором с большим удовольствием участвовали и европейские маэстро.

Карпентьевский барочный концерт звучит все мощнее. В вихре карнавала мировой культуры кружатся великие композиторы и писатели разных времен и народов (одни из них названы, других надо угадать). По законам карнавального искусства, очутившись на кладбище, отдыхая и закусывая вместе с родившимся в Венеции Вивальди, со Скарлатти и Генделем, Филомено обнаруживает, что они пристроились рядом с могилой Игоря Стравинского, который умер в этом городе. У этого эпизода особый смысл. Для Карпентьева Стравинский — модель художника современности, владеющего богатством мировой культуры, и прообраз художника будущего, синтезирующего искусство всех народов.

Разговор композиторов о Стравинском, что характерно для Карпентьева, создает мост между прошлым и современностью. Гендель замечает, что, по мнению многих, конец первого акта в «Царе

Эдипе» Стравинского напоминает его музыку. Видимо, речь идет об эпизоде в опере-оратории «Царь Эдип» (1927), где главная тема Судьбы выражается партией трубы¹². Труба звучит и в оратории Генделя «Мессия» (1742), которая также упоминается в «Концерте барокко». У Карпентьера эта тема, конечно, связана с образом-темой «последней трубы» (52 стих. Первое послание коринфянам апостола Павла), возвещающей Апокалипсис, в результате которого «мертвые воспрянут нетленными, а мы изменимся». Так наращиваются смыслы. На трубе играют кубинский негр Филомено — и джазовый гений Луи Армстронг (Филомено был на его концерте в Венеции).

«Это Конец Времен?» — спрашивает Хозяин. — «Нет, это Начало Времен», — отвечает Филомено. Этот последний, самый величественный и великолепный концерт барокко преобразует мир в великое согласие людей и культур — это и есть «Новая Земля» и «Новое Небо». А глубокий смысл этой Великой Перемены — слияние божественной и человеческой любви. В карнавализованном духе — им пропитана вся повесть — тему любви передает строка популярной джазовой речевки, соединяющей планы горний и земной, высокую патетику и обыденную человечность: «Я не могу дать тебе, малыш, ничего, кроме любви». Это всемирный концерт барокко, в котором, ведомые трубой афроамериканца, в согласии звучат инструменты разных народов — о подобном, заключает Карпентьер, говорил пророк Даниил. Рождается чудо нового мира, шумит разросшаяся крона Древа всечеловеческой культуры и единения. Утопически-эсхатологическая доминанта художественного мышления Карпентьера получает полное воплощение.

Тема Начала Времен, нового будущего стала центральной в романе Карпентьера «Весна священная»; его идейно-художественная структура основана на сюжете и партитуре одноименного балета Игоря Стравинского.

Снова Беспорядок и снова Великая Перемена, но отмеченная знаком возрождения — Весны Священной. Действо Театра Истории с его маскарадными переодеваниями разыгрывается на просторах Америки и Европы, охватывает Россию, Францию, Испанию, Германию. Театральный сюжет заложен в саму структуру произведения, основанного на древнем языческом поверье и обряде: чтобы весна пришла, надо принести в жертву девушку-избранницу. Вновь возникает метафора Древа жизни — здесь это типичное латиноамериканское дерево сейба. Герои романа прошли путь разочарований и обретений. Энрике — архитектор, носитель мечты о новой жизни — новом Соборе. У его спутницы — говорящее имя Вера (вспомним Софию — без Веры не бывает Мудрости). Русская балерина, дочь эмигрантов, бежавших из России от революции, мечтает поставить «Весну священную», но чтобы понять, как надо поставить этот балет, ей пред-

стоит прожить целую жизнь. И наконец, друг Энрике и Веры, кубинец-мулат из Реглы (как и Филомено), революционер и музыкант Гаспар Бланко, неразлучный с трубой, той, что возвещает всемирный концерт барокко Начала Времен. Прообраз такого концерта звучит в «Испании под бомбами», где исполняется на разных инструментах и языках «Интернационал», утверждающий утопию Града Человека в *Царстве Земном*.

Писатель далек от наивного оптимизма. Революция — это трагическое действие, взрыв старого Собора есть взрыв, и Великая Перемена требует жертв. Не случайно идея постановки «Весны священной» зародилась у Веры в революционном Петрограде, где в страданиях, казалось, рождался новый мир, но ей еще надо понять диалектику рождения жизни через жертву. Идея жертвы как высшей мудрости, как эпической нормы поведения человека в истории одна из основных в новом романе. Жертва — это и мера подлинного искусства. Тридцать три минуты длится балет Стравинского — цифра настойчиво повторяется: это возраст Христа, мотив великой жертвы. Изменить время звучания — а это искушение одолевает Веру — значит предать душу Золотому Тельцу. Энрике и Вера прошли тяжкий путь испытаний. Энрике строил коробки доходных домов; Вера, не принимая концепции Стравинского о Великой Жертве, намеревалась закончить балет в своей постановке закланием фальшивой жертвы-козочки и «блистательным па-де-де» и, казалось, была готова изменить время звучания музыки.

И все-таки каждый из героев по-своему приблизился к новому пониманию роли и смысла человеческого Деяния в Истории и его связи с Великой Жертвой. Энрике осознал это после ранения в боях на Плайя-Хирон, где в 1961 г. Кубинская революция отразила попытку вторжения контрреволюционеров. В нем возродился «дух истинного зодчества», он готов строить новый Собор. Вере предстоит понять миф Весны Священной, который в истолковании Стравинского совпадает с изначальным живым мифологизмом латиноамериканской культуры, утверждающей взаимобратимость смерти и жизни и их плодотворной связи в бесконечной метаморфозе — Великой Перемене бытия. В «Весне священной» жертва, как и Жертва Христова, приносится во имя Возрождения и новой жизни, устремленной, как утверждает Карпентьер, в неопределенное будущее, подобно ритмическому отсчету музыкального ряда: раз — и, два — и, три... Таков один финал творчества А. Карпентьера. Он так и не написал романа о самой Кубинской революции, оставив судить о ней потомкам, но и не отрекаясь от своего убеждения: надо вершить Деяния...

Другой финал, находящийся в контрапункте к первому, хотя и не отвергающий его, содержит последнее произведение писателя — повесть «Арфа и Тень». В ней идет фантазмагорическое разбирательство

«дела Колумба». С одной стороны — папский трибунал, с другой — суд человеческий, в карнавалльно-пародийном духе его опровергающий.

Первая часть — монолог папы римского Пия IX, мечтающего в интересах церкви канонизировать Первооткрывателя — Колумба. Ведь он открыл для веры *другой* Свет, и само его имя содержит божественный знак: Христофорос, т.е. «несущий Христа». Во второй части перед читателем предстает сам Колумб на смертном одре, в ожидании монаха исповедующийся перед своей совестью, и это исповедь плута и шута — владельца Балагана Чудес. Всю жизнь он лгал направо и налево, не брезговал никакими, даже самыми низкими, средствами ради удовлетворения своего тщеславия и корысти. Ведь, по совести, искал он вовсе не Землю Обетованную, а Землю Золотого Тельца. В бурлескной самоисповеди Колумба он не святой, а «обычный человек, подверженный всем слабостям своего естества». Но писатель представляет эту точку зрения как не содержащую подлинной правды о Колумбе. Так оценивали его некоторые историки рационалистического толка, а подобный взгляд не учитывает «поэзии поступков» и потому не может быть подлинной мерой человеческого деяния. Подлинный Колумб появляется лишь в третьей части, где в Ватикане происходит заседание, на котором рассматривается вопрос о канонизации Первооткрывателя. Показания дают живые и мертвые, историки и писатели, апологеты и хулители Колумба, присутствует и тень самого Адмирала. Адвокат Дьявола добился своего: Первооткрыватель не будет канонизирован — слишком много грехов за ним. Он осужден «быть человеком — как все». Но человек не двухмерен, и подлинная его мера выясняется только в соотношении человеческого деяния с «большим смыслом» бытия. Не святой, но и не плут, Колумб — просто человек, и двигала им не только корысть, но и «поэзия поступков», и жажда открытия, Чуда, т.е. Великой Перемены, а значит жажда будущего.

Разбирательство «дела» Великого Адмирала увенчалось торжественной кодой: это светло-торжественный финал последнего карпентьеровского барочного Concerto grosso; в нем слились и проясняют друг друга давние символы и образы. Якорь — знак моря, первостихии бытия; его другая ипостась (как в «Веке Просвещения») — крест, символ жертвы и одновременно стилизованный знак Древа жизни, из первостихии бытия превращающегося в человеческую историю, культуру. Как Тифис из «Медеи» Сенеки, ведущий аргонавтов искать золотое руно, Колумб пустился на поиски Золотого Тельца, но, не обретя его, открыл *Новую Землю*, т.е. сотворил Деяние.

Последняя мизансцена: Рим, знаменитый собор Св. Петра, колоннада выдающегося зодчего барокко Бернини. Меняется освещение, и Колумб видит, как колонны сливаются в одну. Колонна — символический образ Древа жизни, опоры Собора человеческой культуры и

Театра Истории, открытого в будущее, в неопределенную утопически-эсхатологическую перспективу, где ждет человека новое Нечто.

Но только такое толкование последней повести Карпентьера было бы неполным, если не сказать и о другой ее ноте — ноте сомнения и печали, неотделимых от героического движения духа. Стремясь познать истину бытия и истории, человек неизменно теряется в их лабиринтах и в кривых зеркалах обманчивых образов и масок. Истина о человеке, его деяниях, о человечестве и его Истории не однозначна и не одномерна. Человеческие Деяния, их результаты и смыслы подвержены трансформациям; они раскрываются во времени неожиданными значениями и последствиями, которых не предвидел тот, кто действовал.

Важнейшие элементы поэтики последней повести Карпентьера — релятивизация и десакрализация (в том числе карнавално-пародийная) исторического события и факта, исторического деятеля, наконец, самого понятия «правды», или «истины», ключевых для хрониста — Свидетеля Истории. Все это позволяет утверждать, что «Арфа и Тень» стоит у истоков наиболее значительного течения латиноамериканской прозы рубежа XX—XXI вв. — «нового» исторического романа. В то же время неистребимая вера Алехо Карпентьера в созидательную «поэзию деяния» отделяет его от поэтики постмодернизма¹³.

¹ Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. Художественная публицистика. М., 1984. С. 126.

² Там же. С. 141.

³ Там же. С. 118.

⁴ Ср.: Кофман А.Ф. Алехо Карпентьер — латиноамериканский писатель меж двух миров // *Iberica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М., 1997. С. 120—131.

⁵ Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. С. 115; см. также: Пискунова С.И., Пискунов В.М. Алехо Карпентьер и проблемы неobarocko в культуре XX в. // Вопросы литературы. 1984. № 7.

⁶ Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. С. 222.

⁷ Онева Е.В. «Второй латиноамериканский цикл» Алехо Карпентьера (70-е годы). Дис. канд. филологич. наук. М., 1998. С. 136—137.

⁸ См.: *Iberica Americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994; История литератур Латинской Америки. Конец XIX — начало XX в. (1880—1810-е гг.). Книга третья. М., 1994; Земсков В.Б. Проблема культурного синтеза в пограничных цивилизациях // Российский цивилизационный космос. М., 1999. С. 240—252.

⁹ См.: Acosta, Leonardo. Música y épica en la novella de Alejo Carpentier. Habana, 1981.

¹⁰ Зюкова Н. Алехо Карпентьер. Л., 1982. С. 46.

¹¹ Основат Л.С. Человек и история в творчестве Алехо Карпентьера // Кутейщикова В., Основат Л. Новый латиноамериканский роман. М., 1983. С. 134.

¹² Зюкова Н. Алехо Карпентьер. С. 149.

¹³ См.: Введение // История литератур Латинской Америки. XX век: 20—90-е годы. Кн. 4, ч. 1. М., 2004.

Незрячий провидец: Хорхе Луис Борхес

Когда в июне 1986 г., аргентинской осенью, я оказался в Буэнос-Айресе, то испытал странное ощущение — оно было, конечно, скорее результатом некоего психологического эффекта, нежели действия каких-то гравитаций, — другое полушарие, «страна антиподов», как говорилось в старину, где ходят вниз головой и где все наоборот: зима — летом, осень — весной. Впрочем, как знать, ведь я был в борхесовском, а значит, фантастическом Буэнос-Айресе и свидетельствую: в этом, если несколько переиначить саркастическое и хлесткое выражение аргентинцев, «нижнем этаже мира» я ощущал на себе давление верхней половины земного шара и чувствовал себя перелицованным. И это позволило мне понять Борхеса. Вернее, не то, *что* он писал, что уж здесь непонятного: ведь при всей своей преданности фантастике он был величайшим логиком и рационалистом, а *как* он писал, его перелицовочный метод художественного мышления, столь аргентинский и вообще латиноамериканский, только доведенный у Борхеса, писателя «итогового» во всех его крайностях, до логического конца.

Когда осенним июньским днем я оказался в Буэнос-Айресе, «вавилонский град» жил уже без Борхеса. Незадолго до этого, 14 июня 1986 г., Хорхе Луис Борхес умер в Женеве, едва не дожив до 87 лет, и был похоронен в Швейцарии, куда, чувствуя близость смерти, уехал из Аргентины, чтобы замкнуть сюжет своей жизни там, где в юности он читал свои первые книги. Борхес умер, что же осталось? Буэнос-Айрес, который он придумал. Не случайно, когда ему говорили, что он аргентинец, он обязательно уточнял: «Портеньо» (т.е. житель парадоксального портового города, выстроенного «спиной» к океану и погруженного в созерцание самого себя). Что значит быть *портеньо*, можно понять двумя способами — побывать в Буэнос-Айресе и с сочувствием, «вслушиваясь», прочитав Борхеса. Но в любом случае выразить «чувство Буэнос-Айреса» почти невозможно. Как передать то, что нельзя пощупать руками — непременно скатишься в тривиальности: ностальгия и тревога, агрессивность и сентиментальность, чувство поражения и отваги... Тривиально? Конечно, я просто пере-

числяю признаки «поэтики танго», без которой немислим Буэнос-Айрес и которую, вслед за поэтом начала века Эваристо Каррьего, возвел в ранг аргентинского стереотипа именно Борхес, величайший космополит, корнями вросший в предместье своей провинциальной столицы.

Я говорю о танговой тональности, которой обволакивалось мое сознание, когда вместе с давним, с юности неразлучным другом Борхеса и его соавтором, писателем Адольфо Бьой Касаресом мы сидели в одном из столичных кафе и предавались танговому дурману. Бьой Касарес, считая, что мне, как иностранцу, надо непременно пояснить сразу самую суть, сказал: «Буэнос-Айрес — город-призрак»; об Аргентине: «Безнадежная страна, здесь, как нигде, чувствуешь, что мир непоправим». Он перечислял традиционные комплексы так называемой философии «аргентинской сущности», своего рода варианта философии национальной экзистенции, у истоков которой в XIX в. были великие аргентинцы Доминго Фаустино Сармьенто и Хосе Эрнандес, а в XX столетии, если говорить о собственно философии, ее создавали испанец Ортега-и-Гассет в эссе об Аргентине и аргентинец Эсекьель Мартинес Эстрада (и за ними множество вариаций), а в поэзии и прозе — Борхес, Эрнесто Сабата и другие. Неуверенность, ранимость, постоянная позиция самозащиты, обороны, ожидания... Сармьенто писал: что же, как не фантастику, пробуждает в аргентинце то, что горизонт в пампе теряется в бесконечности, и оттуда грозят опасности. Когда пампу перепахали, возник иной горизонт — горизонт социальной опасности, откуда исходит постоянная угроза для каждого.

Мы слушали танго, и я ощущал нас персонажами рассказа Борхеса «Юг» — там самым фантастическим способом совершенно случайный и посторонний человек, вроде меня, некий хранитель и читатель книг по фамилии Дальман, переносится вдруг едва ли не в предыдущее столетие, в типичную ситуацию «танговой дуэли», о которой Борхес писал немало и в прозе и в стихах. И кончается это плохо...

Вот такая философия, такая история, начинающаяся в танго, этом, как говорил Сабата, «скромном предместье» аргентинской литературы, откуда, согласно литературоведческой легенде, словно из сломавшегося ядерного реактора, исходят метафизические токи аргентинской фантастики, ставшей крупнейшим явлением мировой культуры, в лице Борхеса прежде всего.

Неуверенность жизни в городе, где все друг другу чужие — социально, психологически, интеллектуально, эмоционально, — так поясняют истоки этого чисто аргентинского комплекса, тоже родившегося в «вавилонском космополисе» Буэнос-Айреса, куда на протяжении XIX и XX вв., как в «нижний этаж мира», сбрасывала Европа свое население с полей, разоренных войнами и социальны-

ми катастрофами. И другая константа: «муравейник» Буэнос-Айреса был осмыслен писателями и философами как парафразированная по-аргентински всеобщая модель, как «эпицентр всеобщего катаклизма» (Эрнесто Сабато). Сюда, в «нижний этаж» культуры Запада, падали не только люди, но и самые тяжкие проблемы современности, чтобы быть «перелицованными» с аргентинской точки зрения.

Это особое ощущение жизни с наибольшей полнотой передал Борхес, превративший опыт аргентинский во всеобщий. Всемирность — это принципиальная, если позволить парадокс, чисто локально-местечковая черта аргентинской культуры, которая определяет ее «осанку» среди прочих литератур мира. Быть аргентинцем — значит принять на себя бремя всех проблем мира. Так ощущали себя в мире «модельные» аргентинцы, Хулио Кортасар и Эрнесто Че Гевара. И тот и другой могли бы сказать вслед за Борхесом: «У меня много родин, и я люблю каждую». И высказывание Борхеса: «немец — это немец, англичанин — это англичанин, итальянец — это итальянец, француз — это француз, а европеец — это я» — могли бы повторить многие крупнейшие деятели культуры Латинской Америки. В свое время, когда Борхес произнес речь «Аргентинский писатель и традиция», где заявил, что аргентинская традиция — это вся западная культура, поднялся большой шум. Борхеса обвиняли в космополитизме, в отсутствии патриотизма, а ведь он, в сущности, говорил то же, что, каждый по-своему, говорили все великие творцы литературы Латинской Америки, начиная с Марти, Дарио и кончая Нерудой, Карлентьером и Гарсиа Маркесом. Каждый из них в творчестве по-своему утверждал, что латиноамериканская традиция — это всемирная культура, «перелицованная», т.е. передуманная, претворенная с латиноамериканской точки зрения. Эта общая черта латиноамериканских писателей могла выступать под разными мировоззренческими знаками; скажем, у Неруды под одним, у Борхеса под другим, но всегда самые далекие писатели сходились на более высоком уровне, в сфере самосознания культуры, в наши «итоговые» времена принявшей на себя, просто в силу своей истории как последнего (по хронологии) «выплеска» «палеозападной» культуры, все коренные и тяжкие вопросы истории человеческого духа.

Если говорить о самых характерных, «модельных» художниках Латинской Америки XX в., это, конечно, Неруда и Борхес. Чрезмерность Неруды — его родовая черта, совершенно родственная чрезмерности Борхеса, только знаки у них противоположные. «Всеобщая песнь надежды» (позволим себе перефразировать название известной поэмы Неруды) и «Всеобщая история бесчестья» Борхеса (1935) — это антиподы и полюса, сходящиеся в своей противоположности.

Навыкاته, обманчиво сонные глаза Неруды были бессонными насосами, безостановочно выкачивавшими энергию и силу бытия, чтобы, поглотив их, воспеть эпос истории человечества, которое, одолевая пропасти, стремится к свету. «Света, больше света!» — это предсмертное гётевское заклинание словно звучало в час смерти Неруды.

«Тьмы! Больше тьмы!» — словно звучало перед смертью Борхеса, переходившего из «светящегося облака» слепой тьмы в окончательную тьму небытия.

Но, как известно, света не бывает без тьмы, а тьмы — без света, и на уровне ценностей человеческой культуры равно ценны и «эпос света», и «эпос тьмы». Неруда смотрел в текущее, прозревая в нем вечное, а Борхес выводил текущее из рамок эмпирии в область вечных смыслов. Благословенный свет Неруды. И благословенная тьма Борхеса, автора «Хвалы тьме» (1968) и «Истории ночи» (1977)...

Как-то Борхес сказал, что стал терять зрение в тот момент, когда начал *видеть*. Можно не сомневаться в неслучайности этой фразы. Реальная утрата зрения стала «метафорой» изначальной творческой позиции Борхеса: закрыть глаза, чтобы увидеть, отвернуться от мира, чтобы понять его.

Что же увидел Борхес, отвернувшись к «другой стороне» бытия? «Светящееся облако» слепоты вспыхнуло ослепительным светом «вавилонской библиотеки». Книги, которые Борхес читал и хранил долгие годы, будучи директором Национальной библиотеки Буэнос-Айреса, — это и есть его биография, его реальность. Известна его замечательная фраза: «Рай — это библиотека». Вам не нравится такой рай? Что ж, значит, вам не нравятся книги, а тут уж, как говорится, каждому свое...

Вся творческая биография Борхеса — это нескончаемое путешествие по истории культуры и памятникам, написанным с древности и до наших дней, но путешествие не туристическое, а для извлечения смыслов и их «перелицовывания», исходя из опыта жизни в «эпицентре всеобщего катаклизма», который к концу века обрел всеобщий размах и поставил неотложный вопрос об его исходе. Борхес не оптимист, он яростный враг всякого утопизма. Все, что извлечено из канувших в Лету теологических и философских систем, четкими силлогизмами подтверждает у него «изначальные истины», известные со времен Библии: жизнь есть сон, время — змея, поедающая себя с хвоста, история — магическое колесо, а человек — песчинка, затерявшаяся в лабиринтах времени, где бродят его когда-то жившие двойники и звучат когда-то сказанные слова. Человек — безнадежно заблудившийся в туннелях тысячелетий странник, напрасно ищущий выхода к свету, ибо ему суждено возвращаться во тьму, к исходной точке.

«Борхес, что такое будущее?» — спрашивает его репортер. Борхес отвечает: «Ничего нового. Я думаю, что все уже предопределено раньше». Форма религиозности? Нет, потому что, по мнению Борхеса, «Бог — это самый рафинированный продукт фантастической литературы». Нет у Борхеса упования на сознательную потустороннюю силу, не подлежащую разгадке. Сабато в свое время назвал Борхеса шахматистом. По-шахматному четкие партии с литературными героями и сюжетами, словно извлеченными из универсального учебника «всемирной игры», которые разыгрывает Борхес на доске времени, приводят к одному и тому же итогу: бытие — шарада, ее построение в принципе можно разгадать, но...

В критике не раз говорилось, что Борхес — агностик, но если это и так, агностик он своеобразный. Классический агностицизм исходит из идеи принципиальной непознаваемости бытия, у Борхеса звучит иное: принцип понять можно, но вот выиграть партию невозможно. Бесконечная комбинаторика, известная мифопоэтическому эпосу, восточной мифологии, — важнейший ресурс Борхеса, с его помощью он «обыгрывает» обыденное и элитарное механистичное сознание, противопоставляя линейной причинности, «закономерности» бесконечную вариативность мира и вселенной. Тайна и ее разгадка, неожиданный и обманный ход (даже трюк, фокус) — эти принципы индивидуальной поэтики Борхеса, но его игра — все-таки с Богом — исполнена высокой серьезности, и более того, трагедийности. Вселенная — это шахматная партия с таинственной загадкой. И Борхес поясняет: разгадать загадку можно, но выиграть партию нельзя.

Не в том ли секрет актуальности Борхеса, завораживающей магии его рассказов, что он бросает вызов человеку, апеллирует к самым чувствительным точкам его сознания, ставя перед ним, в сущности, коренной вопрос: способны ли человек, человечество «обуздать» историю, выйти из кругового туннеля времени, «выиграть» партию с ним, способны ли они «дурному» повтору противопоставить новый виток развития?

Что же отвечает Борхес? Да ничего. Он только задает вопрос, а это уже много. Не в том ли причина воздействия его рассказов, что им присуща способность, наподобие шоковой терапии, выбивать сознание из инерции, удобной комфортности сиюминутного благополучия, из наивной веры, что тот Путеводитель, который тебе дали, единственный и верный?

Что касается значения Борхеса для латиноамериканской литературы, то он был первым, кто наотмашь ударил по бескрылому «плюскостному» позитивистско-натуралистическому сознанию, которое считало себя хранителем патента верного Путеводителя, и научил

испаноязычную прозу говорить на языке современной философии. Он открыл для своей литературы принцип «творческого релятивизма» мира, и без него не родились бы ни Кортасар, ни Гарсиа Маркес.

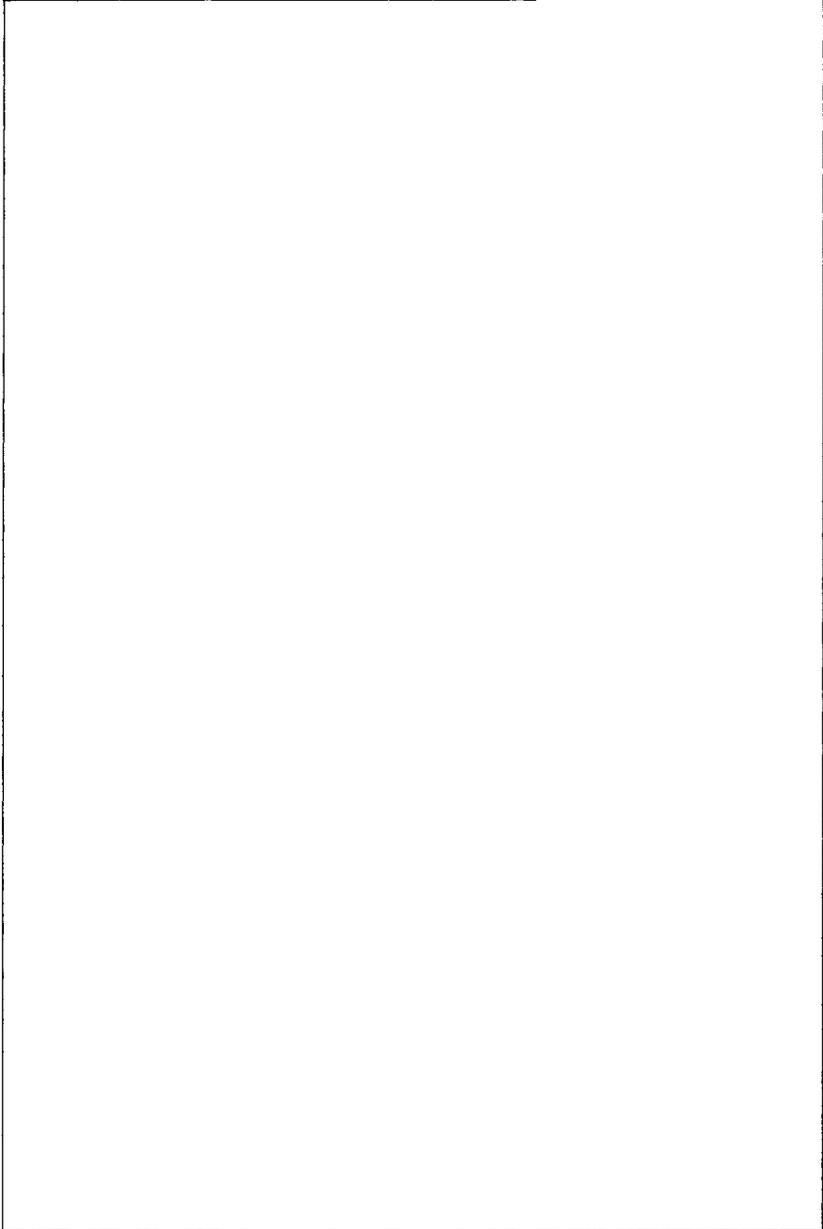
Если же говорить о его значении в контексте современной мировой культуры, то он фактически вывел прозу на уровень современного научно-философского мышления, космической эпохи. Созданное им не отменяет, разумеется, иных путей и иных стилей, но в известном смысле он теперь всегда будет ориентиром — разумеется, для тех, кто заходит в этот «Рай» — в библиотеку, чтобы задуматься о Пути...

Кто же он, Борхес? Он — персонаж Гарсиа Маркеса из «Ста лет одиночества». Помните последнего Аурулиано Бабилонью (т.е. Вавилонского)? Запершись в «горшечной комнате», во тьме одиночества он расшифровывал пергаменты Мелькиадеса, где сокрыт ключ к судьбе рода Буэндия. Он приглашает всех заняться пергаментами — может, кто-то сумеет вычитать там нечто важное... Таков вызов, брошенный нам Борхесом...

Мы возвращались с Адольфо Бьой Касаресом из кафе; сухошавый, изящный старик твердой рукой держал меня под руку и импровизировал фантастический рассказ, видимо, в духе тех, что в свое время он сочинял с Борхесом. «Ты, — говорил Бьой, — спал у себя дома в Москве, и тебе снился сон, что ты сидишь в кафе в Буэнос-Айресе с Бьой Касаресом, другом Борхеса, и говоришь с ним о танго, о Буэнос-Айресе, о Борхесе. Но вот прозвонил будильник судьбы, и ты проснулся — за окном Москва, а в кармане брюк... смятый счет из аргентинского кафе, выписанный на имя хранителя и читателя книг — Дальмана».

Так был я в Буэнос-Айресе или не был?

**Латинская Америка:
теоретические сюжеты**



Латиноамериканская культура как предмет междисциплинарного изучения

При всей видимой простоте вопрос «что такое латиноамериканская культура?» таит в себе немало подводных. В обширной литературе на эту тему диапазон точек зрения колеблется от отрицания существования такой культуры как особого явления на мировой культурной карте до более или менее удачных попыток ее культурологического определения и описания. И трудности определения латиноамериканской культуры, и упорное стремление уловить ее параметры в сеть дефиниций связаны с неким *промежуточным* состоянием этой культуры между зрелостью и незрелостью. Перед нами культура неполной сформированности, т.е. не обладающая устоявшейся внутренней системностью, а следовательно, не вырисовывающаяся окончательно как предмет исследования.

Вряд ли мы имеем право упрекать не только Гегеля, но и Шпенглера, Ортегу-и-Гассета или Тойнби¹ и Конрада² за то, что они уделяли Латинской Америке малое или недостаточное внимание, и списывать это лишь на европоцентризм или методологическую инерцию. Просто, чтобы культура вызвала стремление к ее культурологическому прочтению, нужен определенный уровень ее целостности и системности, делающий ее доступной для теоретических универсалий, т.е. чтобы она сама приобрела черты универсализма. Именно это начинается осуществляться в XX в., когда после четырехсотлетнего, можно сказать, «утробного» развития «для себя» латиноамериканская культура породила ценности всеобщей значимости и к концу столетия начала опознаваться как некая новая целостность. Одновременно при осознании этого возникает и понимание неокончательной сформированности как одной из ее коренных особенностей. Это противоречие важно иметь в виду при осмыслении истоков и становления латиноамериканской культуры. Сформированность, перестраивающая и упорядочивающая прошлое, придающая ему системность, выделяет сквозные силовые линии развития на всем хронологическом протяжении и позволяет осмыслить содержание и формы генезиса,

несформированность придает любым суждениям о характере этой культуры проблематичность, открытую в будущее.

Одна из таких коренных проблем связана прежде всего с пониманием самого феномена латиноамериканской культуры, его границ и наполнения. В «быту» науки, используя понятие *латиноамериканская культура*, мы не вкладываем в него строгого содержания, часто предполагая его идентичным понятию *культура Латинской Америки*. Однако следует ясно отдать себе отчет в их содержательном различии. Культура Латинской Америки — это вся совокупность культурных традиций, существующих на территории континента, как сохранившихся массивов коренной культуры (Мезоамерика, Андская область и др.), так и новообразований. Это географическая горизонталь культуры континента, а латиноамериканская культура является собой историческую вертикаль, обозначая идущий от времен пятисотлетней давности процесс формирования нового на мировой карте явления, новой системы. Возникает она на пересечении и взаимодействии традиций, составляющих культуру Латинской Америки, в сложной комбинации в различных зонах континента, но при сохранении внутреннего единства и основных параметров на основе иберийско-европейской платформы на всей территории континента. Соотношение между понятиями «культура Латинской Америки» и «латиноамериканская культура» напоминает соотношение между понятиями «культура Европы» (т.е. сумма культур Европы) и «европейская культура» как историко-культурное и цивилизационное единство. Но есть и одно коренное отличие, состоящее в том, что если на европейской территории не существует иноцивилизационных культур, то латиноамериканская культура возникла во взаимодействии разных цивилизаций и существует в постоянном контакте с ними. Сама она и есть как раз формирующийся и несформировавшийся еще результат межцивилизационного взаимодействия.

Именно это обнаруживает само ее современное определение как «латино-американской», обращающее внимание на центральные источники и факторы формирования и одновременно на такие ее коренные признаки, как соединенность — несоединенность исходных начал, их взаимопритяжение — взаимоотталкивание, полюсное напряжение. Неокончателность, повышенная метаморфность и протейичность³ — вот, пожалуй, важнейшие определяющие характеристики латиноамериканской культуры, развивающейся под знаком конфликта и тенденции к снятию исходной дисгармоничности в новом качестве, обретаемом в процессе межкультурного взаимодействия, и одновременно как бы обреченной на вечную метаморфность в условиях сосуществования с иными цивилизационными массивами культур.

Если попробовать взглянуть с такой точки зрения, то можно в виде постановки вопроса выделить некоторые основные условия формирования латиноамериканской культуры, обуславливающие ее характеристики и соответственно проблемы.

1. Культура, формирующаяся в результате и в условиях активных и многокомпонентных расово-этнических процессов, взаимодействия различных цивилизационных систем, крайне далеко отстоящих одна от другой в генетическом и стадияльно-формационном отношении, что порождает повышенную исходную конфликтность и напряженность межцивилизационного взаимодействия, «неожиданность» и протейстичность его плодов.

Проблема соотношения между расово-этническими процессами и межкультурным взаимодействием (при учете различий в стадияльно-формационном развитии коренных культур).

2. Стадияльно-формационный (технологический) разрыв выступает одним из важнейших начал, обуславливающих тип взаимодействия встретившихся цивилизаций; одной из них — иберийско-европейской — отводится ведущая роль при отборе культурных прототипов, определяющих платформу развития новой традиции при активной роли неевропейских цивилизационно-культурных компонентов, обретающих высокое значение именно в силу многосторонности и активности процессов мисцегенации (физического смешения. — *Прим. ред.*).

Проблема соотношения между ведущими европейскими культурными прототипами и теми, что «поставляют» в процесс межкультурного взаимодействия коренные цивилизации.

Проблема внутриконтинентальных зон различных вариантов сближения и взаимодействия или отторжения встретившихся культурных, цивилизационных систем (от мезоамериканского до андского варианта).

3. На основе межцивилизационного взаимодействия как результат возникает векторная линия развития новой (креольской — испано-американской (бразильской) — латиноамериканской) культуры общеконтинентального характера на базе европейских культурных прототипов и европейской мировоззренческой концептуальности, однако глобальность процессов мисцегенации и глубины межкультурного взаимодействия предопределяет качественные сдвиги в системе концептуальности путем синкретизма культурных форм, прежде всего на уровне народной культуры (в разной степени в разных районах континента), что в конечном счете отражается в сфере высокой культуры.

Сферы действия и отсутствия синкретизма. Правомерность постановки вопроса о новом типе культуры. Проблема унифи-

цирующих и дифференцирующих процессов в формировании континентальных, зональных и национальных вариантов латиноамериканской культуры. Проблема единства культурной традиции и «многокультурности».

4. Изначальная полюсная напряженность между исходными началами порождает тенденцию к самоопределению по отношению к источникам, стремление путем самоидентификации утвердить свою инаковость. Зачатки этих тенденций дают о себе знать в XVII в., получают развитие в XIX в. и с рубежа XIX—XX вв. становятся доминантой развития, обнаруживая на уровне высших форм духовной культуры стремление к цивилизационному самоопределению, в то же время несформированность культурной традиции постоянно ставит эту тенденцию под вопрос.

Проблема специфики нового варианта цивилизационного сознания в условиях его исходной дихотомичности и несформированности. Соотношение идеологии культуры и ее объективного состояния.

Из приведенных характеристик важнейшей, определяющей и уникальной новой культурной традиции, и ее несформированность как константы, представляется первая: латиноамериканская культура — это культура, возникающая в результате и в условиях *многокомпонентного межрасового и межцивилизационного взаимодействия*. В свою очередь с ней связана такая фундаментальная характеристика, как глубокий историко-стадиальный разрыв между исходными компонентами.

Крупные межрасовые взаимодействия, конечно, — не уникальное явление истории человечества (период Великого переселения народов), но на обозримом историческом пространстве, как правило, не происходило возникновения новых цивилизаций, культур на основе межрасового взаимодействия. Во всяком случае, в той цепи великих культурных синтезов (ближневосточно-греческий, греко-римский, римско-новоевропейский), последним звеном которой стала латиноамериканская культура, мы наблюдаем не межрасовое взаимодействие, а взаимодействие в пределах одного расового типа. Иное дело *новоевропейско-американский* или *латиноамериканский культурный синтез*, он возник на основе многокомпонентного межрасового и межцивилизационного взаимодействия, ставшего возможным в условиях Нового времени благодаря технологическим новшествам (средства транспортировки как условия взаимодействия). На обозримом историческом пространстве это единственный культурный синтез, происходящий в результате межрасового взаимодействия с участием всего спектра рас, хотя в разных комбинациях в разных районах континента и соответственно с разной долей и участием разных расово-цивилизационных начал.

Какое значение имеет для понимания особенностей латиноамериканского культурного синтеза указанное обстоятельство и как соотносится оно с мисцегенацией и культуурообразованием?

Не пытаясь дать определенный ответ на этот один из самых непроясненных вопросов⁴, отметим лишь, что если межкультурное взаимодействие и процессы культуурообразования не могут быть интерпретированы исходя из процесса мисцегенации, то несомненно и другое — они не могут быть интерпретированы в отрыве от них. Сам признанный наукой факт появления в Латинской Америке в результате межрасовой мисцегенации нового человеческого типа переводит эту проблему и задачу на особый уровень сложности, ибо даже в логическом порядке следует признать: если мы имеем дело с новым человеческим типом, то и в области культуры («второй» человеческой «природы» — совокупности духовного производства) мы можем иметь дело с каким-то новым культурно-цивилизационным вариантом.

Здесь мы вступаем в зону, где категория культурного синтеза обретает особую сложность. Ибо если речь идет о возникновении нового типа, то это касается не только биологических, но и духовных характеристик ментальности; не имеем ли мы дело с новым вариантом «коллективно-бессознательного», проникающего все поры материально-духовного производства, порождающего новый тип субъекта коллективного и индивидуального творчества и создающего свою систему культурно-цивилизационных прототипов?

Логика подсказывает, что мы должны попробовать выявить параметры новой традиции исходя из анализа синтезных форм, характеризующих эту традицию и являющихся плодом междивизиационного взаимодействия. Однако, как показывают многочисленные наблюдения на материале разных видов творчества, дело обстоит гораздо сложнее. Синтезные формы разных видов искусства никак не соответствуют «синтезу» в процессах мисцегенации. Категория «синтез» вообще не обладает интерпретирующей достаточной силой, когда мы обращаемся к конкретным видам культуры и искусства⁵. Если принять схему «расово-этнические процессы — культурное творчество, искусство — высшие духовные, мировоззренческие, идеологические формы культуры», то оказывается, что категория «синтез» будет с большей отдачей работать в первой (включая обширную прилегающую к биологической «почве» сферу таких областей культуры, как социально-хозяйственные, бытовые формы, формы материальной культуры и т.п.) и третьей зонах, т.е. на уровне мировой типологии (расовый, этнический типы — высшие формы его духовности, самосознание), но никак не в зоне конкретных форм культуурообразования.

Как уже отмечалось, анализ различных видов культурного творчества, прежде всего искусства, показывает, что основа латиноамериканской культурной традиции (музыка, фольклор, живопись, архитектура, литература) — именно европейские прототипы, причем эти прототипы — жанры, модели, формы — не обладают способностями к каким-либо химическим или биологическим синтезным процессам с иноцивилизационными прототипами. Однако эти прототипы вовсе не совпадают с теми, что лежат в глубинной основе европейской культуры (древность, Античность, Средние века). Латиноамериканская культура, в отличие от европейских вариантов, используя весь «язык» культуры Европы, строит себя на основе тех прототипов, которые создает профессиональная культура Европы на рубеже *Нового времени*, и с этого хронологического среза они переносятся в Новый Свет и, опускаясь из города в деревню, формируют основы новой фольклорной традиции. Это установлено на материале латиноамериканского (креольского) фольклора, музыки, литературы, живописи⁶. Несомненно, существует типологическое единство в этом отношении между различными видами латиноамериканского искусства, и, видимо, изучение этой типологии — одна из важнейших задач междисциплинарного изучения латиноамериканской культуры.

Однако ни опыт каждого из отдельно взятых видов культурного творчества или вида искусства, ни сумма их опытов не могут стать основой для выводов о культуре в целом. Каждый вид культурного творчества, каждый вид культуры обладает специфическими закономерностями, которые в свою очередь обусловлены различной природой видов искусства, их разным и меняющимся положением в общем составе культуры, различной социальной функцией, разной степенью активности и инициативности в ее развитии, степенью тяготения к консервативности или к изменямости. Следует учитывать несимметричность процессов в сфере материальной культуры и в духовном производстве, в тех областях культуры, что ближе стоят к этническим процессам (фольклор, музыка) и дальше от нее. Есть виды культурного творчества, способные особенно чутко реагировать на изменения в общественном сознании, описывать, формулировать их и проецировать в будущее с опережением по сравнению с иными видами культуры, а тем самым превращаться в реальную силу воздействия на общественное сознание. Опережающими способностями особенно отличается литература, хотя такая закономерность не имеет абсолютного характера: известно немало случаев отстающего развития литературы от идеологии, что происходит при стагнации эстетического сознания и ускоренных политико-идеологических процессах. Так было, скажем, в последней трети XVIII — начале

XIX в. в культуре Испанской Америки; противоположный пример — опережающее развитие литературы по отношению к идеологии на рубеже XIX—XX вв.

Все это говорит о том, что различные виды культуры обладают различной степенью «модельности» и с разной степенью проявленности обнаруживают общее направление развития. То есть общий сюжет не может быть целиком определен ни одним видом культуры, даже самым репрезентативным с точки зрения построения общей модели. Определяется он, видимо, некоей равнодействующей между различными видами культуры, позволяющей на уровне достаточного абстрагирования от исторической конкретики обозначить общую линию развития. А для этого необходимо не отвлечение от «разночтений» в развитии отдельных видов культуры, а максимально полное их выявление и учет, ибо заостряя внимание на «ножницах», мы можем увидеть точки схождения и, следовательно, точнее обрисовать общий сюжет, переходя тем самым от частных методик на уровень междисциплинарного, т.е. культурологического, мышления. Эти точки пересечения будут обозначать такие формы, которые максимально полно соединяют различные виды культуры, сами являясь наиболее репрезентативными плодами межвидового взаимодействия.

Очевидно, такими оказываются высшие формы духовной культуры, которые *снимают, учитывают* опыт отдельных видов культурного творчества и объективируют его тем или иным способом в образцы цивилизационного, национально-культурного сознания. Материал этих форм распространен в искусстве, его надо выделить и аккумулировать путем анализа в виде специфической топики, образующей свойственный данной культурной традиции идеологически эстетический код, или же он дается культурой в виде прямых номинаций, формул, концепций, символики. Формы этой зоны культуры в отличие от конкретных видов искусства с типичными для них жесткими, «непроницаемыми» прототипическими моделями более гибки, обладают большими синтезирующими способностями, интегрируют весь опыт культуры (начиная с ее «почвы» — с расово-этнических процессов и близко стоящих к ним видов культурного творчества), обобщают его по исторической вертикали и придают отобранному образцам нормативное для данного культурного единства значение.

Важнейшими объектами междисциплинарного изучения выступают такие формы самосознания, как расово-этнические, этнокультурные деноминации, которые являются идеологическими производными от всей суммы культуры: в них предстает закодированной вся расово-этническая и культурная типология в ее исторической

изменяемости. Системный анализ на материале репрезентативных образцов генезиса и функционирования на разных этапах начиная с XVI в. до современности (в порядке хронологии формирования) таких общекионтинентальных деноминаций как «индеец», «креол», «метис», «мулат», «испанские американцы», «американские испанцы», «американцы», «испаноамериканцы», «латиноамериканцы»; зонально-региональных деноминаций типа «гуахи́ро», «гаучо», «лья́неро», «ранчero»; национальных деноминаций типа «кубинец», «мексиканец», «колумбиец», «аргентинец»... дал бы существенные материалы для понимания феномена латиноамериканской культуры в ее развитии от самой «почвы» — с мисцегенации — до таких высоких форм цивилизационно-культурного сознания, как культурологическая мысль, историко-философская рефлексия.

Не менее важно изучить на междисциплинарной основе и на разных исторических уровнях характерные для каждой из выделенных групп — общекионтинентальная, зонально-региональная, национальная — основные идеологические формы, их стилистику и метафорику, будь то мифология, религиозно-национальные легенды или философские, культурологические концепции. Очевидно, можно выделить два основных крупных пласта таких форм.

Первый связан генезисом с религиозно-культурным синкретизмом XVI—XVIII вв. Его едва ли не центральная часть — это так называемый народный католицизм, существующий в различных зонально-региональных и национальных вариантах по всему континенту. Являющийся генератором типично латиноамериканских религиозно-политических, мифологических форм и связанных с ними эстетических стереотипов, используемых впоследствии как топка национальной и общекионтинентальной идеологии, народный католицизм остается актуальным и поныне как важнейшее культурообразующее ядро латиноамериканской традиции.

Если обратиться к его конкретным формам, то можно выделить как важные объекты изучения мезоамериканского зонально-регионального единства вопрос генезиса и функционирования от XVI в. до современности мифа о Кеца́лькоатле — Святом Фоме, а для Андского района — метисированного мифа об инках и инканате и связанной с ними символики, глубоко укоренившейся в местной культуре.

Исключительно важным представляется изучение зонально-региональных и национальных вариантов идеологем-образов Девы Марии и соответствующих легенд и их функционирования в культуре с XVI в. до наших дней: мексиканский синкретический миф о Деве Гваделупской, связанный с ацтекской мифологией (как и вообще феномен гваделупанизма в различных видах искусства и в наци-

ональной идеологии)⁷; андский миф о Деве Копакабанской, связанный с инкско-кечуанской легендарной традицией; кубинский миф о Меднолицкой Деве (Деве де Кобре) и т.д.

Некоторые из этих мифов на определенных этапах переходили с зонально-регионального и национального уровней на уровень общеконтинентальный в творчестве крупных мыслителей (миф о Кецалькоатле в творчестве Боливара, Марти⁸), но не закреплялись в качестве общеконтинентальных знаков в силу своей архаичности для современной культуры. Иное дело такая универсальная и общелатиноамериканская мифологема, как «Солнце», одинаково важная для коренной мезоамериканской и андской культур и занимающая знаковое место в латиноамериканской традиции во всех пластах культуры вплоть до современной национально-политической символики (от Ф. Миранды и Боливара до XX в.).

Назовем и такую существенную тему междисциплинарного изучения, как мильенаристский миф в латиноамериканской традиции, где он вступает в сложные комбинации на раннем этапе с американскими мифомотивами⁹, а позднее — с философскими теориями и политическими концепциями. В сложных трансформациях он живет в латиноамериканской культуре с XVI в. вплоть до современности как на уровне народной культуры, так и на уровне профессионального творчества и философии (например, контаминации мифа о мильенаризме с поздними мессианскими теориями роли Нового Света, возможно, с «теологией освобождения»).

Этот непосредственно связанный с традиционным мифологизмом пласт латиноамериканской идеологии, строящийся, как можно заметить из приведенных примеров, на типичной для классического мифологического мышления парной основе (Кецалькоатль — Святой Фома, Дева Мария — ацтекская богиня Тонацин), стремится снять исходную дихотомичность в высших и синтезных образованиях (Дева Гваделупская). Однако в силу того что латиноамериканская культура формировалась в эпоху падения классического мифологизма, уступающего место мифологизму Нового времени, эти образования, оставаясь актуальными как образно-стилистический арсенал профессиональной культуры, не превращаются в ее идеологию. Такую роль выполняет мифологизм Нового времени, образующий второй пласт латиноамериканской цивилизационной идеологии¹⁰.

Второй пласт зародился одновременно с традиционным мифологизмом в XVI в. и в связи с ним в процессе анализа европейской мыслью феномена Нового Света и его населения; он разрабатывался в полемиках по этой проблеме от Лас Касаса, Гонсало Фернадеса де Овьедо и Хуана Хинес де Сепульведы до Хосефа Акосты; преобразовался в креольскую идеологию в XVII в. (К. де Сигуэнса-и-Гонгора),

затем — в испаноамериканскую идеологию (творчество испано-американских иезуитов XVIII в. и мыслителей нового просвещенческого типа); потом в период независимости он окончательно порвал с традиционным мифологизмом и развивался исключительно на секуляризованной основе (романтики, позитивисты, Д.Ф. Сармьенто)¹¹; далее получил новую жизнь в культурном «круге» модернизма (Мартини — Родо), и так вплоть до философских и художественных концепций XX в.

Этот пласт культуры породил серию геополитических деноминаций новооткрытого мира: «Америка», «Новый Свет», «Испанская Америка», «Латинская Америка» — и попытки в XX в. более дробного геополитического определения на основе идеи поликультурности Латинской Америки: «Индоамерика», «Афроамерика», «Креольская Америка», Лузо-Бразильское единство и соответствующие идеологические концепции (индеанизм, негрнизм, негритюд, тропикализм и т.д.). Этим деноминациям соответствуют на каждом этапе центрирующие идеологию каждого периода идейно-философские и одновременно художественно-стилистические комплексы, характерные для культуры Нового времени. Если в своем истоке латиноамериканский мифологизм Нового времени связан с классическим мифологизмом и его стилистикой (оппозиции «рай Америки» — «ад Америки»), то в дальнейшем философская актуальность этих оппозиций утрачивается, а их стилистика превращается в важнейший арсенал художественного языка культуры, смысловое же место занимает рождающаяся также в XVI в. парно-дихотомическая оппозиция — «варварство — цивилизация», разветвляющаяся на разных исторических уровнях на множество вариаций¹². Изучение функционирования этих оппозиций и метафорики и стилистики на протяжении истории открывает центральный путь для выявления латиноамериканской топики, кода формирующейся культуры.

Обратим внимание на то, что и в новом мифологизме работает основной принцип классического мифологического мышления — парная оппозиционность образов-идей, что подтверждает, видимо, обоснованность и вероятную плодотворность такого подхода к осмыслению процесса формирования кода латиноамериканской культуры и порождаемого ею цивилизационно-культурного сознания¹³. Фактически мифогенная ситуация, сложившаяся в связи с открытием неведомого мира на рубеже XV—XVI вв. и необходимостью его познания и осмысления с самых начал, не исчезает и в дальнейшем, она развивается, обретая новые характеристики на новых исторических уровнях по мере формирования нового человеческого единства, стремящегося осмыслить свой генезис и свое место в мировом единстве. Только, как уже отмечалось, если на раннем этапе

латиноамериканское мифотворчество питал классический мифологизм европейского и коренного американского происхождения, то затем первый план занимает секуляризованное мифотворчество, адаптирующее традиционное наследие, но развивающееся на основе порождаемых культурой Нового времени философских и художественных концепций от Эразма до Руссо, от классицизма через романтизм и позитивизм — к «новому идеализму» рубежа XIX—XX вв. и далее — к нашим дням, когда возникают обобщающие философско-исторические и художественные концепции, аккумулирующие весь опыт культуры (например, концепции Леопольдо Сеа или Алехо Карпентьера) и формулирующие на современном уровне такую центральную проблему, как проблема идентификации и выявления инаковости формирующейся культуры.

Среди множества концепций XIX—XX вв. выделим здесь лишь одну, которая связывает цивилизационную инаковость Латинской Америки с межрасовым синтезом, происходящим на ее землях (Боливар — Марти — Родо — Васконселос и т.д.). Эта концепция цивилизационной инаковости усваивает на высшем уровне философско-культурологической мысли исторический опыт культуры, которая постепенно расширяет сферу межкультурного взаимодействия и границ культурного синтеза с исходной точки встречи через колониальный период и период становления национальных государств в XIX в. до вступления в XX в. на арену мировой истории и культуры: «американское — иберийско-европейское», «креольское — иберийское», «испаноамериканское, бразильское — европейское», «латиноамериканское — европейско-североамериканское», «латиноамериканское — всемирное».

¹ См.: *Тертерян И.А.* Латиноамериканская мысль и зарубежная культурология XX века // Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. М., 1978.

² *Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. М., 1972.

³ См. наблюдения на материале литературы испаноамериканского модернизма: *Гирин Ю.Н.* Под знаком Культуры // Латинская Америка. 1988. № 6.

⁴ Этой теме посвящен доклад А. Ф. Кофмана «Проблема синтеза в латиноамериканской культуре» на заседании междисциплинарного семинара по теории и истории культуры Латинской Америки при Комиссии по комплексному изучению культуры народов Пиренейского полуострова и Латинской Америки (1988). См. также: *Кофман А.Ф.* Африканский элемент в культуре Латинской Америки // Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе. М.: Восточная литература, 1996.

⁵ Этот вопрос поставлен в моем докладе «Некоторые теоретические аспекты культурного взаимодействия в Латинской Америке» на Всесоюзном симпозиуме «Америка после Колумба: взаимодействие двух миров» (Москва, декабрь 1988 г.); см. также: *Шемакин Я.Г.* К вопросу о характере взаимодействия испанского начала с автохтонными культурами в эпоху конквисты // *Iberica Americans.* Культу-

ры Нового и Старого Света XVI—XVIII вв. в их взаимодействии. СПб.: Наука, 1991. С. 36—42.

⁶ Эти положения, впервые сформулированные аргентинским фольклористом Карлосом Вегой применительно к аргентинскому фольклору, дали импульс отечественным исследованиям. См. материалы дискуссии: Фольклор, народная культура в странах Латинской Америки // Латинская Америка. 1975. № 3; *Земсков В.Б.* Аргентинская поэзия гаучо: К проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке. М.: Наука, 1977; *Кофман А. Ф.* Испанская копла в Латинской Америке: (к вопросу о художественном своеобразии латиноамериканского фольклора) // Искусство стран Латинской Америки. М., 1986; *Тананаева Л.И.* Обновление кубинской живописи: («Авангардисты» 20—30-х годов XX в.) // Там же; *Пичугин П.А.* Генезис креольской музыкальной культуры и эволюция испанских музыкальных традиций в Америке // Iberica Americans. Культуры Нового и Старого Света XVI—XVIII вв. в их взаимодействии. С. 179—187; *Кофман А. Ф.* Судьбы испанского романа в Америке // Там же. С. 187—194.

⁷ См.: История литератур Латинской Америки. М., 1985. Т. 1. Ч. III. Гл. 2.

⁸ См.: *Гирин Ю. Н.* Поэзия Хосе Марти: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.

⁹ См.: *Польщиков Н.М.* Мифотворчество в Новом Свете: Миф апостольской христианизации Америки и его социально-культурные функции // Iberica Americans. Культуры Нового и Старого Света XVI—XVIII вв. в их взаимодействии. С. 165—170.

¹⁰ Очевидный параллелизм процессов в различных областях культуры — выбор форм, моделей, жанров, комплексов Нового времени — дает основание ставить вопрос о том, что коренные ее особенности связаны именно с ее генезисом в Новое время. На материале литературы и фольклора этот вопрос был рассмотрен в книге: *Земсков В.Б.* Аргентинская поэзия гаучо: К проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке. М.: Наука, 1977.

¹¹ См.: История литератур Латинской Америки. Т. 1; 1988. Т. 2; Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. М., 1978.

¹² См.: *Земсков В.Б.* Историко-культурные отношения Латинской Америки и Запада: Тяжба Калибана и Просперо // Латинская Америка. 1978. № 2—4; а также: История литератур Латинской Америки. Т. 1. Ч. II. Гл. 1, 2.

¹³ Такая первичная попытка предпринята в статье: *Земсков В.Б.* Об особенностях прозы Венесуэлы и Колумбии // Художественное своеобразие литературы Латинской Америки. М., 1976. С. 233—280.

О межцивилизационном взаимодействии

Пожалуй, наиболее острая проблема культурологической латиноамериканистской мысли (во многом таковой она является и для культурологии в целом) — это проблема коммуникативных и генеративных возможностей межцивилизационных контактов, или, иными словами, возможности/невозможности межцивилизационного культуропорождающего взаимодействия и, соответственно, границ, пределов, способов такого взаимодействия. Особую остроту проблема приобрела в европейской мысли в связи с открытием Нового Света, когда началась культурно-политическая и экономическая экспансия Европы в Новый Свет, но теоретически была сформулирована в конце XIX — начале XX в., в период борьбы культурфилософских парадигм позитивизма-антипозитивизма, а затем получила развитие на новых философских основаниях (Данилевский, Шпенглер, Тойнби, Ясперс, Вебер, П. Сорокин и др.). В подавляющем большинстве европейские культурологи, исходя из разных посылок, давали либо крайне ограничивающие, либо отрицательные ответы на вопрос о возможностях межцивилизационного взаимодействия. Такое негативистское направление дало о себе знать и в латиноамериканистских исследованиях. Сложилась парадоксальная ситуация: весь мир читает выдающийся латиноамериканский «новый» роман, восхищается великой живописью, архитектурой, порожденными явно иным, особым «способом быть», дающими особую картину, особый образ мира, а теоретически эта культура считается как бы несуществующей — ведь чтобы признать ее существование, надо допустить простой и крайне сложный факт: она родилась именно в результате межцивилизационного взаимодействия. Иными словами, самим своим существованием латиноамериканская культура словно бросает вызов «отрицательному» направлению культурологической мысли.

Такое направление не распространено широко в отечественной латиноамериканистской мысли, но должно быть упомянуто, и не только для полноты картины. Назову имя грузинского философа Мераба Мамардашвили, чей тезис о творческой бесплодно-

сти — «пустоте» — встречи рас и цивилизаций в Новом Свете¹ был для него достаточно случайным экскурсом, но оказался плодотворно-дискуссионным для латиноамериканистской мысли. Очевидно, утверждая «пустоту» латиноамериканской культуры (знаменательно сопоставимую для него с «пустотой» русской культуры), М. Мамардашвили имел в виду не отсутствие конкретных культурных форм, а отсутствие культуры как системы, дающей миру плодотворную цивилизационно-культурную парадигму. Однако, если внимательно вчитаться в текст М. Мамардашвили, нетрудно заметить, что автор, не осознавая того, противоречит сам себе. Отвергая плодотворность межцивилизационного контакта в Латинской Америке, он в то же время метафорически утверждает именно его результативность следующим образом: «Испанцы подавили автохтонную культуру... уселись на ней... и это проникло в кровь», или: «Испанцы уселись на индейцах, и получился кентавр»². Противоречие налицо, ведь «кентавр с иной кровью» — это существо, имеющее свою сердцевину, свои и «иные» связи с «землей» и «небом», особую систему отношений между этими фундаментальными планами бытия. Разумеется, это всего лишь метафорический ответ на культурологическую метафору, но мифологема кентавра принадлежит к ключевой латиноамериканской топике и в разнообразных вариантах выступает именно как знак латиноамериканца, плода межцивилизационного взаимодействия. Не сигнал ли это к тому, чтобы вдуматься в загадку кентавра — ведь всякий новый вариант соотношения земного и трансцендентного планов — это выдающееся событие, знак иной, новой культуры. И возникает вопрос, не является ли негативное отношение к возможностям межцивилизационного взаимодействия в значительной мере порождением аберрации европоцентристского сознания? Для европейского сознания, привыкшего мыслить в масштабе тысячелетий, существующие цивилизации даются сразу как некие «самопорождающиеся», «чистые» системы; теоретизируя, оно отвлекается от широко разработанной конкретной истории европейской цивилизации, которая есть плод взаимодействия греко-иудейско-римской цивилизаций и «варварских» культур, а те в свою очередь... Как говорил Томас Манн, история — это колодец глубины несказанной, и что такое любая культура, как не результат цепи предшествующих взаимодействий и метаморфоз? Потому-то столь важно не только культурологически интерпретировать «умопостигаемые единицы» (Тойнби) отдельных «готовых» цивилизаций самих по себе, но и осваивать зоны контактов, полосы взаимодействия и динамики их расширения (на что указывал Ф. Бродель)³, особое внимание уделяя пограничным культурам, т.е. тем, через которые цивилизации открывают свои границы и осуществляют свое

расширение (скажем, для Европы — это культуры иберийские и славянские). На этих культурах выясняются коммуникативные возможности цивилизаций (возникает диалог или, напротив, господствуют глухота и немота), здесь могут появляться культуры-кентавры, способные (или неспособные) стать истоком нового цивилизационно-культурного типа. Иными словами, если традиционная культурология ограничивалась изучением цивилизационной статике, «девственно» чистых, «правильных» культур, то, возможно, новое слово может быть сказано направлением, изучающим стадии и формы культурного «конкубината», моменты соединения, смешения культур, т.е. ставящим в центр внимания цивилизационно-культурную динамику, которая соединяет в себе историко-стадиальный и структурный подходы. В культурологической классике, наследующей от позитивизма недоверие к смешанной, «нечистой» форме, все моменты смешения рассматривались как начало гибели, деградации цивилизаций, но ведь эта фаза может быть также и фазой культуропорождающего «зачатия». Во всяком случае, такое амбивалентное понимание фаз смерть—рождение более соответствует принципам природно-культурной метаморфности.

Изучение межцивилизационного взаимодействия, и в первую очередь порождающих форм таких контактов, выдвигает на первый план проблему «культурного синтеза», вокруг нее в отечественной латиноамериканистике уже давно ведутся споры. Дискуссионность данной проблемы (и понятия) во многом вызвана их различным смысловым наполнением у разных авторов. У одних культурный синтез — это традиционно используемая в исторической и культурологической литературе общая характеристика протяженного во времени историко-культурного процесса, развивающегося в результате межкультурного взаимодействия, в ходе которого возникает новая культурная система; у других под культурным синтезом понимаются конкретные механизмы межкультурного взаимодействия и генерации новых культурных форм. Хотя между данными уровнями понятия, безусловно, есть важная и принципиальная связь, но она не прямая, они соотносятся, но не совпадают. Понятие «культурный синтез» указывает общий вектор и смысл развития, а конкретное взаимодействие и культурогенез осуществляются на разных уровнях культуры и в различных ее видах не через какой-то один, а через различные механизмы. С этой точки зрения, конечно же, прямое применение понятия культурного синтеза для интерпретации и характеристики механизмов культурогенеза совершенно неприемлемо. В культурных отношениях невозможно, так сказать, равнодолевое участие исходных компонентов в формировании нового явления, и оно не возникает как результат их «беззастаточного» смешения.

В цивилизационно-культурных отношениях всегда одна из сторон выступает в качестве инициативного суперстрата, а другая — в роли воспринимающего инерционного субстрата, и наиболее важно, чьи цивилизационные матрицы кладутся в основу.

Решающее значение для определения цивилизационно-культурного типа имеет степень инициативности такого центрального цивилизующего начала, каким являются мировые религии или мировые религиозно-мифологические комплексы. Язык культуры оказывается более важным фактором, чем язык в лингвистическом смысле. На европейском материале можно привести такие примеры: восточнославянские культуры сохраняют свой язык, но развиваются на основе матриц греко-византийской культуры, а западнославянские — на основе римской; ирландская культура развивается на английском языке, но сохраняет многие культуропорождающие матрицы древнего происхождения; или, например, притом что основу сербской и болгарской культур составляют славянские и греко-византийские матрицы, заметна в них роль и матриц тюрко-турецкого происхождения. В то же время очевидно, что язык испытывает воздействие в процессе «перевода» воспринятых матриц и сам преобразуется на их основе (например, роль греческих лингвистических моделей в русском литературном языке и, следовательно, в типе культурно-художественного мышления).

Иными словами, от того, что выступает в роли суперстрата, а что — субстрата, зависят способы взаимодействия, т.е. собственно механизмы культурогенеза (наложение, перевод, транскрибирование, ассимиляция, синкретизация, перекодировка и т.д.). Формирующаяся культура создает на той или иной основе свое культуропорождающее «поле», определяет границы «своего» и «чужого», приемлемого и неприемлемого в отношении всего разнообразия мировоззренческих, этических, эстетических, жанровых, стилевых и т.д. моделей, с которыми ей приходится соприкасаться в отношениях с инокультурными мирами.

Следует, очевидно, различать, по крайней мере, три крупных периода межкультурного/межцивилизационного взаимодействия, различие которых определяется степенью удаления от изначальности в сторону все большей гуманизации: 1) взаимодействие «доосевых» (по Ясперсу) культур древности; 2) период, когда главной цивилизующей силой становятся «осевые» культуры; 3) выдвигание христианской цивилизации как основной динамической силы мировой истории (с Нового времени).

В европейском цивилизационном типе ключевым является наложение греко-иудейско-римской матрицы, выступающей в качестве суперстрата, на «языческие», т.е. нехристианские культурные миры,

а разделение христианской матрицы на два вида (западная и восточная) и различие способов их взаимодействия с культурным субстратом порождает внутри единого цивилизационного круга множество вариантов культур. Каждая из них имеет в качестве основы свой культурный «код», который запечатлевает в себе все своеобразие соединения ведущей матрицы (а ее базис, в сущности, — тот или иной тип метафизики, или, по-иному, тип интерпретации динамической связи земного и трансцендентного планов бытия) с дохристианским культурным материалом, и воплощается он в устойчивой, не зависящей от социально-исторической и идеологической ситуации парадигматике (устойчивые ряды ключевых топосов, мифологем, оппозиций...).

Как продолжение этого процесса, захватившего в Европе I — начало II тысячелетий н.э., следует рассматривать и те культурообразующие процессы, которые начинаются с открытием и конкистой Нового Света и кампанией христианизации коренного населения. Хотя разрыв во времени между завершением христианизации окраин Европы (Русь, Скандинавия) и началом христианизации Нового Света с точки зрения исторических масштабов небольшой (пять-шесть столетий), но вот характер межцивилизационного взаимодействия на заре Нового времени уже существенно иной. Ведь перенос европейской культурной традиции в Новый Свет происходит в период начала разложения религиозно-мифологической традиции на европейском Западе, вымывания ее новым культурным мифологизмом, гуманизации культуры, быстрого роста ее самосознания, что решительно отзовется на самой сущности того нового культурного типа, который будет складываться в Латинской Америке по мере нарастания этого процесса. Другой важнейший фактор, обусловивший принципиальное отличие культуропорождающих процессов в Латинской Америке, — это огромный исторический разрыв в историческом возрасте субстратного (автохтонного) и суперстратного материала (европейского).

В результате перед нами уникальная культурогенная ситуация, определяющаяся максимальным напряжением на полюсах исторического возраста — встреча современности с древностью/юностью, к тому же не имевшей ранее никаких инцивилизационных связей за пределами своей среды обитания. (В Старом Свете фактор длительных предшествующих межкультурных связей, прямых и косвенных, словно бы снимает такую остроту напряжения при встречах разновозрастных культур, например, в зоне русской экспансии в Сибири.)

В таком общем контексте процесс культурообразования в Латинской Америке предстает как открытая для чтения история межцивилизационного взаимодействия. Некоторые из крупнейших проблем,

которые она выдвигает, можно определить так: изучение условий и характера латиноамериканского варианта межцивилизационного взаимодействия; изучение конкретных механизмов этого взаимодействия на разных этапах и в целом; возникновение нового цивилизационного космоса, его структуры и его логоса, идеологии, типа цивилизационного самосознания. При этом, думается, что крайне важно постоянное ясное сознание того, что специфичность и уникальность латиноамериканского цивилизационного типа связаны как с характером исходных компонентов, так и с особым временем их соединения.

На первый взгляд, христианизация Америки есть просто продолжение многовековой экспансии христианской цивилизации, на самом деле события эти происходят в период, когда сознание носителей этой культуры уже вписано в парадигму кризисного века Ренессанса, что предопределяет и особый характер программы евангелизации, и многие ее особенности, и, соответственно, характер соединения классических христианских матриц с автохтонным материалом (на этапе XVI—XVIII вв.), а параллельно на исходе этого периода все более нарастает наслоение на этот культурный пласт новых форм сознания, мифологизма, моделей, порожденных Новым временем (от конца XVIII в. и далее).

Другой момент — это исключительно высокий уровень сознательного культуротворчества в процессах культурогенеза, берущего начало еще в программности открытия и христианизации Нового Света. Это обуславливает сам тип культурного сознания, активность его саморефлексии о своей цивилизационной сущности, сам способ его жизни как постоянного стремления к цивилизационной самоидентификации путем строительства собственного образа мира, в соотношении сначала с иберийскими культурами, а затем и с культурами Европы, Запада и Востока (Россия).

Латиноамериканский вариант может многое дать для изучения проблемы пограничных культур в целом, тех полос взаимодействия в мировой культуре, через которые осуществляются ее метаморфозы.

¹ Мамардашвили М. Другое небо // Три каравеллы на горизонте. М.: Международные отношения, 1991. С. 42.

² Там же. С. 50.

³ Цивилизации. М., 1992. Вып. 1. С. 192.

Категории гармонии и дисгармонии в латиноамериканском культурном процессе

Категории гармонии и дисгармонии относятся к ключевым в латиноамериканистском методологическом арсенале, ибо охватывают всю совокупность и все уровни проблематики формирования латиноамериканской культуры — от первичного, расово-этнического, до высшей духовной сферы. В сжатом, опосредованном виде их оппозиция воссоздает реальный и основной конфликт, определяющий сущность и динамику культурного процесса от истоков до современности. Важно то, что эта оппозиция рождена самой латиноамериканской мыслью в период становления культурологической рефлексии — Марти, Родо, искания Дарио, творчество Эухенио Мариа Остоса, Педро Энрикеса Уреньи. Модернизм рубежа XIX—XX вв., в рамках которого она оформляется теоретически, выдвигает эту оппозицию в противоборстве с латиноамериканским позитивизмом, творческая мысль которого также движется между полюсами той же самой оппозиции, только с обратным знаком. В свою очередь, позитивизм — это реакция на романтическую утопию. И так, продвигаясь все дальше к истокам, на каждом этапе можно обнаружить внутреннюю пульсацию этой оппозиции, вплоть до исходного конфликта: катастрофической встречи европейской и американской культур на землях Нового Света, встречи, которая, сломав их внутреннее равновесие как систем, обусловила изначальную дисгармонию, хаос и соответственно историческую задачу его преодоления в новом образовании, т.е. путем создания новой системы, обладающей иной гармоничностью.

Изначальный конфликт, воспроизводящийся на всех уровнях культуры на каждом этапе в новом обличье и формулируемый на новом языке, определил основной сюжет зарождающейся латиноамериканской культурологической рефлексии с ее центральной проблемой культурно-цивилизационного самоопределения — проблемой «сущности Америки» и «американского человека». Не испанца и не автохтонного американца, а «сына земли», как говорили

в XVI в., креола, как говорили в XVII—XVIII вв., «американского испанца» или «испанского американца», как говорили на рубеже XVIII—XIX вв., в преддверии Войны за независимость, «испаноамериканца» — впоследствии, и, наконец, на рубеже XIX—XX вв. — «латиноамериканца»: цивилизационный определитель, родившийся в рамках испаноамериканского модернизма.

Если быстро пролистать основные страницы формирования новой традиции, создающей собственный язык, ключевые мифологемы, т. е. свой код, можно выделить следующие этапы.

1. Конкиста и начальная колонизация. Носитель культурной рефлексии на первом этапе этого периода — европеец, испанец, но уже с конца XVI в. также и будущий латиноамериканец, «сын земли» в разнообразных этнических вариантах (креол, метис, креолизованный по культуре индеец). Зарождение оппозиционных представлений о сущности Америки и американца основывается поначалу на европоцентристских представлениях об автохтонных жителях. С одной стороны, появляется ряд мифологем, представляющих европоцентристскую партию прагматиков конкисты, которые утверждают либо онтологическую, неискоренимую, либо исторически исправимую дисгармоничность Америки и американца. Основной круг идей: ущербность или излишняя молодость американской природы, дикость, варварство американца «по природе» или по причине опять же исторической детскости, нецивилизованности. Ключевые мифологемы: Америка — ад, американец — дьяволовое отродье, бестия, животное, не вполне человек.

С другой стороны, противоположный гармонический образ Америки, создаваемый миссионерами-утопистами, в крайнем варианте утверждающими онтологическую, изначальную гармоничность, щедрость, изобильность природы Америки и высокий истинно человеческий уровень коренных жителей в отличие от европейцев — короче, превосходство Америки «по природе». Ключевые мифологемы: Америка — рай, земля обетованная, индеец — христианин «по природе»; здесь воплотится хилиастический миф, тысячелетнее царство Христово, возникнут «Новая земля» и «новый человек».

Эта эсхатологическая топика изначальной культурологической рефлексии глубоко укоренена не только в европейской антично-христианской традиции, но и в конкретных исторических обстоятельствах. Год 1492, дата открытия Нового Света, был годом знакомым, годом ожидавшегося появления Антихриста (семь тысяч лет с эпохи сотворения мира), что побуждало к поискам земли обетованной. Фигура Христофора Колумба в этом свете и его мистические искания, внесшие ключевой вклад в формирование латиноамери-

канской топики, весьма знаменательны. Знаменательно и то, что в индейских цивилизациях того времени (ацтеки, майя, инки-кечуа) также господствуют если не эсхатологические (ибо им свойственны циклические представления о мировом времени), то, безусловно, апокалиптические настроения (окончание мифологического — солярного — культурного цикла). С ними связаны и пророчества о грядущем появлении белых бородатых богов.

Таким образом, латиноамериканский культурный код в своем истоке — это эсхатологический код, и в данном смысле очевидно ключевое значение оппозиции категорий гармонии и дисгармонии.

2. В XVII в. в рамках формирующегося идеологически и культурно-автономного креольского общества объектом негативистской европоцентристской оценки (дисгармоничный вариант Америки и американца) стало креольское общество. Креол — понятие, обозначающее в XVII в. не только потомков испанцев, но и широкую расово-этническую и этно-культурную гамму нового американского населения. Оппозиционная креольская мысль развивает восходящую к XVI в. линию гармонического образа Америки (включая в этот образ и смешанное метисное население, и индейцев: мексиканские писатели, перуанские хронисты). Ключевая мифологема «Америка — Рай» образует сокрытую доминанту конструируемых образов Америки.

3. Рубеж XVIII — XIX вв., подготовка к Войне за независимость и сама война. Проблема сущности Америки и американского человека по модели Боливара, а в художественном творчестве — выразителя его идей Андреса Бельо, они наследуют креольскую идеологию, но по-новому фокусируют ее на основе просветительских идей, идей «естественного права» и «естественного человека». Формула Боливара: жители Америки — это «новый смешанный маленький род человеческий», размышления об его будущем, с одной стороны, не отделимы от комплекса креольских мифоидей, а с другой — от нового социологического, философского знания, от утопического идеала будущей американской гармонии на основе идей о «естественном человеке» и «естественном праве народов», т.е. идей национального и социального равенства. У А. Бельо Америка, противопоставленная Европе, старому миру, — это юность мира нового, воплощение гармоничной изобильной природы, где возникнут гармоничное цивилизованное общество и новый гармоничный человек.

4. С окончания Войны за независимость до 80-х годов XIX в. основная линия развития, поверх рождающихся национальных концепций, может быть представлена двумя оппозиционными именами: Доминго Фаустино Сармьенто и Хорхе Исаакс. Сармьенто, родоначальник латиноамериканского позитивизма, континентальной культурологической рефлексии, связан с традиционной не-

гативистской топикой. Его Америка дисгармоничная, варварская, латиноамериканец — варвар по расе, «по природе». Если спрямить линии, то на другом конце периода — романтик Х. Исаакс, его роман «Мария». Поместье «Рай», которое он описывает, — это апологетическая модель гармоничного природного и человеческого мира Америки.

5. Противостояние категорий, о которых идет речь, обострилось и нашло выход уже в теоретических формулах в рамках противоборства позитивизма и модернизма на рубеже XIX—XX вв. Латиноамериканский позитивизм, ярко поставивший вопрос о расово-этнической и культурной гетерогенности Америки как негативном факторе, по-своему выявил и обобщил проблему американской дисгармонии как центральную. Опираясь на новый научный язык, тезисами жесткого расового, биологического, природного детерминизма, он рассматривал латиноамериканца-метиса как онтологически ущербный тип и либо не видел никакой перспективы развития, либо связывал ее с радикальным обновлением населения, либо с неопределенно долгой эволюцией (так, через триста лет на новом языке заново воссоздаются изначальные тезисы).

По-иному поставил вопрос модернизм. Он не игнорировал дисгармоничности; самый яркий образ радикальной дисгармоничности мира Америки и американского человека создал Хосе Марти в ключевом памятнике эпохи — эссе «Наша Америка!» (1891), в котором связываются воедино уровни философии, эстетики и поэтики, образуя единую парадигму нового культурно-цивилизационного сознания.

Причины этой дисгармонии предстают как результат этнокультурной несформированности, отсутствия облика или индивидуальности Америки и американца, находящихся в фазе эклектического симбиоза культурно-цивилизационных форм. Отраженная в художественно-философском сознании модернизма, эта ситуация транскрибируется как противостояние оппозиций: незавершенность — завершенность, неполнота — полнота, неподлинность — подлинность, а перспектива обретения Америкой своей подлинности, т.е. цивилизационной индивидуальности, предстает как необходимость формирования подлинного, а значит, гармоничного человека Америки, в котором будут сняты исходные противоречия. И начинающий модернистское движение Марти, и замыкающий его Хосе Энрике Родо, и воплощающий наиболее полно в художественной практике принципы модернизма Дарио, и не разделяющий эстетических воззрений модернистов, но примыкающий к ним по общефилософским вопросам Э.М. Остос, и анализирующий уроки модернизма Энрикес Уренья — ставят во главу угла именно проблему гармоничного человека и в плане бытия, и в плане проблемы

формирования американского человека, причем второй уровень образует общую платформу, на которой находят свое разрешение все поиски движения.

Сопряженные вместе взгляды крупнейших мыслителей образуют единую культурно-философскую концепцию латиноамериканской духовной, цивилизационной индивидуальности, единую общекультурную философию культуры Латинской Америки, которая зиждется на снятых в универсалистских категориях модернизма реальных проблемах бурно развивающегося этнокультурного взаимодействия. И Марти, и Родо исходят из единого понимания современной фазы формирования Америки и американского человека — это «переходный период» (общее для них понятие), когда, как писал кубинский поэт и мыслитель, «разнородные элементы борются за преобладание в единстве вида». Это состояние поиска культурной индивидуальности среди образов иных культур путем взаимодействия с ними и восприятия всего, что может помочь обрести свой облик. А путь к его достижению — фундаментальная идея модернизма, концентрирующая в себе квинтэссенцию культурообразования в Америке, — синтезирование форм. Категория синтеза — ключевая и для Марти («Подлинное — это синтетическое»), и для Дарио, и для Родо в плане и философии, и эстетики, и поэтики. У Родо в его философско-культурологической концепции «протеизма» она — основа вызревшей в модернизме культурно-цивилизационной философии Америки, интерпретирующей ее путь как движение к неопределенному горизонту бытия, где ждет духовная и социальная гармония, которая явит собой, по мысли автора, образец всемирной гармонии.

Как для позитивизма, так и для модернизма крайне важно развитие через трансформацию. Но есть и существенное различие. Позитивизм исповедовал пассивный эволюционизм, понимал развитие как преобразование данности, не искал глубинных его источников; ему свойственна боязнь резкого, качественного сдвига, активного взаимодействия оппозиционных начал и соответственно — недоверие к «смешанной» форме (что очевидно в расово-этнических концепциях). В модернизме концепция эволюции, близкая к «философии жизни», утверждает трансцендентные, иррациональные источники, абсолютизирует неограниченную свободу развития, его независимость от «внешних» условий, бесконечность трансформации на пути к идеальному качеству. Поэтому для испаноамериканского модернизма характерен пафос универсальной метаморфности, предполагающей соединение, взаимодействие, синкретизацию, наконец, синтез, снимающий исходные противоречия. Потому он не боится эклектики, напротив, для него это — обязательная исходная точка. Не случайно Дарио высказывался о «суже-

ренном эклектизме» как о своем творческом принципе, и это общее кредо модернизма.

Принципиальное значение имеет именно такое динамическое, а не статическое понимание категории синтеза в испаноамериканском модернизме, где синтез — не итог, а становление нового качества, в нем и определится латиноамериканская сущность.

Испаноамериканскому модернизму особенно полно присущи единство идеально-утопической ориентированности сознания и преэминентность ключевых образов искомой идеальной гармонии. В свою очередь, к модернистскому опыту восходят разнородные культурологические искания и модели XX в., идет ли речь о концепции «пятой» расы, об «эстетической эпохе» Хосе Васконселоса, о концепции латиноамериканской барочности Алехо Карпентьера или о комплексе мессианско-коммунистического предназначения Америки (от локальных концепций до континентальных исканий вроде идей Эрнесто Че Гевары о «новом человеке Америки» или «теологии освобождения» — варианте христианского общинного коммунизма). Так или иначе, все они оказываются вариантами хилиастически-эсхатологической перспективы, уходящей корнями к истокам культурной традиции. Ее значение фундаментально для интерпретации и нового латиноамериканского романа.

Раз обнаруженный имманентный, свойственный латиноамериканскому культурному сознанию эсхатологический перспективизм неизбежно ставит вопрос о культурной типологии. Какого типа культура дает больше оснований для сопоставления с латиноамериканской? Очевидно, такая, которая возникает, с одной стороны, в результате культурной экспансии Нового времени, порождающей проблемы взаимодействия разнородных традиций, с другой — такая, в которой важное место занимает перспективизм, о котором говорилось.

Естественно сопоставление в таком аспекте с российской культурой, которая развивается из этнической русской культуры со времени становления Московского царства. И латиноамериканская, и российская культуры возникают в результате культурно-религиозной экспансии двух этнических исходных культур в разных направлениях с двух периферий европейского культурного ареала — на запад и на восток, и с одного и того же исторического рубежа — с конца XV, в XVI в. (конкиста; присоединение Вятской, Югорской земель, Перми Великой, завоевание Казанского, Астраханского ханств, проникновение на Урал в Сибирь, продолжавшееся еще более активно в XVII в.). Обе экспансии начались после таких важнейших для судеб европейского мира событий, как победа над маврами в Испании и окончательное освобождение Руси от монгольского ига (формальное прекращение выплаты дани). Обе побе-

ды имели историческое значение для сохранения ядра европейской цивилизации: испанская защита Запада от арабской экспансии, а со стороны Востока русская защита — от монгольской. Обе победы делают возможным возникновение в Испании и на Руси самодержавий, которые быстро обретают сущность имперских государств (Карл V и Филипп II, Иван III и Иван Грозный), начинающих экспансию на Запад и на Восток в иноцивилизационных мирах. Обе державы несут единую цивилизационную идеологию на новые земли: христианство в его двух разделившихся ветвях — католичество и православие с их пафосом всемирности, универсализма, общими притязаниями, воплощающимися в концептуальное ядро государственного бытия. С одной стороны, концепция «всемирной католической монархии», с другой — концепция «Москва — Третий Рим» (нелишне вспомнить, что символика Нового Рима также достаточно широко присутствует в испаноамериканской культуре XVI в.). Эти концепции составляют глубинную основу культурно-духовного экспансионизма, в последующем, в новых геополитических условиях они претерпевают трансформации, но продолжают свою подспудную жизнь.

За чисто историческим параллелизмом можно обнаружить и культурно-типологические схождения. И испанская, и русская этнические культуры занимают периферийное положение по отношению к европейскому цивилизационному ядру, или «центру», и являются пограничьем европейской цивилизации. Они периферийны и пограничны в буквальном смысле: русская культура ограничивает европейскую цивилизацию с Востока и открыта обширному фронту восточных цивилизаций и культур; испанская ограничивает европейский мир с Запада и открыта фронту арабо-африканских цивилизаций. В результате их экспансий через них европейский мир расширяет свои границы, но не путем простого распространения своего типа культуры (в западном и восточном вариантах), но образования новой — европеоидной — культурной периферии, складывающейся в результате многообразных типов цивилизационно-культурного взаимодействия.

Закономерно, что, распространяясь в противоположных направлениях, оба варианта европеоидной культуры (Русская Америка и Испанская Америка) уже в XVIII в. встречаются, так сказать, в «нулевой» зоне (где нет ни запада, ни востока — на тихоокеанском побережье). Кстати, впоследствии обнаружится симметрия и в уходе из Нового Света двух империй под натиском Соединенных Штатов Америки, когда во второй половине XIX в. Россия уступит Аляску, а Испания несколько позднее потеряет свои последние владения за океаном — Кубу и Пуэрто-Рико.

Так, и испанская, и российская культуры (в отличие от Древней Руси) — при всех глубоких различиях типа их развития (связанных с фундаментальными обстоятельствами, среди которых — иногда достаточная, иногда относительная историко-хронологическая соотносимость основных культур, оказавшихся в зоне русского продвижения в отличие от латиноамериканского варианта) — возникают в результате имперских культурно-религиозных экспансий. Принципиальное сходство обусловлено тем, что всякая классическая имперская культура, экспансионистская по сути, развивается путем распыления своего культурно-этнического ядра по «варварской» периферии, существует в постоянном взаимодействии с иными культурно-цивилизированными мирами (достаточно вспомнить, например, опыт первой подлинно мировой империи — Римской), и, наконец, имеет в качестве идеологической опоры тот или иной вариант универсалистской мессианской идеологии. Подчеркну: универсалистской и мессианской — т.е. для таких культур с неизбежностью характерны, с одной стороны, активное межцивилизационное взаимодействие (фактор гетерогенности, дисгармонии), а с другой — стремление к перестройке, вживлению «варварских» культур, с которыми они вступают в противоборство и сотрудничество, в свою систему на основе мессианской культурно-духовной концепции (фактор унифицирующе-гармонизирующий).

Иными словами, межцивилизационная пограничность этих миров предопределяет исходную этнокультурную симбиозность, эклектичность, и, как следствие, с неизбежностью ставит проблему гармонизации противоречащих начал. Точно так же, как в испанской культуре, в культуре российской эту роль выполняет эсхатологический перспективизм, предлагающий универсальное решение проблемы дисгармония — гармония.

Как и в латиноамериканской культуре, эсхатологический перспективизм входит в код российской культуры, в ее неразложимые основы. Это твердая база культурного, художественного сознания и в латиноамериканском, и в русском вариантах, что определяет лицо этих двух культур, хотя может обретать множество конкретных, не только различных, но и противоположных мировоззренческих воплощений. О том, как это обнаруживается в латиноамериканской культуре, уже говорилось, предложу теперь несколько суммарных наблюдений о русской культуре (осознавая всю их схематичность) с опорой на обобщенные идеи русских религиозных философов и культурологов конца XIX — начала XX в., относительных современников испаноамериканского модернизма, выдвинувшего на своем материале проблему дисгармония — гармония и универсалистский синтез как метод снятия оппозиции в эсхатологической перспективе.

Испаноамериканцы того времени не принадлежали к традиционному католицизму, это было поколение теософски настроенных модернистов, они разрабатывали своего рода «гуманистическую» эсхатологию. В отличие от них русские мыслители уже в силу принадлежности к классической православной традиции выдвигают на первое место как основной признак русской культуры ее метафизически мистическую напряженность, устремленность к абсолютному идеалу, сверхземному добру, сосредоточенность на эсхатологии, т.е. на проблемах небесной гармонии. Так, например, формулирует определяющую черту русского культурного типа, основываясь на Достоевском, Толстом, Бердяеве, историке Соловьёве, Франке, Карсавине и др., Николай Лосский в книге «Характер русского народа» (1957) — своего рода «букваре» русской религиозно-философской культурологии, составленном из стереотипов этого направления.

И материал русской культуры, безусловно, подтверждает этот тезис не только в ее началах (средневековая литература, затем эсхатологическая проза Аввакума и других пустозерских старцев), но и на более поздних этапах в рамках секуляризованной культуры XIX в., где эсхатологическая перспектива формулируется новым языком, но отнюдь не исчезает, оставаясь несущим сводом культуры. Достаточно вспомнить Пушкина, для которого проблема гармонии ключевая, он же — высшее выражение русского универсалистского культурного синтеза; впоследствии Достоевский выдвинул Пушкина как идеал будущего «нового» русского человека; вспомним Гоголя, его inferнальный гротеск — «Мёртвые души» и его крах при попытке создания альтернативного образа во втором томе поэмы; вспомним самого Достоевского, откровенно эсхатологического писателя, который выдвинул тезис о всемирной отзывчивости и универсалистском мессианизме России, ее спасительной всемирной роли; вспомним Толстого с его проповедью морального евангелистско-христианского совершенствования. Вспомним равно и другую, оппозиционную линию русской литературы — от Чернышевского до Горького, с их российским революционным мессианизмом. Причем в обеих оппозиционных линиях работают одни и те же кодовые жанрово-образные модели, на основе которых строятся ключевые для традиции образы так называемых «положительных героев» (русская формулировка жажды гармоничного, идеального героя). С одной стороны, князь Мышкин, с другой — Рахметов, а за обоими — мировоззренческая, эсхатологическая по своей сути, модель агиографического хриstopодобного героя-страстотерпца — идеала абсолютной гармонии. А ведь от Чернышевского и Рахметова один шаг до Николая Островского и его героя Павки Корчагина, т.е. до соцреализма. Ни в какой иной период развития православные гено типы изначальной русской культуры не вы-

ступали с такой яркостью и такой массовостью после Средних веков, естественно, с обратным знаком, как в советскую эпоху, в литературе общества, изгнавшего религию, но упорно воплощавшего ее эсхатологическую идею, низведя небеса на землю.

Среди прочих факторов, обусловивших очень активное восприятие латиноамериканской литературой русской традиции, коренное значение имеет внутренняя их близость при всем различии и удалении. Обе литературы буквально сконцентрированы на одной и той же проблеме, только формулируемой по-разному, — на проблеме «нового человека» и «Новой земли»; обе литературы обуяны пафосом универсалистского мессианизма. Только в русской литературе проблема нового человека формулируется как проблема «положительного героя», а в латиноамериканской — как «подлинного» человека, но и там и там положительный герой и подлинный герой — это гармоничный идеальный человек. И там и там это жизнетворческий идеал (например, слияние автора и героя у Чернышевского, Толстого, Н. Островского, а с другой стороны — у Марти), причем и там и там на основе хриstopодобной страстотерпческой, агиографической модели. Достаточно вспомнить, как изображается в массовой латиноамериканской живописи Марти — это хриstopодобный образ (кстати, в такой же версии изображался и другой утопист, представитель революционного коммунистического эсхатологизма Латинской Америки XX в. — Че Гевара).

Во всех вариантах модельных исканий латиноамериканские мыслители и художники так или иначе возвращаются к классическим эсхатологическим мифологемам «Новой земли» и «нового человека». Вслед за Марти — это Дарио, в варианте революционного эсхатологизма — Сесар Вальехо и Пабло Неруда, а затем, например, Алехо Карпентьер, который соединил в «Концерте барокко» и в «Весне священной» апокалиптическую топику, ставшую, напомним, основой латиноамериканского культурного кода (Новый Град, «Новая земля», «новый человек») с революционным эсхатологизмом. У Габриэля Гарсиа Маркеса в романе «Сто лет одиночества» идея подлинного человека, т.е. гармоничного, находит выход через апокалиптическое действие в идее Нового Града. Близко решение и в его романе «Любовь во времена холеры». У Марио Варгаса Льосы утопия рассматривается уже с иным знаком, но эсхатологизм имманентен и вполне сопоставим с эсхатологическим антиутопизмом Андрея Платонова, осмысливавшего свои итоги с опережением, как всегда это бывает в большой литературе, у самых начал строительства «земного рая».

Может быть, наиболее полно все глубинные механизмы латиноамериканского сознания сосредоточились в такой выдающейся

вещи, как «Концерт барокко» Карпентьера. Достаточно вспомнить коду, финал этого концерта — апокалипсическая труба возвещает явление через революционное действие будущего идеального латиноамериканского и всеобщего мира, понимаемого как результат единения в гармоническом единстве всех тех элементов латиноамериканской (и человеческой) культуры, которые находятся в дисгармонии. Это некий эсхатологический универсалистский синтез. Таким образом, в латиноамериканской культурной традиции воплощается экуменическая идея, близкая русской идее всемирной отзывчивости и всемирного спасения.

В рамках советской культуры идея интернационалистского единения находила воплощение в разнообразных видах официального искусства как вариант традиционной, хотя с обратным знаком, российской всемирной соборности. Иными словами, в культурах, развивающихся в тех условиях, о которых говорилось, в культурах, живущих на грани цивилизационных миров, в условиях этнокультурной дисгармоничности эсхатологический перспективизм оказывается неразделимо связанным идеей снятия дисгармонии путем синтезного единения всех начал их образующих. Не менее важно учитывать и то, что русская (российская) и испанская (испано-американская) культуры имеют в качестве своей опоры различные ветви христианства — католичество и православие, что предопределяет принципиальные различия их культурного кода и механизмов культурообразования, а это значит, и идеологии, и политики двух культур.

К построению модели латиноамериканской культуры (на материале литературы)

Система понятий, применяющихся для описания латиноамериканской литературы, отличается неустойчивостью, подвижностью, что отражает незавершенность ее формирования. Это касается и самого термина «латиноамериканская литература». В узком значении он применяется для совместной характеристики испаноязычной и португальскоязычной литературы Америки. (Объединяются они и понятием «ибероамериканская литература».) В более широком смысле им обозначаются все романоязычные литературы Латинской Америки, включая и франкоязычные (гаитянская, мартиникская и др.). К концу XX в. все прочнее утверждается максимально расширительное толкование этого понятия, охватывающего уже все многообразие литератур Латинской Америки на испанском, португальском, французском, английском, голландском, а также на креольских и индейских языках¹.

В целом латиноамериканскую литературу можно рассматривать как составную часть той группы европоязычных литератур, что возникает в Новое и Новейшее время в результате колонизации XVI—XVII вв. Однако от литератур США, Канады, Австралии, также входящих в эту группу, латиноамериканскую литературу отличает принадлежность к автономному и качественно иному культурному процессу. В нем доминирует не полное вытеснение или отторжение европейскими культурами иноцивилизационных традиций — это характерно для ареала литератур США, Канады, Австралии, а противоречивое, многостороннее межрасовое и цивилизационно-культурное взаимодействие, что и определяет специфические черты латиноамериканской литературы как части крупнейшего в истории мировой цивилизации культурного синтеза². Латиноамериканская литература в целом — это многоуровневый процесс, в котором сосуществуют на базе обширного и противоречивого межрасового и цивилизационно-культурного взаимодействия типы словесности, фольклора различных стадий исторического развития и цивилизационной

принадлежности при доминирующей роли европоязычных литератур. Фактор взаимодействия — решающий для специфики складывающегося в данном ареале типа литературного развития, для идеологии и поэтики литературы.

Самое непосредственное выражение межцивилизационного взаимодействия — это литература, создающаяся на «покрещенных» — креольских и индейских языках. Однако они — лишь локальные явления и не выражают главной линии литературного развития. Центральное место занимают европоязычные литературы, создающиеся на американских разновидностях европейских языков, в которых синтезирующий характер процессов обнаруживает себя не в «покрещенных» (языковых, жанровых и т.п.) формах, а в специфичности европеоидного сознания, находящегося в сложных отношениях притяжения-отталкивания как к европейскому, так и к неевропейскому типам сознания.

Литература, словесность в широком смысле слова в общекультурном процессе Латинской Америки играют исключительно важную роль, составляют его духовное ядро, философско-эстетическую квинт-эссенцию глобальных процессов культурообразования, отражая в снятом виде в своих «механизмах» развития, в идеологии и поэтике самую сущность и историческую динамику нового типа культурного сознания, вырабатывают сменяющие одна другую, но обладающие органической преемственностью формы этого сознания, опирающиеся на общий идеологический и концептуально-метафорический «код», который складывается из «набора» постоянных для культуры идеологем и мифологем, представляющих ее как самостоятельный феномен мировой культуры.

Центральной проблемой формирования латиноамериканской литературы и культуры, в широком смысле — художественно-идеологического сознания, постоянным стимулятором, «возбудителем» развития является проблема цивилизационно-культурного самоопределения (или самоидентификации) по отношению к источникам и на фоне иных культурных миров. Эта проблема, отражающая в формах культурного сознания межцивилизационное взаимодействие как основу культурного процесса, зародилась в литературе с самых ее истоков в XVI—XVII вв., впервые осознанно формулируется в ходе Войны за независимость, а затем, получая все более дифференцированную интерпретацию, она воплотилась в множестве философских и культурологических вариаций. С такой точки зрения история латиноамериканской литературы предстает как процесс зарождения, развития, смены, взаимодействия и борьбы цивилизационно-культурных оппозиций регионального, внутрорегионального, национального уровней, которые вытекают из давшей толчок гене-

зису новой традиции конфликтной встречи индейско-американского и европейского компонентов, к которым впоследствии присоединился африканский компонент, а затем иммиграционные потоки из Европы, а в некоторых районах и из Азии.

Основная исходная оппозиция Новый Свет — Старый Свет, зарождающаяся в XVI в. и господствующая в XVII—XVIII вв., трансформируется в XIX в. в оппозицию Америка — Европа, а с рубежа XIX—XX вв. — в оппозицию Америка — Запад (включая США). Одновременно на внутрорегиональном уровне она разветвляется в XIX—XX вв. на конкретные двучленные вариации: Испанская Америка — Испания, Бразилия — Португалия, Иберийская Америка — иберийские страны, Латинская Америка — романские страны, Латинская Америка — Северная Америка (США) и т.п. На внутрорегиональном уровне, в зависимости от этнокультурной специфики той или иной зоны, эти оппозиции еще более конкретизируются и дополняются многочисленными вариациями, в которых участвуют такие основные категории, как Америка — Евроамерика — Ибероамерика — Индоамерика — Афроамерика. Возникают «гроздь» оппозиций типа: для Андских стран — Америка (индейская) — Евроамерика — Индоамерика, для карибских стран — Карибский мир — Америка — Европа (Запад) — Африка, для Бразилии — Америка (Бразилия) — Португалия — Африка — Лузитания (включая португалоязычную Африку), для франкоязычных стран — Америка — Франкоамерика — карибские страны — Франция — романские страны — Африка — франкоязычная Африка, для англоязычных стран — Америка — Англия — карибские страны — Запад — Европа — США — англоязычные страны мира — Латинская Америка.

Еще сильнее разветвляются эти оппозиции на национальном уровне, где они отражают конкретную этническую и историко-культурную ситуацию той или иной страны.

Обобщаемые высшей, исходной оппозицией Новый Свет — Старый Свет, они образуют основу философско-культурной рефлексии, составляющей содержание цивилизационно-культурной самоидентификации, и одновременно сам процесс формирования латиноамериканской художественно-идеологической традиции.

Можно выделить два главных направления, суммирующие все более частные варианты и отражающие различную ориентацию на основные источники латиноамериканской культуры и различное видение перспективы ее развития — направление европеистское и направление американистское. Оба они зародились в период генезиса культурно-литературной традиции (XVI—XVII вв.) и развиваются в полемическом противостоянии на всем протяжении ее формирования

вплоть до сегодняшнего дня, с особой силой проявляясь в открытых полемиках в периоды резких поворотов в общественном развитии.

Начало было заложено в полемиках XVI в. о «человечности» или «нечеловечности» индейского населения или о «качестве» природы Нового Света («хуже» или «лучше» природы Старого Света). Европоцентристская точка зрения представлена негативистскими взглядами имперской партии (Х.Х. де Сепульведа и др.), американоцентристская — религиозно-гуманистической партией, утверждающей «превосходство» Нового Света (Бартоломе де Лас Касас и др.). В XVII—XVIII вв. в этой оппозиции отразилось противостояние колониальной политики Испании и формирующегося сознания креольского населения, а в начале XIX в. она трансформировалась в противостояние двух концепций: апологетической концепции американизма, утверждавшей возникающую культуру как некое синтезное («метисное») и качественно новое единство на мировой карте (Симон Боливар, Андрес Бельо и др.), и негативистской концепции «варварство — цивилизация» (Доминго Фаустино Сармьенто), в которой фактор «метисности» и индейских корней предстал в резко критическом виде. Вторая концепция породила множество инвариантов на основе теоретического позитивизма, особенно на рубеже XIX—XX вв. Ей противостояла наследующая традиции Боливара и формирующийся в творчестве Хосе Марти, Рубена Дарио, Хосе Энрике Родо и др. взгляд на латиноамериканское единство как новый на мировой карте цивилизационно-культурный тип универсалистски-синтезного характера, наследующий мировую культуру (концепция «Наша Америка» Марти, «аризелизм» или «латинизм» Родо, «пятая раса» Хосе Васконселоса, концепция «Индоамерики» Рауля Айя де ла Торре, эстетико-культурологическая концепция «барочности» Алехо Карпентьера и др.).

С 20-х годов XX в. все большее место в такого рода концепциях занимают социальный фактор, социалистические идеи (начиная с Хосе Карлоса Мариатеги). В условиях усиления противоречий некоторые концепции внутрирегионального и национального характера (негритюд, индеанизм) приобретают радикалистскую негативистскую направленность по отношению к европейскому компоненту; на основе идеологии третьего мира, социалистического мессианства (в некоторых вариантах «теологии освобождения») появляются политизированные культурологические концепции (соотносящиеся между собой, но не совпадающие концепции «культуры Калибана» Роберто Фернандеса Ретамара и различные варианты «философии освобождения» — от Энрике Дусселя до Леопольдо Сеа).

В тот же период формируются концепции национальной «сущности», конкретизирующие более крупные цивилизационно-культур-

ные идеологемы (мексиканизм, аргентинизм, кубинизм). Они варьируются в зависимости от этнокультурной и исторической специфики той или иной страны и противоборствуют в пределах одной той же культуры, что находит непосредственное отражение в литературе.

Вплоть до середины XX в. все упомянутые концепции разрабатываются в русле литературно-общественной мысли, имеют синкретическую художественно-идеологическую природу (до выделения философии как самостоятельной формы) и, таким образом, история поисков путей самоидентификации оказывается одновременно историей формирования латиноамериканского образно-метафорического кода.

С точки зрения творческой природы этот процесс может быть охарактеризован как своеобразное новое мифологизирование, направленное на создание эпических по своей сути ключевых образов Америки в единстве всех аспектов (природного, человеческого, культурного, исторического) бытия. Каждая соответствующая тому или иному периоду поисков самоидентификации идеологема фактически выступает в форме соответствующей мифологемы. Новая культура, возникающая на стыке границ разнородных миров, вырабатывает способы создания ключевой топики и базовых идеологически-эстетических стереотипов, в основе своей единосущностных классическому мифологизированию в культурах с древними традициями.

В отличие от литератур с древними традициями, опирающихся на религиозно-мифологическое мировоззрение и соответствующие этому уровню эстетические системы, основа нового мифологизирования — философские, идейно-художественные комплексы, происходящие из европейской культуры Нового и Новейшего времени, но трансформируемые для решения собственных задач. Входящий в состав латиноамериканской культуры арсенал традиционной мифологии (с Античности до реформации христианства в XVI в., от компонентов мифологии коренных индейских цивилизаций и на более позднем этапе до африканских мифологий) выступает уже в качестве строительного материала собственной традиции. Это касается занимающей центральное место христианской топики. Основная культурная оппозиция «Новый Свет — Старый Свет» воплощается в мифологемах «Ада» и «Рая», меняющихся местами в зависимости от мировоззренческих позиций, т.е. каждая из них может служить основой для образного воплощения Нового Света, а также Нового и Старого Света в их отношениях. С этой точки зрения формирование ключевой латиноамериканской топики предстает как противоборство и взаимодействие «утопии Америки» и «антиутопии Америки». От американской утопии неотделимы апологетические идеи-образы социально-природной гармонии, изобилия и щедро-

сти, мессианского предназначения Нового Света и, напротив, для антиутопии характерны негативные черты — дикость, варварство, ущербность природы, человеческих типов. Ключевые мифообразы Нового Света — «рай Америки» и «ад Америки», каждый из которых связан с соответствующим комплексом воззрений на новооткрытый мир и его население, зарождаются в полемиках XVI в. в противостоянии христианской догматики и реформационного эразмизма с его идеями возврата к первохристианству. Их единый ранний первоисточник — первое письмо Христофора Колумба, где одновременно появляются мифологемы «индейского рая» и «индейского ада». Эти исходные мифологемы, бытующие в первозданном виде до начала XVIII в., остаются ключевыми вплоть до современности, находясь в процессе постоянной трансформации по мере развития художественно-философского языка. Они служат основой общей латиноамериканской концептуально-метафорической и стилиевой доминанты, т. е. «кода» латиноамериканской культуры.

Доминанта культуры креольского барокко XVII—XVIII вв. — мифологема «рая креольской Америки» (творчество Хуаны Инес де ла Крус). В культуре руссоизма, просветительства и классицизма на рубеже XVIII—XIX вв. ее место занимает мифологема «естественной Аркадии Америки», где суждено возникнуть новой гармоничной цивилизации (творчество Андреса Бельо). В XIX в. в противоборстве с концепцией Сармьенто «варварство — цивилизация» и сопутствующим ей образом «варварской, адской Америки» развивается романтическая «райско-аркадическая» доминанта, затем появляются новые образно-стилистические вариации на основе эстетики испаноамериканского модернизма, а в XX в. — авангардизма, вплоть до «нового романа», в котором роль концептуально-метафорической доминанты стала особенно очевидной.

Взаимодействие и противоборство двух линий — глубинная основа творчества всех крупнейших писателей XX в. (Хосе Эустасио Риверы, Рикардо Гуиральдеса, Ромуло Гальегоса, Мигеля Анхеля Астуриаса, Хосе Лесамы Лимы, Алехо Карпентьера, Габриэля Гарсиа Маркеса, Марио Варгаса Льюсы и др.), создавших на базе разнообразных комбинаций классической топики эпические образы латиноамериканского «универсума» в единстве его природно-человеческих характеристик и образы истории Нового Света. При этом в становлении традиции крайне важно обращение в «новом романе» к самим истокам традиции, актуализация мифологем Америки в их классическом, исходном виде. Не менее значимы эти мифологемы и для критически настроенной по отношению к «новому роману» антиутопической литературы «постбума», в которой они полемически переосмысливаются.

Любая значительная концепция цивилизационно-культурной самоидентификации порождает на уровнях внутрирегиональном и национальном свои образы американской «родины», каждый из которых отражает специфику этнокультурной и национальной ситуации в том или ином районе. В свою очередь, специфические образы национальной родины могут обретать общеконтинентальное значение, выдвигая новые концепции Америки. При типовом единстве складывающегося в латиноамериканской традиции типа писателя и его модуса мышления разнообразие инвариантов такого творческого субъекта и соответственно художественных образов Америки отражает этнокультурную неоднородность региона и разнообразие путей поиска самоидентификации. Разнообразие порождается выбором ориентации на тот или иной цивилизационно-культурный или этнокультурный «архетип», входящий в спектр данной культуры, что влечет за собой идеологическую идентификацию сознания писателя с избранным «архетипом» или с типовым этническим носителем культуры. В эстетической сфере процесс самоидентификации предстает как художественное моделирование своего «архетипа». Это может быть общий цивилизационно-культурный «архетип» (иберийский, романский, европейский, универсалистски-космополитический, метисский, индейский и т.д.); внутрирегиональный (креольский, метисский, афроамериканский, индоамериканский и т.д.); национальный (мексиканец, аргентинец, кубинец), но этот последний ищет воплощение в конкретном национально-этническом типе (в варианте американо-креольском, например, гаучо, жители степей Ла-Платы, олицетворяют аргентинцев, жители Северо-Востока Бразилии сертанежо — бразильцев, льянеро в Венесуэле — венесуэльцев, гуахиро на Кубе — кубинцев и т.д.). Последний уровень особенно важен, ибо именно здесь происходят окончательные конкретизации зреющего сознания, путем, как правило, отождествления сознания писателя с наиболее репрезентативным представителем фольклорной культуры, чаще всего народным певцом. В таком случае писатель выступает в роли носителя общенародных, а значит, национальных представлений.

Этот принцип, известный многим литературам периода национального формирования, отличается в Латинской Америке большим своеобразием. В условиях Нового и Новейшего времени, исключивших возникновение в американо-креольской культуре развитых фольклорных систем, литература создает квазифольклорные эпические формы на основе «малых» неэпических жанров, тем самым она выполняет замещающие функции и конструирует ключевые образы родины, утверждающие в общественном сознании устойчивые эстетико-психологические стереотипы (эти закономерности наиболее характерны для литератур Аргентины и Кубы XIX в.)³.

При всем разнообразии избираемых вариантов в принципе на всех этапах и на всех уровнях формирования латиноамериканской художественно-идеологической традиции действуют одни и те же принципы и сходные поэтологические «механизмы», на основе которых осуществляется художественное моделирование собственного цивилизационно-культурного или этнонационального «архетипа».

Отождествление творческого субъекта с тем или иным «архетипом» разного уровня никогда не означает его повторения в изначальном виде, но всегда влечет за собой художественное построение на его основе нового «архетипа», трансформацию исходного материала путем собственного его «пересказа», парафразирования тех идеологических, стилистических, метафорических контекстов, что свойственны ему, и его соединения с дополнительными по отношению к нему источниками и контекстами.

Например, образ креольского мира в творчестве раннего идеолога американизма новоиспанца Карлоса де Сигуэнсы-и-Гонгоры построен на основе поэтики испанского барокко в результате синкретизации антично-европейского и ацтекского мифологизма и художественной символики; у его современницы Хуаны Инес де ла Крус этот образ дополнен элементами афроамериканского культурного слоя; у Ольмедо, идеолога и поэта испаноамериканской независимости, совместились на базе классицизма антично-европейский мифологизм, индейская символика и элементы гимнических жанров из культуры инков-кечуа; кубинец Д. дель Монте строил образ гуахино на основе синкретизации реалий крестьянского мира, эстетики костюмбризма, испанского романса, кубинской фольклорной десимной поэзии. В творчестве Марти взаимодействовали культуры испанского Ренессанса и барокко, романтизма и постро-мантической европейской поэзии; очевидны также элементы индивидуального мифотворчества с использованием индейской мифологии и обращение к фольклорной американо-креольской традиции. В творчестве Хосе Эрнандеса образ гаучо строится на основе синтеза широкого круга источников — от местного романтизма и костюмбризма, фольклора гаучо до испанских средневековых стереотипов, европейской романтической поэзии и широкого круга эпических источников, в том числе скандинавских.

Принципы избирательности, трансформации, парафразирования действовали на всех уровнях рождения латиноамериканской литературы, в том числе и на уровне соотношения формирующей традиции в целом с основным источником — европейской художественной культурой. Это объясняет, почему в применении к латиноамериканской литературе категории европейского литературного процесса (барокко, классицизм, романтизм, реализм, авангардизм и т.п.) не обладают до-

статочной интерпретирующей силой. Здесь европейские эстетические системы, образно-стилистические контексты — это фактически парафразы, вступившие в процесс синкретизации с иными источниками в целях художественного моделирования того или иного варианта цивилизационно-культурного или национально-этнического «архетипа», который выделяет себя на европейском фоне как самостоятельный творческий субъект. Соответственно, основой периодизации истории латиноамериканской литературы должна быть не типовая европейская смена эстетических течений, а этапы поисков и художественного построения своих «архетипов».

Эти принципы латиноамериканской поэтики объясняют, почему они особенно явно обнаруживают себя, если для интерпретации феноменов латиноамериканской литературы применяются категории «карнавализованной литературы» (М. Бахтин). В этом ракурсе эволюция латиноамериканской литературы, происходящая постоянно в условиях открытых культурных границ, предстает как нескончаемый процесс взаимодействия на «карнавале истории» конкурирующих между собой цивилизационно-культурных «архетипов», выступающих в соответствующих образах-масках, которые представляют собой травестийный парафраз того или иного исходного варианта ⁴.

Не представляется верной идея применимости бахтинских категорий только к европейскому карнавалу как феномену традиционной культуры. Разумеется, любой тип карнавала как историческая форма конкретен и ограничен во времени, но карнавальность, карнавализованный модус неистребимы и живут во множестве иных форм. Скорее всего «сумма» карнавальной энергии в мире не меняется — карнавальный модус имеет онтологически-архетипический характер, он внутренне свойствен культуре как духу и постоянно присутствует во всех ее планах — от жизнеповеденческих и социальных моделей до мировоззренческих (не говоря уже о художественном творчестве). То есть он заложен в самих механизмах бытийственности и сознания. В любой культуре он действует и по «вертикали» (отношения с богами) и по «горизонтали» (отношения в мире людей), в том числе и с культурами-соседями, причем в отношении с ними включаются и карнавализованные проекции «вертикальных» связей. Все это крайне важно для понимания латиноамериканской культуры, которая являет собой словно открытое поле мировой культуры со снятыми границами, где встречаются для взаимоосвещения путем взаимного травестирования «все» культуры сразу, а цель карнавализации — поиск и выработка своего модуса, своей «вертикали», новой в сравнении с исходными вариантами.

Карнавал как форма бытия культуры играет исключительно важную роль в Латинской Америке, начиная со времени зарождения

основ прототипических форм латиноамериканского художественно-идеологического сознания в XVII в., в креольском барокко, когда он полнокровно жил еще в исконных формах, и тут же литература воспринимает его формы и «переводит» их на свой язык. В этом отношении очень интересно любопытнейшее сочинение о жизни Лимы первой половины XVII в. — «Праздник в городе Волхвов Перу» (1632) Родриго де Карвахалья-и-Роблеса. Описанное им карнавальное шествие в столице вице-королевства — это вавилонское столпотворение масок, музыкальных инструментов, символики испано-европейского, индейского, африканского и «смешанного», метисного, происхождения, создающее образ страны, народа «смешанной природы», который начинает осознавать себя «креолами», т.е. теми, кто затем станут латиноамериканцами. А на другом конце истории — выдающаяся повесть Карпентьера «Концерт барокко», где процесс формирования латиноамериканской культуры моделируется, начиная с колониального времени до современности, как нескончаемый карнавал архетипов, образов, форм культуры, травестирующих одна другую в поисках нового и собственного облика.

На высоком уровне обобщения можно сказать, что принцип травестийного парафразирования вообще составляет основу взаимоотношений латиноамериканской традиции с европейскими и неевропейскими источниками. Наиболее полно это присуще творчеству самых выдающихся и типичных писателей Латинской Америки — Х.И. де ла Крус, Дарио, Карпентьера, Астуриаса, Борхеса, Гарсиа Маркеса, Варгаса Льосы и др. Так, поэтика романа Гарсиа Маркеса «Любовь во времена холеры» — подлинный карнавал масок-образов европейской любовной культуры различных исторических и эстетических эпох, а травестирование их направляется стремлением найти «норму» и «меру» подлинного латиноамериканского человека, т.е. построить собственную цивилизационную «вертикаль».

Принцип травестийного парафразирования хорошо объясняет коренные черты латиноамериканской поэтики: цивилизационно-культурную, мировоззренческую, эстетическую, языковую поливалентность (чаще всего амбивалентность) и соответственно своеобразную избыточность, многозначность, повышенную символичность на всех уровнях: языково-лексическом, образно-семантическом, жанрово-стилистическом, метафорически-символическом. Это явление, отражающее доминантную черту латиноамериканского художественного сознания — стремление преодолеть исходную дисгармоничность, порожденную изначальным конфликтом цивилизационно-культурных типов, в новой гармонии путем их синкретизации (в пределе своем — в синтезе), прослеживается на всем протяжении формирования латиноамериканской литературы, начиная с

креольского барокко (европейско-индейский дуализм К. Сигуэнсы-и-Гонгоры, поливалентность творчества Х.И. де ла Круса), обретает особую наглядность в испаноамериканском модернизме (культурная и образная поливалентность художественного мира Дарио) и достигает апогея в «новом романе», как в самой репрезентативной его форме, что называют романом «магического реализма», строящемся на различных вариантах синкретизации европейского и неевропейского контекстов (Астуриас, Карпентьер, Гарсиа Маркес, Жоржи Амаду, Аугусто Роа Бастос, Марио Скорса, Хосе Мариа Аргедас и др.), так и в более косвенном виде в прозе универсалистски-метафизического плана (Борхес, Хуан Карлос Онетти, Лесама Лима, Хулио Кортасар, Варгас Льоса и др.) или в высших образцах поэзии — творчестве Сесара Вальехо, Пабло Неруды, Леона де Грейффа и др.

Роман «магического реализма» — это буквально открытая взору модель латиноамериканской культуры в целом: драматическое противостояние и соединение в дуалистической поэтике конфликтующих начал в новом единстве, способном снять исходное противоречие между европейской и индейской (негритянской) культурами.

В идеальном смысле речь идет о синтезе нового мировоззренческого и художественного качества, воплощающем самоценность и самобытность собственного культурно-цивилизационного «архетипа». Гармоническое единство, предполагающее «безостаточное» синтезирование взаимодействующих начал, предстает как идеальный вектор, прочерченный и спроецированный в будущее общим направлением развития культуры, на практике же речь идет о конструировании разнообразных вариантов такого «архетипа» и бесконечного движения к идеалу. В этой глубокой конфликтности латиноамериканского художественного сознания заключены и его «слабости», представленные в широкой гамме негативистских самооценок — от отрицания вообще существования латиноамериканской культуры до тезисов об ее ущербности, неполноценности подражательности, эклектичности... — и его сила, мощная динамика, метаморфность, аккумулятивность, принципиальная открытость и высокая идеальность, иными словами, то, что было названо Родо, первым культурфилософом, осмыслившим его потаенную сущность, латиноамериканским протезизмом.

Уникален ли латиноамериканский вариант? И да, и нет.

Латиноамериканский культурно-цивилизационный парафраз может быть соотнесен с крупнейшими синтезами мировой истории, например с римским парафразом древнегреческой культуры, а затем с новоевропейским парафразом греко-римского синтеза в соединении с ближневосточной иудейско-христианской культурной традицией, а в русском варианте — с византийским ее вариантом. В то же

время есть принципиальное отличие. Новоевропейские культуры формировались в пределах либо одного цивилизационно-культурного «архетипа», либо вступавшие во взаимодействие «архетипы» были одного стадийно-хронологического уровня (уровень мифологизма). В латиноамериканском же варианте речь идет о взаимодействии цивилизационных «архетипов», хронологически разведенных тысячелетиями (непроницаемый мифологизм индейских культур и начинающийся процесс демифологизации европейской культуры). Этим разрывом и объясняется вся специфичность латиноамериканской традиции. Причем пять столетий формирования латиноамериканской культуры не только не сгладили исходное противоречие, а парадоксальным образом лишь в XX в. выявили его в искусстве со всей отчетливостью. «Новая архаика» западноевропейской культуры (мифологизм, сюрреализм и т.п.), обратившаяся через века к истокам, была воспринята латиноамериканскими художниками и парафразирована в собственных целях — в результате и родились такие латиноамериканские концепции, методы построения собственного «архетипа», как «чудесная реальность», «магический реализм», в основе которых — идея соединения и гармонизации принципиально противоречащих один другому хронотопов, контекстов. Все разнообразие индивидуально-творческих идей латиноамериканских художников вписывается в выдвинутую и обоснованную (и теоретически, и художественно) Карпентьером концепцию тотального латиноамериканского метаморфизма — концепцию латиноамериканской «барочности», восходящую к протезизму Родо. Ее основной тезис — тотальное и свободное взаимодействие всего со всем ради поиска гармонического облика.

Очевидно прямое соотношение между латиноамериканскими цивилизационно-культурными утопиями идеологического характера (от идей Боливара до Марти и от «пятой расы» Васконселоса до латиноамериканского «парафраза» европейско-русской социалистической утопии «нового человека», как она воплотилась в мысли Че Гевары, с одной стороны, или в «теологии освобождения» — с другой) и собственно художественными концепциями (типа упомянутой барочности Карпентьера). На всех уровнях латиноамериканское сознание подчиняется в своем развитии единому вектору гармонии: поиску идеального, универсального культурно-цивилизационного «архетипа» общества и человека, в котором будут сняты все противоречия всех уровней. Иными словами, речь идет об имманентно утопической доминанте латиноамериканского сознания. Отсюда и неотделимые от него, определяющие саму его сущность такие фундаментальные черты, как хилиастический мессианизм, общая эсхатологическая перспектива. Они обнаруживают себя начиная с Лас

Касаса или Васко де Кирогги в XVI в., и развиваются, трансформируясь в различных мировоззренческих формах, до Боливара и Бельо, а далее — Марти с его идеей «моральной республики» и Дарио с его идеалом «Нового града», а затем в художественных утопических исканиях Карпентьера, Гарсиа Маркеса и др. Неразрывно с утопическими исканиями связаны и полемические альтернативы следующей волны «новых» романистов.

Сказанного достаточно, чтобы возникла потребность сопоставить латиноамериканский вариант с вариантом русской культуры, в которой, как это было показано многими крупными мыслителями начала XX в., особенно Н.А. Бердяевым, если говорить о культурологическом аспекте, эсхатологический перспективизм лежит в самых ее основах⁵. Учитывая, разумеется, что латиноамериканская (испанская) культура, с одной стороны, и русская культура — с другой, основываются на различных — католической и православной — ветвях европейской традиции.

¹ La literatura latinoamericana como el proceso. Coord. de Ana Pizarro. Buenos Aires, 1985; Hacia una historia de la literatura latinoamericana. Coord. De Ana Pizarro. México, 1987; Medina J., Nelson Osorio. Un Diccionario enciclopédico para las letras de América Latina // Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina. Boletín informativo. Caracas, 1987. N 1.

² См. постановку вопроса: Земсков В.Б. Введение // История литератур Латинской Америки. От древнейших времен до Войны за независимость. М.: Наука, 1985. Кн. 1. С. 5—18.

³ См.: Земсков В.Б. Аргентинская поэзия гаучо. К проблеме отношения литературы и фольклора в Латинской Америке. М.: Наука, 1977.

⁴ Использую категории, примененные Ю.Н. Гириным для характеристики поэтики испаноамериканского модернизма в статье «Под знаком культуры» (Латинская Америка. 1989. № 10). В противовес культурологической метафоре «карнавальности» латиноамериканской культуры (см.: Земсков В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес. Очерк творчества. М., 1986). Гирин предлагает метафору «маскарада». Однако маскарад, маскарадная маска — это частные формы (свойственные по преимуществу культуре XVIII—XIX вв.) универсальной карнавальной культуры, конкретные формы универсальной «методики» травестийного парафраза. Представление о том, что карнавальная культура воплощается исключительно в смеховом начале, заужено. От нее неотделимы глубоко серьезные, трагические аспекты, поэтому карнавальная культура — это культура гротеска. Чисто смеховое начало известно лишь онтологическому — «ангелическому» смеху, «смеху богов».

⁵ См., например: Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.

О культуротворческой нормативности в Латинской Америке

Один из аспектов ключевой темы цивилизационной специфики Латинской Америки — типология творческой личности, характерной для данного ареала. Речь идет о Творце культуры — средостении, в котором пересекаются и взаимодействуют надличностные начала, коллективные матрицы, ментально-поведенческие автоматизмы, стереотипы, представляющие культуру как целостность, в том числе в аспекте нормативности культуротворчества, и — личные импульсы, развивающие эту культуру, придающие ей более высокую степень зрелости, системности, либо, напротив, разрушающие автоматизмы и стереотипы и направляющие ее на новые пути.

Одним словом, Творец — это личность, через которую культура формируется, функционирует, репрезентирует себя во всех своих коллизиях. Можно было бы сказать и по-другому. Творец — это творящая личность, являющая собой в «формульном», свернутом, виде индивидуального воплощения культурно-цивилизационную парадигму.

Общая культуроведческая проблематика, о которой идет речь, обретает в Латинской Америке особую специфичность и выразительность, отражая всю необычность возникновения данной культуры, что, впрочем, не образует линии несопоставимости с иными культурами, но, напротив, обнаруживает новые ресурсы для компаративистики, причем в неожиданных ракурсах, ибо при прикосновении к латиноамериканскому материалу, являющему собой скрещенье времен и цивилизаций, происходит резкая актуализация универсальной проблематики. Латиноамериканская культура — это разверстое поле крупнейшего в мировой истории и далеко не завершенного «эксперимента» межцивилизационного взаимодействия и метаморфоза.

Неокончателная сформированность латиноамериканской культуры придает всякому культуроведческому вопросу особую сложность. В самом деле, можно ли говорить о собственно латиноамериканском типе творческой личности, способном представлять столь гетерогенную культурную данность? Существует ли некая креатив-

ная нормативность, характеризующая ее как культурно-цивилизационное единство? Существует ли та цивилизационная парадигма, которую в личностном выражении и являет собой латиноамериканский Творец? Ведь априорно очевидно все различие типов творческой личности, происходящей из автохтонной среды Мексики, Перу, Боливии, с Антильских островов или из Аргентины — за ними стоят разные исходные культурные коды, надличностные стереотипы, различные цивилизационные матрицы. И тем не менее мы говорим о существовании цивилизационной парадигмы латиноамериканской творческой личности.

Что дает основание ставить вопрос таким образом? Ответ очевиден: единство основано на общности истории, формирования, положения на мировой культурной карте, культуuroобразующих механизмов, на принадлежности к единому процессу культурно-цивилизационного взаимодействия, имеющего в качестве основного вектора устремленность к синтезированию всех составляющих. В результате возникает континентальный метатип творческой личности, который, не покрывая всех различий и разнообразия культурной реальности континента, имеющей разные уровни отличий и сходства (регионально-локальные, национальные, этнокультурные) воплощает в себе центростремительные тенденции общего процесса междисциплинарного синтезирующего взаимодействия.

Конечно, такая постановка вопроса может встретить не только поддержку, но и возражения — не все разделяют мнение о возникновении в результате процессов, о которых говорилось, самостоятельной культурно-цивилизационной парадигмы. Но сколь убедительными ни выглядели бы теоретические возражения, они бледнеют перед живой действительностью латиноамериканской культуры, образ которой возникает сразу, как только произнесены ключевые имена латиноамериканских Творцов, которые всеми воспринимаются как неоспоримое свидетельство существования совершенно особой, мирового значения культуры. Метатип континентальной творческой личности неоспоримо интуируется мировой рецепцией.

Назовем некоторые эмблематические для Латинской Америки имена, сакрализованные мировой культурой: Колумб, Лас Касас, Берналь Диас дель Кастильо, Инка Гарсиласо де ла Вега, Хуана Инес де ла Крус, Франсиско Миранда, Симон Боливар, Доминго Фаустино Сармьенто, Хосе Марти, Рубен Дарио, Хосе Энрике Родо, Диего Ривера, Сикейрос, Хосе Клементе Ороско, Хосе Карлос Мариатеги, Оскар Нимейер, Сесар Вальехо, Мигель Анхель Астуриас, Николас Гильен, Пабло Неруда, Октавио Пас, Алехо Карпентьер, Хорхе Луис Борхес, Хулио Кортасар, Жоржи Амаду, Габриэль Гарсиа Маркес, Карлос Фуэнтес, Марио Варгас Льюса...

Вот этот-то уровень, этот тип деятеля культуры, образующий «ствол» латиноамериканского Древа культуры, можно рассмотреть в разнообразных планах: в аспекте межцивилизационных/ межкультурных процессов, составляющих основу формирования латиноамериканской культуры; в дихотомии Новый Свет — Старый Свет — с точки зрения цивилизационной типологии и типологии пограничных культур (Европа, Россия); в аспекте соотношения и взаимодействия двух основных метацивилизаций, образующих структуру Современности (традиционные цивилизации и модернизационная цивилизация); в плане соотношения принципов Традиции и Инновации, надличностного и личностного уровней в культуротворчестве; возможна постановка вопроса о специфичности латиноамериканской творческой личности с точки зрения нейрофизиологической — преобладания левополушарной или правополушарной стратегий творчества; уместно выявление «срединной» нормативности культуротворчества, характеризующей континентальный творческий метатип, возможен также анализ вопросов строения сознания этого типа, цивилизационной метапоэтики и так далее.

Отвлекаясь от многообразия подходов и проблем, пунктирно очертим латиноамериканский метатип творческой личности в его классическом варианте и наметим круг тем, связанных с его изучением.

Прежде всего, определим общую «формулу» латиноамериканского Творца через такое ключевое «уравнение» творческой деятельности, как оппозиция Традиция/Инновация¹.

Для этого сначала приведем формулы двух основных вариантов культуротворческой нормативности, характерных для Старого Света. *Традиция — Творец — Традиция* — эта формула типична для традиционных, связанных с Архаикой культур, где Творец разрабатывает утвержденный коллективным целым «орнамент», выявляя внутри надличностных стереотипов свою индивидуальность и внося вклад в их разработку (этот вариант присущ и традиционным автохтонным культурам Америки).

Традиция — Творец — Инновация — это формула модернизационной культуры, где инновация — принципиальная установка, обеспечивающая функционирование культуры, а Творец обновляет или исощает ее ресурс.

На этом фоне латиноамериканский вариант выглядит по-иному и необычно: *Творец — Инновация — Традиция*.

Что подразумевает такая формула? Прежде всего, то, что в латиноамериканской ситуации Творец не порождается Традицией, а своими усилиями *создает Традицию*. Иными словами, это означает дру-

гое соотношение надличностных и личностных уровней культуры и иную роль творческой личности, иную культуротворческую нормативность, иную метапоэтику, наконец, иную цивилизационную парадигматику.

Фундаментальные особенности латиноамериканской культуры, в том числе и в рассматриваемом аспекте, определяются тем, что она возникает в особом креативном поле — в поле *Первозданности*, что в свою очередь предопределяет творчество в Латинской Америке как *Первотворчество*. Именно таким было латиноамериканское культуротворчество в своем истоке, таким оно во многом остается и в XX в.

Отмеченные особенности связаны с двумя факторами.

Во-первых, с полной и совершенной новизной новооткрытого Нового Света, породившей для познающего европейского субъекта эффект «чистого листа» неведомой реальности.

Во-вторых, с катастрофическими итогами Встречи миров, означавшей столкновение Архаики и зарождавшейся Современности (осознававшей себя современностью именно в результате встречи с архаикой).

Обычно исходят из того, что иберийско-европейская экспансия подавила автохтонный мир и навязала ему свою культуру. С точки зрения эмпирической это правильно, но с точки зрения историко-культурной перспективы и итогов этой встречи такое понимание ничего не объясняет.

Встреча привела не просто к уничтожению автохтонной традиции или к перенесению европейской традиции в Америку, а к возникновению предпосылок для формирования новой цивилизационной традиции из вступивших в связь фрагментов встретившихся культурных систем, но на основе ибероевропейской матрицы. Такова другая сторона эффекта «чистого листа», определяющего специфику креативного поля в Латинской Америке.

Дальнейшее — это история формирования новой традиции, вырастающей на основе взаимодействия множества факторов в специфических условиях.

В первую очередь отметим, что в истоке латиноамериканской культурной традиции отсутствует система надличностных компонентов культуры — это утверждение звучит парадоксально, возможно, даже вызывающе. Однако реальность именно такова. Фрагменты надличностной традиции присутствуют, а системы нет. В культурах с древней традицией такая системность существует изначально, создается в анонимате, в глубинах времени, в колоде истории, где возникают свойственные той или иной культуре базовые мифологемы, концепты, архетипы, образы, сюжеты, нормативы. В Латинской Америке в условиях эффекта первозданности все это творится изна-

чально перед лицом истории, Творец наделен совершенно уникальной, многократно усиленной креативной функцией, создатели новой традиции известны поименно.

Таким первым Первотворцом был первооткрыватель Христофор Колумб, а за ним множество других Первооткрывателей Нового Света, которые вслед за Адмиралом «давали названия вещам» (А. Карпентьер) — номиновали новую реальность, создавали ее базовые концепты, мифологемы, образы, закладывая новый код, и, значит, создавали надличностную коллективную традицию. Этот принцип соотношения надличностного и личностного начал в латиноамериканской культуре может быть прослежен на разных уровнях культуры и в самых разнопорядковых явлениях.

Вся необычность этой ситуации с особой яркостью обнажается, например, в соотношении таких фундаментальных составляющих системности культуры, как фольклор и профессиональное искусство. Привычная для культур с древней традицией формула «фольклор — профессиональное искусство» выглядит здесь наоборот: «профессиональное искусство — фольклор»². В истоке латиноамериканской культуры профессиональное искусство есть, а фольклора — не автохтонного, а именно латиноамериканского — нет.

Давно и обстоятельно изучен тот факт, что испанский фольклор не стал фольклором латиноамериканцев, а креольский фольклор, складывающийся в своей основе к концу XVIII в., — весьма специфическое новообразование, лишенное эпических жанров, решающую роль в его формировании сыграли малые песенно-танцевальные, метрические, стиховые формы испанского и европейского в целом профессионального искусства XVI—XVIII вв. В свою очередь, складывавшаяся анонимная фольклорная традиция становилась источником материала для индивидуальных творцов — писателей, поэтов, стремившихся, отвечая потребностям возникавшей культуры, создать целостные «картины мира» в крупных эпических формах профессионального искусства, своего рода мифопоэс, который утвердил бы и консолидировал новую надличностную, коллективную традицию.

Очень ярко эта тенденция прослеживается, например, в той роли, которую сыграла для консолидации кода аргентинской культуры эпическая поэма Хосе Эрнандеса «Мартин Фьерро», ставшая аргентинским фольклором. А в Мексике огромное значение для консолидации национального образа мира имели авторский и анонимный балладный жанр корридо, знаменитый мурализм «великой тройки» — Риверы, Ороско, Сикейроса, создавших эпический образ мексиканских истоков. На Кубе решающая роль в создании национальной картины мира принадлежит плеяде творцов, среди них —

поэты Хосе Марти, Николас Гильен, прозаик А. Карпентьер, художники Вифредо Лам, Рене Портокарреро, Амелия Пелаэс...

Иными словами, мифогенное креативное поле Латинской Америки, поставив Творца в положение Первотворца, превратило его в Мифотворца, функции, задачи, как и метод творчества которого сопоставимы с изначальным мифотворчеством.

Сказанное предполагает существенные особенности латиноамериканской культуротворческой нормативности, а точнее — в сравнении с культурами древней традиции — ее *а-нормативность* или *сверхнормативность*, так как художник устремлен здесь к решению *предельных — первых — задач*.

Но это одна сторона дела. Латиноамериканский художник творит в эпоху Нового времени, эпоху развития профессионального искусства, творческой рефлексии и самосознания, современной философии, эстетики, теории культуры, особенно с рубежа романтизма, когда и началось активное формирование латиноамериканской культурной традиции. В результате Мифотворец оказывается также и современным Теоретиком культуры.

В отличие от культур древней традиции, возникших в естественном анонимном росте, в Латинской Америке культурный континуум возникает словно бы «вдруг». Здесь очень велика роль сознательного, целенаправленного усилия, концептуальности, теоретизирования, волевой созидательности, программной рефлексии, направленной одновременно и на осмысление своей личности, на осознание себя как цивилизационной идентичности на фоне иных мировых культурных образований и на самотворение, создание самих основ культуры.

Всю историю культурного, художественного творчества в Латинской Америке пронизывает нить цивилизационной рефлексии по поводу своей сущности, а в кризисные моменты цивилизационная идея становится самой важной духовной составляющей. Вслед за исканиями романтиков и ранних позитивистов (Д.Ф. Сармьенто) она достигла особой зрелости, обретя статус общекультурной философии латиноамериканской духовности в период испаноамериканского модернизма (Марти, Дарио, Родо, Остос, П. Энрикес Уренья и др.), затем в первой половине XX в. она дробится в региональных национальных и этнокультурных вариантах, а во второй половине столетия вновь обретает общекультурный масштаб в различных вариациях философии «латиноамериканской сущности».

Активность цивилизационной рефлексии — знак неустоявшейся традиции, несформированности, транзитивного состояния. Латиноамериканский Творец всегда находится между разными культурами, элементы которых он стремится свести в системную целостность. В этом смысле латиноамериканская культура относится к погранич-

ным (промежуточным, транзитивным, пороговым) культурам. Но латиноамериканское Пограничье особое. Все поле латиноамериканской культуры — это поле межцивилизационного взаимодействия, и потому граница проходит везде и повсюду, по всем ее частям и феноменам, в том числе и по Творцу. По мере нарастания «ствола» латиноамериканской культуры границы смыкались в одном направлении и на одном уровне и одновременно размыкались в другом направлении и на другом уровне, раскрываясь все больше с расширением масштаба взаимодействия.

Сначала было взаимодействие иберийской Европы с автохтонным миром, потом — креольской, латиноамериканской культуры с Европой в целом, затем с США, с Россией, наконец, со всем мировым сообществом XX в. По мере формирования системной устойчивости, определяемой самим механизмом поиска и творения цивилизационной идентичности, находивших выражение в философских и художественных парадигмах континентальной статусности, центростремительные тенденции соседствовали с центробежными, универсализм — с локализмом; стремление опереться на прошлое, на свое сочеталось с обращением к чужому и к неопределенному будущему, где локализовалось искомое снятие противоречий.

Все это определяет тип латиноамериканского Творца как *Nomo transitivus*, творящего в условиях постоянной переходности, в ситуации Первозданности — вплоть до Неруды и Карпентьера, Гарсиа Маркеса и Варгаса Льосы... Здесь каждый должен снова и снова, опираясь на предшественников, «давать названия вещам», конструировать, изобретать образ Латинской Америки, основывать, творить культурный космос, снова и снова пытаться соединить Архаику с Современностью.

Автохтонная Архаика постоянно присутствует в сознании латиноамериканского художника в виде наследия прошлого и в виде непосредственно окружающей его реальности. Его цивилизационное сознание формируется в постоянном напряжении и взаимодействии полюсов Древности и Современности, Мифа и Истории, Бессознательного и Рацио, Истока и Исхода, Начал и Концов, культуры Жертвенного Ножа и разных уровней модернизационной культуры — культур Человека, Машины, Электроники. Это Творец Порога времен и культур, утопии, эсхатологического напряжения, стремящегося сомкнуть границы и снять напряжение в конечном синтезе³.

Сквозь практику такого сознания вырисовывается особая *культуротворческая нормативность*, которая может читаться «с двух сторон» — не только от времен Исхода (от современности), но и от времен Начал, представляя как «цитата» древнейшего *культуротворческого ритуализма*.

В сущности, любой вариант творческой нормативности, присущий той или иной культуре, восходит к древнейшим матрицам культуротворчества, а в латиноамериканском креативном поле происходит актуализация архетипических моделей, схем, которые словно «всплывают» из глубин Архаики на поверхность Современности.

Полнее всего близость культуротворческой нормативности к древнему ритуализму обнаруживается в феномене жизнетворческого синкретизма. Латиноамериканский Творец — это, прежде всего, мироустроитель, жизнесозидатель, а творчество для него — это орудие и средство мироустроения. Созидатель — Демииург, Основатель, Строитель, Освободитель, Культурный герой, Апостол, Пророк, Мессия — эти и другие архетипические первотворческие модели обретают в латиноамериканской традиции характер стереотипов, мыслительных, психологических автоматизмов. К искусству латиноамериканский Творец относится как к историческому деянию, а свою жизнь строит по законам искусства на основе архетипических моделей — это проявляется в латиноамериканском культуротворчестве не только прошлого, но и современности⁴.

С этим связаны такие его принципиальные характеристики, как взаимопереходимость жизненного и художественного «текстов», сознательное и бессознательное эстетическое структурирование поведенческой и творческой стилистики, своего образа в жизни и в творчестве, ролевое поведение и его постановочность, высокая роль игрового начала, сочетающаяся с глубоко серьезным отношением к роли Творца и к творчеству как к мироустроительным категориям.

Все сказанное определяет специфичность жизнеповеденческой и художественной стратегий, характер и способы интерпретации и разрешения таких фундаментальных экзистенциальных ценностей, как земное и трансцендентное, мирское и сакральное, верх и низ, жизнь и смерть, красота, бытие, социум, созидание, деяние, жертва, настоящее, прошлое, будущее... На эсхатологическом Пограничье все эти категории обретают особое, высокое напряжение, складываются в особую *поэтику Рубежа*.

Законченный, классический образец латиноамериканского эсхатологически заряженного культуротворческого ритуализма, само воплощение цивилизационной парадигмы Латинской Америки — Хосе Марти, общественный деятель, мыслитель, писатель, вошедший в историю под именем Апостола Америки⁵.

Подход к изучению культуры «со стороны Творца» позволяет по-новому взглянуть на многие стороны латиноамериканского искусства, на специфичность жанрового мышления, стилевой стратегии, способов построения авторского образа, отношения к материалу искусства и оперирования им, отношения к категориям пространства и времени.

Но картина будет неполной, если не сказать о другой стороне латиноамериканского культуротворчества: об изменениях, подвижности ролевых стратегий и таких ролевых образов, как Созидатель-Демиург, Первотворец, Основатель, Культурный герой, Апостол, Пророк, Мессия, способных обернуться «обратной стороной»: Плут, Эксцентрик, Безумец, Лицедей, Авантюрист, Тиран, Демагог... Все это своего рода воплощенные вариации мифологического образа трикстера, особенно явные в материале культуры конца XIX — XX в.

В любом случае речь всегда идет о явлениях, в которых трудно разделить мифологическое и историческое, бессознательное и сознательное, иррациональное и рациональное. Но при этом ясно, что интерпретировать культуротворческую *нормативность* по сходству с изначальным *ритуализмом* недостаточно. Творец в Латинской Америке, его сознание находятся на границе, где взаимодействуют Миф и Рацио, Вера и Знание, Чудо и Реальность. Живя в поле действия Мифа, он включен и в поле Истории, т.е. в современные ему философский, эстетический, идеологический контексты. Мифогенные импульсы Архаики могут действовать непосредственно на Творца, если он обращается к материалу автохтонной, традиционной культуры (майя, кечуа, афроамериканские культуры и т.д.) или вырастает в нем, но важнее иное — действие мифологических импульсов через память культуры и современные философско-эстетические контексты, через сознательное обращение к Архаике. «Всплывая» из глубин истории, архетипические схемы и модели реализуются через конкретно-исторические образные ряды, формы прошлого и современности, источником же творчества оказывается вся мировая культура — от Античности до эпохи Постмодернизма.

В сфере культуротворческой нормативности в Латинской Америке работают те же механизмы культурообразования, что и в других срезах и уровнях культуры, уже в определенной мере изученные отечественной латиноамериканистикой: синтетичность/синкретичность, волевая и программная созидательность, или конструкционность, парафрастичность, интертекстуальность⁶. Эта «технология» латиноамериканской культуры очевидна особенно в XX в., в искусстве модернизма, а более всего — постмодернизма. Но если европейское искусство стало интертекстуальным, конструкционным и парафрастичным именно в XX в., то в латиноамериканском искусстве, литературе эти принципы были заложены изначально, начиная, например, с Инки Гарсиласо де ла Веги или Хуаны Инес де ла Крус. Тот Рубеж и Порог времен и культур, который европейская культура ощутила в XX в., на его исходе, в латиноамериканском сознании жил изначально, всегда был исторической реальностью.

Творец, творящий на Границе, на Рубеже, на Пороге, в Пограничьи времен и культур, глядящий в прошлое и в будущее...

Кентавр, соединяющий полярно разведенные начала, — средостенье Земли и Неба...

Созидатель, распятый на Кресте времен, в том его средостении, где Архаика встречается с Современностью, магия с реальностью, миф с историей, где Вертикаль пересекается с Горизонталью...

Здесь предложен один из возможных подходов к интерпретации проблемы культуротворчества в Латинской Америке, который позволяет взглянуть на проблему целостно, наметить ее специфичность в связи с онтологической спецификой латиноамериканской реальности, а значит, подготовить возможность системного типологического сопоставления с иными вариантами культуротворческой нормативности в мировой культуре на разных уровнях, в том числе и на уровне сопоставления архетипов творчества в Новом Свете и в Старом Свете.

¹ См.: *Шемякин Я.Г.* Личностный уровень межкультурного взаимодействия и типы творческой личности в Латинской Америке // *Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре.* М.: Наследие, 1997. С. 15—38.

² См.: *Земсков В.Б.* Аргентинская поэзия гаучо. К проблеме отношений литературы и фольклора в Латинской Америке. М.: Наука, 1977; *Кофман А.Ф.* Мексиканская романтическая песня: К вопросу о связях латиноамериканского фольклора с литературой // *Литература Латинской Америки: История и современные процессы.* М., 1986.

³ См.: *Польщиков Н.М.* О метапоэтике рубежа в пороговых культурах // *Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре.* С. 172—188.

⁴ См.: *Хайт В.Л.* Новый Свет как утопия и житнетворческие стереотипы в латиноамериканской культуре // Там же. С. 150—164.

⁵ См.: *Гурин Ю.Н.* Парадигма самосозидания латиноамериканской культуры (феномен Хосе Марти) // Там же. С. 38—46.

⁶ См.: *История литератур Латинской Америки. Конец XIX — начало XX в. (1880-е — 1920-е годы).* М.: Наследие, 1994; *Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке.* М.: Наука, 1994.

Доминго Фаустино Сармьенто: культуротворческий ритуализм на фоне традиции

Доминго Фаустино Сармьенто, которому в ряду создателей латиноамериканской культуры принадлежит одно из наиболее выдающихся мест, в глубоком единстве всех его ипостасей: политика, мыслителя, государственного деятеля и писателя — явил собой четко очерченную, классическую по своей завершенности и выразительности парадигму латиноамериканской творческой личности, как она сложилась в XIX в. Взаимобусловленность и взаимоотражаемость поведенческой и интеллектуальной стилистики, жизненного жеста, поэтики художественного мышления, структуры текстов и способов словотворчества, принципов эстетического структурирования собственного образа и его экзистенциального развертывания — все это характеризует его как образец жизнотворческого синкретизма. Перед нами тип личности, неразложимый в своей изначальной целостности, каким он порождается культурой лишь в определенные моменты — в периоды *Основания*. Через такие личности культура творит себя, являя в них свой образец и норму и запечатлевая в апокрифических номинациях их глубокую практическую функциональность, обусловленную исторической необходимостью.

В латиноамериканской культуре далеко не случайны наполненные глубокими смыслами номинации: Колумб-Первооткрыватель, Боливар-Освободитель, Марти-Апостол и т.д. Эти номинации в сжатом виде содержат формулу их фундаментальной роли и акцентируют их *Первотворчество* — понятие и явление, имеющее особое значение в истории латиноамериканской культуры. Уникальность латиноамериканского Творца, в отличие от творческой личности в иных культурах, обусловлена таким решающим обстоятельством, как *Первозданность* креативного поля, на котором ему приходится действовать.

В аргентинском культурном пространстве Первозданность культурного поля в силу особых исторических культурных и природно-географических обстоятельств выражена особенно рельефно. Она

запечатлелась в самом ключевом топосе *Пустыня* (Desierto), обозначающем аргентинскую равнину-пампу и характеризующем не только природный, но и культурный облик аргентинского мира. В отличие от типичного для европейского сознания образа пустыни (отсутствие воды, жизни), Пустыня аргентинская — отсутствие не жизни, а, по терминологии Сармьенто, — цивилизации.

«Пустыня» для аргентинских романтиков «поколения 1837 года» и Сармьенто означала неразвитость автохтонных традиций, слабость, отсталость колониально-креольской культуры, малонаселенность, бесконечность неосвоенного пространства. В раннепозитивистской концепции Сармьенто, идущего дальше романтиков, сочетание факторов расово-этнического (индейцы, испанцы), географического (равнина) и историко-культурных породило неприводительный, экстенсивный тип человека — метиса-скотовода гаучо, во всем соответствующем своему местообитанию — Пустыне — и во всем ее отражающем.

В ключевом сочинении Сармьенто «Факундо» центральная антиномия дробится и воспроизводится во множестве соответствующих оппозиций, охватывающих все аспекты аргентинского мира и на их основе его воссоздающих. В итоге возникает целостный образ аргентинского мира и одновременно целостная программа его *Строительства* на месте Пустыни.

Строитель — эта апокрифическая номинация и закрепились за Сармьенто в истории культуры. Строительный инстинкт Сармьенто, его конструкционно-созидательный подход к креативному полю Аргентины (а в широком смысле — всей Латинской Америки) явен в принадлежащем ему определении «бесформенная глина» (*barro informe*). Вся наличная действительность есть глина, из которой предстоит сделать кирпичи для строительства здания новой культуры — цивилизации.

Можно привести множество биографических фактов, идей, государственно-политических акций Сармьенто, которые отчетливо обнаруживают его функцию Строителя. Подойдем к интерпретации созидательной роли Сармьенто с другой стороны — со стороны писательского творчества, на глубинном уровне концентрирующем и вскрывающем все особенности его личности.

В этом аспекте подчеркнем значимость среди множества оппозиций, на которые членится центральная дихотомия цивилизация/варварство, тех, что связаны со *Словом*, с писательством. С одной стороны, отсутствие, неразвитость творческой деятельности, печати, типографского дела, свободы слова и изданий, с другой — значимость книги, журнала, газеты, писательства как важнейшего и неперемennого атрибута цивилизации. На символически-смысловом

уровне все эти оппозиции обобщаются антиномией *Молчания Пустыни* и *Звучащего Слова* творчества.

В самом отношении Сармьенто к языку, в истовой вере в его изначальную природную креативность, в преобразующую силу Слова и выражается глубинная архетипичность его личности Творца-Строителя, Созидателя. Самый тип его словотворчества основан на вере в *магическую* силу Слова, в первую очередь Слова *устного*, произнесенного.

Книга «Факундо», которую он создавал как орудие практического действия, политической борьбы («кусок скалы, брошенный в голову Титана») и как программу строительства новой Аргентины, написана по матрице устного дискурса. Далеко не случайны и жанровые образы автора, подтверждающие изначальный устный импульс сармьентовского текста. Это совмещенные архетипические образы Пророка, произносящего проповедь, и Оратора, выступающего с парламентской трибуны.

Примечательно и другое: Сармьенто предпочитал не писать, а диктовать, импровизировать, не любил править, никогда не возвращался к тексту до его первой публикации. Сама вольность его сочинений, полных фактических неточностей и стилистических небрежностей, обнаруживает его природу речевого писателя. Вообще, «просвечивание» матрицы устного дискурса в письменном тексте, опора на устность относятся к важнейшим родовым чертам латиноамериканской литературы, начиная с первых имен и кончая писателями XX в. За этим феноменом стоит то, что было обозначено как Первозданность и Первотворчество.

Устность слова Сармьенто как непосредственное выражение жизненного энергетизма выявляет полнее всего его близость к древнейшим архетипическим основам и потому легко поддается интерпретации в духе классических эротических теорий словотворчества как первотворения — осеменения, оплодотворения. П. Флоренский в работе «Магичность слова» сводит воедино идеи *семенности* слова Сократа — Платона и притчи о сеятеле в Евангелии¹. Аргентинский философ-богослов А. Катурелли интерпретирует деятельность миссионеров XVI в. в Новом Свете с помощью понятия Логоса осеменяющего². Миссионер, выполняющий апостольские функции (не случайно название группы первых в Новом Свете миссионеров-францисканцев — «двенадцать апостолов»), повторяет изначальный, первотворческий обряд проповедывания Слова Христом, создававшим поучением новый мир в «пустыне варварства». Первооткрыватель Христофор Колумб (имя его символично — «несущий Христа», т.е. новое Слово) первым *называл* неведомые вещи открытого мира, и таким образом выполнял функции Первотворца.

В сущности, эта матричная ситуация постоянно воспроизводится на разных уровнях формирования латиноамериканской культуры, начиная с Колумба, миссионеров и хронистов, и с этой точки зрения, при всей идеологической несовместимости фигур миссионера XVI в. и просветителя XIX в. Сармьенто, они — парадигматически родственные фигуры. Аналогичную природу имеют словоизобильность Лас Касаса и Инки Гарсиласо де ла Веги, впервые конструирующих, каждый по-своему, образ Америки, словоизвержение в креольском барокко XVII в. (Хуана Инес де ла Крус и др.), в испаноамериканском модернизме (Марти, Дарио и др.), в «новом романе» XX в.

У Сармьенто, занимающего в этом ряду одно из ключевых мест, матричная ситуация творения Словом даже буквально воспроизводит понятийную коллизию XVI в.: сармьентовский варвар аргентинской Пустыни, как и «варвар» в понимании миссионеров, не владеет подлинным Словом, лишен его — он *бормочет*.

Сам Сармьенто в этой антиномии выступает носителем семяносного Слова, т.е. воспроизводит архетипическую фигуру носителя основывающего, магического осеменяющего Логоса, а это означает его архетипическую соотносимость с Демиургом в той ипостаси, что сливается в архаической мифологии с Богом-Творцом, создающим Космос словоназванием, как и в той ипостаси, где он сливается с Культурным героем и выступает в роли Созидателя, «творящего для народа».

Подобно культурному герою, Сармьенто, став президентом Аргентины, ввел социальную организацию (вместо хаоса варварства — цивилизацию), ее формы (в том числе праздники, ритуалы), ремесла и искусства, образование. Рисунок деятельности совпал с «орнаментом» мифа, и мы обнаруживаем соотносимость нормативной деятельности Творца Нового времени с архетипическим культуротворческим ритуализмом и даже с космогоническим ритуализмом (ипостаси Демиурга — Бога-Творца и Культурного Героя).

Упомянутые архетипические схемы угадывались в Сармьенто давно, интуитивное мифопоэтическое чтение его наследия в романтическом духе восходит к началу XX в. (Л. Лугонес, Р. Рохас и др.), современные же изыскания в этом направлении имеют уже прочную основу. Так, например, аргентинская исследовательница Б. Мосерт де Флорес в работе «Воспоминания о провинции: возвращение олимпийского титана к своим истокам»³ накладывает на текст упомянутой книги Сармьенто схему ритуала инициации и соответствующие мотивы: отделение от общества, изгнание — испытания, борьба с драконом, с хтоническими титанами — спуск в хтонический ад — обнаружение древа добра и зла — обретение знания и силы — возвращение в общество.

Казалось бы, текст обнаруживает изоморфность с этой схемой, однако несомненна и искусственность такого опыта. Культуротворчество Нового времени не может так просто отождествляться с архаическим ритуализмом. Изначальные схемы, «всплываая» из глубин времен, проходят *через* память культуры и воплощаются в конкретном эстетико-философском облачении той глубины времени, которой достигает знание художника. Не случайно Сармьенто нередко отождествляется с культурным героем Прометеем — античная топика ему ближе, чем христианская.

Иными словами, для корректной интерпретации необходимо понимание соотношения архетипического и конкретно-исторического. Семяносное Слово Сармьенто квазиустно, точно так же он квазимифолог, квазикультурный герой, квазидемиург. Амбивалентность — конститутивная черта культуротворческого ритуализма Нового времени: миф и история, архетип и стереотип, матрица и ее философско-эстетическое воплощение — метафора, inauguralный образ и его парафраз, первичный «текст» и его интертекстуальное «чтение».

Отождествление мифологически-архетипического и исторического редуцирует человеческую природу творца, как и возможность понимания реального воплощения архетипов в контексте Нового времени.

Более надежным, чем наложение архетипических схем, представляется выявление в тексте и в житетворческих комплексах ключевых мифологем-образов, их организующих. Они-то и могут служить для обобщений более высокого порядка.

У Сармьенто, кроме «Факундо», фундаментальное значение имеют «Воспоминания о провинции». Эта, вторая книга, как и «Факундо», также имела, прежде всего, практическую, но несколько иную функцию. В «Факундо» изложена программа строительства нового аргентинского мира, в «Воспоминаниях о провинции» создан авторский образ Строителя на фоне истории своего рода и всей страны, противопоставленный правителю-варвару диктатору Х.М. Росасу. По сути это была пропагандистская акция Сармьенто, предлагавшая его самого в президенты страны.

Мифогенность сознания Сармьенто, особое отношение к Слово, актуальность для его сознания архетипических образов Мироустроителя и Строителя уходят в глубины всей латиноамериканской традиции, в свете которой и раскрывается своеобразие «Воспоминаний о провинции». Книга относится к чисто латиноамериканскому жанру, за которым закрепилось название «американской хроники» — тип сочинения, восходящий к письмам Колумба, реляциям Кортеса, к историческим хроникам Лас Касаса, Б. Диаса дель Кастильо.

Жанрообразующее ядро американских хроник — *рассказ-свидетельствование* с опорой на собственный опыт и достоверное знание, ведущийся от первого лица и с полемической установкой на подлинную правдивость. Таковы и «Воспоминания о провинции», наиболее близкой к которым, если углубиться в типологию, сколь неожиданным это ни показалось бы, предстает «История государства инков» Инки Гарсиласо де ла Веги.

П. Флоренский в работе «Магичность слова» писал: «...в слове исходят из меня гены моей личности, гены той личностной генеалогии, к которой я принадлежу»⁴. Именно это наблюдается и у Инки Гарсиласо де ла Веги, и у Сармьенто, строивших повествование прежде всего как генеалогическое предание. Слово сеет личностные гены/семена родовой истории, которая в своем росте образует генеалогическое Древо жизни, центрующее авторскую картину мира. Первая страница книги Сармьенто даже представляет собой вычерченное им генеалогическое древо рода. И там и там, отождествление себя с родом мифологизирует образ автора, выводит его за хронологические пределы автобиографии, распространяет его личность на всю историю, делает ей равновеликой, ее осью. Этот принцип имеет решающее значение и для организации повествования — в обеих книгах оно *растет* по принципу древа — от корней-истоков в ствол и ветви жизней потомков, эти жизни и составляют историю страны. Сеяние Слова в «Воспоминаниях о провинции», на котором возрастает генеалогия рода и история страны, прямо связано с матричной устностью дискурса. Это речевое повествование, где ветвление фразы, периодов сопригородно естественному ветвлению устной речи, образующей Древо рассказа. Вегетативность как принцип подтверждается частотностью появления на страницах книги мифологемы Древа, которая может читаться на разных уровнях — документально-биографическом, культурфилософском и мифопоэтическом. Из них культурфилософский для Сармьенто оказывается наиважнейшим, соединяющим между собой биографический и архетипический уровни.

Наконец, и в той и в другой книге *Древо жизни*, поскольку оба писателя противопоставляют оппонентам свое понимание культуры, предстает и *Древо культуры*.

Образ Древа культуры в аргентинском креативном поле особенно выразителен и исполнен глубокого смысла. Вертикаль Древа культуры противостоит горизонтали Пустыни, как Звучащее Слово — ее Молчанию. Как подлинный Демиург-Созидатель, Сармьенто примерял к аргентинской Пустыне разные породы Древа культуры, осмысливал разные его варианты. При этом Сармьенто, отрицающий «производительную» ценность местного населения, метисов, как

бы забывал о том, что есть и автохтонные породы Древа. Символическое дерево влажной пампы — могучий омбу, одиноко возвышающийся на бесконечной равнине, а в засушливой зоне родного автору города Сан-Хуана — это альгарробо, дерево не менее знаковое.

Но для Сармьенто первое Древо иное. На первой странице повествования, у истоков рода, у начал провинции Сан-Хуан — три пальмы. Тройка — символ основанности, устойчивое число рода, пальма — эмблематический знак Нового Света, связывающий и с Первооткрытием, и с ключевой мифологемой Рая Нового Света, располагавшегося в эсхатологической географии Колумба в глубинах Южной Америки (его исторически конкретный антиутопический образ — теократический «рай» иезуитов в Парагвае), и с колониальной культурой в целом. Христианские ассоциации (пальмовая ветвь Христа) соединяют с индейским началом (индейский плюмаж) и дополняются у Сармьенто мавританской темой. Среди предков Сармьенто по материнской линии были испанские мавры, и арабская тема постоянно вплеталась в его культурологические размышления (сходство метисов гаучо с арабами). Сармьенто изображал колониальное прошлое, истоки рода, родного города, времена легенды, утопии в ностальгической тональности, но так или иначе пальма также символизирует «непроизводительную» культуру и тип человека.

Запыленные пальмы остаются знаком прошлого, таким же знаком станет и другое ключевое дерево в книге — смоковница, растущая во дворе материнского дома. Смоковница — вариант райского Древа жизни, но не столько в аспекте историко-культурном (в этом смысле коннотации почти те же самые — ближневосточный, мавританский, креольский мир), сколько в аспекте экзистенциальном. Это Древо Жизни и Древо познания, происходящего в материнском доме.

Всем этим вариантам противостоит знак иной, внеположной культуры — Дуб, символ цивилизационной ориентации Сармьенто-Строителя, намеревавшегося целиком «переделать» аргентинский мир вплоть до полной замены традиционного креольского населения европейскими переселенцами. Дуб — священное дерево европейских северных народов, англичан, и по наследству — североамериканцев. Сармьенто вспоминает Бостонский каменный дуб — Древо Соединенных Штатов, в сени которого собиралось новое племя — первые колонисты северной части континента.

Знаком иноцивилизационной ориентации мечен и другой выразительный эпизод — описание английского парка в Буэнос-Айресе, уголка цивилизации в Пустыне варварства, символа упорядоченной, сотворенной природы. Именно здесь, в английском парке, во время прогулки умирает один из героев книги историограф Фунес, соеди-

нивший колониально-католическую культуру и просветительство. На его место приходит просветитель нового типа — Сармьенто, готовый пустить традиционные деревья на доски для возведения нового здания культуры, нового *Дома*.

Идущая в паре с Древом мифологема Дома занимает столь же важное место в книге. И как Древо, прочитывается на биографическом, культурфилософском и мифопоэтическом уровнях. Если в связи с мифологемой Древа раскрывается образ Сармьенто-Мироустроителя, Сеятеля, то в связи с Домом раскрывается образ Сармьенто-Строителя.

Как и Древо, Дом — антитеза горизонтали Пустыни. Укрытие варвара, близкого к животному, — яма, нора, впадина; это знаки природного, хтонического чрева земли. Дом, как и Древо, — это вертикаль человеческой культуры, устремленной к небу. Индейцы-уарпе, обитатели долин Сан-Хуана имели свои дома — Сармьенто описал сохранившиеся круглые фундаменты, но вот метисы гаучо вроде бы вовсе не имели жилищ (гипербола автора), их местообитание — пампа, где они кочуют вслед за скотом.

Колониальный дом соотносится с пальмой, в его архитектуре, декоре, внутреннем убранстве присутствуют элементы мавританской культуры. Таков и материнский дом, описание которого принадлежит к лучшим страницам испаноязычной прозы. Материнский дом — это очаг, родное древо, ограда, место питания, охранения, классически соотносящийся с кормящей материнской грудью. Это также и дом воспитания, блаженства неведения и познания первых драм.

История уничтожения изначального Дома параллельна истории уничтожения райского Древа — смоковницы. Они исчезают под напором «прогресса» — новых мод. Сестры снимают со стен портреты святых, выбрасывают мавританский настил-диван, деливший дом на женскую и мужскую половины, наконец, срубается изначальное Древо — смоковница, вопреки протестам и слезам матери. Крушение Рая описано Сармьенто с болью, ностальгией и сознанием фатальной необходимости и неизбежности «прогресса». Его строительный/разрушительный инстинкт неукротим, как и у всего его рода, — все строят дома, школы, храмы, университеты.

Храм мудрости — другой аспект мифологемы Дома, и в этом плане также идет культурологический отбор. Сармьенто высоко оценивал свое изначальное воспитание в родовом доме, но идеальный Храм мудрости соотносится для него с цивилизацией, символизируемой Бостонским дубом (он многое почерпнул в Бостоне от протестантского унитаризма, его образовательной доктрины, связанной с трансцендентализмом Т. Паркера, Р. У. Эмерсона)⁵.

И, если выйти за пределы «Воспоминаний о провинции» в «текст» биографический, следует сказать о доме самого Сармьенто. Покинувший материнский очаг из-за политических преследований, он не имел своего дома. В культурно-политическом и биографическом смысле он вел жизнь изгоя, не обрел своего жилища, даже когда стал президентом страны. Только незадолго до смерти, оставшись не у дел, он поселился в Парагвае, в окрестностях Асунсьона, и там, на берегу величественной Параны, среди пышной тропической растительности построил по проекту, выписанному из США (по другим данным — из Бельгии), «железный домик» — изотермическое жилище с регулицией внутреннего климата, и посадил декоративные кусты.

И железный домик (вариант гроба), и декоративные посадки среди буйной тропической растительности выглядят мрачным гротеском. Закончив железный Дом-Гроб, Строитель умер, так и не пожив в новом жилище и не испив новой воды из пробуренного на берегу реки артезианского колодца. Антиномия природа/культура в финале жизни Сармьенто обрела трагическое звучание, но, похоже, сам он, веривший с истовостью религиозной веры в «прогресс», так и не расслышал этих трагических звуков.

Оставляя в стороне очень важную для полной интерпретации личности Сармьенто любовно-эротическую тему, отметим лишь такие его черты, как исключительная витальность, дионисийский дух, граничащий с раблезианством, не оставившие его до самой смерти. Детей он «сеял», как Слово, — изобильно и вольно. Эротизм Сармьенто ярко вспыхнул перед смертью, когда после долгих настояний к нему приехала его возлюбленная Аурелия Сарсфилд, намного моложе его. Побыв с ним, она уехала обратно в Буэнос-Айрес. Эрос отлетел, и наступила смерть...

Но увидеть в Бостонском дубе и «железном» Доме обретенные символы идентичности было бы ошибкой. То была рабочая парадигма, в спасительную силу которой он верил. Гиперкритицизм Сармьенто по отношению к родной почве и коренному типу человека — это оборотная сторона его любви к материнскому чреву, а его эсхатологизм, утопизм, надежда на спасительную формулу, которая разрешит все противоречия, сродни эсхатологизму и утопизму Марти. При всех глубоких идеологических различиях главное — в общности их культуротворческого ритуализма, ядро которого образует творчески-поведенческая матрица Жертвы/Самопожертвования, символизируемая фигурами Христа, Прометея и т.д.

Хриstopодобная «пластика» у Марти очевидна, у Сармьенто, масона, западника, ученика американских протестантов, она не образует его внешнего жизнетворческого рисунка. Но суть от этого не

меняется. Латиноамериканское Древо в переводе в антропное измерение всегда образует изначальную, стоящую в истоках культуры континента, фигуру Креста Распятия, фигуру, моделирующую творческую личность от Колумба и Лас Касаса до Марти и Родо. Речь идет не об ортодоксальной религиозности деятелей культуры XIX в., а тем более XX в., но об архетипической схематике и метафорике, образующей состав «крови» культуры, ее язык, ее код. В мифогенном креативном поле Латинской Америки центр Творения — это средостение Креста, точка Жертвоприношения, эсхатологическая зона, где сходятся небо и земля, верх и низ, жизнь и смерть, где Слово обретает магическую силу и значение Семени.

Эта сила жертвенности Сармьенто и магичности его сознания нашла яркое выражение в другом образе, противостоящем «железному дому». В одном из последних писем⁶, адресованных в родной Сан-Хуан из Парагвая, Сармьенто, действуя в соответствии с ролью культурного героя, приносящего себя в жертву ради своего народа, дал подробные указания, как организовать празднества очередной годовщины Независимости. Он хотел, чтобы важнейшим и обязательным элементом торжеств был костер из сучьев дрека «в память о нем».

Весь режиссируемый им праздник — это обрамление Жертвенного костра культурного героя, принесшего себя в жертву. Он не задыхается в «железном доме», а сжигает Древо Распятия своей личной жизни — ветвь общего Древа рода. На краю смерти в текстах и в поведении Сармьенто остро ощущение первозданной магичности и сакральности бытия, его переживания как самотворящего Космоса.

¹ Флоренский П.А. Собр.соч. Т. 2. М., 1990. С. 271—272.

² Caturelli A. El Mundo Nuevo. México, 1991. P. 233—235.

³ Mocert de Flores B. Recuerdos de Provincia: el retorno a los orígenes del titán olímpico // Algo más sobre Sarmiento? II Congreso internacional del C.E.L.C.I.R.P. «Sarmiento y su época». San Juan, 1989.

⁴ Флоренский П.А. Указ. соч. С. 271.

⁵ См.: Zalazar D. La evolución de las ideas de D.F. Sarmiento. New Jersey, 1986.

⁶ См.: Маризель Эростарбе Х. Частная переписка Доминго Фаустино Сармьенто как текст культуры: Дис. ... канд. филолог. наук. М.: ИМЛИ, 1995. Том II «Приложение».

Праздник в устойчивой и в формирующейся цивилизациях

Мы поймем смысл людских занятий,
если вникнем в суть их развлечений.

Б. Паскаль

В ибероамериканской культуре тема праздника, праздничной культуры, взаимодействия с ней художественного творчества обладает существенной спецификой, причем не только когда *ибероамериканское* берется как целое (т.е. Иберия + Америка), но и в разделении: *иберийское* (Испания, Португалия) и *американское* (Латинская Америка).

Интерпретировать ибероамериканскую праздничную культуру необходимо, сохраняя «двойную оптику», т.е. учитывая и генетически-историческое единство, преемственность (Латинской Америки по отношению к Иберии) и в то же время очевидное и все углубляющееся различие исходной основы и ее производной¹.

При рассмотрении феномена именно праздника ярко подтверждается фундаментальное, разрабатываемое отечественной школой междисциплинарной латиноамериканистики положение о формировании в Новом Свете иного, отличного от европейско-иберийского, цивилизационного варианта, иной цивилизации — в других областях культурной феноменологии этот факт выглядит более «затушеванно». Праздник как изначальная, «первичная» (М.М. Бахтин) форма культуры отчетливо выявляет и воплощает глубинные и существенные — онтологические — характеристики той или иной культурно-цивилизационной системы и типа человека, ее творящего и ею порождаемого. Поэтому необходимо понять проблематику культурно-цивилизационной специфики и типологии применительно к ибероамериканской традиции как в ее единстве, так и в разделении.

Существуют различные подходы к осмыслению европейско-иберийской и латиноамериканской традиций, принадлежащих, при генетически-историческом родстве, к различным цивилизационным «классам» мировой типологии. Продуктивным в последнее время оказалось их сопоставление и разграничение с помощью таких понятий, как «классические» и «пограничные» цивилизации. Эта тема уже обсуждалась в отечественной латиноамериканистике².

К «пограничным» в европейской цивилизации стало привычным относить те образования, что возникли на европеоидной периферии основного западно-европейского модернизирующего ядра, — иберийскую, балканскую, турецкую, российскую, за океаном — латиноамериканскую цивилизации.

Напомним несколько самых общих и основных параметров, характеризующих два класса цивилизаций. «Классические» отличает гомогенность, целостность, монолитность цивилизационного фундамента, системы экзистенциальных ценностей, устойчивый механизм медиационного разрешения основных бинарных оппозиций, дающий новое качество синтезного характера; «пограничным», напротив, свойственны гетерогенность, несостыкованность цивилизационных блоков, «разрывы» и «расколы», незавершенность формирования, преобладание инверсионного типа разрешения основных оппозиций, симбиотичность продуктов действия этого механизма³.

При всей явной продуктивности этот теоретический конструкт имеет свои ограничения. При его использовании надо помнить об исторической релятивности статусов «классический» — «пограничный», об исторической динамике — ведь сами западноевропейские, «классические», цивилизации на раннем этапе своего формирования были гетерогенными образованиями, — равно как и механистичность тезиса о том, что «синтезность» есть исключительно свойство «классической» цивилизации, а «симбиотичность» цивилизационного продукта — свойство «пограничных» образований.

Это очевидно в исторической динамике развития именно иберийской цивилизации — в начале XX в. по отношению к западноевропейскому ядру она — «пограничное» образование, а к его концу в результате модернизационных процессов явно вошла в класс устойчивых западноевропейских моделей, тогда как Латинская Америка несомненно принадлежит к пограничным явлениям, хотя на исходе столетия все более приобщается к модернизации.

Другой аспект становится очевидным при обращении к культурной феноменологии: внутри класса «пограничных» цивилизаций необходимо видеть различия, иногда глубинные, между «объектами», его составляющими. Я. Шемякин придает новый смысл и размах проблеме типологической соотносимости латиноамериканской и российской цивилизаций, выделяя их внутри класса «пограничных» образований как цивилизации особого — «планетарного» масштаба⁴ — эти идеи еще будут, очевидно, обсуждаться.

Типологическое сопоставление латиноамериканской и российской цивилизаций стало уже привычным в отечественной культурологии, причем акцентируется, как правило, то, что сближает их как цивилизационные типы. При явной плодотворности таких со-

поставлений следует большее внимание уделять тому, что резко отличается два варианта, устанавливая жесткие границы возможного типологического «породнения». Эти границы связаны с различным историческим возрастом сопоставляемых «объектов», с различными уровнями и фазами их сформированности, с различной онтологической «схематикой», заложенной в их основу, с различными цивилизационными механизмами, управляющими этими системами.

Причем различия ярко проявляются именно в феномене праздника, праздничной культуры, которые наглядно фиксируют возраст, характер, уровень, онтологическую сущность цивилизации.

Более чем тысячелетняя история христианской (в восточном варианте) традиции в России дает существенно иную картину в сравнении с пятисотлетней историей латиноамериканской культуры.

Одно из оснований для сближения с латиноамериканским вариантом (согласно той линии культурологической рефлексии, что берет начало от Н. Бердяева) — якобы доминирующая роль «языческого», «варварского», дионисийско-анархического, магико-ритуалистического начал в русском типе культуры и человека (отсюда противостояние модернизационным процессам, «срывы» и «расколы», преобладание инверсионного типа разрешения бинарных оппозиций). В русском празднике, праздничной культуре, при таком достаточно «романтическом» подходе, обнаруживается преувеличение архаико-магико-ритуалистического элемента в русском типе и явное преуменьшение роли этих пластов в западноевропейских культурах. Правильнее было бы говорить об относительно большей или меньшей активности и способности к актуализации архаических пластов в восточном и западном вариантах при определенных исторических условиях, но архаика никуда не исчезает и на Западе. Архаическое — это неизменный «груз» цивилизационной «подкорки», фундамент культуры, оно всегда актуализируется в кризисных, «пограничных» или «пороговых» ситуациях, и периодически — в их специфических моделях, какими и являются праздники.

По такому параметру, как праздничная культура, русский тип скорее сближается не с Латинской Америкой, а с Иберией — по «возрасту», по достигнутому уровню гомогенности, глубине совмещенности календарной архаики и христианской праздничной традиции. Традиционные праздники, как Испании⁵, так и Руси — это устойчивая система отлаженных взаимоотношений элементов доосевого и осевого времени, с внутрирегиональными и локальными вариациями.

Важно и другое: как только речь заходит о праздниках, праздничной культуре, сразу очевидно, что понятие *российская цивилизация* имеет свои границы. Простое тому доказательство: есть этнические

русские праздники, но нет этнических или суперэтнических праздников российских (если, конечно, не брать в расчет исторически меняющиеся, и довольно быстро, официальные, государственные праздники). В то же время не вызывает сомнения понятие *латиноамериканский праздник* (как суперэтнический тип). Объяснение в том, что характер и результаты цивилизационных процессов на просторах Евразии и Нового Света различны.

Экспансии русского этноса в Азию, на Север, на Юг и иберийского — в Новый Свет породили разные варианты взаимодействия с местными культурами и цивилизациями и, соответственно, — различные результаты. Русский вариант «ограниченного контакта», или контакта «охранительного» типа, как он вырисовывается в XVII в., когда закладываются парадигматические формы культурно-цивилизационных отношений, в сущности, противоположен иберийскому — «агрессивно-контактному». В русской зоне экспансии — анклавное расселение, с культурным сосуществованием, с обменом культурными ценностями, с отсутствием миссионерства, с официальным запретом на активную христианизацию и ограничениями на многие виды контакта, в том числе на расово-этническое смешение — впоследствии это подтвердилось в основополагающей концепции автономного развития наций и народностей в рамках Советского государства; в испанском варианте — с борьбой-взаимопроникновением встретившихся традиций, с активнейшим миссионерством, с массовым насильственным крещением, с бурной расово-этнической миссегенацией, что в совокупности создает культуропорождающие механизмы интеграционного, синтезирующего, в перспективе, типа⁶.

Русская экспансия не создала на огромном пространственном протяжении нового *российского* цивилизационного типа в развитии и устойчивом варианте, здесь сложилось рядоположенное, достаточно автономное, сосуществование, что исключало активную синкретизацию (отсюда, наверное, и извечная русская утопия универсального синтеза, на деле оканчивающаяся расколами слабой цивилизационной систематики).

Результатом действия в Новом Свете иной цивилизационной стратегии стало возникновение особого культуротворческого механизма, породившего синкретические, симбиотически-синтетические культурные формы при ведущей роли иберийской традиции, превращавшейся во взаимодействие с автохтонным субстратом в доминантную креольскую, т.е. латиноамериканскую, традицию, что особенно наглядно видно именно в праздничной культуре⁷.

И по сей день латиноамериканская праздничная культура, в отличие от иберийского или русского завершённых вариантов, — часть

крупнейшего в мировой истории продолжающегося межцивилизационного метаморфоза. Это крайне важно для понимания возраста, уровня сформированности и онтологической сущности латиноамериканского праздника.

Приведем некоторые положения, разработанные отечественной латиноамериканистикой, фундаментальные для понимания особенностей латиноамериканского цивилизационного варианта в целом и такой его «первичной» формы, как праздник.

Латиноамериканская культура возникает в особом креативном поле — в поле *Первозданности*, что определяет культуротворчество здесь, как *Первотворчество*⁸. При тех условиях, что сложились в Новом Свете в столетие встречи европейско-иберийской и местных традиций (борьба-взаимодействие), ни одна из них не могла стать системообразующей в чистом виде. Здесь возник эффект «чистого листа» — ведь ни один, ни иберийский, ни местный праздник в этих условиях не мог быть «разыгран», повторен в своем исконном виде. Здесь требовалось сотворчество разных уровней Архаики (до-осевой и осевой, христианской), причем именно праздник, прежде всего календарный и религиозный христианский, стал тем первичным креативным полем, на котором возник цивилизационный компромисс-взаимодействие на всех уровнях его структуры (проблематика, сюжетика, обрядово-ритуальное обрамление, декоративизм, мифопоэтика...). Все «языческое», концептуально-символическое, сущностное, автохтонное было подавлено, но продолжало жить в сознании крещеных и искало компромисса с новыми образами, символами, концептами по сходству или подобию, а миссионеры совершенно сознательно использовали местную мифологию для растолкования новых догматов. И уж вовсе не изгонялись, особенно в XVI в., местный декоративизм, атрибутика, без которых практически невозможно было «разыграть» любой христианский праздник.

И именно в празднике как первичной форме культуры суждено было возникнуть новому «культурному бессознательному», новой цивилизационной архетипике, новой базовой нормативности, надличностным компонентам культуры⁹. Это означает, что *латиноамериканец* начал формироваться в ходе христианизации как новый тип прежде всего *через праздник*, т.е. как *Ното Feriatus*.

Это положение можно развернуть и в историческом аспекте, и в аспекте специфики формирующейся латиноамериканской ментальности, в онтологическом, в поэтологическом измерениях.

Развивая высказанное положение, парадоксально звучащее для тех, кто привык иметь дело с *готовыми*, а не с формирующимися традициями, можно, разумеется, в метафорическом смысле сказать: открытие и последующее освоение Нового Света — это *сплошной*

праздник. Мы имеем в виду не тривиальное, обыденное веселье, а веселье, связанное с праздничным ритуалом, являющееся формой экстатического переживания глубинной природы праздника как действия, инкорпорирующего эсхатологизм, утопизм и амбивалентную метаморфность всех составляющих его оснований и концептов, активизацию архаических и мифогенных пластов, образующих феномен житнетворческого метаморфоза, пороговости, переходности к *иному*, чаемому миру.

Можно охарактеризовать подлинно праздничное состояние сознания как *праздничный катастрофизм*. Именно такая матричная ситуация в Новом Свете закладывается в онтологические основы латиноамериканской культуры в самых началах встречи двух цивилизационных традиций в конце XV — начале XVI в. Достаточно проанализировать описания первооткрытий в Новом Свете с первого письма Х. Колумба или записок П. Ваш де Каминьи¹⁰, чтобы убедиться в этом. Истовость праздничного катастрофизма усиливалась тем, что речь шла об открытии совершенно неведомых Европе земель, людей, культур.

Для первовстреч характерны атмосфера и элементы праздника, более того, карнавальности: травестия (переодевание, обмен одеждой, украшениями ритуального характера), взаимное угощение, т.е. элементы пиршества, участие музыки, танца, пения, повышенная жестуальность (при совершенно незначительной или отсутствующей словесно-выразительной функции из-за взаимонепонимания), эмоциональность и эротизм. И все это окутано особой атмосферой встречи с неведомым, ожиданием небывалого, опасного и чудесного, утопическими чаяниями.

Подобная изначальная ситуация первооткрытия воспроизводится на протяжении века Открытий в искаженном, «теновом» варианте в аморальных конкистадорских вакханалиях с участием индейцев (таких свидетельств немало в хрониках открытий и конкисты) и в совершенно ином варианте, в высокоидеологизированных, одухотворенных празднествах, связанных с массовыми первичными крещениями индейцев и с установлением и введением системы христианских праздников, с присущими им канонизацией латиноамериканских святых и торжеств по поводу местных чудесных явлений Девы Гваделупской, Девы Копакабанской...

Очевидно, что *Homo Latinoamericanus Feriatus* — это уже не ибериец, не индеец, не африканец, его внутренне противоречивое заново самонастраивающееся сознание, формирующаяся иная ментальность работают на симбиотически-синтетическое интегрирование далеких концептов, форм, стилистики, и такое сознание с неизбежностью, в плане механизмов его работы, включает в себя травестию,

парафраз, совмещения по принципу подобия, элементы гротеска, игровой, театральной поэтики, а в плане содержательном — эсхатологически-утопический катастрофизм.

Перефразируя Й. Хёйзингу, утверждавшего, что начало всего — в игре, можно сказать, что в Новом Свете латиноамериканской культуре предшествует праздничность. Иными словами, эта ситуация порождает особо «разогретый» *праздничный модус сознания*.

Об этом свидетельствует не только количество и разнообразие праздников по всей Латинской Америке, которое отражает активность выработки новых, латиноамериканских форм культуры, образующих новый цивилизационный «космос», но и сам тип культуротворческого сознания латиноамериканца, определяемого как *Homo Feriatus*, с его историко-культурно обусловленной, особой спонтанной подвижностью, лабильностью, импульсивностью, предрасположенностью к праздничности. В *праздничном модусе сознания* не только постоянно «играют» исторические рефлексy, вошедшие в плоть и кровь культуры со времен изначальной «встречи» миров и их первичного взаимодействия, о чем говорилось выше. Ситуация «встречи» этносов, культур, рас, взаимного узнавания и опознавания, взаимоотталкивания, взаимопротяжения и взаимодействия воспроизводится как архетипический «сюжет» на протяжении столетий и порождает эффект травестийности, пародирования, игры, маскировки и демаскировки, парафразирования. Таков механизм опознавания «одного» — «другим». Кто бывал в Латинской Америке, тот видел это воочию, особенно в странах с значительной долей афроамериканского населения.

В системе латиноамериканских праздников центральное место принадлежит «празднику праздников» — карнавалу, вернее — карнавалам разного типа и масштаба, создающим максимально «горячее» эсхатологически-утопическое креативное поле¹¹. В карнавале концентрируется и конкретизируется цивилизационная специфичность латиноамериканской праздничной традиции, а также состояние и уровень сформированности цивилизационного типа. В устойчивой, сформировавшейся цивилизации карнавал поддерживает и обновляет традицию, в латиноамериканском карнавале создается новая традиция.

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. Стягивая воедино прошлое, настоящее и будущее и отменяя профанное время, обменивая его на эсхатологический, веселый и

гротескный катарсис, карнавал в утрированной форме обозначает основополагающие нормы, экзистенциальные ценности, способы их сочленения, их соотношение, намечает и подтверждает утопический вектор направленности во всеобщее чаемое идеальное будущее. К нему направлено движение карнавальной «карросы» (колесной платформы-повозки или/и корабля).

Онтологическую, бытийственную целостность карнавального действия в нерасчлененном состоянии ощущают только сами его участники-творцы, наблюдатель же, находящийся в отчужденной, отстраненной позиции, тем более, когда речь идет о взгляде ученого, с необходимостью деконструирует целостность, вычленяет отдельные аспекты. Аналитические процедуры с необходимостью ведут к смысловому редуцированию. При анализе неизбежна утрата целостности, но правильно выстроенная иерархия функций позволяет выйти из этой ситуации с меньшими потерями. Условие для этого — взгляд на карнавал, его осмысление сквозь призму главной, обобщающей функции — *ритуально-рекреативной*.

Для понимания сути вникнем в семантику слова «рекреативный». Современные испанские *recrearse*, *recreación* означают развлечение, наслаждение, восстановление сил, отдых. Но историко-культурная, языковая память хранит рефлексы и других значений, исходных от латинских слов *creo* — творить, создавать, рожать детей; *creator* — создатель, творец, основатель, отец; *re-creo* — воспроизводить, обновлять, преобразовывать, переделывать, восстанавливать, возрождаться. И, кстати, также — отдыхать. Сумма этих значений определяет и поясняет глубинную природу праздника и особенно карнавала как символического воплощения в гротескно-веселой форме (если только речь не идет о сугубо серьезных архаических сакральных действиях) целостного жизнестроительного ритуала всеобщего метаморфоза, воспроизведения, обновления и подтверждения миропорядка — в устойчивых традициях, и ритуала основания, творения, создания нового, своего миропорядка — в формирующейся традиции.

С такой точки зрения «рекреация» соединяет в единое целое все аспекты и функции карнавала: социально-коммуникативную, социально-психологической релаксации, мифогенной энергетической подпитки сознания, мировоззренческой и художественной креативности, нормотворческую, культуuroстроительную...

Определение типа «пресловутое веселье» карнавала, противопоставление серьезного и несерьезного в карнавале перечеркивают его двуединую, амбивалентную сакрально-профанную, серьезно-несерьезную природу. То же можно сказать и об объединении функций карнавала в обобщающие группы: «площадно-игровое, гротеск-

но-смеховое начало» и «ритуально-партиципативная функция»¹²; «ритуально-партиципативная» и «ритуально-смеховая» функции¹³. Аналитически продуктивное разделение функций неизбежно редуцирует целостность карнавального действия, ибо на деле они действуют только в единстве, и одна является стороной и формой другой, в ином виде они существовать не могут.

Но в различных праздничных традициях под влиянием уровня развития цивилизационной системности на авансцену выдвигается та или иная функция. В Латинской Америке акцентируется культуросообразительная, а точнее, *цивилизационно-строительная* функция, предполагающая разные формы и способы самостроительства, самоидентификации, утверждения себя как особого, *иного* мира в мире других цивилизаций, и, соответственно, различные формы репрезентации своеобычности, *инаковости* — онтологической, бытийственной, метафизической, этнокультурной, мировоззренческой, художественной. И все-таки эта, выдвинутая вперед функция дается только в целостности всего действия и только через праздничную игру, гротескно-площадное, смеховое начало.

В этом плане прокомментируем понимание теории карнавала и карнавальности культуры в трудах М.М. Бахтина. Разумеется, у каждого исследователя — свое отношение к ней. Но плодотворно именно целостное понимание этой теории. Она важна не только для культуры Средневековья и Ренессанса, но и далеко за пределами этих культурно-исторических эпох, и не как частная теория, а как метатеория. Статус метатеории ей придает разработка метапоэтики карнавала и карнавальности как связанной с онтологическими основами другой, иной, «изнаночной» и извечной стороны культуры, меняющейся по мере ее эволюции, но никогда не исчезающей, ибо она принадлежит области архетипического, «бессознательного», уходит в самые основы жизнетворчества и человеческой природы, есть форма воплощения универсального жизнеустроительного трансформационного ритуала, извечного бытийственного метаморфоза¹⁴. Кроме того, М.М. Бахтин неоднократно отмечал историческую изменчивость европейской карнавальности, ее трансформацию и одновременно показывал ее неизменное присутствие в новых, иных формах.

С этой точки зрения принципиально важна мысль о том, что формирование латиноамериканской культурной традиции, в том числе и карнавальности, начинается с рубежа XVI—XVII вв., когда после расцвета и мощных проекций в профессиональное творчество европейский карнавал начинает на протяжении последующих веков свое нисходящее, но трансформированное развитие в различных формах гротеска¹⁵.

В Латинской Америке мы имеем иную историко-хронологическую картину: к XX в., в истекшем столетии, как раз когда в европейской культуре активно работают «теневые» стороны и рефлексыв карнавального гротеска, в латиноамериканской культуре расцветает полноценная карнавальность, дающая не менее мощные проекции в профессиональное творчество. И не следует ли задаться вопросом (выйдя за пределы непосредственной темы): не была ли активная полноценная карнавальная жизнь в европейском Средневековье и Ренессансе связана, как и в Латинской Америке XX в., с необходимостью утверждения в те времена своей, в разных вариантах, европейской цивилизационной идентичности? Ведь то была пора как раз национально-этнического «собрания» Европы.

При всем том, разумеется, очевидно глубокое отличие латиноамериканского карнавала XX в. от западноевропейского карнавала прошлого и тех форм карнавальности, что бытуют и поныне, в том числе в иберийских странах. Глубинное различие вызвано тем, что вся латиноамериканская культура — и праздники ярко это демонстрируют — возникает не в результате долгого, органического роста, а из катастрофического столкновения — «встречи» Современности с Архаикой, она рождается в условиях *Первозданности* и *Первотворчества*. Европейский же карнавал был инобытийным выражением своего Логоса, в Латинской Америке вся история культуры и есть попытка сотворения своего Логоса из изначального хаоса, создания Слова из ситуации взаимонепонимания. Все различие этих ситуаций с особенной наглядностью выступает именно в разном соотношении ключевых элементов карнавального действия.

Европейский карнавал очень «разговорчив», здесь большую роль играет Слово; всякая словесная ритуальная формула может быть развернута в речевой, песенный, мелодический «дискурс», в «говорение» (достаточно вспомнить, например, классический европейский карнавал в «Гаргантюа и Пантагрюэле» и его анализ М.М. Бахтиным). Ничего подобного нет в карнавале латиноамериканском. Здесь ключевая роль принадлежит Ритму, Жесту, Пантомиме, Моторике, Танцевальному ходу. Речевые формулы, в форме антифонной или хоровой рефренной, как правило, лишены рационального смысла и являются ритмической звуковой поддержкой Движения, направляемого ударными инструментами. По сути, это «младенческий лепет» культуры. Есть в карнавалах минуты, паузы «космического молчания», когда вообще без всякого звукового сопровождения работает в заданном ритме, трудится, творя себя, расстет многоногое и многорукое Тело. Но это одновременно и момент соприкосновения с запредельным, с областью взыскуемого Духа. Когда после «космического прободения» снова взрываются музыка,

ритмика и младенческое речевое оформление, Слово как бы рождается снова, выплавляется из магмы звуковой какофонии, т.е. это одновременно и творение почвы для Логоса.

Иными словами, слабость вербального аспекта латиноамериканского карнавала — это отражение и воплощение в специфической карнавальномой форме исходного отсутствия «общего слова», феномена взаимонепонимания и изначального преобладания жестуальности, пантомимы, движения, ритмики. Но, оказывается, серьезные, жизнетворческие функции карнавала воплощаются благодаря не только слову, но и активности невербальных средств самовыражения, создавая аналогичную по глубине ситуацию «вхождения» в праздничный утопически-эсхатологический миропорядок.

Ресурс латиноамериканского карнавала — множество источников: историческая цивилизационная память иберийских, средиземноморских корней, корней автохтонных, африканских, креольских, а помимо этого — широкая развернутость и открытость латиноамериканского «культурного бессознательного» и в свою Архаику, и в универсальный тезаурус «бессознательного». Как и в подлинных архаических карнавалах здесь происходит глубинный жизнестроительный метаморфоз, динамика которого порождается сближением и взаимодействием полюсов, пределов, концов и начал — жизни и смерти, эроса и танатоса, бытия и небытия, сакральности и профанности, причем в крайне заостренных формах, как об этом свидетельствует, например, среди иных вариантов латиноамериканского карнавала мексиканский День мертвых¹⁶.

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.

Но было бы неверным акцентировать в латиноамериканском карнавале исключительно «горизонтальную» линию — момент «встречи», взаимодействия и интегрирования на исторической «горизонтالي» различных этнокультурных групп. «Встречи», подобные той, что произошла в Новом Свете, происходят не только на бытовом, но и на бытийственном, духовном уровне знакомства. Таков закон цивилизационных встреч: каждый значительный, глубокий контакт на «горизонтали» тут же порождает из «вопросов» (?) и «восклицаний» (!) трансцендентную «вертикаль»; без нее невозможна новая картина мира, возникающая как результат этой «встречи».

Латиноамериканский цивилизационный вариант формируется в двойственных условиях. С одной стороны, встреча с Архаикой обернулась архаизацией христианства, «припоминанием» им давних

времен борьбы с язычеством и варварством, а неизбежное взаимодействие с местными традициями породило явления христианско-языческого синкретизма (в частности, крайне важный для формирующейся культуры феномен «народного католицизма»). С другой стороны, формирование новой культуры происходило в период утраты христианской религией роли неоспоримой культурной доминанты, в период секуляризации сознания и широкого распространения различного рода парарелигиозных течений. В Латинской Америке ярко выражен контраст между официальной, институциональной ролью, которую играет католичество, и реальными духовными ориентирами культуры. В частности, латиноамериканские праздники, в том числе и чисто христианские, календарные, не говоря уже о карнавале, свидетельствуют о том, что в народной, и в профессиональной культуре трансцендентная «вертикаль» выстраивается как магиго-парарелигиозная, насыщенная импульсами архаической архетипичности. С этой точки зрения расстояние между народным «магизмом» и «магическим реализмом» латиноамериканской литературы не столь уж велико.

Здесь возникает еще одна тема — о значении карнавала для профессионального творчества. Будучи «машиной» цивилизационного строительства, самоидентификации, карнавал одновременно — продукт этого процесса. Ведь самоидентификация может осуществляться только в оформленных феноменологических объектах культуры. И потому карнавал — это своего рода отлаженный механизм, состоящий из целого набора культуротворческих механизмов, культуропорождающих способов и процедур, в нем обнажается «механика» культуростроения, включающая в себя и симбиотические, и синтезирующие механизмы. Карнавал обрабатывает эти механизмы и возвращает их в жизнетворческую повседневность, в модели поведения, наконец, в искусство.

Можно говорить о полной изоморфности механизмов карнавала и художественного сознания. Многие деятели культуры внесли свой вклад в культуру карнавала¹⁷, вместе с тем они создают свои творческие приемы, образы под воздействием карнавальской культуры, ее нормативности. Это круговорот массового и индивидуального, бессознательного и сознательного, архетипического и индивидуально-творческого. И потому не случайно обращение к идее *карнавализованности* латиноамериканской культуры, искусства, *карнавализованной* метапоэтики. А может ли быть иное, если речь идет о настоящем творце, который воплощает с высокой полнотой «культурное бессознательное», присущее латиноамериканской культуре, и обогащает его своим вкладом? И в этом смысле можно было бы, снова вспомнив Й. Хёйзингу, сказать, что в латиноамериканском

искусстве *карнавализованность* сознания предшествует творческому самовыражению, если понимать карнавальность во всей полноте, как *праздничный катастрофизм*, в котором акценты жизнеутверждения и метаморфоза, эроса и танатоса смешаются в диапазоне амбивалентной игры между полюсами гибели и возрождения. Латиноамериканский Логос творится в *карнавализованном* профессиональном искусстве — именно об этом свидетельствует творчество типичных и высших выразителей латиноамериканского *способа быть* — Рубена Дарио, Г. Гарсиа Маркеса, можно назвать и много других имен.

Но не являются ли такие общие для карнавала и профессионального искусства механизмы, как парафраз, травестия, выражением некоего общего цивилизационного алгоритма миропорядка, возникающего в результате метаморфоза на границах различных культурных миров?

Отвлечшись от конкретной истории, от гигантского конкретного разнообразия латиноамериканского праздника, мы концентрированно сказали о главном, существенном, что отличает его как цивилизационное самовыражение и как механизм творения своего цивилизационного варианта.

* * *

Итак, праздник в Латинской Америке играет повышенную, может быть, исключительную роль. Бросается в глаза и то, что в массовом сознании образы Латинской Америки, латиноамериканца ассоциируются с праздничностью, с музыкальной, песенно-танцевальной стихией, со знаменитыми карнавалами. Искры праздничности живут там в воздухе, готовые разгореться в импровизацию: это и некая музыкально-ритмическая возбужденность, и жестуальная динамичность, и склонность к игровому поведению. И речь не только о бытовой сфере, культуре обыденности, но и о социальном поведении — политических актах, демонстрациях... Вероятно, можно говорить об особом строе эмоциональности, о *психофизиологической предрасположенности к праздничности*.

Имеются в виду не только явно «праздничные» афролатиноамериканские культуры или культура креолов, метисов в различных ипостасях, но и «сумрачные» индейцы, живущие от «карнавала до карнавала», в постоянной подготовке к нему. Именно от «карнавала до карнавала» — этого короля праздников на латиноамериканской почве. Живая жизнь карнавала в Латинской Америке — естественный источник и генератор праздничных форм, возбудитель особого психофизиологического настроения, пульсации праздничности, что можно назвать *карнавализованным модусом сознания*. По сути, любой

праздник — трансформированная, редуцированная форма карнавала, даже его салонные и официозные формы.

Важно и то, что латиноамериканский праздник очевидно (не очевидно он таков повсюду) *демонстративно синкретичен*, симбиотичен, сочетает элементы разных культур и цивилизаций. Даже в районах автохтонной культуры (андские страны, некоторые районы Мексики, Центральной Америки) основной праздник — карнавал — всегда синкретичен.

Между повышенной ролью праздничности, карнавальности и культурным синкретизмом существует глубокая связь. Праздник — культуростроительная машина всегда и везде, но для Латинской Америки, где история формирует новую цивилизационную парадигму, возможно, требуется более точная дефиниция — *цивилизационно-строительная машина*. Со времен Первооткрытия она перемальвает в своей утробе элементы цивилизаций, отстоящих одна от другой на тысячелетия, и создает латиноамериканский праздник — вероятно, наиболее репрезентативное и яркое коллективистское проявление новой культуры. Матрица карнавала, карнавальный хронотоп заложены в *самые основания латиноамериканской культуры*.

М. Элиаде писал о том, что Открытие, т.е. прорыв через границы известного в неведомое, всегда создает эсхатологическую ситуацию: сдвигание концов и начал, жизни и смерти, устремление за завесу времен, к началам нового, к утопии. Вспомним Колумба: новая земля и новое небо... Эта ситуация и есть источник, порождающий повышенную креативную роль карнавального хронотопа — непосредственного воплощения эсхатологического модуса сознания. О принципиальной, основополагающей роли карнавального хронотопа в латиноамериканской культуре писал Н.М. Польщиков в работе «О метапоэтике рубежа в пороговых культурах»¹⁸. *Матричная ситуация, возникающая у истоков, повторяется постоянно и несчетно в разных формах культуры, формирует сам тип сознания*, ибо Первооткрытие постоянно воспроизводится от начал и до современности.

В самом деле, многие свидетельства хронистов Первооткрытия, особенно первые наблюдения, фактически воспроизводят праздничную, эсхатологически окрашенную ситуацию. Возьмем ли мы первое письмо Колумба или письмо Перо Ваш де Каминьи об открытии Бразилии, очевидно, что, помимо всего прочего, на начальном этапе возникла именно эсхатологически-карнавальная обстановка. Для европейцев обнаружение неведомых земель и людей — воплощение божественного замысла, для индейцев белые — мифологические существа, боги, сошедшие с небес. Индейцы вели себя возбужденно-празднично, танцевали, старались вовлечь пришельцев в пляски, играли на своих инструментах, европейцы тоже

показывали разнообразные трюки... Шла карнавальная игра — травестия — переодевание, обмен элементами одежды, головными уборами. Просветленно-эсхатологическое чувство владело и Колумбом, и Перо Ваш де Каминьей. Дальнейшее — уже иной вопрос. Здесь главное — матричная ситуация, в которой налицо все элементы карнавальная праздничности: травестия, маска, танец, музыка, возлияния, эротизм. Подобный праздник встречи миров — коренной факт межцивилизационного общения, из которого все выходят мечеными по-новому. *Праздник травестики стал реальным механизмом первичного базового взаимодействия — положительного, конструктивного*, в отличие от множества негативистских форм социального общения, не говоря уже о конкисте.

Церковь, монашество, миссионеры — главные носители эсхатологических настроений, бурно развившихся с открытием Нового Света, — широко использовали праздник в главном его качестве — как машину по переводу «культы в культуру». Привлечение для постановки христианских действий индейских праздничных традиций (музыка, танец, декоративность и т.д.) вело к тому, что при сохранности канонических сюжетов (впрочем, авторы авто выходили далеко за пределы традиции) в итоге получалось нечто третье. Аналогичны результаты и профанных празднеств, карнавальных шествий, организуемых светской властью с широким привлечением индейцев-вассалов. И так далее...

Праздник стал лоном соития сакральных фигур, дат, образов, атрибутики, декоративности — рождения новых культурных феноменов «на глубине мифа» (К. Ясперс), где было возможно культуропорождающее взаимодействие отстоящих на тысячелетия цивилизаций.

С типологической позиции в Латинской Америке происходило и происходит то, что с вариациями характерно для всякого взаимодействия в культурно-цивилизационном пограничье, в зоне встречи архаики с «модерном»: переход границы, трансгрессия, взаимодействие по линии горизонтальных отношений культур. Вспомним, например, трансгрессию западных культурных форм в России при Петре I, его ассамблеи, карнавалы, переодеванья. В современной России налицо подобная карнавализованная активность, профанирование официальных мифов и топосов, внедрение чужеродных форм, особенно в первые годы реформ.

Но очевидны и принципиальные различия. В русской культуре внедрение инокультурных форм влечет ее изменение, в Латинской Америке происходит не просто изменение, но создание самих основ культуры.

Праздник — всегда выход за норму, ее нарушение, но в русской культуре не затрагивается целое; с поглощением и ассимиляцией

нового происходит возврат к норме, пусть и модернизированной, но матрица тверда и устойчива. В латиноамериканской культуре норма податлива, плазматична, готова к «заливке» в форму. Здесь из взаимодействия возникают новые комбинации; они могут и распасться, и срастись, из бессистемного через симбиотические соединения и синтезирование форм творится новая системность.

В праздничной стихии происходит *кристаллизация новой психофизиологической определенности* на уровне ритма, жеста, моторики, звука, ритмослова, эротической импульсивности, а это и есть творение нового коллективного — *Родового Тела* с присущим ему новым вариантом коллективно-бессознательного, той сферы, где возникают новые автоматизмы, надличностные стереотипы, определяющие не только праздничное, но и будничное бытие. *В сознании латиноамериканского метиса, креола работают те же механизмы, что и в празднично-карнавальном действе*, оно «плазматично», лабильно, травестийно возбуждено, предрасположено к гротеску и к маскировке (маска), и к самопрезентации. Это и есть результат межэтнического, межцивилизационного взаимодействия на всех уровнях — от уровня «крови» до уровня культуры, где себя осмысливают, глядясь в зеркало другого.

Но цивилизационная трансгрессия никогда не ограничивается трансфертом культурных форм по горизонтали — на пересечениях культур всегда встают знаки вопросов и восклицательные знаки возможных ответов.

Родовое Тело никогда *не лежит*, рождаясь, оно *встает*, вырастая как целостность, оно вытягивается по вертикали, ибо родовое как целостность всегда связано с вечностью, апеллирует к ней, трансцендентизирует в Дух. В межцивилизационном общении, и тем более в праздниках, карнавалах, происходит встреча богов жизни и смерти, рождения и умирания, идут поиски гармонии, выхода в спасении, в утопии, а это уже зона метафизических исканий. В утопическом пространстве межцивилизационного карнавала достигается целостность коллективного Родового Тела, а значит, некое единство *Духа*.

Карнавальный модус сознания оказывается в Латинской Америке изоморфным интеллектуально-духовным исканиям высокой культуры, порождающим в поисках своего самоосмысления целую череду утопически-эсхатологических концепций новой — латиноамериканской — цивилизации. Показательна в этом отношении философия и эстетика испаноамериканского модернизма, сыгравшего ключевую роль в формировании новой культуры. Модернизм с его пафосом преодоления порогов, границ исторической «невозможности», с его устремленностью в безграничье свободы и гармонии, где достигается целостность нового человека-латиноамериканца,

с его «отменой» в самой концепции «латиноамериканского человека» этнических различий (это — человек вообще, полный, целостный) прямо соотносится с карнавальным хронотопом, несет его в своем составе, в своей «крови». Внутренние различия несущественны с точки зрения общей парадигмы: Хосе Марти, с присущим ему «тяжелым» героико-романтическим пафосом, не любил карнавал (хотя работал в его поэтике), а эстетика Рубена Дарио откровенно карнавальна, праздник всегда выступает у него с положительным знаком — и оба они воплощали основной цивилизационно-строительный вектор, устремленный к спасительной эсхатологической гармонии, к окончательному разрешению всех противоречий в новом синтезе.

В сущности, в поэтике карнавала, в искусстве, в структуре культурфилософской мысли действуют одни и те же механизмы строительства новой культуры. Карнавал — парад этих строительных форм: парафраз, травестия, инверсия, пародия, маска... Мнение о том, что парафрастические механизмы (маска) — свидетельства ущерба культуры, неверно; это универсальные культуростроительные приемы, приобретающие большее значение в кризисные периоды. Среди множества функций маски есть одна, особенно важная для латиноамериканской культуры. Скрывая частное, индивидуальное, маска выявляет коллективное, архетипическое, свойственное культуре в целом, а значит, она имеет *идентифицирующее значение*.

Путь карнавала от гротескного, комического — к космическому, как в романе Гарсиа Маркеса «Любовь во времена холеры» — этом «букваре» латиноамериканской карнавальности. В финале книги Тело обретает Дух, но в новом соотношении, где телесное и духовное слиты в чаемое единство.

¹ См.: Ибероамерика в мировом цивилизационном процессе // Латинская Америка, 1999. № 5, 6, 7, 8, 9.

² См., в частности: Цивилизационные исследования. М., 1996; Земсков В.Б. Проблема культурного синтеза в пограничных цивилизациях // Российский цивилизационный космос. К 70-летию А.С. Ахиезера. М., 1999. С. 240—252.

³ См. там же.

⁴ Шемякин Я.Г. Латиноамериканский праздник как предмет цивилизационного исследования // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 343—372.

⁵ См.: Кожановский А.Н. Традиционные праздники в Испании Нового времени // Там же. С. 124—144.

⁶ См. Земсков В.Б. Типология эсхатологических пространств: Концепции европейско-христианской экспансии XVI—XVIII вв. в Америку и в Сибирь и их цивилизационные проекции // Пространства жизни. К 85-летию академика Б.В. Раушенбаха. М., 1999. С. 550—573.

⁷ См.: *Харламенко Е.Н., Харламенко А.В.* Об истоках и о роли праздника в ибероамериканской культуре // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. С. 18—67. *Федосов Д.Г.* Индейцы и празднично-обрядовые традиции вицекоролевства Перу (XVI—XVII вв.) // Там же. С. 67—79. *Гончарова Т.В.* От Мексики до Боливии: праздновать, чтобы жить // Там же. С. 199—211; *Васина Е.Н.* Праздничная культура Бразилии // Там же. С. 260—271; *Хайт В.Л.* Карнавал и карнавализованность латиноамериканского искусства и архитектуры // Там же. С. 271—287.

⁸ *Iberica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М., 1997. С. 8.

⁹ Там же.

¹⁰ Хроники открытия Америки. 500 лет. Антология. М., 1998.

¹¹ См.: *Васина Е.Н.* Праздничная культура Бразилии // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. *Op.cit.*; *Хайт В.Л.* Карнавал и карнавализованность латиноамериканского искусства и архитектуры // Там же. С. 271—287; *Гончарова Т.В.* От Мексики до Боливии: праздновать, чтобы жить // Там же. С. 199—211; *Кофман А.Ф.* Мексиканский день мертвых и его культуuroстроительство // Там же. С. 229—247; *Гирин Ю.Н.* Амбивалентность празднеств (онтологические и поэтологические аспекты) // Там же. С. 330—343; *Шемякин Я.Г.* Латиноамериканский праздник как предмет цивилизационного исследования // Там же. С. 343—372.

¹² См.: *Гирин Ю.Н.* Амбивалентность празднеств (онтологические и поэтологические аспекты) // Там же. С. 330—343.

¹³ См.: *Шемякин Я.Г.* Латиноамериканский праздник как предмет цивилизационного исследования // *Op.cit.*

¹⁴ См.: *Польщиков Н.М.* Амбивалентность празднеств (онтологические и поэтологические аспекты) // Там же. С. 313—330.

¹⁵ См.: *Хайт В.Л.* Карнавал и карнавализованность латиноамериканского искусства и архитектуры // Там же. С. 271—287.

¹⁶ См.: *Кофман А.Ф.* Мексиканский день мертвых и его культуuroстроительство // *Op.cit.*

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: *Iberica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. С. 172—188.

На «карнавале» у Рене Портокарреро (вспоминая Мастера)

Мой разговор с Рене Портокарреро продолжался часа два с половиной. Полчаса за столом, заваленным книгами, альбомами, буклетами, фотографиями, я спрашивал и говорил, а Рене — так, по-домашнему, он просил называть себя — изредка отвечал, но в основном добродушно молчал, большой, мягкий, уютный, с пышными усами (на дружеском шарже известного кубинского карикатуриста Хуана Давида, который можно было увидеть у Портокарреро, он похож на моржа). Потом в студии два часа Рене говорил со мной языком своих работ, а я смотрел, угадывая речь его искусства. Было это в мае 1978 г.

Рене показал мне серию «Карнавал» из двухсот работ (акрил и тушь), созданную в 1970—1971 гг. «Карнавал» застал меня врасплох: узнавая старого мастера, я видел в то же время совершенно нового художника, более того — нового человека. О том, что означала для него работа над этой серией, он говорил со «священным трепетом», который можно было бы воспринять иронически, если не знать его абсолютной искренности и не видеть перед собой работы, кричащие языком линий и красок о «самосожжении и воскрешении из пепла». Подведенный к этому рубежу всей предысторией своего творчества, он безоглядно отдался этому новому тяжкому и мучительно-сладостному труду, после которого наступило полное физическое и душевное опустошение и... возрождение, новая мера жизни и искусства.

Глядя на работы серии «Карнавал» и слушая редкие и краткие комментарии Портокарреро, я думал о возможностях творческого преобразования человеческого духа, о его способности сжигать себя в огне сомнения и отрицания и воскресать из пепла старых представлений, с новым зрением и новой мудростью. Рене обманул себя и всех, перепрыгнул через голову, выскочил из «старой шкуры»...

Всем был известен художник Рене Портокарреро, работы которого к тому времени уже хранились во многих музеях мира. Он замыкал группу замечательных живописцев, начинавших в 20—30-х —

начале 40-х годов XX в. и создавших то, что и называется кубинской живописью: Виктор Мануэль, Эдуардо Абела, Фиделио Понсе, Карлос Энрикес, Вифредо Лам, Амелия Пелаэс...

Портокарреро, как и удачливый Лам, работавший рядом с Пикассо (любимый ученик!) и учившийся у сюрреалистов, перепробовал много стилей, модных в 20—30-х годах, и искал опору в афрокубинской народной эстетике, в кубизме, в многоцветье кубинского витража «медии пунто». Можно обнаружить нити, связывающие его «Карнавал» с поисками молодости и даже с детством, впечатлениям которого он придавал большое значение.

И Портокарреро, и критики любят акцентировать то, что он родился (в 1912 г.) в Серро, благополучном предместье старой Гаваны, где неизменным дополнением витиеватой колониальной архитектуры в стиле барокко были витражи на дверях и окнах, бросающие желтые, лиловые, красные, синие пятна на старинные интерьеры и плиты глухих испанских дворишков-патио. Родился он 24 февраля, т.е. в разгар карнавала, когда в звонкоголосой, ритмопульсирующей Гаване праздничный дух народа, ломая расовые и социальные барьеры, заливал улицы города, смешивая — как смешала истоки история, создавая кубинский народ, — ритмы африканской и европейской музыки, салонного танца и румбы, маски черных богов и фигурки католических святых. Портокарреро родился под звездой карнавала, и его день рождения всегда совпадал с волнующим днем в жизни улицы, потому он восприимчиво впитывал, по его выражению, «оргию красок и музыки». Вольная, резкая, неожиданная и откровенная линия карнавального движения, прихотливый «завиток» барочной архитектуры, яркая палитра витражей — первооснова памяти художника.

Типичные для кубинской живописи богатый орнаментализм, сочетание стремления к кривизне линии с геометрически четкими построениями, избыточную резкость цвета, черно-белые контрасты искусствоведы связывают сегодня с различными пластами истории кубинской культуры, возникшими как сплав самых далеких и резко отличных элементов. Особое значение придается колониальной архитектуре в стиле барокко. Вот, например, мнение Алехо Карпентьера: «Вязь решеток, переплетение стрельчатых сводов, развертывание контрастных цветовых пространств — эта давняя и активно живущая традиция объясняет некоторые черты современной кубинской живописи»¹. Иоланда Агирре, автор книги о старинном витраже, относит самого Карпентьера, писателя Хосе Лесаму Лима и художника Рене Портокарреро к тем, кто воплотил и развил в своем творчестве давние традиции барокко².

Карпентьер, как известно, стал создателем концепции «онтологической» барочности латиноамериканского искусства: «Барокко —

это больше, чем стиль, это барочность, способ перевоплощения материи и ее форм, способ упорядочивания путем создания беспорядка, способ пересоздания... Латинская Америка барочна, и такой она была до того, как стала “латинской”. Мы убеждаемся в этом, если вспоминаем об орнаменталистике миштеков или майя. На Кубе барочность не нашла воплощения в камне или в дереве, зато она стала сутью повседневной жизни, воплотилась в танце, в криках уличных торговцев, в своеобразности кондитерского искусства, в самом человеческом силуэте... кубинское всесущее барокко, живое и говорящее, единственное, быть может, на всем континенте, отличающееся музыкальностью форм и теней, находящихся в постоянном изменении»³.

В кубинской живописи наиболее убедительное тому подтверждение для Карпентьера — творчество зрелого Портокарреро. В первой половине 1960-х годов состоялось несколько его выставок, торжественно принятых, вышли посвященные ему номера журналов. Подъем его творческих сил критики связывали с праздником народного духа времен Кубинской революции. Портокарреро создал тогда удивительный и неотразимый в своей убедительности пластический и цветовой образ Кубы, или, вернее, ее живописную символику.

Алехо Карпентьер писал, что Портокарреро сумел проникнуть в суть кубинского бытия, выразить в символических и цветовых формах порожденные природой и историей пластику и колорит, перевести действительность на язык живописи, «возведя свои паразитические города-синтезы, увенчанные башнями, колокольнями, куполами и галереями, статуями, прорезанные улочками и переходами, просверленные стрельчатыми стеклами и окнами, — единственным в своем роде и высшее выражение кубинского барокко... Чтобы населить эти города и их соборы, дворцы и аркады, появились на свет женщины с прихотливыми прическами, повторенные до бесконечности и в то же время всегда разные, как вариации на данную тему, которые импровизирует гениальный музыкант. А когда Портокарреро овладел светом настолько, что, кажется, стал способным лепить его, на современном этапе он пишет фигуры зачастую лишь в черно-белой гамме; лишенные цвета, они не перестали быть выражением барокко; сросшиеся, свившиеся с растениями, они излучают волнующую человечность... Рене Портокарреро сегодня — это один из крупнейших художников Латинской Америки, художник, который сумел открыть то, что видели до него и другие, но видели лишь как простой набор элементов, не имеющих внутренней связи»⁴.

Эти проникновенные слова не вызвали полного согласия у Портокарреро. Тогда же в интервью журналу «Ислас» художник заметил, что если Куба действительно барочна, то и он барочен, но, в общем-

то, он хотел бы, чтобы его живопись была просто живописью, и добавил, что готов согласиться с этой идеей, если признать правоту слов испанского писателя Рамона Гомеса де ла Серны о том, что барокко — это «неугасимое желание»⁵.

Не была ли его неудовлетворенность концепцией барокко продиктована стремлением уйти от инерции найденного? При всей широте его мир имел явные ограничения. Он был статичен, а лиризм слишком благодушен для нашего времени. И это беспокоило художника, хотя не все могли тогда угадать за тихой гладью его живописного мира драматическое звучание, едва слышное, но многообещающее.

Драматический мотив в его гротескной серии «Маски» (1953) был знаком того, что художник, не ограничиваясь воссозданием вешнего лика природы, искал пути к современному человеку. Драматические мотивы приглушенно звучали и в его «орнаментальных фигурах», о которых писал Карпентьер. Полные глубины, то вопрошающие, то холодно-отдаленные, то проникновенные взгляды его загадочных, сросшихся с буйной растительностью женщин, заставляющие вспомнить беспокоящие, с затаенной болью, взгляды героев Врубеля (один из любимейших художников Портокарреро), небольшой, но тревожный излом классической линии, небольшая, но многозначительная деформация пропорции лиц говорили о внутреннем напряжении и о том, что его работы 1960-х годов были не кульминацией, а промежуточным этапом. В мир Портокарреро начали входить история, время, но связь с ними была сложной, опосредованной. В кратких и полных философского смысла словах он изложил свое понимание соотношения искусства, живописи и действительности. Творческий акт для него — «драма, где в неожиданную борьбу вступают обретенный опыт и непостижимая тайна открытия». Они и порождают «точное чудо — произведение искусства», подобное «ребенку или цветку», ценное не тем, что оно изображает, но тем, каково оно само по себе. Эта «органическая» теория, отрицая внешнюю, лишь тематическую связь живописи со временем, утверждала их кровную связь, выраженную в художественной структуре. Живопись, как ребенок, который не повторяет мать, дающую жизнь, но, впитав ее соки, несет новое качество. Разве в том дело, продолжал Портокарреро, воссозданы ли на картине исторический сюжет или некий собор. Художник, «чувствуя человеческую боль», постигает и творит историю не так, как деятель истории, хотя их работа сходна. «Разве художник не топчет своего сердца и не идет навстречу радости — радость и смерть в данном случае одно и то же, — ведомый всепоглощающим стремлением совершенствования живописи?» У них лишь разные объекты приложения сил: у героя истории — сама жизнь, у художника — живопись. «Чтобы выразить отношение

к жизни, художник нуждается в факторе времени. Он не оперирует вещами, предметами, фактами — он их пересоздает. Не желая быть обманутым видимостью фактов, он переваривает их в себе... Иногда произведения искусства способны выйти за рамки времени. Разрываются скрывающие время облачения, и предстает истинная, подлинная история. По яблокам Сезанна течет кровь, пролившаяся в сражениях наполеоновских времен. Шахтеры с картин Ван Гога уже поют “Интернационал”. В сине-серой гамме “Герники” ошутимо поражение республиканской Испании. В полотнах американских абстракционистов — слезы, проливающиеся с вершин небоскребов. В ангелах Шагала — галлюцинирующее время Распутина и падение царей. В распятиях Грюневальда — нацистские распятия. В “Бедствиях войны” Гойи — все войны мира»⁶.

Утверждение особой связи живописи с историей обнаружило неожиданное, нежданное в Портокарреро — лирико-героический пафос, контрастировавший со статичным миром его живописи до-революционных лет. Энергия и драматизм, бурлившие под спудом в творчестве Портокарреро, спустя годы разлились в море его «Карнавала», серии, отразившей мощные сдвиги истории через первоматерию живописи.

Если сопоставить мировосприятие Портокарреро, каким он предстал в «Карнавале», с кем-то из художников Латинской Америки XX в., то ближе всего оно Габриэлю Гарсиа Маркесу. Как и он, Портокарреро «лепил» свои образы из латиноамериканской «глины», но позировала ему не только Латинская Америка, а весь мир, все человечество, вся история. Как и Гарсиа Маркес, он видел мир в динамике крушения и обновления, гибели старого космоса и рождения нового.

Я задал Портокарреро два вопроса. Первый: какой эпитафия можно поставить к серии «Карнавал». Он ответил, что не знает, ибо не знает, о чем она, но тут же вспомнил ответ Августина Блаженного на вопрос, что такое время: «Если меня не спрашивают, я знаю, если меня спрашивают, я не знаю». На второй вопрос, кому бы он посвятил эту серию, он ответил: «Гойе и Деве Гваделупской».

А мог ответить словами мыслителя и писателя Августина Блаженного, потому что герой его серии — время, история, но в гротескных формах. Сразу же всплывают в памяти «Капричос» Гойи. Но если сама идея работ, объединенных единством гротескного взгляда, их напряженный драматизм и трагизм, близки гойевским, то в остальном позиции художников существенно разнятся. Различия порождаются прежде всего исторической дистанцией, разделяющей художников. По определению Портокарреро, они — дети разных матерей-эпох. Взгляд Портокарреро устремлен в XX век — век рево-

люций, войн, ядерной угрозы, трагедий, высоких взлетов и низких падений человека. Его образы суть «переваренные» факты истории, подошедшей к явному рубежу. «Карнавал» Портокарреро — масштабная гротескная история нравственного опыта человечества, рассмотренного с точки зрения участника этой истории. Опыта не только нравственного, но и эстетического, т.е. самих способов самовыражения человека, ибо в орбиту гротеска Портокарреро входят не факты истории, а то, как она отражалась в искусстве на различных своих этапах. Эсхатологический настрой, мотив крушения старого мира господствует во всей серии гротескных образов Портокарреро, воссоздающих и основные жизненные ситуации и сюжеты (любовь, смерть, героизм, ненависть, равнодушие, измена, страдание, радость, сострадание, гуманизм, убийство, рождение), и то, как они представлены в мировой классике, мифологии, литературе (Каин, Абель, Венера, Мадонна с младенцем, Прометей, пронзенный стрелами св. Себастьян, Гамлет, Офелия, горящий Христос в образе линчеванного негра, па-де-де, исполняемое буржуа «конца века»), а потому объектом гротеска становятся и самые стили искусства от Античности до современности. Гротеск у Портокарреро впитал и травестировал эстетику кубинского и вообще латиноамериканского карнавала, гротеск Античности, Босха, Брейгеля Старшего, Дюрера, Гойю, Тулуз-Лотрека, Дега, Пикассо...

Как во всяком истинно карнавальном искусстве, в «Карнавале» Портокарреро господствуют слившиеся воедино трагическая и комическая стихии, отрицающие и возрождающие. Как и у Гарсиа Маркеса, в «царстве смеха и плача» Портокарреро трагическое преодолевается оптимизмом, смерть — жизнью, стремлением к новому идеалу, а мир «двует», причем так, как на это способна живопись. Из старого тела рождается новое, жизнь беременна смертью, а смерть рождает жизнь...

Рассказать о каждой из двухсот работ, не имеющих названий, невозможно: не каждая из них поддается логической трактовке. Сам Портокарреро не в состоянии дать объяснения своим полотнам («Если меня не спрашивают...»). Связано это и с его художественной индивидуальностью, и с манерой работы живописца-музыканта, импровизатора, и с тем, что часто у него нет конкретных объектов гротеска, есть лишь неосознанные точки отсчета, импульсы памяти. Он никогда не делал эскизов и не бросал ни одной из своих работ, доводя все до конца, ведомый интуицией, линией рисунка, цветовым пятном.

Другое, важное отличие от Гойи обусловлено характером мироздания, позицией художника и кроется в характере гротеска. У Гойи — трагический замкнутый круг «сна разума», порождающе-

го чудовища, зверолодей, людей-птиц, фантомы кромешного мира, из которого нет выхода. У Портокарреро, как и у Гарсиа Маркеса, трагический круг размыкается смеховым, карнавальным началом. М.М. Бахтин говорил о возрождении «гротескного реализма» в XX в., называя Томаса Манна, Бертольта Брехта и Пабло Неруду. Если бы Бахтин успел полнее познакомиться с латиноамериканской культурой, которая лишь в последние годы его жизни привлекла всеобщее внимание, то, наверное, нашел бы немало пищи для размышлений об ее живой карнавальности стихии.

Имя М.М. Бахтина звучало в нашем разговоре. Его назвал сам Портокарреро, который познакомился с выдержками из книги о Франсуа Рабле. Я рассказал художнику о встрече с Марио Варгасом Льосой в редакции московского журнала «Латинская Америка», где перуанский романист говорил о том, что в книге Бахтина он нашел подтверждение и объяснение тому, что ощущалось, понималось им самим... Портокарреро тоже был поражен, насколько его представления о карнавале совпали с идеями Бахтина.

Художник писал о карнавале в предисловии к альбому серии «Масок»: «Маска развязывает ноги танцора и сообщает ему устойчивость, твердость. Это лик мира в день праздника. Наша темная и требовательная душа располагает немалым числом способов самовыражения, но для того, чтобы почувствовать себя свободной, выбирает всегда маску. Разве не Фауст и Гамлет рассказали нам правду о нашем бытии из-за своих обнажающих истину масок в ночной и вечный день праздника? Смерть промывает наши лица. Маска — это форма птицы Феникс, и только отражение в зеркале другого возвращает нам радость бытия. Рисовать маску — это как бы вступить в заговор с царствами смеха и плача...»⁷.

Он говорил о том, как близок ему Бахтин, а я думал о том, что не случайно Портокарреро распознал в его словах о природе человека родственные смыслы и что мало понимать принципы карнавного гротеска — нужно, чтобы художник нес его в крови и вступил «в заговор с царствами смеха и плача», как Портокарреро, родившийся в день карнавала.

Как и всякое истинно карнавальное искусство, «Карнавал» Портокарреро имеет универсальный охват, в нем господствует слитая воедино и отрицающая и возрождающая сила. Как и у Гарсиа Маркеса, в «царстве смеха и плача» Портокарреро живет «жажда новой юности». Как в подлинно карнавальном искусстве, в «Карнавале» Портокарреро происходит, по словам Лесамы Лимы, «осмеяние стилей»⁸. Карнавальная гротеск срывает неподвижную маску непознаваемости, официозности, обнажает преходящую природу явления, тем самым отрицает, хоронит его и одновременно возрождает в но-

вом качестве. У Портокарреро объект гротеска — само время, история, и потому предметом осмеяния у него стали «одежды» времени, стили, и прежде всего сам гротеск.

Особого внимания заслуживает связь гротеска Портокарреро с античной культурой, с традицией народных карнавальных празднеств типа сатурналий, с вазовой живописью или с римским орнаментом. Бахтин писал о том, что римский орнамент «поразил современников необычайной, причудливой и вольной игрой растительными, животными и человеческими формами, которые переходят друг в друга, как бы порождают друг друга»⁹. Эта карнавальная стихия живет живой жизнью в «орнаментальных фигурах» Портокарреро, в его дивной «Флоре» — женском портрете античной лепки, волосы ее — перевитые между собой ветви, лианы, плоды, цветы...

Здесь «слышны» ассоциации с Босхом, Брейгелем Старшим и Дюрером. Очевидно пародирование гротеска Тулуз-Лотрека и Дега. Здесь и великая тройка — Ривера, Ороско и Сикейрос, наследники искусства майя и ацтеков, Возрождения, Гойи и живописи XX в. (может быть, поэтому Портокарреро и вспоминает о родившемся в XVIII в. в Мексике и ставшем символом новой латиноамериканской культуры образе Девы Гваделупской).

Гротеск Портокарреро соотносится и с творчеством Пикассо, которому в высшей степени свойственны пародирование стилей, гротеск как непрременная особенность подлинно карнавального восприятия. Возможно, в этом один из секретов того удивительного явления, что этот художник «номер один» XX в. принципиально избегал «своего» стиля, никогда не ограничивался одной из манер, пародировал и переосмысливал их все.

Наверное, после работ М.М. Бахтина было бы не так уж сложно, исходя из общих принципов, создать каталог карнавальной символики в живописи, описать закономерности карнавализованной формы, линии, цвета. В этом отношении серия Портокарреро — незаменимый источник. Стихия гибкого языка жестов, движений, позы, ритма, цвета буйствует в его «Карнавале». Но главное, наверное, не в установлении таких очевидных и типичных для карнавального искусства приемов, как деформация, утрирование основных жизненных точек «топографии» человеческого тела, тех точек тела, где оно *«перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело...»*¹⁰. Такие приемы в «Карнавале» в изобилии. Важнее увидеть специфически живописные приемы карнализации материала, с помощью которых и создается «двутелый» мир, в котором налицо и то, что умирает, отрицаемое гротеском, и то, что рождается из умирающего как символ будущего. В этом отношении примечате-

лен принцип зеркального отражения, повтора фигур, наслоение тел, их переплетение, разъятие тела, чреватого другим телом, известный по мексиканской графике прием обнажения скелета¹¹.

Известный мексиканский художник «поколения гигантов» Пабло О'Хиггинс сказал о «Карнавале» Портокарреро: «Это начало живописи». В ответ на мой вопрос, что означают эти слова, Рене улыбался и молчал. Начало живописи и в новых «Флорах» Портокарреро. Их классическая гармония — не повторение известных гармоний. Это та гармония, что родилась в «царстве смеха и плача».

После вулканического «Карнавала» гармония женских образов Портокарреро подобна музыкальному переходу в симфонии гениального композитора от пиков додекафонии к завораживающей мелодии обретенного рая. Но уходя, я смотрю на портрет Эрнесто Че Гевары, написанный в 1969 г., и вдруг замечаю застывший в углу студии памятник Портокарреро самому себе — из спекшейся керамики, засохших кистей, коросты старой краски, каких-то трудно опознаваемых предметов. Этот монстр, как застывшая лава вулкана, как вывороченные внутренности земли, напоминает о том, сколь наивно было бы доверять благостному виду доброго человека и бескомпромиссного художника Рене Портокарреро.

* * *

P.S. Этот текст в переводе на испанский Рене Портокарреро прочитал и в один из моих приездов в Гавану похвалил: «Это лучшее, что было обо мне написано». Наверное, от неисчерпаемой своей доброты.

Мастер умер (в 1985 г.), утопии того времени рухнули, но, думаю, доживи он до нашего времени, не нашел бы другого способа писать, как снова пройти через чистилище «смеха и плача». Нет другого способа...

¹ Unión. 1967, № 1. P. 154.

² *Aguirre I. Vidrería cubana. La Habana, 1970.*

³ Islas. 1966, N 3. P. 81.

⁴ Ibid. P. 82, 83.

⁵ Ibid. P.111.

⁶ Ibid. P. 111, 113, 114, 115, 116.

⁷ *Máscaras de Portocarrero. La Habana, 1955.*

⁸ Islas. Op.cit. P.104.

⁹ *Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 38.*

¹⁰ Там же. С. 343.

¹¹ О специфических цветовых приемах в этой серии см.: *Тананаева Л.И. Очерки кубинского искусства XVI—XX веков. М., 1999. С. 280.*

Указатель имен

- Абела Э. 449, 572
Абуладзе Т. 16
Аввакум, протопоп 517
Августин Блаженный 256, 575
Авельянеда М. 309, 336
Авенданьо П. де 250–251
Аверинцев С.С. 81, 159
Агиар-и-Сейхас де Ф. 273
Агилера Мальта Д. 402, 403
Агирре И. 572
Агирре Лопе де 232, 443
Агирре М. 273
Агустин Х. 438
Адамович А. 157
Адоум Х. 433
Аинса Ф. 404, 426, 440
Айа де ла Торре В.Р. 398–399, 413, 432, 523
Айала Ангиано А. 443
Акоста Л.
Акоста Х. де 247, 269, 499
Аларкон Х.Р. де 230–231
Алегрía С. 402
Александр VI, Папа Римский 174, 186
Алексис Ж.С. 388
Алеман М. 239
Альбаррасин П.
Альберди Х.Б. 280, 281, 287, 292, 366
Альберти Р. 451
Альварáдо П. де 200
Альварес де Веласко Соррилья Ф.
Альдао Ф.
Альенде И. 438, 439, 440
Альмагро Д. де 170
Альсина В. 290–291
Амаду Ж. 152, 153, 388, 402, 405, 416, 421, 426, 428, 429, 431, 433, 437, 454, 530, 534
Анакаона 221– 222
Анастасьев Н.А. 159
Андерсен Г.Х. 140
Андерсон Ш. 20
Андерсон Имберт Э. 199
Андраде, Олегарío Виктор 370
Андраде, Освальд де 401, 424
Андреев М.Л. 155, 160
Аннинский Л.А. 15, 158
Арагон Л. 450, 452
Аргедас, Антонио 396
Аргедас Х.М. 388, 402, 405, 416, 426, 530
Ардао А. 383
Аренас Р. 442
Ариосто Л. 240
Аристотель 181, 216, 257, 272
Армстронг Л.
Асбахе П.М. де 254
Аскасуби И. 284, 312, 313, 314
Аснар М. 450
Астрада К. 400
Астретта А. 438
Астуриас М.А. 59, 152, 153, 388, 392, 405, 409, 413, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 429, 433, 454, 525, 529, 530, 534
Асуэла М. 402
Атауальпа Инка 201
Атуэй 221
Афанасьев В.Л. 226
Ахиезер А.С. 569
Байрон Дж.Г. 281
Баксино Понсе де Леона Н. 442, 443
Бакст Л. 451
Бальбоа С. 477
Бальбуэна Б. де 239–242, 363, 377
Бальзак О. де 19, 58, 128, 129, 416
Бальмаседа П. 337
Бальмонт К. 448
Банвиль Т. де 346, 347
Банкли А.-В. 302
Барнет М. 436
Барра Э. де ла 337
Баррера Васкес А. 417
Барриос Чунгара Д.
Барт Р. 407, 425
Барча, Мерседес 42, 71
Батайон М. 210, 224
Батиста Ф. 46, 99, 100, 474, 475
Бахтин М.М. 65, 121, 154, 155, 160, 411, 412, 415, 431, 528, 553, 561, 562, 577, 578, 579
Баэс Б. 102
Бейль П. 248
Беккер Г.А. 18, 336
Бельо А. 285, 286, 297, 336, 351, 357, 362, 363, 367, 371, 392, 511, 523, 525, 532

- Бенедетти М. 49, 406, 437
 Бергсон А. 399
 Бердяев Н.А. 517, 532, 555
 Бернини Дж.Л. 481
 Бертолуччи Б. 135, 143
 Бессера Танко Л. 244
 Бетховен Л. ван 460
 Бидино Л.М. да 183
 Блаватская Е.П. 344
 Бланко Соса Х. 46
 Бланко-Фомбона Р. 356, 366, 379
 Бласко Ибаньес В. 137
 Бовуар С. Де 467
 Бодрийяр Ж. 425
 Боливар С. 226, 285, 297, 305, 357, 362, 366, 368, 371, 385, 417, 442, 499, 511, 523, 531, 532, 534, 543
 Бонапарт П. 464
 Бонассо М. 437
 Боррельо Р.А. 314, 315
 Д. Барриос Чунгара 436
 Борхес Х.Л. 21, 307, 313, 324, 388, 400, 404, 405, 407, 408, 409, 412, 414, 415, 416, 419, 421, 422, 423, 424, 426, 428, 431, 433, 437, 439, 460, 483–488, 529, 530, 534
 Босх И. 15, 89, 576, 578
 Бош Х. 100
 Боярдо М. 240
 Брейгель П. (Старший) 576, 578
 Бретон А. 63, 450, 452, 454
 Брехт Б. 154, 577
 Бри Т. де 214
 Бриер Ж. 402
 Брисуэла Айбар Э. 289, 290
 Бродель Ф. 504
 Брут Марк Юний 102
 Булгаков М.А. 11, 58, 150
 Бурже П. 368
 Бутырина Н. 160
 Бьой Касарес А. 407, 484, 488
 Бэкон Ф. 196
- Валера Х. 339, 340, 355, 379
 Вальдес А. де 183
 Вальдивиа П. де
 Вальдивьесо Х. де 265, 268
 Валье-Инклан Р. дель 356
 Валье-и-Кавьедес Х. дель 236, 237
 Вальенилья Ланс Л. 396
 Вальехо С. 392, 401, 420, 428, 429, 518, 530, 534
 Валькарсель Л.Э. 398
 Ван Гог В. 575
 Варгас Ж. 401
- Варгас Вила Х.М. 340, 356
 Варгас Льоса М. 33, 40, 61, 65, 66, 67, 153, 388, 402, 406, 409, 411, 414, 415, 416, 420, 421, 423, 429, 430, 433, 437, 518, 525, 529, 530, 534, 539, 577
 Васина Е.Н. 570
 Васконселос Х. 379, 396, 397–398, 399, 400, 432, 459, 501, 514, 523, 531
 Ватто А. 347
 Ваш де Каминья П. 558, 566, 567
 Вашингтон Дж.
 Вебер М. 503
 Вега, Карлос 502
 Вега Бельграно К. 341
 Вега Г. де ла 196, 336
 Вега Инка Г. де ла 229, 304, 305, 417, 534, 541, 546, 548
 Веласкес Д. 197, 198, 218, 222, 355
 Веласко Альварадо Х. 408
 Веласко Соррилья А. 275
 Вергилий Марон Публий 240
 Вериссимо Ж. 373
 Верлен П. 341, 343, 347, 348, 349, 353, 355
 Веспасиан, Тит Флавий 204
 Веспуччи А. 164, 169, 173, 177, 218
 Вивальди А. 477, 478
 Вивес Л. 183
 Виейра А. де 231, 273
 Вико Дж. 284, 290
 Вилла-Лобос Э. 449
 Вильмен А.-Ф. 281
 Вильялобос А. де 243, 251
 Виньес Р. 20
 Виньяс Д. 406, 437
 Висенте Ж. 124
 Витория Ф. де 183, 184, 210, 211, 212, 214, 216
 Витьер С. 420
 Вихиль Х.М.
 Волькенинг Э. 46
 Вольней К.Ф. 290
 Вольтер 92
 Врубель М.А. 13
 Вулф В. 20, 21, 25, 404
- Гавидиа Ф. 336
 Гайтан Х.Э. 19, 20
 Галеано Э. 437
 Галилей Г. 248, 273
 Гальве де (граф) 270
 Гальегос Р. 19, 20, 30, 31, 392, 402, 403, 454, 525
 Гарви М. 399
 Гарибай А.М. 267, 417

- Гарсес Х. 182
 Гарсиа Б. 289
 Гарсиа Гера
 Гарсиа Годой Ф. 379, 386
 Гарсиа Кальдерон Ф. 379, 396
 Гарсиа Лорка Ф. 125, 452
 Гарсиа Маркес Г. 5, 11–160, 388, 392, 405, 409, 411, 412, 414, 415, 419, 423, 424, 429, 430, 431, 433, 437, 439, 441, 442, 476, 485, 488, 518, 525, 529, 530, 532, 534, 539, 565, 569, 575, 577
 Гарсиа Элихио Г. 17
 Гевара А. де 183
 Гевара М. де 243
 Гевара Х. де 244, 255, 270
 Гегель Г.В.Ф. 287, 308, 315, 397, 403, 413, 444, 491
 Гендель Г.Ф. 478
 Гердер И.Г. 287
 Гершен А.И. 301
 Гёте И.В. 466
 Гизо Ф. 281, 290, 296
 Гильен Н. 388, 392, 416, 449, 453, 534, 538
 Гимарайнс Роза Ж. 388, 405, 416, 421
 Гирин Ю.Н. 445, 446, 501, 502, 532, 542, 570
 Гоголь Н.В. 58, 65, 451
 Гойя Ф. 89, 299, 468, 474, 575, 576
 Голсуорси Дж. 56, 94
 Гомер 140
 Гомес, Лауреано 100
 Гомес, Хуан Висенте 100, 101
 Гомес, Хуан Карлос 366
 Гомес Каррильо А. 341, 356
 Гомес де ла Серна Р. 21, 574
 Гонгора-и-Арготе, Луис де 232, 234, 236, 243, 245, 246, 258, 259, 263, 271, 275, 336, 355
 Гонкуры, Эдмон и Жюль 337
 Гонсалес де Эслава Э. 267
 Гончарова Т.В. 570
 Горький М. 56, 74, 517
 Готье Т. 337, 338, 347, 348
 Гофман Э.Т.А. 58, 61, 140
 Гранха де ла, граф 262, 263, 275
 Грасиан Б. 258
 Грейфф Л. де 21, 428, 530
 Григулевич И.Р. 186, 226
 Гримм (братья) В. и Я. 61
 Груссак П. 307, 342, 355, 373
 Гуадалупе Посада Х. 416
 Гуаман Пома де Айала Ф. 176
 Гутнин А.А. 446
 Гуиральдес Р. 324, 402, 525
 Гуляев В.И. 208
 Гумбольдт А. 204, 224, 296
 Гутьеррес Г. 410
 Гутьеррес Нахера М. 346
 Гутьеррес Р. 314
 Гутьеррес, Хуан Мариа 280, 287, 366, 367, 385
 Гюго В. 290, 336, 337
 Гюйсманс Ж.-К. 355
 Гюйо Ж.М. 372
 Давид Х. 571
 Дали С. 13, 15, 63, 65, 154
 Дамас Л.Г. 399
 Данилевский Н.Я. 503
 Д'Аннунцио Г. 348
 Данте Алигвери 164, 404
 Дарио Р. 115, 116, 117, 120, 123, 329, 334–364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 374, 375, 376, 377, 378, 383, 385, 387, 392, 417, 485, 509, 512, 513, 514, 518, 523, 529, 532, 538, 546, 565, 569
 Дати Дж. 195
 Дега Э. 576, 578
 Дель Монте Д. 527
 Декарт Р. 248, 272, 476
 Деспестр Р. 388
 Деснос Р. 451, 452
 Дефо Д. 20, 47, 49, 61, 75, 94, 149
 Джардинелли М. 438
 Джеймсон Ф. 425
 Джойс Дж. 20, 63, 89, 90, 91, 94, 154, 404, 416, 422
 Диас Л. 341, 354
 Диас П. 100
 Диас дель Кастильо Б. 61, 172, 199, 211, 220, 212, 241, 249, 250, 418, 424, 434, 459, 534, 547
 Диас Мирон С. 340
 Диас Родригес М. 356
 Диас Ромеро Э. 341
 Диего Х. 263
 Диккенс Ч. 19, 323
 Дисней У. 59, 60
 Доде А. 338
 Доминиси С. 379
 Доносо Х. 388, 392, 405, 429
 Донской М. 322
 Д'Орс Э. 424, 457
 Дос Пассос Дж. 20
 Достоевский Ф.М. 11, 16, 19, 32, 58, 90, 91, 92, 94, 142, 143, 157, 158, 159, 323, 414, 416, 427, 429, 431, 473, 517
 Дрейк Ф. 22, 73
 Дювалье Ф. 100, 399

- Дюрер А. 576, 578
 Дуссель Э. 410, 523
 Дюма А. 296
 Дягилев С.П. 451
 Жуффруа Т.С. 287
 Затонский Д.В. 59, 159
 Земсков В.Б. 5, 6, 7, 11, 158, 186, 208,
 308, 387, 445, 446, 482, 502, 532, 542, 569
 Золя Э. 19, 56, 74, 94, 128, 129, 323, 416
 Зюкова Н.С. 466, 482
 Игуаран Котес, Транкилина 17, 23
 Ибаргуэнгойтия Х. 441
 Иван III 515
 Иван IV Грозный 515
 Иванов, Всеволод Вяч. 451
 Идальго Б. 284, 312, 313, 314
 Иероним св. 256
 Изабелла I Кастильская 173
 Икаса Х. 402
 Инхеньерос Х. 379, 396
 Ионеско Э. 89, 154
 Ирвинг В. 224
 Исаакс Х. 20, 351, 511, 512
 Иштлильшочитль де Альба Ф. 229, 239,
 246
 Кабеса де Вака А. Н. 176, 201–202, 208
 Кабрера Инфанте Г. 405, 429, 433, 437
 Кавальк Д. 352
 Кай М. 340, 349
 Каланча А. де ла 233, 247
 Кальдерон де ла Барка П. 232, 258, 259,
 265, 268, 270, 275, 314
 Камау Бретуэйт Э. 388, 399
 Кампанелла Т. 196
 Кампо Э. дель 312, 313, 314
 Кампоамор Р. дель 336, 340
 Камю А. 39, 40, 45, 47, 49, 75, 94, 135,
 143, 149, 154, 416, 466, 467
 Кано М. 183, 185
 Карвахаль Г. де 202–203
 Карвахаль-и-Роблес де Р. 529
 Карденаль Э. 437
 Карл V 175, 179, 180, 182, 183, 198, 205,
 210, 214, 222, 223, 515
 Карпентьер А. 5, 16, 21, 59, 60, 93, 100,
 152, 153, 165, 388, 392, 405, 409, 411,
 413, 414, 415, 416, 418, 419, 422, 423,
 424, 425, 426, 428, 429, 430, 433, 437,
 439, 441, 443, 446, 447–482, 485, 501,
 514, 518, 519, 523, 525, 529, 530, 531,
 532, 534, 537, 538, 539, 572, 573, 574
 Карранса Б. де 185
 Карранса Э. 18, 19
 Каррисо Х.А. 314
 Каррьеого Э. 484
 Карсавин Л.П. 517
 Карякин Ю.Ф. 157
 Касаль Х. дель 340, 346, 349, 354
 Касо А. 396
 Кастелар Э. 340
 Кастельянос Х. де 176, 379
 Касторена Х. И. М. 274
 Кастро Ф. 406
 Катулл Гай Валерий 116
 Катурелли А. 545
 Катурла А. 450
 Кафка Ф. 12, 13, 14, 18, 21, 23, 24, 59,
 60, 63, 64, 89, 94, 135, 143, 154, 159,
 404, 415, 416, 432, 467
 Кеведо Ф. де 234, 263, 314, 336, 355
 Кейзерлинг Г. 397, 398
 Кеплер И. 248
 Кино Э. 248
 Кинтана М.Х. 336
 Кирико Дж. де 450
 Кириченко Е.И. 251, 252
 Кирога В. де 532
 Кирога, Орасио
 Кирога Росас М. 280, 281
 Кларин (Леопольдо Алас-и-Уренья)
 368, 379
 Клодион К.М. 347
 Коваррубиас Д. де 185
 Кожановский А.Н. 569
 Колль П.Э. 379
 Колон Д. 220
 Колон Э. 195, 219
 Колумб Х. 105, 108, 112, 115, 163 –165,
 168, 169, 170, 171, 173, 175, 177, 179,
 190, 193–195, 203, 206, 208, 212, 218,
 219, 220, 418, 441, 442, 462, 481, 501,
 510, 525, 534, 537, 543, 545, 546, 547,
 549, 552, 558, 566, 567
 Кольясос О. 406
 Конрад Дж. 20, 402
 Конрад Н.И. 491, 501
 Конт О. 292, 344, 380
 Контрерас Р. 340
 Конфуций 322
 Коперник Н. 248
 Кордова П. де 222
 Кортасар Х. 21, 93, 388, 392, 405, 406,
 409, 414, 416, 421, 423, 426, 429, 430,
 431, 433, 436, 437, 485, 488, 530, 534
 Кортес М. 207
 Кортес Э. 61, 170, 172, 174, 176, 177,

- 179, 190, 196–200, 201, 207, 208, 213, 218, 220, 221, 243, 245, 247, 248, 300, 418, 442, 452, 547
- Кортес Варгас К. 72
- Кофман А.Ф. 5, 414, 426, 445, 446, 482, 501, 502, 542, 570
- Красавченко Т.Н. 7
- Кромвель О. 289
- Крус Сан Хуан де ла 268
- Крус, Хуана Инес де ла 218, 236, 237, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 253–276, 351, 417, 525, 527, 529, 530, 534, 541, 546
- Куадра Х. де ла 402, 403
- Куаутемок 200, 247
- Кузен В. 281, 287, 290
- Куитлауцин 247
- Купер Ф. 287, 290
- Кутейщикова В.Н. 5, 6, 159, 411, 446, 482
- Кьеркегор С. 20
- Лагуна де ла, маркиз 246, 263, 270, 273
- Лагуна де ла, маркиза (графиня де Паредес) 263, 268, 270, 273
- Лам В. 449, 454, 538, 572
- Ламартин А. де 281, 337
- Ланда Д. де 178
- Лара Х. 417
- Ларра Х.М. 284
- Лас Касас Б. де 165, 172, 181, 182, 184, 185, 186, 189, 195, 196, 198, 199, 206, 207, 208, 209–226, 230, 231, 233, 241, 268, 269, 287, 326, 363, 410, 418, 499, 532, 534, 546, 547, 552
- Лассо Р. 271
- Ластарриа Х.В. 282, 337
- Ле Риверенд Х. 474, 475
- Леконт де Лиль Ш. 340, 343, 344
- Лемминг Дж. 399
- Ленин В.И. 18
- Леон Л. де 268
- Леонардо да Винчи 358
- Леон Пинело А. де 229
- Леон-Портилья М. 417
- Лерминье Ж.-Л.-Э. 281
- Леру П. 281, 283
- Лесама Лима Х. 388, 405, 420, 421, 424, 426, 433, 453, 525, 530, 572, 577
- Лиотар Ж.Ф. 425
- Лонг 142
- Лопе де Вега Ф. 230, 265, 268, 315
- Лопес Авилес Х. 244
- Лопес В.Ф. 280, 366
- Лопес П.А. 251
- Лопес де Гомара Ф. 174, 189, 190, 203, 206–207, 220, 221, 461
- Лопес Лемус В. 61, 95, 97
- Лопес Хордан Р. 310, 311
- Лосада А. 225
- Лосский Н.О. 517
- Лотман Ю.М. 164
- Лотреамон (Изидор Дюкасс) 451
- Лугонес Л. 307, 313, 323, 324, 341, 354, 356, 366, 546
- Луссич А. 313, 314
- Магариньос Сервантес А. 314, 366
- Магеллан Ф. 442
- Магидович И.П. 208
- Мадзини Дж. 280
- Маккей К.
- Малларме С. 343
- Мальеа Э. 307, 400, 404
- Мамардашвили М. 503, 504, 508
- Манн, Гораций 296, 302
- Манн Т. 56, 74, 75, 94, 154, 158, 416, 460, 467, 468, 504, 577
- Манрике Х. 336
- Мансера де (маркиз) 254, 255
- Мансера де (маркиза) 254
- Мансисидор Х. 403
- Мануэль В. 572
- Маречаль Л. 307, 404
- Мариатеги Х.К. 398, 400, 449, 459, 523, 534
- Маринельо Х. 450, 453
- Мариэль Эростарбе Х. 308, 552
- Маркес Мехиа Игуаран, Николас Рикардо 17, 29, 70, 82
- Маркес Сантьяго, Луиза 17
- Маркс К. 18
- Маркузе Г. 408
- Мармоль Х. 280? 336
- Марти Х. 278, 325–333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 346, 351, 354, 355, 360, 365, 367, 368, 369, 371, 374, 375, 378, 385, 387, 392, 417, 446, 459, 485, 499, 500, 501, 509, 512, 513, 518, 523, 527, 531, 532, 534, 538, 540, 542, 543, 546, 551, 552, 569
- Мартин К. 18
- Мартинес Вильена Р. 449
- Мартинес Эстрада Э. 196, 282, 293, 307, 314, 321, 324, 400, 484
- Мартир П. (Мартир д'Ангьера П.) 168, 169, 177, 195, 196, 212, 218, 219
- Матос Г. де 236, 237
- Мачадо-и-Моралес Х. 100, 101, 453, 475
- Мелвилл Г. 20, 44, 98

- Мелендес Х. де 233
 Мелетинский Е.М. 75, 76, 159
 Мелья Х.А. 449, 475
 Мена Х. де 336
 Мендес, Катюль 338, 340
 Мендес Планкарте А. 242, 244, 270, 275
 Мендиета Х. де 218
 Менендес-и-Пелайо М.
 Менендес-и-Пелайо Р. 230, 244, 268
 Менендес Пидаль Р. 189, 214, 224
 Мениль Р. 399
 Менчу Р. 436
 Мехиа Дуке Х. 26, 153
 Мигенса Х.З. 311
 Минайя Б. де 182
 Мира де Амескуа А. 268
 Миранда Ф. де 417, 442, 499, 534
 Миро Кесада Фр. 410
 Мистраль Г. 388
 Митре Б. 280, 296, 306, 307, 309, 310, 337
 Монт М. 296
 Монтальво Х. 371, 385
 Монтењ М. 196, 224, 372
 Монтесинос А. 222
 Монтеस्कьё Ш.-Л. 287
 Монторо Х. де 261, 265
 Мопассан Ги де 337
 Мор Т. 196, 377
 Мореас Ж. 341, 343, 344, 347
 Морето-и-Кабанья А. 270
 Моро Г. 355
 Мосерт де Флорес Б. 546
 Мотекусума II Шокойоцин (Монтесума или Моктесума) 198, 201, 208, 243
 Моцарт В.А. 11, 16
 Муньос де Кастро П. 255
 Мурильо Р. 341
 Мюссе А. де 337

 Найпол В.С. 388
 Наполеон I Бонапарт 113, 289, 460, 464, 465
 Нарваес П. 198, 201, 222
 Небриха Э.А. де 183
 Неклесса А.И. 330–331, 333
 Нерво А.
 Нерон 199, 213
 Неруда П. 21, 152, 154, 363, 388, 392, 401, 405, 412, 420, 428, 429, 433, 437, 449, 451, 454, 462, 485, 486, 518, 530, 534, 539, 577
 Нимейер О. 534
 Несауалкойотль Т. 242, 360
 Ницше Ф. 143, 344, 374, 375, 376, 384

 Нобрега М. да 218
 Нуньес Р. 340, 341
 Нуньес де Арсе Г. 18, 336, 340
 Нуньес де Бальбоа В. 170
 Нуньес де Миранда А. 255
 Нуньес де Пинеда-и-Баскуньян Ф. 233, 234, 237

 Облигадо Р. 341
 Овандо Н. 220
 Овидий Назон Публий 257
 Огнева Е.В. 460, 482
 Олид К. 200
 Ольмедо Х.Х. 362, 370, 527
 Онетти Х.К. 388, 392, 405, 415, 429, 433, 530
 Онис Ф. де
 Орельяна Ф. де 203, 208
 Ороско Х.К. 396, 416, 449, 450, 534, 537, 578
 Оррего А.
 Ортега Х. 433
 Ортега-и-Гассет Х. 397, 399, 422, 452, 491
 Ортис Т. 182
 Ортис Ф. 398, 417, 449
 Осповат Л.С. 92, 159, 160, 411, 446, 468, 482
 Остос Э.М. де 509, 512, 538
 Островский Н.А. 517, 518
 Отеро, Лисандро 443
 Отеро Сильва М. 100, 435, 443
 Охеда А. де 218, 220
 О'Хиггинс П. 579

 Павел III, Папа Римский 182
 Павлова, Анна 451
 Паласиос А. 379
 Пальма Х.Х. 340
 Пардо Басан Э. 340
 Паркер Т. 550
 Пас О. 235, 388, 400, 407, 409, 412, 420, 425, 428, 429, 534
 Пас Х.М. 294
 Паскаль Б. 372, 553
 Пасо Ф. дель 405, 426, 433, 442, 443
 Пелас А. 538, 572
 Пелипенко А.А. 331, 333
 Пенья Х. де ла 185
 Пеньялоса А.В. 310
 Перейра М. 159
 Перес Петит В. 366
 Перес Хименес М. 46, 99
 Перон Х.Д. 100
 Пётр I 567

- Петякшева Н.И. 445, 446
 Пий IX 481
 Пикассо П. 94, 450, 572, 576, 578
 Пиночет А. 100, 120
 Писарро Г. 203
 Писарро Ф. 170, 182, 200–201
 Пискунов В.М. 482
 Пискунова С.И. 482
 Пита Родригес Ф. 453
 Пичугин П.А. 502
 Плавскин З.И. 226
 Платон 180, 207, 371, 545
 Платонов А. 12, 16, 423, 518
 Плиний 180, 204
 Плутарх 109, 289, 290
 По Э.А. 20, 61, 329, 343, 354, 373
 Польшиков Н.М. 446, 502, 542, 566, 570
 Помпонно Лето Дж. 177, 183
 Понсе Ф. 572
 Понсе де Леон Х. 218, 220
 Понтий Пилат 11,
 Понятовска Э. 436
 Попрыкина Н.С. 158
 Портокарреро Р. 94, 538, 571–579
 Поссе А. 442, 443, 443
 Прада Оропеса Р. 435
 Превер Ж. 450, 452
 Пруст М. 154, 467
 Пуарье Э. 337
 Пудовкин В.И. 451
 Пуиг М. 438
 Пушкин А.С. 58, 152, 451, 517
 Пуэйреддон-и-Доган Х.М. де 309

 Рабле Ф. 20, 61, 71, 74, 92, 142, 196,
 415, 562, 577
 Рамирес А. 249
 Рамирес де Варгас А. 244
 Рамирес де Сантильяна И. 254
 Рамос, Грасилиано 402
 Рамос С. 400
 Распутин, Григорий 575
 Раушенбах Б.В. 569
 Реаль де Асуа К. 371
 Рейес А. 231, 251, 379, 396
 Рейлес К. 369
 Рейнага Ф.
 Ренан Э. 355, 368, 371, 372, 373, 376, 381
 Рибера Д. 244
 Ривадавиа Б. 279, 305
 Ривера Д. 396, 416, 449, 450, 454, 534,
 578
 Ривера Х.Э. 21, 392, 402, 537
 Рикар Р. 171
 Ро Ф. 422

 Роа Бастос А. 100, 388, 392, 405, 423,
 426, 429, 430, 431, 433, 441, 442, 530
 Родо Х.Э. 326, 329, 335, 351, 354, 356,
 357, 365–387, 397, 408, 417, 500, 501,
 509, 512, 513, 523, 531, 534, 538, 552
 Родригес, Мариано 79
 Родригес С. 417, 442
 Родригес Монегаль Э. 382, 383, 407
 Родригес Фрейле Х. 234
 Роиг А.
 Рольдан А. 449, 450
 Ромеро Д. 442
 Ронсар П. 196
 Росалес Д. де 233, 237
 Росас де Окендо М. 267
 Росас, Хуан Мануэль де 100, 279, 280,
 281, 284, 286, 288, 289, 290, 291, 293,
 294, 295, 296, 297, 298, 299, 303, 304,
 306, 310, 547
 Рохас Р. 294, 323, 324, 360, 398, 546
 Рохас Пинилья Г. 38, 100
 Рохас Соррилья Ф. де 270
 Рузвельт, Теодор 358, 360
 Руйфо Х. 54, 59, 65, 93, 153, 388, 402,
 409, 423, 426, 429, 431
 Румен Ж. 402
 Руссо Ж.Ж. 283, 284, 471, 501
 Руэда С. 340

 Саагун Б. де 198, 233, 247, 269, 418
 Сабато Э. 307, 324, 388, 392, 404, 414,
 429, 431, 484, 485, 487
 Саинс Г. 438, 440
 Саламеа Борда Х. 21, 52
 Сальери А. 11, 12, 16
 Саллюстий 290
 Сандоваль-и-Сапата Л. де 244, 245, 255
 Санин Кано Б. 379
 Сан-Мартин Х. де 296, 305
 Санта-Анна 100
 Санта Крус Ф. де 224, 255
 Сантана П. 102
 Санчес М. 244
 Санчес Н. 429
 Санчес Ф. 363
 Сарате А. де 247
 Сардуй С. 425, 429, 433, 437
 Сармьенто Д.Ф. 277–308, 309, 310, 311,
 312, 313, 319, 326, 349, 368, 374, 392,
 402, 409, 417, 484, 500, 511, 525, 534,
 538, 543–552
 Сармьенто Х.К. 280,
 Сароян У. 21
 Сарсфилд А. 551
 Сартр Ж.П. 23, 154, 399, 406, 467

- Свет Я.М. 208
Светоний 109
Сеа Л. 409–410, 428, 501, 523
Сезанн П. 575
Сезэр Э. 388, 399, 454
Селькирк А. 301
Сенгор Л. 399
Сенека Луций Анней мл. 180, 322, 481
Сен-Симон А. 283
Сервантес де Сааведра М. 20, 61, 68, 93, 142, 143, 155, 196, 214, 230, 355, 359, 415, 451, 475
Сигуэнса-и-Тонгора К. де 218, 234, 236, 244, 245–250, 251, 255, 264, 266, 268, 272, 275, 499, 527, 530
Сикейрос Д.А. 396, 416, 437, 454, 534, 537, 578
Силюнас В.Ю. 41, 159
Сильва Х.А. 21, 338
Синан Р. 424
Сирано де Бержерак С. 359
Скалабрини Ортис К. 400
Сканноне Х.К. 410
Скарлатти Д. 478
Скармета А. 438, 439, 440
Скорса М. 416, 424, 433, 530
Скотт В. 290
Слэзкин Л. Ю. 226
Соколов М.Н. 78
Сократ 472, 545
Солер Пуиг Х. 433
Солис де Агирре А. 244, 251
Соловьёв С.М. 517
Сомоса (клан диктаторов в Никарагуа) 100, 101, 119
Сорокин П.А. 503
Сото Д. де 183, 184
Сото П. де 183
Сото Холл М. 403
Соуза Андраде Ж. Де 373
Софокл 20, 22, 30, 47, 61, 79, 81, 93, 109, 122, 149
Сталин И.В. 14, 15
Стейнбек Дж. 20
Стендаль 19
Степанов Г.В. 208, 226
Столбов В.С. 61, 159, 160
Страбон 180
Стравинский И.Ф. 451, 452, 478, 479, 480
Стресснер А. 100
Суарес Л. 158, 159
Суарес де Перальта Х. 234
Суарес де Фигероа К. 245
Сумаррага Х. де 178
Сумета С. 356, 379
Тамайо Ф. 398
Танги И. 450
Тананаева Л.И. 502, 579
Твен М. 323
Тейтельбойм В. 120
Тереса де Миер С. 442
Тертерян И.А. 5, 158, 445, 501
Тесосомок де Альварардо Э. 239
Тикнор Дж. 303
Тирсо де Молина 239, 268
Тойнби А.Дж. 491, 503, 504
Токвиль А. де 302, 372
Толстой Л.Н. 19, 56, 142, 159, 416, 451, 517, 518
Торкемада Х. де 218, 239, 247, 269
Топоров В.Н. 78, 403
Торре Г. де ла 25
Торре К.А. 379, 386
Торре М. де ла 248
Тосканелли П. 168
Трухильо Р. 100
Тулуз-Лотрек А. де 576
Тцара Т. 450
Тьерри О. 296
Тэн И. 292, 372
Уайлдер Т. 109, 110, 111, 112, 116
Уаскар Инка 201
Угарте М. 356, 366, 379, 396
Уитмен У. 363
Уйдобро В. 420, 428
Унамуно М. де 288, 295, 303, 315, 339, 365, 379
Уолкотт Д. 388
Урибе Урибе Р. 33, 42, 82
Уркиса Х.Х. де 306
Услар Пьетри А. 407, 417, 422, 424, 442
Факундо Кирога, Хуан 279, 281, 288, 289, 291, 293, 295, 304, 308
Фальяс К.Л. 403
Фанон Ф. 399
Федосов Д.Г. 570
Фердинанд II Арагонский 173
Фернандес де Овьедо-и-Вальдес Г. 182, 204–206, 212, 213, 214, 218, 220, 221, 223, 499
Фернандес де ла Санта Крус-и-Саагун 255, 273
Фернандес Ретамар Р. 406, 408–409, 437, 523
Ферре Р. 438
Фиделио Понсе Л.
Филипп II 185, 211, 225, 515
Филипп IV 255

- Флобер Г. 19, 128, 129, 135, 323, 416
 Флоренский П.А. 545, 548, 552
 Фолкнер У. 23, 28–32, 46, 56, 75, 92, 94, 102, 154, 158, 159, 404, 416
 Фолкнер У.К. 29
 Фома Аквинский 248
 Франк С.Л. 517
 Франклин Б. 288, 329
 Франко Ф. 101
 Франсиа Г. 100, 441
 Фрейре Ж. 356, 398
 Фугет А. 439
 Фурье Ш. 90
 Фуэнтес К. 54, 93, 100, 388, 392, 402, 404, 405, 407, 408, 409, 414, 415, 417, 419, 421, 423, 426, 429, 433, 441, 442, 534
 Фуэнтес-и- Гусман Ф.А. де 233
- Хайдеггер М. 432
 Хаймес Фрейре Р. 341, 342, 354, 366
 Хайт В.Л. 542, 570
 Хаксли О. 20
 Ханке Л. 218, 224
 Харламенко А.В. 570
 Харламенко Е.Н. 570
 Харсс Л. 28, 48, 54
 Хейзинга Й. 559, 564
 Хемингуэй Э. 20, 23, 39, 40, 44, 45, 94, 154, 416
 Херес Ф. Де 176, 200
 Хесус, Фелипе де 238
 Хименес Х.Р. 18, 356, 360
 Хименес де Кесада Г. 170, 177, 200
 Хинес де Сепульведа Х. 185, 205, 206, 207, 215, 216, 217, 499
 Хунко А. 266
- Цезарь, Гай Юлий 109, 111, 112, 116
 Циммерман К. 298
 Циолковский К.Э.
 Цицерон, Марк Туллий 288
- Чаплин Ч. 45
 Че Гевара Э. 395, 406, 435, 436, 485, 514, 518, 531, 579
 Чежегова И.М. 262, 276
 Черньшевский Н.Г. 90, 517, 518
 Чехов А.П. 416, 451
 Чокано Х. С. 356, 366
 Чурригера Х. 244
- Шагал М. 13, 14, 15, 62, 575
 Шатобриан Р. 341, 344
 Шекспир У. 89, 142, 143, 169, 196, 208, 290, 329, 343, 355, 373, 377, 387, 415
- Шемякин Я.Г. 501, 542, 554, 569, 570
 Шиллер Ф. 468,
 Шпенглер О. 397, 399, 413, 457, 491
- Эзоп 23
 Эйзенштейн С.М. 451
 Эйнштейн А. 398
 Элиаде М. 566
 Элисондо С. 437
 Элюар П. 450
 Эмерсон Р.У. 372, 381, 550
 Энгельс Ф. 18
 Энрикес К. 572
 Энрикес де Рибера П. 258, 263
 Энрикес Уренья П. 230, 242, 379, 396, 417, 424, 449, 509, 512, 538
 Энрикильо (Энрике) 223
 Эпиктет 322
 Эпштейн М.Н. 158
 Эразм Роттердамский 23, 183, 195, 196, 501
 Эредиа Ж.М. 336, 341, 351, 357, 362, 370
 Эрнандес Ф. 21, 404
 Эрнандес Х. 292, 307, 309–324, 402, 484, 527, 537
 Эррера-и-Рейсига Х. 346
 Эррера-и-Тордесильяс А. 224
 Эррера Луке Ф. 443
 Эрсилья-и-Суньига А. де 176, 193, 196, 230, 240, 241
 Эскалона Р. 23
 Эскивель Л. 438
 Эспиноса Медрано-и-Кавьедес Х. де (Лунарехо) 236
 Эспронседа Х. де 18, 315
 Эстрада Кабрера М.Х. 100
 Эступиньян Басс Н. 424
 Эсхил 22
 Эчевеерриа Э. 280, 283, 284, 287, 295, 296, 308, 371
- Яковенко И.Г. 332, 333
 Яньес А. 402
 Ясперс К.Т. 503, 506, 567
- Acosta L. 482
 Aguirre I. 579
 Aguirre M. 276
 Ainsa F. 446
 Allende I. 446
 Alvar M. 208
 Anderson Imbert E. 208, 308
 Arrom J.J. 252
 Bankley A.W. 308

Batallón M. 226
Bermejo E.G. 160
Borges J.L. 324
Borrello R.A. 324
Brizuela Aybar E. 308
Buarque de Holanda S. 186

Carilla E. 324, 364
Carpentier A. 252
Carrizo J.A. 324
Carsuzán M.E. 308
Caturelli A. 552
Chavez F. 308
Colón C. 163, 208
Colón H. 208, 226
Cortés H. 208
Cruz, Juana Inés de la 252, 276
Cuneo D. 308

Darío R. 364
Durán L.J. 251
Dussel E. 186, 251

Farías V. 159,
Fernández-Braso M. 159
Fernández de Oviedo y Valdés G. 186,
208, 226
Fernández Retamar R. 208, 446
Fuentes C. 446

García Márquez G. 11, 158, 159
Giné de Sepúlveda J. 226
Giardinelli M. 446
Góngora y Argote L. de 276

Jerez F. de 208

Hanke L. 226
Harss L. 158, 159
Hernández J. 324
Hernández Sánchez-Barba M. 186

Ingenieros J. 308

Ladero-Quesada M.A. 186
Las Casas B. de 208, 226
Lazo R. 276
López Alvarez L. 446
López de Gomara F. 186, 208

López Lemus V. 159, 160
Losada A. 226

Manzano y Manzano J. 226
Martínez Estrada E. 208, 308, 324
Medina J. 532
Méndez L.I. 159
Menéndez Pidal R. 208, 226
Méndez Plancarte A. 252
Mocert de Flores B. 552

Nelson Osorio T. 532

O'Gorman E. 186
Onís F. de 324
Ots Capdequi J.M. 186

Paz O. 251
Pedro V.de 252
Pizarro A. 532
Portocarrero R. 579
Reyes A. 251, 252
Ricard R. 186
Rincón C. 445
Rodó J.E. 387
Rojas Garcidueñas J. 252
Rojas R. 308
Rumén de Arruas A. 208, 226

Sarmiento D.F. 308
Shaw D.L. 446
Schulman I.A. 364
Sigüenza y Góngora C. de 252
Silva Cáceres R. 446
Skármeta A. 446

Tijeras E. 208

Unamuno M. de 308

Valdivia P. de 208
Vargas Llosa M. 159, 160
Verdevoye P. 308
Viñas D. 308
Vitoria F. de 186

Zalazar D. 552
Zavala S. 186
Zemskov V. 333

Содержание

<i>А.Ф. Кофман. Открытия</i> Валерия Земскова: миры Латинской Америки.....	5
Габриэль Гарсиа Маркес. Главные романы	9
У начал культуры/литературы Испанской Америки	
Колумб, открывший Другой Свет	163
О понятиях «открытие», «конкиста», судьбах американских культур и полемике о Новом Свете	166
О тех, кто создавал испано-американскую литературу XVI–XX вв.	
Литература открытий и конкисты (первые испаноамериканские памятники).....	189
Бартоломе де Лас Касас	209
Креольское барокко. Карлос Сигуэнса-и-Гонгора.....	227
Хуана Инес де ла Крус	253
Доминго Фаустино Сармьенто	277
Хосе Эрнандес.....	309
Хосе Марти	325
Рубен Дарио	334
Хосе Энрике Родо	365
Литературный процесс в Латинской Америке в XX веке	388
Алехо Карпентьер	447
Незрячий провидец: Хорхе Луис Борхес.....	483
Латинская Америка: теоретические сюжеты	
Латиноамериканская культура как предмет междисциплинарного изучения	491
О межцивилизационном взаимодействии.....	503
Категории гармонии и дисгармонии в латиноамериканском культурном процессе	509

К построению модели латиноамериканской культуры (на материале литературы)	520
О культуротворческой нормативности в Латинской Америке.....	533
Доминго Фаустино Сармьенто: культуротворческий ритуализм на фоне традиции.....	543
Праздник в устойчивой и в формирующейся цивилизациях.....	553
На «Карнавале» у Рене Портокарреро (вспоминая Мастера)	571
Указатель имен. <i>Составитель Т.Н. Красавченко</i>	580

Научное издание

Валерий Борисович Земсков

О литературе и культуре

Нового Света

Макет и оформление Ю. В. Балабанов

Корректор М.П. Крыжановская

По издательским вопросам обращаться:

«Центр гуманитарных инициатив»

e-mail: unikniga@yandex.ru, unibook@mail.ru.

Руководитель центра Соснов П. В.

Комплектование библиотек, оптовая продажа в Москве и России
«Издательско-торговый дом гуманитарной книги "Гнозис"»

Издательско-торговый дом гуманитарной книги «Гнозис» предлагает книготорговым организациям, библиотекам и простым читателям широкий ассортимент книг по всему спектру гуманитарных наук: философия, филология, лингвистика, история, психология, социология и политология. Продукцию ведущих научно-гуманитарных издательств России («Владимир Даль», «Наука-СПИФ» «Центр гуманитарных инициатив», «Языки славянских культур», и др.) вы можете приобрести у нас по издательским ценам.

Оптовый отдел: ул. Бутлерова 17Б, оф. 313, тел: (499)793-57-01 факс:
(499)793-58-01, e-mail: sales@gnosisbooks.ru, Веб-сайт: <http://gnosisbooks.ru>

Розничные магазины:

1. м. Парк Культуры (радиальная), Турчанинов пер., 4 стр. 1, будни: 10.00-19.00, выходные
д ни: 10.00-18.00, тел: (499)255-77-57, E-mail: itdgkgnosis@gmail.com
2. м. Кропоткинская, ул. Волхонка, 14, Институт философии РАН, 1
этаж вторник и четверг с 14.00 до 19.00, ifrangnosis@gmail.com

Комплектование библиотек, оптовая продажа в Санкт-Петербурге

ООО «Университетская книга-СПб»

Тел. (812)640-08-71, e-mail: uknigal@westcall.net

Подписано в печать 25.09.2014

Формат 60x90/16 Бумага офсетная.

Уч.-изд. л. 37. Усл. печ. л. 37.

Тираж 2000 экз. (первый завод 400 экз.)

Заказ № 5503.

Отпечатано способом ролевой струйной печати

в ОАО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1

Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, т/ф. 8(496)726-54-10

О литературе
и культуре
Нового Света

