

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ (УНИВЕРСИТЕТ) МИД РОССИИ

---

Кафедра испанского языка

М.И. Киеня

Лекции по испанской  
и латиноамериканской  
литературе

Издательство «МГИМО-Университет»  
2013

ББК83.3

К38

**Рецензент:**

Г.О. Казанцев, преподаватель кафедры международной журналистики,  
заместитель декана факультета международной журналистики МГИМО

**Киеня М. И.**

К38      Лекции по испанской и латиноамериканской литературе /  
М.И. Киеня ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) МИД  
России, каф. испанского языка. — М. : МГИМО–Университет,  
2013. — 149 с.

ISBN 978–5–9228–1005–0

Основной целью сборника лекций является ознакомление с творчеством крупнейших испанских и латиноамериканских авторов, таких как Мигель де Сервантес, Мигель де Унамуно, Федерико Гарсиа Лорка, Хулио Кортасар, Габриэль Гарсиа Маркес, Хорхе Луис Борхес и других. Автор стремится проследить основные тенденции развития испаноязычной литературы XX века в контексте преемственности идей, традиций и поколений.

Для студентов, магистрантов и аспирантов МГИМО(У), которые связывают свою учебную и профессиональную деятельность с испанским языком, а также всех, кто интересуется иберо-романской культурой.

ББК83.3

**ISBN 978–5–9228–1005–0** © Московский государственный институт  
международных отношений (университет)  
МИД России, 2013

*Посвящается Инне Арташесовне Тертерян*

# Предисловие

*«Tempora mutantur et nos mutamur in illis».* Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними. Перемены стремительны, неотвратимы, и нет смысла рассуждать, к добру они или к худу. Обретая одно, мы неизбежно теряем другое. Например, рискуем потерять знание в море информации.

Знание и информация — не одно и то же. Знания нужно добывать, копить и передавать, информация же хранится на электронных носителях и доступна в любой момент. Можно кликнуть и скачать, переслать и воспроизвести, а воспроизведя, тут же забыть. Можно щегольнуть любой цитатой, не читая всего произведения. Нет, я вовсе не хочу сказать, что современный мир полон невежд. Напротив, технический прогресс был бы невозможен без множества специалистов и профессионалов. Но область их осведомленности узка, их познания строго утилитарны. Испанский мыслитель Хосе Ортега-и-Гассет в своем труде «Восстание масс» писал об этом так: «Специализация, появившаяся в результате развития цивилизации, привела к тому, что человек, удовлетворившись изучением какой-либо узкой области науки, герметически замкнулся в рамках своей профессии». Эта герметичность делает человека беспомощным в любой сфере, не связанной с его профессией. Лучшее лекарство от нее — любознательность. Поверьте, дипломат не будет хуже исполнять свои функции, если начнет хоть немного разбираться в литературе, а журналист-международник только выиграет, если будет знать историю и культуру страны, о которой пишет. Возможно, эти лекции пробудят у вас интерес к тому, что раньше вы считали бесполезным и скучным. В этом их основная цель.

## Испания — становление государства

Скажите, уважаемый читатель, какая серьезная неточность содержится в словосочетании «испанский писатель XIV века»? Ну конечно, в те далекие времена такого государства — Испания — еще не существовало. Пространство Пиренейского полуострова представляло собой мозаику из пяти королевств: Португалии, Леона, Кастилии, Наварры и Арагона. Они постоянно воевали между собой и одновременно противостояли арабам, удерживавшим позиции на юге, в Гранадском эмирате.

Женитьба Фердинанда Арагонского на Изабелле Кастильской в 1469 году стала переломным моментом в истории будущей Испании. Услужливое воображение уже рисует нам блестящую картину королевской свадьбы: сияющие кареты, золото и пурпур, ликующие толпы подданных. Но на деле все обстояло совсем не так. Вступая в брак, юные Изабелла и Фердинанд были принцессой и принцем, шансов занять трон практически не имели, да и венчались тайно, вопреки воле сводного брата невесты, короля Кастилии. Брак мог вообще не состояться, если бы не железное упорство восемнадцатилетней Изабеллы, с ранних лет осознававшей свою особую миссию. Она выбрала себе в мужа Фердинанда и решительно отвергала других претендентов.

Старший брат Изабеллы, Генрих (Энрике) IV, занимавший тогда кастильский трон, был прозван Бессильным из-за того, что не мог оказать серьезного сопротивления маврам. Имелась у его прозвища и другая причина, не менее досадная: у короля не было детей, и ходили слухи, что как мужчина он

несостоятелен. Тем не менее, в 1462 году его супруга донья Хуана родила дочь. Злые языки утверждали, будто истинный отец ее — фаворит королевы Бельтран де-ла-Куэва, а потому маленькую принцессу прозвали Бельтранеей (La Beltraneja). В 1474 году Генрих IV умер. Законной наследницей престола провозгласили юную принцессу Хуану, однако Изабелла вовсе не собиралась упускать такую блестящую возможность взойти на трон. Между тетей и племянницей (или, скорее, теми, кто действовал от ее имени) разгорелось краткое противостояние, в котором победила Изабелла. Неизвестно, как сложилось бы будущее Испании, прими обстоятельства иной оборот...

Итак, в 1474 году Изабелла Католическая стала королевой Кастилии, а в 1479 году после смерти отца, Хуана II Арагонского, венчался на царство и Фердинанд. Союз двух королевств явился фундаментом той единой Испании, которой на пути становления еще предстояло преодолеть множество серьезных препятствий.

Какие задачи стояли перед Изабеллой и Фердинандом? Прежде всего, следовало покончить с арабским присутствием на территории Пиренейского полуострова. Последними оплотами мавров в те годы оставались Гранада и Малага. Малага пала после отчаянного сопротивления, и все ее жители были обращены в рабство. Гранаду же подтачивали изнутри глубокие внутренние противоречия: эмир Мулей Хасан стремился удержаться на троне, на который претендовали одновременно его сын Боабдиль и брат Эль-Сагал. После кровавых междоусобиц молодой Боабдиль стал эмиром, но, видя печальную участь единоверцев из Малаги, предпочел вступить в сговор с христианами. Он согласился добровольно покинуть Гранаду, выговорив для своих бывших подданных право свободно исповедовать религию предков и вести традиционный образ жизни. По пути в изгнание развенчанный правитель остановился и горько вздохнул, бросив последний взгляд на дворец и сады Альгамбры, которые так любил.

Услышав этот вздох, его мать, непримиримая Айша сказала: «Можешь оплакивать, как женщина, то, что не сумел защитить, как мужчина». Позже Абдалла Боабдиль уехал в Фес и погиб там в междоусобной войне. Историки пишут об этом так: «Бедняга Абдалла погиб за чужое дело, не решившись отдать жизнь за свое собственное»<sup>1</sup>.

Итак, Реконкиста, длившаяся более восьми веков, благополучно завершилась. Однако оставались и другие иноверцы, евреи, с давних времен населявшие полуостров. В том же 1492 году отправились в изгнание те из них, кто не пожелал обратиться в христианство, сохранив верность Закону предков. С одной стороны, решение изгнать иудеев в контексте той суровой эпохи может показаться гуманным: ни массовой резни, ни обращения в рабство не произошло, евреев просто «отпустили» на поиски лучшей доли в других землях. Но на деле изгнание представляло собой бессовестный грабеж, ведь им, покидавшим обжитые места, не позволялось брать с собой ни золота, ни серебра. Пришлось бросить все — дома, имущество, скот — и нищими пуститься в опаснейшее морское путешествие, которое в те беспокойные годы зачастую было равносильно смертному приговору. Существует предание, что в порту Кадиса изгнанники молились, чтобы волны расступились перед ними, как много веков назад расступились воды Красного моря во время Исхода иудеев из Египта. Но, видимо, существуют на свете чудеса, которые случаются лишь один раз за всю историю человечества...

Таким образом, Изабелла и Фердинанд, «христианнейшие монархи», сделали главный шаг на пути создания единого государства: успешно завершили грандиозную этническую чистку, «освободив» свой народ от иноверцев. Слово «освободить» неслучайно написано в кавычках. Те, кого считали

---

<sup>1</sup> Джин Плейди. Испанская инквизиция. М.: Центрполиграф, 2002. С. 146.

просто иноверцами, были еще и прекрасными земледельцами, искусными ремесленниками; не стало их — и запустение воцарилось там, где некогда цвели сады, серьезно пошатнулась и без того не слишком устойчивая экономика страны.

Однако что же стало с теми, кто обратился в христианство, не решившись покинуть насиженных мест? Увы, по сравнению с их участью доля изгнанника или павшего в битве воина может показаться завидной. Новообращенные мавры и евреи попали в железные когти испанской инквизиции, этого кровавого монстра, на чьей совести тысячи и тысячи невинных жертв.

Институт инквизиции, или Святое Братство, был учрежден на территории будущей Испании в 1478 году. По сути, инквизиция представляла собой церковный суд, в чьи обязанности входила непримиримая борьба с проявлениями инакомыслия — ересями. Для того чтобы прослыть еретиком, совсем не обязательно было перетолковывать Священное писание или осквернять святыни. Хватало самой досадной малости: моешь руки перед едой или зажигаешь свечи в субботу, значит, ты — тайный иудей; не ешь свинины — и тебя обвинят в тайном исповедании ислама. Состоятельные евреи и мусульмане, принявшие католичество, чтобы не покидать родных мест, становились легкой добычей для инквизиции, которая стремилась не только покарать тайных иноверцев, но и тянула свои алчные руки к чужому богатству: треть имущества казненного уходила в казну, треть доставалась Святому Братству, треть же причиталась доносчику. Низкая и бесчестная практика доносов позволяла инквизиторам установить практически неограниченный контроль над настроениями в обществе. Испанский исследователь Франсиско Ольмос в своей книге «Сервантес и его эпоха» пишет об этом так: «Настолько велика была власть инквизиции и ужас перед нею, что в Валенсии, например, люди оговаривали друг друга, отцы доносили на детей, дети — на отцов. Несчастные никому не



осмеливались открыть свои помыслы»<sup>2</sup>. Жертвами Святого Братства часто становились и исконные христиане, в особенности женщины. В те темные времена так сильны были суеверия, так распространена вера в колдовство, что тысячи ни в чем не повинных женщин отправлялись на костер как ведьмы по доносу завистливой соседки или обиженной чем-то служанки. Оправдаться перед инквизицией не представлялось возможным. Под пыткой страдальцы оговаривали не только себя, но своих родных и знакомых, увлекая в темные застенки множество невинных.

Таким образом, стремясь очистить общество от мнимой скверны, инквизиция разрушала его, подрывая экономические и социальные связи. Система ценностей, насаждаемая ею, была следующей: «Заботиться о земных нуждах — мерзкий грех. Учение — это дьявольские козни. Жизнь такова, какова она есть, по воле Господа, стараться улучшить ее — значит отрицать Его существование»<sup>3</sup>. Следовательно, невежество возводилось в ранг добродетели, а любая социальная активность объявлялась тяжким грехом. Святое Братство и католическая церковь были злейшими врагами просвещения, воспринимая знание как оскорбление в адрес Бога. В Саламанкском университете было строжайше запрещено вскрывать трупы. В университете Алкала-де-Энарес неоднократно делались попытки запретить изучение древнегреческого и древнееврейского языков. Были составлены и постоянно пополнялись списки запрещенных книг, которые публично сжигали на площадях. Книжные аутодафе устраивались с 1500 года, а в 1562 году вышел закон, согласно которому к смертной казни приговаривались книгопродавцы и издатели, отважившиеся печатать и распространять запрещенную литературу. Все это привело к глубокому отставанию

---

<sup>2</sup> Olmos García, Francisco "Cervantes en su época", Madrid, "Ricardo Aguilera" 1968. P. 51.

<sup>3</sup> Ibid., P. 53.

Испании в области научной и философской мысли от других европейских стран.

К сожалению, образ Изабеллы и Фердинанда, великих монархов, стоявших у истоков испанского государства, навсегда омрачен их неразрывной связью с преступлениями инквизиции. Изабелла, женщина глубоко верующая, находилась под сильнейшим влиянием своего духовника, Великого инквизитора Томаса де Торквемады. Уже само имя этого религиозного фанатика представляется нам символичным: в нем угадывается дым пожарища. Предки Торквемады происходили из селения Torquemada, изначально, видимо, Torre Quemada — Сожженная Башня. За те 15 лет, что Великий инквизитор возглавлял Святое Братство, он отправил на костер почти 9000 еретиков.

Инквизиция, разумеется, была не только испанским, но и общеевропейским явлением. Однако именно в Испании ее господство продержалось особенно долго: первое аутодафе состоялось в 1481 году, а последнее (трудно поверить!) — в 1826; правда, последнюю жертву сначала милостиво удушили, а потом уже сожгли.

Изабелла, королева, чье имя прославлено в веках, была, тем не менее, несчастлива как мать. Ее первенец, принц Хуан, на которого возлагались все надежды, умер при загадочных обстоятельствах накануне своей свадьбы; дочь, принцесса Изабелла, умерла родами, а вскоре скончался и внук Изабеллы и Фердинанда маленький принц Мигель. По иронии судьбы единственным ребенком этой славной четы, пережившим своих родителей, стала принцесса Хуана, известная как Хуана Безумная. С юных лет в ее характере отмечались некоторые странности, обострившиеся после несчастливого замужества. В 1496 году она сочеталась браком во Фландрии с Филиппом Красивым, а в 1500 году произвела на свет младенца, которому суждено было стать великим императором Карлом I (V). Хуана страстно любила мужа, и его многочисленные измены роковым образом сказались на неустойчивой психике несчастной.

В 1506 году Филипп Красивый неожиданно скончался, что повергло принцессу в бездну отчаяния. Сопровождая набальзамированное тело супруга для захоронения в Тордесильяс (Вальядолид), она передвигалась только ночью, утверждая, что солнце для нее погасло навсегда. Жестокая ревность продолжала терзать принцессу: у гроба с телом Филиппа она приказала выставить стражу, чтобы какая-нибудь женщина не похитила его. Безумная дочь Изабеллы и Фердинанда, единственная прямая наследница корон Кастилии и Арагона, прожила долгую жизнь и умерла в заточении, так и не взойдя на трон.

Смерть двух взрослых детей и безумие Хуаны подорвали здоровье королевы Изабеллы. Сжигаемая лихорадкой, страдая от неутолимой жажды, она умерла в 1504 году. Фердинанд пережил супругу на 12 лет. После его кончины из Фландрии в Кастилию прибыл молодой Карл I. Он не знал испанского языка и привез с собою свой двор, чем вызвал крайнее недовольство местной знати. Однако правил Карл железной рукой, ибо не было на земле императора могущественней, чем он. Не зря говорили, что в его Великой империи никогда не заходит солнце: помимо Испании в нее входили Германия, Нидерланды, Сардиния, Сицилия и недавно открытые земли в Новом Свете. Проводя политику, направленную на централизацию власти, в 1521 году Карл жестоко подавил восстание дворянства. Он царствовал почти 40 лет, за которые Испания достигла небывалого могущества. В 1557 году великий император, страдая на склоне лет тяжелыми недугами, отрекся от престола в пользу своего первенца принца Филиппа, будущего Филиппа II; солнце, неизменно стоявшее в зените над империей Карла, начало медленно клониться к закату.

Филиппа II, без сомнения, можно назвать одной из самых противоречивых и драматических фигур в истории Испании. Искренне желая блага своим подданным, он непрестанно умножал их страдания. Король-фанатик, ревностный католик, он дал инквизиции неограниченную власть, костры запылали

с небывалой силой. Последствия неумелой этнической политики, проводившейся с конца XV века, начали сказываться самым роковым образом. Запустение царило повсюду, голод и эпидемии косили людей тысячами. Согласно переписи 1591 года, на территории Испании насчитывалось всего шесть миллионов человек.

Принципы абсолютизма Филипп II довел до крайности. Перенес в 1561 году столицу из Толедо в Мадрид, неподалеку от него, он приказал выстроить дворец-монастырь Эскориал, где находился неотлучно, лично решая все государственные вопросы.

Главным противником Испании, да и всей Европы в ту эпоху была Османская империя. В 1571 году в составе Священной лиги, в которую входили также Генуя, Венеция и Рим, Испания одержала свою главную победу над турками при Лепанто. Гораздо хуже обстояли дела с кампанией против англичан, этих грозных соперников Мадрида на морях. Пираты Фрэнсиса Дрейка грабили испанские галеоны, возвращавшиеся с драгоценным грузом золота и серебра из Нового Света, а также неоднократно атаковали портовый город Кадис, португальское побережье и берега испанских колоний в Латинской Америке. Стремясь положить этому конец, Филипп II снарядил свой знаменитый флот, Непобедимую Армаду, и отправил его сражаться с коварным Альбионом. Однако великая битва закончилась позорным поражением Испании. Было потоплено 32 корабля, погибло более 10 000 человек. Филипп II запретил объявлять траур по погибшим, дабы не вызвать упадка духа у подданных и безуспешно попытался снарядить новую экспедицию. С этого момента начало ослабевать могущество Испании как морской державы. Англичане безнаказанно продолжали атаковать испанские суда и порты. В 1596 году они захватили Кадис, потопили стоявшие там корабли и разграбили город, увезя с собой даже церковные колокола.

«Quien mucho abarca poco aprieta» (Кто много хочет, тот мало получит), — гласит испанская пословица. Филипп II, продолжая дело своего отца, императора Карла, стремился создать великую католическую державу, но в результате привел Испанию к упадку и разорению. Святая инквизиция, это грозное орудие, которым монарх пользовался в борьбе против ереси и иноверцев, на деле была лишь институтом насилия и страха, разрушавшим испанское общество изнутри. Экономика и предпринимательство практически не развивались; борьба за чистоту нации сыграла в этом не последнюю роль: предпринимательская деятельность традиционно связывалась с еврейским происхождением, и, опасаясь этого клейма, испанцы чурались ее. Значительной этнической группой при Филиппе II оставались мориски, потомки арабов, принявших христианство. Они были искусными ремесленниками и земледельцами, вели трезвый образ жизни, рано обзаводились семьей, а потому их численность неуклонно росла, в то время как численность исконных испанцев вследствие войн и голода продолжала снижаться. Все это порождало ненависть и зависть к потомкам обращенных мавров, и после нескольких жестоко подавленных восстаний они также были изгнаны с территории Испании, что не лучшим образом сказалось на сельском хозяйстве, основе экономики страны.

Как ни странно, несметные сокровища, хлынувшие в Испанию после открытия Нового Света, не принесли ей благополучия. Источники золота и серебра казались неисчерпаемыми, и это лишало испанскую экономику стимула к внутреннему развитию. К тому же богатства проходили через страну транзитом, оседая в немецких и голландских банках: военные кампании, порожденные политическими и религиозными амбициями монарха, требовали колоссальных затрат, хотя в результате принесли Испании больше поражений, чем побед.

Филипп II, которого одни величали Мудрым, другие же прозвали Демоном-Полуденником (*Demonio del Mediodía*),

не был популярен среди своих подданных, и по словам историка Франсиско Рико, «после его смерти все — и большие, и малые — вздохнули с облегчением»<sup>4</sup>.

Конец короля-инквизитора был ужасен. 53 дня длилась агония, тело монарха покрылось язвами и кишело червями. По свидетельству современников, мучения он переносил стойко, как и подобает истинному католику. Несомненно, Филипп II подал своим соотечественникам достойный пример мужества в страданиях. Но, вероятно, он забыл, — а может, никогда и не знал, — что истинная миссия главы государства заключена не в том, чтобы научить свой народ страдать, а в том, чтобы привести его к благополучию и процветанию. Испания, которую Филипп передал в 1598 году своему сыну, была уже не той могучей державой, которую он когда-то получил от отца, Карла I. Но именно в этой Испании, разоренной этническими и религиозными войнами, опустошенной голодом и эпидемиями, истерзанной страхом перед инквизицией, жил и творил Мигель де Сервантес Сааведра, принесший ей больше славы в веках, чем король-воитель.

### Список литературы:

1. Т. П. Каптерева, Искусство Испании. М., 1989.
2. Джин Плейди, Испанская Инквизиция. М., 2002.
3. Francisco Olmos “Cervantes en su época” Madrid, 1968.
4. Francisco Rico “Historia y crítica de la literatura española”, Barcelona, 1980.
5. Claudio Sánchez Albornoz, “España, un enigma histórico”, B-A, 1956.
6. Américo Castro Quesada, “La realidad histórica de España”, México, 1962.

---

<sup>4</sup> Rico, Francisco “Historia y crítica de la literatura española” Barcelona, 1980. P. 183.

## **Дон Кихот Ламанчский и его создатель Мигель де Сервантес (1547–1616)**

В центре Мадрида, на площади Испании высится памятник Мигелю де Сервантесу и его бессмертным героям. Памятник чрезвычайно популярен, но едва ли кто-нибудь задумывался, насколько точно он выражает отношение к Сервантесу и его произведению. Фигуры Кихота и Санчо стоят на низком постаменте; кажется, еще немного — и они спустятся вниз и смешаются с толпой. Фигура же их творца поднята выше, она почти сливается с серым камнем громоздкого монумента, она холодна и, при всей тщательности исполнения, мертва. Именно таково наше восприятие персонажей романа и личности писателя: мы потешаемся над Рыцарем Печального Образа или восхищаемся им, мы посмеиваемся над простодушным Санчо, но крайне мало знаем об их создателе. Его имя в лучшем случае вызывает в памяти неподвижное горбоносое лицо, окруженное крахмальным воротником...

Попробуем оживить эту фигуру, внимательно всмотреться в ту далекую эпоху и понять, куда уходят корни, питающие мощное древо — роман Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

\* \* \*

Родился Мигель де Сервантес Сааведра осенью 1547 года в университетском городе Алкала-де-Энарес. Отец его, дон Родриго, был хирургом, однако профессия эта не приносила

дохода, достаточного, чтобы прокормить семерых детей. В 1566 году семья переезжает в Мадрид, уже ставший к тому времени столицей. Там юный Мигель посещает уроки грамматики знаменитого учителя Хуана Лопеса де Ойоса, который, отдавая должное живому уму и прилежанию будущего писателя, называл его «наш дорогой и любимый ученик». Биографы Сервантеса полагают, что именно Лопес де Ойос рекомендовал своего подопечного папскому легату, будущему итальянскому кардиналу, Джулио Аккавиве в качестве репетитора по испанскому языку. Так Мигель де Сервантес оказывается в свите Аккавивы и в 1569 году отбывает в Рим. Прощай, полунищая, отягощенная долгами жизнь в Мадриде! Перед молодым человеком открывалась блестящая перспектива, которой, однако, не суждено было осуществиться. Придворной карьере Сервантес предпочел карьеру военного, тем более что как раз в это время Филипп II начал готовить кампанию против Турецкой империи. В прошлом остались и прилежный ученик, постигающий премудрости грамматики, и начинающий поэт, и услужливый придворный — теперь перед нами солдат Священного Союза. На борту галеры «Маркиза» он отплывает к берегам Греции сражаться с неверными.

7 октября 1571 года, когда началась великая битва при Лепанто, Мигель де Сервантес лежал в жару, терзаемый лихорадкой. Тем не менее, он превозмог болезнь и принял участие в сражении, справедливо рассудив, что если и суждено ему погибнуть, то уж лучше отдать жизнь за правое дело, а не прятаться под палубой. В битве будущий писатель получил два ранения из аркебузы — в грудь и левую руку, навсегда потеряв ее «к вящей славе правой». Вот почему биографы и историки часто именуют автора «Дон Кихота» «однорукий из Лепанто» (El Manco de Lepanto).

Ранениями, полученными в том бою, можно было гордиться больше, чем любыми орденами. Но, увы, славой сыт не будешь... Бедность, верная подруга, сопровождавшая Сервантеса



с колыбели, снова стояла у него за плечом, хотя довольствие участникам кампании выплачивалось достаточно исправно. Еще четыре года будущий писатель оставался на военной службе, а в 1575 вместе со своим младшим братом Родриго решил вернуться в Испанию. Сводный брат испанского монарха, дон Хуан Австрийский, снабдил дон Мигеля рекомендательными письмами к королю Филиппу II. Этим письмам суждено было сыграть особую роль в судьбе Сервантеса.

Любой путешественник, избравший морской путь, в те беспокойные годы, подвергал свою жизнь двойной опасности: ему угрожали не только враждебные стихии, но и безжалостные пираты, промышлявшие грабежом и захватом заложников. Не избежали этой участи и братья Сервантесы: в конце сентября 1575 года они попали в руки пирата Дали Мами и оказались в Алжире.

Обнаружив рекомендательные письма к самому королю, разбойники решили, что перед ними чрезвычайно важная особа, и запросили за него двойной выкуп. Но по той же причине и содержали его в весьма сносных условиях. Более того, бумаги не раз избавляли однорукого пленника от лютой казни в наказание за неудачные попытки бегства. Не желая мириться с обстоятельствами, Сервантес был искренне убежден, что «бегство есть долг каждого пленника». Четырежды пытался он бежать, вовлекая в опасное предприятие своих товарищей по несчастью. Четырежды беглецов ловили, и каждый раз дон Мигель брал вину на себя. По законам пиратского Алжира его должны были посадить на кол, но хозяин щадил беспокойного заложника, упорно надеясь получить за него немалый выкуп.

А между тем взять деньги было неоткуда. Дон Родриго, отец писателя, так и не сумел сколотить состояния, семья погрязла в долгах, но родные и друзья не сдавались. Матери Сервантеса, донье Леонор, пришлось при жизни мужа объявить о его кончине, чтобы получить пособие по вдовству. Помогли семье и монахи ордена Святой Троицы, собиравшие пожертвования

на выкуп алжирских заложников. Наконец с превеликим трудом необходимая сумма была собрана, и 19 сентября 1580 года Мигель де Сервантес вышел на свободу. Однако прежде чем отплыть к берегам Испании, он составил заявление, в котором официально обвинил доминиканского монаха-расстригу Хуана Бланко де Пас в том, что он выдал пленников во время четвертой попытки к бегству. Обостренное чувство справедливости не позволяло Сервантесу простить подобное вероломство, тем более со стороны единове́рца.

Следующие годы будущий писатель провел в скитаниях между Мадридом и Португалией. В 1584 году он завершает работу над своим первым прозаическим произведением — повестью пасторального жанра «Галатея»; кроме того, на сцене в Мадриде были поставлены две его пьесы.

В 1587 Филипп II начал подготовку кампании против английского флота, и благодаря этому Сервантес получил весьма хлопотную, но все же стабильную должность по снабжению Непобедимой армады. В его обязанности входил сбор зерна и оливкового масла по кастильским и андалузским селам. Непрестанные странствия из селения в селение, из города в город дали создателю «Дон Кихота» неоценимый опыт общения с самыми разными людьми; дороги, поля, постоянные дворы, церкви и дворцы, которые видел Сервантес в те годы, увидели в его бессмертном произведении.

По иронии судьбы люди, удачливые при жизни, редко стяжают славу в веках; тех же, чье имя озаряет историю стран и даже целых континентов, часто преследует неудача в повседневных делах. Находясь на беспокойной должности снабженца Непобедимой армады, Мигель де Сервантес нередко попадал в конфликтные ситуации, несколько раз по несправедливому обвинению в финансовых махинациях оказывался в тюрьме. В одной из таких тюрем, в Севилье, он провел семь месяцев. Там и возник замысел великого романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

\* \* \*

В сентябре 1604 года король Филипп III дал разрешение на публикацию «Кихота». С этого момента и до наших дней неизменный успех сопутствует роману. К этой книге нужно возвращаться не раз и не два, перечитывая ее, постоянно открывая для себя нечто новое. Сервантес говорил о своем произведении так: «Ребенок его полистает, юноша прочтет, зрелый муж поймет, старик оценит». Каждый писатель, каждый литературный критик, рассуждая о «Кихоте», искал и находил в нем свой, особый смысл. Это роман поистине бездонный, и, стремясь «дойти до самой сути», нужно проходить один за другим его смысловые слои. Не счесть литературоведов, которые брались за эту благородную и нелегкую задачу — попробуем и мы.

Литературная панорама конца XVI века в Испании была чрезвычайно разнообразна. Плутовской роман, религиозная литература, богатейшая лирика, пасторальные новеллы, комедии плаща и шпаги... Но совершенно особое место на этой пестрой карте занимали рыцарские романы, пришедшие в Испанию из Италии и Франции. Одним из самых блестящих образцов жанра справедливо считается «Амадис Галльский», неоднократно и с уважением упоминающийся в произведении Сервантеса.

Жанр рыцарского романа подчинялся строгим канонам. Главный герой, в одиночку или с оруженосцем, отправлялся в дальний путь непременно с благородной целью, совершая подвиги во имя прекрасной дамы. Отважный рыцарь был воплощенным совершенством, обладал волшебным оружием и нередко пользовался покровительством могущественных магов. В пути он посещал разные страны и подробно описывал диковинные вещи, которые доводилось ему видеть. И, наконец, самое важное: в рыцарских романах добро всегда побеждало зло, возвышенная красота и гармония торжествовали над ужасом и хаосом.

В Испании XVI века рыцарские романы имели необычайный успех и появлялись как грибы после дождя: с 1508 по 1550 каждый год публиковалась новая книга. Тому было несколько причин. Во-первых, военные кампании Филиппа II, войны против иноверцев делали популярным образ героя-воина, борца со злом. Во-вторых, открытие Нового Света и рассказы о далеких землях порождали у читателя жажду неведомого, утолить которую могли только фантастические повествования. И, наконец, в-третьих, нельзя забывать о том, какая атмосфера царила тогда в стране, угнетенной инквизицией, в стране, где царил несправедливый суд. Страх и взаимное недоверие, тяготевшие над испанским обществом, отчасти рассеивались, когда люди читали рыцарские романы, в которых добро всегда торжествовало, где неизменно побеждала справедливость.

Однако, как это часто случается, чрезмерная популярность пагубно сказалась на качестве литературной продукции. В большинстве своем рыцарские романы были низкопробным чтивом, годным лишь для того, чтобы «развлекать праздные умы». По мысли же Сервантеса, предназначение литературы заключалось в следующем: «Вершить правосудие, каждому воздавая по заслугам». И еще: «Писатель должен быть точным, правдивым и беспристрастным, чтобы ни корысть, ни страх не могли столкнуть его с пути истины»<sup>5</sup>.

Значит, основным критерием ценности литературного произведения писатель считал правду, а именно ее-то и не было в рыцарских романах. Вот почему Сервантес решил уничтожить этот жанр, создав на него безжалостную пародию.

Начнем с того, что Дон Кихот — или Алонсо Кихано, как на самом деле его звали, был весьма далек от образа всемогущего, непобедимого рыцаря. В первых же главах романа мы видим немолодого, некрасивого, довольно немощного идалго, облаченного в нелепые доспехи (на голове вместо шлема тазик

---

<sup>5</sup> Цит. по: Olmos García, F. "Cervantes en su época". P. 165.

для бритья). Конь был под стать своему хозяину. Эту жалкую скотину и звали соответствующим образом: Росинант — *Rosinante* — что переводится как Первейшая из Кляч. Прекрасная дама тоже оставляла желать лучшего: на ее роль Дон Кихот избрал молодую крестьянку Альдонсу Лоренсо, крепкого телосложения, с самыми что ни на есть простецкими ухватками.

С подвигами у нашего рыцаря дело обстояло и вовсе из рук вон плохо. Дон Кихота все время бьют — и не только люди. Кажется, даже животные и неодушевленные предметы ополчились против него. После одного из приключений, когда несчастному выбили все зубы, вид его стал настолько жалок, что верный толстяк Санчо нарек своего господина Рыцарем Печального Образа, следуя, видимо, примеру доблестного Амадиса, которого звали Рыцарем Зеленой Шпаги.

Надо заметить, что чувство юмора у людей в те неласковые времена было несколько иным, чем сейчас. То, что у нас вызывает чувство жалости или неловкости, у испанского читателя начала XVII века вызывало приступы гомерического хохота. «Дон Кихот Ламанчский» воспринимался как очень смешная книга, а, потешаясь над Рыцарем Печального Образа, публика потешалась и над жанром рыцарского романа в целом. Сервантес достиг своей цели, одним метким ударом уничтожив ненавистный жанр. Пародия состоялась. Но вот что удивительно: о рыцарских романах со всем их блеском сейчас вспоминают крайне редко, а жалкий безумец прославился в веках. Значит, есть в романе нечто более важное, чем насмешка над низкопробным чтивом.

Здесь перед нами открывается второй смысловой план «Кихота» — конфликт между фантазией и реальностью. Алонсо Кихано жил в обнищавшей, разоренной войнами стране, где основной заботой людей была забота о хлебе насущном. Не умереть с голоду, прокормить семью, выбиться из нищеты... Тут уж не до романтики. Однако Алонсо Кихано, ослепленный блеском чудесных приключений, не желал мириться

с таким положением вещей. Не хотел он принимать мир, где нет ни рыцарей, ни великанов, ни драконов, ни прекрасных дам, а есть трактиры, погонщики, мельницы, быки да девицы легкого поведения. Водрузив на голову тазик для бритья, он пошел войной на убогую реальность. Вот рыцарь и его оруженосец разглядели вдали клубы пыли: два стада баранов гонят навстречу друг другу. Но не скотину видит Дон Кихот одухотворенным взором. Стада преобразаются в могучую рать, и вот уже рыцарь подробно описывает доспехи каждого и рассказывает изумленному Санчо удивительные истории. Что это — галлюцинация? Нет. Это воображение, великая сила, преобразующая мир. Силой воображения превращает Алонсо Кихано мельницы в великанов, постоялые дворы в замки, трактирщиков в рыцарей. Не безумец перед нами, а актер, решивший разыграть свою драму, презрев убогость декораций. Дон Кихот играет по законам литературного жанра, добросовестно исполняя роль странствующего рыцаря в самых неблагоприятных для этого условиях. А между тем силы его тают: тело Алонсо Кихано оказалось слабее, чем дух. Неприглядная, неумолимая реальность берет свое. Во второй части романа доблестный рыцарь и его оруженосец попадают под копыта свиней. На возмущенные крики Санчо Дон Кихот грустно отвечает: «Оставь их, мой друг: это оскорбление послано мне в наказание за мой грех, ибо в том-то и заключается справедливая кара небес, постигающая побежденного странствующего рыцаря, что на него нападают шакалы, что его жалят осы и топчут свиньи»<sup>6</sup>. На этот раз скотина осталась скотиной, и нет больше мочи продолжать игру, нет мочи бороться с безрадостной действительностью. Дон Кихот устал стучаться в закрытые двери сказки, ведь, как говорит Екклесиаст в своей вечной книге, «чего нет, того нельзя считать». Вот и Хорхе Луис Борхес, этот великий знаток литературы, придерживается

---

<sup>6</sup> Здесь и далее перевод Н. Любимова.

того же мнения: «Побежденный реальностью и Испанией, Дон Кихот скончался в родной деревушке году в 1614-м. Ненадолго пережил его и Мигель де Сервантес. Для обоих, сновидца и его сна, вся суть сюжета была в противопоставлении двух миров: вымышленного мира рыцарских романов и повседневного, заурядного мира семнадцатого столетия»<sup>7</sup>.

Значит ли это, что Рыцарь Печального Образа проиграл? И да, и нет. Вспомним, как удалось его благоразумным друзьям вернуть несчастного домой. Бакалавр Самсон Карраско переоделся Рыцарем Белой Луны и вызвал Дон Кихота на бой, поставив условие: в случае поражения тот вернется в родное село и навсегда оставит опасные приключения. Силы оказались неравными, но не это важно. Важно, что безумец Алонсо Кихано заставил играть в свою игру людей, абсолютно чуждых его фантазиям. Своим упорством он вывел на сцену скептически настроенных зрителей, вынудил их натянуть самые невероятные костюмы и принять участие в великом театральном действе.

Итак, мы видели Дон Кихота-шута и Дон Кихота-актера. Обе эти маски неразрывно связаны с образом безумца из Ла-Манчи. Но должно быть за ними и его истинное лицо — лицо Алонсо Кихано, ничем не примечательного человека, не пощадившего жизни ради великой авантюры.

Вспомним, какой целью задался Дон Кихот, отправляясь в путь: он думал о том, «сколько беззаконий предстоит ему устранить, сколько кривды выпрямить, несправедливостей загладить, злоупотреблений искоренить, скольких обездоленных удовлетворить». Значит, был он на самом деле не безумцем, а великим реформатором-идеалистом, который ехал переделывать мир и спасать людей. Но здесь следует напомнить, что думала на этот счет Святая инквизиция: «Жизнь такова, какова она есть, по воле Господа. Стремиться улучшить ее —

---

<sup>7</sup> Хорхе Лис Борхес, Сочинения в трех томах. М.: Полярис, 1997, том 2. С. 177.

значит отрицать Его существование». Следовательно, был Дон Кихот великим еретиком, раз не захотел мириться со злом, царившим в мире.

Случай утвердить добро и справедливость представлялся Алонсо Кихано неоднократно, но всякий раз на этом благородном поприще его ждала неудача. Несчастливого пастушка после заступничества Рыцаря Печального Образа отколотили чуть ли не до смерти, а узники, которых в кандалах гнали на галеры, вместо благодарности побили своего избавителя камнями. Уж кто-кто, Сервантес, столько горестей испытывавший на своем жизненном пути, знал, что справедливости в мире не сыскать. Утратив в поединке с неумолимой действительностью все иллюзии, писатель лишает их и своего героя. Кроме того, не было у Дон Кихота ни знания жизни, ни практической сметки, зато было нечто большее: иная, высшая мудрость, основанная на доброте и глубоком сострадании к людям.

Как известно, Санчо Панса мечтал стать губернатором на каком-нибудь острове. Откуда возьмется остров в самом сердце Кастилии, ни рыцарь, ни его оруженосец особо не задумывались. Гораздо больше заботило нашего идальго другое: Санчо должен быть достойным и милостивым правителем. Вот какие наставления дает Рыцарь Печального Образа своему другу и помощнику: «Ни в коем случае не руководствуйся законом личного произвола: этот закон весьма распространен среди невежд, которые выдают себя за умников. Пусть слезы бедняка вызовут в тебе... больше сострадания, чем жалобы богача. Всячески старайся обнажить истину, чего бы тебе это ни стоило... Не суди виновного по всей строгости, ибо слава судью сурового ничем не лучше славы судьи милостивого». Слова эти, на наш взгляд, следует считать смысловой сердцевиной романа, ибо не Дон Кихот говорит их своему оруженосцу, а сам писатель обращается к сильным мира сего. Но как сделать, чтобы мудрые наставления были услышаны в стране, где царил несправедливый суд, где по закону личного произвола



невежды и лицемеры отправляли на костер ни в чем не повинных людей, где попытка обнажить истину могла стоить жизни? За подобную дерзость книгу могли запретить и уничтожить, а самого автора подвергнуть самой суровой каре. Страданий и смерти Сервантес не страшился: его мужественное поведение в алжирском плену как нельзя лучше свидетельствует об этом. Более того, в своем последнем произведении «Персилес и Сигизмунда» он бросает открытый вызов мракобесию: «Если не хотите вы, чтобы я говорил или писал, отрежьте мне язык и руки, но и тогда я прильну устами к земле и буду кричать, как сумею»<sup>8</sup>. Нет, не за себя боялся писатель, а за свою книгу. Уж он-то лучше других знал, что рукописи горят, что его дерзкие еретические речи могут потонуть в гуле пламени. И тогда писатель прибег к хитроумной уловке: вложил свои слова в уста безумца. Мнимое сумасшествие Кихота стало своеобразной охранной грамотой для тех идей, которые Сервантес стремился донести до умов читателей: в самом деле, разве будет цензор принимать всерьез то, что говорит чужак с тазиком на голове?

То, что безумие Дон Кихота было мнимым, становится очевидным в последней главе романа. На смертном одре Алонсо Кихано снимает маску и грустно произносит: «Поздравьте меня, дорогие мои: я уже не Дон Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за свой нрав и обычай прозванный *Добрым*». Вот оно, истинное лицо героя — он был добрым человеком, который захотел переделать мир, однако переоценил свои силы. Сколько их было потом, сколько их еще будет — таких вот дон кихотов, людей, не щадящих себя во имя идеи, иллюзии, фантазии? Они не переделали мир, но изменили и облагородили его своим безрассудным, беспримерным мужеством.

Ценность романа заключается еще и в том, что в нем, точно в зеркале, внимательный читатель увидит Испанию тех беспокойных лет — ее экономику, социальное устройство,

---

<sup>8</sup> Цит. по: Olmos García, F. "Cervantes en su época". P. 166.

демографическую ситуацию, историю, наконец. Бескрайние пустоши, разделяющие города и села, говорят нам о крайне низкой плотности населения в стране. На страницах романа мы часто видим пастухов, перегоняющих бесчисленные стада овец и свиней, но практически не встречаем землепашцев. Это свидетельствует о глубоком дисбалансе в испанском сельском хозяйстве той эпохи: после изгнания морисков земледелие пришло в упадок, развивалось в основном скотоводство, причем скот вытаптывал некогда плодородные земли, превращая их в бесплодные равнины. Низкий уровень жизни приводил к росту преступности, на дорогах бесчинствовали разбойники, которые, если попадали в руки правосудия, тут же отправлялись на галеры, становились пушечным мясом в войнах амбициозного монарха. В начале первой части «Дон Кихота» есть такой эпизод: безрассудный рыцарь вступает в битву с купцами и, будучи повержен, восклицает: «Стойте, трусы, остановитесь, подлецы! Не по своей немощи, а по вине коня своего упал я на землю!» Как созвучны эти слова тем, что произнес Филипп II, пытаясь оправдать разгром Непобедимой Армады: «Я послал Армаду сражаться с англичанами, а не со стихиями».

Мигель де Сервантес умер в бедности и одиночестве, не дожив до 70 лет. Книге его суждено бессмертие. Читателя, который не боится серьезной литературы, она может сопровождать всю жизнь: он пролистает ее, прочтет, поймет и, несомненно, оценит.

### Список литературы:

1. Miguel de Cervantes Saavedra. "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote del a Mancha".
2. Olmos, Francisco. "Cervantes en su época" М., 1968.
3. Aguirre, Mirta. "La obra narrativa de Cervantes" La Habana, 1978.
4. Rico, Francisco. "Historia y crítica de la literatura española" Barcelona, 1980.

## **Мигель де Унамуно: агония, дарующая бессмертие (1864–1936)**

Теперь из XVI–XVII веков нам предстоит шагнуть в век XX. Сделать это не так трудно, как кажется на первый взгляд. Царствование Филиппа II было кризисным периодом в жизни Испании. Не менее тяжелым оказалось и начало XX столетия. Если при Филиппе Испания, проиграв в 1588 году бой английскому флоту, перестала быть ведущей морской державой, то в 1898 в короткой и бесславной войне с США она потеряла свои последние колонии — Кубу, Пуэрто-Рико и Филиппины. Цепляясь за жалкие остатки бывшего колониального величия, правительство Антонио Мауры затеяло заранее обреченную на провал кампанию в Марокко. Когда сил регулярной армии стало не хватать для военных действий на севере Африки, было решено призвать резервистов — мужчин старше 30 лет, отцов семейства, единственных кормильцев в те нелегкие времена. Их уход на фронт и возможная гибель обрекали на бедственное существование множество семей. Такое решение вызвало массовые протесты в испанском обществе, призыв «Долой войну!» слышался повсеместно. Однако самый драматический характер антивоенные настроения приняли в Барселоне. В июле 1909 года там вспыхнула всеобщая забастовка, положив начало печально знаменитой Трагической неделе. На улицах города выросли баррикады, началась перестрелка. События быстро вышли из-под контроля: протест принял стихийный характер, зачастую на той или иной баррикаде не знали, за что — или против чего — сражаются

на соседней улице. Но самой главной отличительной чертой Трагической недели стало сожжение церквей и монастырей, которых за этот сравнительно небольшой период было разрушено несколько десятков. Агрессивные антиклерикальные настроения в стране, где католическая церковь традиционно оказывала огромное влияние на умы граждан, говорили о глубоком кризисе испанского общества, о категорическом отказе от старых ценностей и об импульсивном, пока еще нецеленаправленном поиске новых.

Как это часто бывает в периоды социальных потрясений и глубоких перемен, литературная панорама Испании тех лет была крайне разнообразна, однако ведущая роль принадлежала двум направлениям: реализму и костумбризму, испанской разновидности натурализма. Ярчайшим представителем первого направления можно назвать Бенито Переса Гальдоса, автора таких романов, как «Донья Перфекта», «Обездоленная», «Милый Мансо», во втором же выделялись произведения Виценте Бласко Ибаньеса, который описывал особенности жизни и быта родной Валенсии в романах «Хутор», «Майский цветок» и многих других. При всей своей глубине и добросовестности эти романы были слишком медлительны и тяжеловесны для эпохи, требовавшей большого эмоционального напряжения, быстрой реакции писателя на происходящее в стране. И тут на литературную сцену Испании выходит поколение 1898 года, плеяда блистательных писателей, поэтов, философов и исследователей.

Сразу следует оговориться: термин «поколение» употребляется в данном случае с некоторой долей условности. Его представителей — Мигеля де Унамуно, Рамона дель Валье-Инклана, Асорина, Пио Бароху, Рамиро де Маэсту и других — объединяла не общая дата рождения, а общее событие, поражение Испании в войне с США. Именно оно заставило мыслящих испанцев задуматься о судьбе родины, о том пути, которым ей следует идти, чтобы вернуть былое величие. Лю-

бопытно, что сами представители этой литературно-философской группы не ощущали своего единства (термин «Поколение 98 года» появился значительно позже, в 1913 году), поскольку каждый предлагал собственный рецепт для исцеления недугов родины-матери. Как пишет Педро Лаин Энтральго, «каждый уголок Испании имел своего терапевта». Тем не менее, глубокие размышления о судьбах страны, напряженный поиск путей выхода из кризиса неразрывно связывают между собой этих самобытных литературных деятелей, самым ярким из которых был, несомненно, Мигель де Унамуно.

Рассказывать и писать об Унамуно трудно. Он был таким разносторонним человеком, соединял в себе столько предназначений, так иногда противоречил самому себе, что, кажется, одна жизнь, один характер не в состоянии вместить такого. Преподаватель латыни и греческого, ректор Саламанкского университета, писатель, поэт, философ и публицист, пламенный сторонник и резкий критик Республики, общественный деятель, обласканный Франко, но быстро впавший в немилость — все это Мигель де Унамуно. Как писал Ортега и Гассет, «диалог с ним был невозможен... Оставалось лишь слушать, присоединившись к окружению доня Мигеля, который выпускал на арену свое «я», словно какого-то диковинного утконоса»<sup>9</sup>.

Жизненный путь Унамуно начался в 1864 году в Бильбао. Будущий писатель вырос в очень религиозной семье и одно время даже собирался стать священником. Однако церковь не дождалась доня Мигеля: в 1880 он поступил в Мадридский университет и расстался с наивной детской верой. Получив диплом, Унамуно вернулся в Бильбао, где преподавал некоторое время латынь. Вскоре он сблизился с социалистами и даже сотрудничал некоторое время в газете «Классовая

---

<sup>9</sup> Цит. по: И.А. Тертерян. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988. С. 164.

борьба». В 1891 году дон Мигель получил кафедру в Саламанке, древнейшем университетском городе, ставшем его судьбой, любовью всей его жизни.

Ко всему, что происходило в Испании, Унамуно никогда не терял самого критического отношения. Король Альфонс XIII, вззошедший на трон в 1886 году, был слабым монархом, который не мог должным образом править страной, раздираемой внутренними противоречиями и терпящей поражение за поражением на международной арене. В 1923 году он фактически передал бразды правления военным во главе с генералом Мигелем Примо де Риверой. В Испании установился режим военной диктатуры, ставший прообразом франкистской диктатуры. Унамуно бросился в бой с авторитаризмом с отвагой Дон Кихота, атаковавшего ветряные мельницы. В открытом письме аргентинскому журналисту он назвал короля безмозглым идиотом. Генерал также удостоился самых резких характеристик: «Примо де Ривера суть воплощение животного, а отнюдь не человеческого начала испанского народа», — писал Унамуно в эссе «Моя личная тяжба». Как известно, диктаторы очень чувствительны к критике, и Примо де Ривера не был исключением: он сослал непримиримого литератора на Канарские острова. Не надо улыбаться, уважаемый читатель. Канары стали туристическим раем сравнительно недавно. Тогда, в начале XX века, не существовало еще насыпных пляжей и блестящих отелей. На голом, неприятном острове Фуэртевентура Унамуно томился, будучи оторван от слушателей, от читателей, от народа, к которому были обращены его пламенные речи. Позже генерал «простил» опального философа и позволил ему вернуться в Европу, но не в Испанию. Живя в Париже, а потом в Эндайе, дон Мигель страдал от ностальгии, находя утешение в стихах и эссе об одиночестве и о разлуке с родиной.

В 1929 году режим Примо де Риверы пал, и Унамуно вернулся в родную Саламанку. 14 апреля 1931 года он с глубоким

волнением объявил о провозглашении в стране Республики. Теперь, казалось бы, идеалы свободы и справедливости должны были стать реальностью. Однако республиканские правительства не оправдали надежд: неравенство и насилие по-прежнему омрачали жизнь испанцев — чего стоит хотя бы жестокое подавление восстания астурийских шахтеров в 1934 году. Унамуно своего разочарования не скрывал. Он отвернулся от Республики и обратил взгляд к фалангистам, видя в них залог порядка и процветания своей многострадальной родины. Республиканцы сочли его предателем, лишили всех почетных званий, выселили из квартиры, где он проживал как ректор Саламанкского университета. Совершенно не известно, как развивались бы события, если бы не грянул военный мятеж, возглавленный будущим каудильо, генералом Франсиско Франко.

Для франкистов было огромной удачей заручиться поддержкой влиятельнейшего философа и литератора. 12 октября 1936 года в университете Саламанки праздновалась годовщина открытия Христофором Колумбом Америки. Унамуно, которому режим Франко вернул звание пожизненного ректора, был председателем торжества. В качестве почетных гостей присутствовали также донья Кармен, супруга каудильо, и его истеричный соратник Мильян Астраи. После выступления одного из ораторов в зале разгорелся спор, раздались крики «Да здравствует смерть!», «Смерть интеллигенции!». В ответ на них Унамуно произнес свои пророческие слова: «Вы победите, ибо в избытке обладаете грубой силой, но не убедите». Вспыхнул скандал, телохранители Астры стали угрожать 72-летнему ректору. От немедленной расправы его спасла донья Кармен: она взяла философа за руку и вывела из зала.

Как это часто случается, все друзья и знакомые отвернулись от Унамуно. Предатель для республиканцев, опасный еретик для франкистов, он оказался фактически под домашним

арестом. В конце декабря 1936 года дон Мигель умер от сердечного приступа в своем рабочем кабинете после горячего спора с коллегой, принявшим сторону фалангистов. Впрочем, нет, не умер, а погиб. Погиб, сражаясь с «коллективным помешательством», пытаясь противостоять «моральному самоубийству Испании» с помощью единственно доступного ему оружия — оружия слова.

\* \* \*

Итак, перед нами прошла жизнь Мигеля де Унамуно, если, конечно, можно на нескольких страницах рассказать о такой насыщенной, такой противоречивой жизни. Обратимся теперь к его творчеству. Как уже говорилось выше, Унамуно являлся центральной фигурой поколения 98 года. Через его произведения проходят все нити, связующие во едино представителей этой группы литераторов. Одной из основных тем их творчества был, несомненно, патриотизм, но патриотизм особый — своего рода любовь-ненависть, любовь-отрицание. Два вопроса, обычные для кризисных периодов, не давали покоя мыслящим испанцам: «Кто виноват?» и «Что делать?». Рамиро де Маэсту, например, отвечал на первый вопрос так: «Виноваты правительства Испании, всегда плохие, и виноваты оппозиционные партии, не сумевшие выдвинуть лучших представителей; виноваты господствующие классы, которые плохо управляют, и виноваты подчиненные классы, позволяющие управлять собой, как стадом... Виновата наша вялость, наша лень, бои быков, песни, земля, по которой мы ступаем, вода, которую мы пьем»<sup>10</sup>. То, что другие выражали в пламенных пассажах и пространных рассуждениях, дон Мигель выразил одной единственной фразой: «У меня болит Испания». Он резко отзывался об испанских правителях, но не стремился ни об-

---

<sup>10</sup> Цит. по: И. А. Тертерян. Испытание историей. М.: Наука. 1973.



винить, ни заклеить саму страну, ее народ. Он стремился понять, а чтобы понять, надо узнать поближе. И Унамуно призывал: «Пройдите пешком по городам и весям родины, почитайте лубочные брошюры, которые продаются на ярмарках, послушайте песни слепых певцов, изучите народный быт, плебейскую литературу, фольклор. Только так можно узнать, что ждет Испанию в будущем». И поскольку «у каждого уголка Испании был свой терапевт», дон Мигель также предлагал метод исцеления: «Культура, культура, культура — вот в чем нуждается испанский народ, погрязший в невежестве. Если бы он познал самого себя и другие народы, он не был бы втянут в столькие беды и не слушал бы столько патристической лжи, которой морочат ему голову». Разумеется, говоря это, философ воспринимал испанский народ не как пассивную невежественную массу, но как мощную силу, которой свойственна глубокая мудрость, своя глубинная жизнь и своя система ценностей, неподвластная влиянию извне. Унамуно четко разграничивал понятия «народ» и «государство». Войны, которые ведет правительство, победы, которыми оно гордится, и поражения, которых опасается, могут быть совершенно чужды тысячам простых испанцев и, при всей своей мнимой значимости, очень мало влияют на «повседневную жизнь безымянных мужчин и женщин». Так появляется у Унамуно понятие «интраистории» — внутренней жизни народа, незаметной и мощной, как подводные течения. Позже философ и социолог Хосе Ортега-и-Гассет скажет: «В Испании все великое анонимно».

Идея интраистории нашла выражение в романе «Мир во время войны», написанном в 1897 году. Нетрудно догадаться, что своего рода основой, от которой отталкивался Унамуно, была эпопея Льва Толстого «Война и мир». Однако различий между двумя произведениями более чем достаточно. Замечательный исследователь З. И. Плавский писал об этом так: «У Толстого каждый человек служит бессознательным

орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей, а Унамуно не только совершенно равнодушен к общей цели исторического движения, но и никак не связывает его с частной жизнью людей: обычная история и „интраистория“ не пересекаются»<sup>11</sup>. Возможно, причина различия заключается в том, что войны в романах разные. Если Толстой пишет о великом сопротивлении русского народа иноземным захватчикам, то у Унамуно речь идет о Карлистских войнах 1833–1839 годов, гражданском противостоянии, развязанном «сильными мира сего» в борьбе за испанский трон после смерти Фердинанда VII.

Если рассматривать с позиции «интраистории» события Трагической недели, то можно сказать, что летом 1909 произошел конфликт между государственной и человеческой системой ценностей: народ, люди отказались участвовать в кампании, навязанной правительством во имя имперских амбиций.

Следует отметить, что Унамуно гораздо меньше думал о судьбе общества в целом, чем о предназначении каждой отдельной личности. Именно она являлась для философа мерилем всех мерил. И причиной тому была его собственная, необычайно сильная и яркая индивидуальность. Обратимся к воспоминаниям Ортеги-и-Гассета: «Я не знал личности более компактной и цельной, чем Унамуно. Едва он входил, он водружал в центре комнаты свое „Я“, как феодальный сеньор водружает родовое знамя на поле боя».

Несмотря на эту цельность, а может, именно благодаря ей, Унамуно случалось переживать глубокие кризисы. Когда в 1897 году заболел менингитом его маленький сын, дон Мигель решил, что это — божья кара, ниспосланная ему за то, что он впал в грех атеизма. Он бежал в монастырь и молил-

---

<sup>11</sup> Плавский З. И. Испанская литература XIX–XX веков. М.: Высшая школа. 1982. С. 80.

ся там, желая вернуть наивную и незыблемую веру детских лет. Вера не возвратилась к дону Мигелю, а ребенок вскоре умер. Плодом этих тяжелых душевных метаний стали стихи — «Колыбельную больному ребенку» невозможно читать без слез — и роман «Святой Мануэль Добрый. Мученик», повествующий о трагедии священника, который сам не верит в то, что проповедует.

Казалось бы, утрата веры может стать трагедией для той или иной личности, но в масштабах общества в целом это скорее закономерный процесс, неизбежный результат быстрого развития науки и техники. В самом деле, на рубеже XIX–XX веков было сделано множество величайших научных открытий и изобретений: радиоактивность, двигатель внутреннего сгорания, электроны, вирусы, фотография, аспирин, квантовая теория... Все они дали человеку иллюзию могущества — теперь он мог заглянуть за грань видимого, преодолеть любые расстояния, победить болезни, открыть тайные свойства материи. Научный позитивизм утверждал всемогущество разума, который способен разрешить все вопросы, разгадать любые тайны. Без ответа оставался лишь один вопрос: а что будет с нами после смерти, за пределами земного существования? Наука на этот счет хранила молчание, ведь, согласно ее законам, человек — это только материя. Утешение могла бы дать религия, говорившая людям о жизни вечной, но люди, упоенные метафизическим знанием, отвернулись от Бога и утратили эту точку опоры. Человек оказался в полном одиночестве перед лицом абсолютного НИИЛ, загробной пустоты, сводящей на нет все наши прижизненные достижения. Одиночеством терзался и Мигель де Унамуно, счастливый отец семейства, кумир тысяч соотечественников. К одиночеству прибавлялся также страх внезапной кончины: философ страдал стенокардией, а страх смерти характерен для этого заболевания. Выход из мрачного тупика дон Мигель искал в стихах. Пронзительное

стихотворение «Нагрянет ночью» блистательно переведено на русский Сергеем Гончаренко:

Нагрянет ночью, в пору сновидений,  
Когда меж сущим и гнетущей тенью растают грани.  
Нагрянет ночью — и врасплох застанет,  
И память солью прирасти заставит к отверстой ране...

Заканчивается стихотворение словами: «И грянет полночь, а с ней забвенье». Именно забвенье, растворение личности в пустоте смерти так пугали Унамуно. Ведь если личность, каждое отдельное «Я» — единственная и основная ценность бытия, то смерть, разрушая это «Я», делает бытие абсурдным. Зачем человеку трудиться над собой, зачем стремиться к совершенству, если в конце концов придет смерть и все сведет к нулю? «Ибо я хочу знать, откуда и куда иду, откуда все то, что меня окружает и к чему оно? Ибо я не хочу умирать совсем, но хочу знать, должен я умереть или нет. И если я не исчезну, то что будет со мной, а если исчезну, ничто уже не имеет смысла!» — сокрушается Унамуно<sup>12</sup>.

Ну, зачем же так все усложнять, для чего такие крайности? — спросите Вы, уважаемый читатель. В самом деле, ответ на вопрос о смысле жизни может оказаться гораздо проще. Мы живем ради наших детей, ради родных, ради работы, ради прогресса, наконец... Однако дон Мигель был максималистом и подобные неубедительные объяснения отвергал: «Почему я должен жертвовать собой ради ближних, во имя соотечественников, во имя детей, а те, в свою очередь, ради своих детей, а те — ради своих, и так без конца... кому же суждено вкушать плод этих бесчисленных жертв?» Социальный прогресс философ также отказывался считать основной целью человеческого бытия: «Огромная социальная активность, мощная цивилизация, всевозможные науки, искусство, раз-

---

<sup>12</sup> Цит. по: И. А. Тертерян. Испытание историей. М.: Наука. 1973.

витая промышленность, вездесущая мораль, и вот, наконец, когда мы наполним жизнь всевозможными достижениями, ... мы рухнем без сил у подножья этой пирамиды, и останется вечный вопрос: «Зачем?». Трудным поискам ответа посвящены такие блистательные философские труды Унамуно, как «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (1913) и «Агония христианства» (1924). Здесь следует отметить, что у философских произведений дона Мигеля есть одна замечательная особенность: их может читать любой, даже не подкованный в этой области читатель. Язык Унамуно, простой, образный и страстный, доступен каждому, кто пожелает отвлечься от суеты бытовых хлопот и задуматься «о вечном». «Я хочу писать о философии языком, каким просят чашку шоколада», — говорил дон Мигель, которого, тем не менее, не зря называли великим возмутителем спокойствия. Он не знал покоя сам и бередил души соотечественников, прекрасно понимая, что на такие мучительные вопросы универсального ответа нет и быть не может. Но, возможно, высокое предназначение человека как раз и состоит в способности спросить себя «Кто я? Куда я иду?». Над остальным материальным миром его возвышает ясное сознание своей уязвимости, смертности — и одновременно бунтарское неприятие смерти. «Примем Ничто, которое, может быть, ждет нас, как несправедливость, будем сражаться с судьбой, даже не надеясь на победу, будем сражаться с ней по-донкихотовски!» — призывает Унамуно<sup>13</sup>. Такое состояние внутреннего бунта, высшего эмоционального напряжения, философ называет «агонией». Идея агонии воплощена писателем в романе «Туман», написанном в 1914 году.

Впрочем, именовать «Туман» романом не совсем правильно. Унамуно не сумел избежать общего стремления к новаторству, царившему тогда в испанской литературе. Многие

---

<sup>13</sup> И. А. Тертерян. Человек мифотворящий. С. 174.

писатели, поэты и драматурги хотели непременно создать новый жанр или даже новое литературное течение. Свой жанр изобрел и Унамуно, назвав «Туман» «руманом» (по-испански «nivola»). В обычном романе главное — событийная канва, перипетии в жизни героев, придуманных автором. Унамуновская же «nivola» — это роман-идея, где сюжету отводится служебная функция, функция средства выражения основной мысли писателя. В этом смысле все прозаические произведения дона Мигеля — «руманы»: «Мир во время войны» воплощает понятие интраистории, «Любовь и педагогика» направлен против претензий научного позитивизма на всеислие, «Тетя Тула» выражает чистую, почти религиозную жертвенность материнства.

Искушенный читатель не может не заметить в «Тумане» явных аллюзий на вечное произведение Сервантеса «Дон Кихот Ламанчский»: Унамуно прибегает к литературной мистификации, открывая книгу предисловием от имени вымышленного издателя Виктора Готи, друга ее главного героя Аугусто Переса. То есть, персонаж размышляет об авторе, создавшем его — писатель и герои оказываются в едином пространстве, реальность и вымысел уравниваются. То же самое мы видим и в начале второго тома «Дон Кихота», где Хитроумный Идальго, Санчо Панса и бакалавр Самсон Карраско обсуждают личность предполагаемого автора романа.

Аугусто Перес, благополучный молодой человек, существует бессознательно, в тумане мелких повседневных дел, не спрашивая себя, зачем он живет. Пробуждение наступает внезапно: Аугусто влюбляется в девушку по имени Эухения, которая жестоко обманывает беднягу, воспользовавшись его щедростью, чтобы устроить благополучие своего жениха Маурисьо. Не в силах перенести предательство, Аугусто отправляется в Саламанку просить совета у великого знатока человеческих душ, Мигеля де Унамуно. Игра «автор-персонаж» продолжается. В Саламанке Аугусто ждет ужасное открытие:

оказывается, он — всего лишь вымысел, фантом. Теперь, когда он, наконец, начал жить, познав всю силу любви и всю глубину отчаяния, писатель может уничтожить его одним лишь росчерком пера. Какая несправедливость! По мысли И. А. Тертерян, разговор Аугусто и Унамуно — «это метафора бунта человека против Бога-создателя, навязавшего своему творению страшный удел марионетки, у которой в любой момент можно перерезать ниточку». Охваченный смятением, Аугусто возвращается домой и, к ужасу слуг, страшно наедается, бормоча про себя: «Я ем, значит, я существую». Несчастный пытается таким образом ощутить свою реальность, свое право на жизнь, заранее предчувствуя, что все бесполезно. Тогда он отправляет телеграмму в Саламанку и умирает. Наивный слуга думал, что хозяин убил себя едой, на самом же деле Аугусто Перес утвердил свое право на смерть, поторопившись сделать это прежде, чем его создатель «перережет ниточку». Герой Унамуно перенес состояние «агонии», бунта против неизбежности, протеста бессильного, но, как это ни парадоксально звучит, делающего человека человеком.

В состоянии «агонии» прожил свою жизнь и сам дон Мигель. С донкихотовской отчаянной смелостью сражался он с несправедливостью и несовершенством мира, заранее зная, что не победит. Он сражался за право быть Человеком. Предчувствуя внезапную неотвратимую кончину (предчувствие не обмануло его), он жил не щадя себя, и наградой ему стало бессмертие: мысль, его единственная ценность, не исчезла, не канула в небытие, но сохранилась на страницах книг, в пламенных и проникновенных строках. В поединке с безликим Nihil писатель вышел победителем и, надо думать, предчувствовал эту победу:

Я скоро буду сослан в память,  
В былое буду выслан я.  
В пустыне прошлого, друзья,  
Мой след ищите под песками.

Не к месту здесь ни ложь, ни лесть,  
Но я свою приемлю долю,  
Ведь я всерьез был жизнью болен,  
А жизнь — смертельная болезнь.  
Но и уже сотлевший в прах,  
Уже сочтенный вами дважды  
И трижды мертвым, я однажды  
Вострепещу у вас в руках.  
Взяв эту книгу, ты берешь  
Меня, и если дрожь по коже,  
То знай, читатель, это тоже  
Тебя моя колотит дрожь.

*Перевод С. Гончаренко*

### Список литературы:

1. M. de Unamuno, "Obras completas". М., 1958.
2. M. De Unamuno, "Antología poética", La Habana, 1979.
3. "La generación del 98", La Habana, 1965.
4. И. А. Тертерян. Человек мифотворящий. М., 1988.
5. З. И. Плавский. Испанская литература XIX–XX веков. М., 1982.
6. М. де Унамуно. Избранная лирика. М., 1980.
7. М. де Унамуно. Авель Санчес, Туман. М., 1973.



## О поколении 1927 года и многом другом

Когда изучаешь культуру той или иной страны, часто приходишь к выводу, что многие противоположные явления и тенденции в ней имеют одну подоплеку. Так, даже самые удаленные друг от друга ветви дерева питаются одними и теми же соками. Попробуем проследить это на примере испанской литературы начала XX века.

Мигель де Унамуно, стремившийся как можно точнее осмыслить происходящее вокруг, так же точно определял свое творческое кредо: «Когда поверяешь стиху/ Прозрение свое или смуту,/ Пусть будет на мысли строка замешана круто». Мысль и чувство — вот главный, по мнению дона Мигеля, стержень любого литературного произведения, его единственное оправдание. Однако существовали в то время и другие точки зрения на предназначение поэзии, и с ними Унамуно горячо спорил: «О чистом искусстве?/ Не надо./ Оно невозможно, покуда/ Поэзия — не клоунада,/ Не фокусничество, а чудо». Кого же упрекал Унамуно в фокусничестве?

Как мы уже знаем, термин «Поколение 1898 года» не совсем точен, но очень удачен, поскольку сразу выделяет событие, объединившее группу литераторов и тем самым определившее ее суть. И вот вслед за поколением 1898 появляется поколение 1927 года, у которого, собственно говоря, было и еще несколько названий: «поколение дружбы», «университетское поколение» и, наконец, «поколение диктатуры».

В эту группу входило всего 17 человек, но ядро составляли Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Дамасо Алонсо, Луис Сернуда, Педро Гарфиас. Объясним теперь каждое из

названий поколения. В 1927 году исполнилось 300 лет со дня смерти дона Луиса де Гонгоры, испанского поэта XVII века. С портрета, написанного Диего Веласкесом, на нас смотрит замкнутое лицо человека, целиком погруженного в себя. Такой была и поэзия Гонгоры — стихи музыкальные, совершенные по форме, но доступные далеко не каждому. Чтобы понять их, надо вдумываться в каждую строку, в каждый образ, надо обладать недюжинной эрудицией. Это — образчик испанского поэтического барокко или культеранизма, стиля прекрасного и сложного. Стоит ли удивляться, что Гонгора долго был в немилости у критиков, обвинявших его в излишней витиеватости, в том, что писал для избранных. Но, как говорится в одной из сказок Ганса Христиана Андерсена, всему хорошему когда-нибудь да быть в чести. В 1927 году молодые испанские поэты торжественно отметили трехсотлетие со дня смерти дона Луиса, провозгласив его своим учителем. Особую ценность, таким образом, для них обретала не столько мысль, заключенная в стихе, сколько его форма, стиль, образы. Так, о Педро Гарфиасе рассказывали, что он мог неделями искать нужное прилагательное. «Ты нашел свое прилагательное?» — спрашивали его. — «Нет, еще ищу», — отвечал он<sup>14</sup>. Бесконечное богатство эпитетов, неожиданные метафоры, изящно построенные строфы — все это поэзия поколения 1927 года. Но молодые литераторы не просто восхищались Гонгорой, они пристально изучали его. Дамасо Алонсо написал исследование «О поэтическом языке Гонгоры», а Гарсиа Лорка посвятил ему лекцию «Поэтический образ Гонгоры», где писал: «Мало читать Гонгору, его нужно изучать. Гонгору, в отличие от других поэтов, которые сами приходят к нам, чтобы навеять на нас поэтическую грусть, нужно искать, и искать разумом»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Луис Бунюэль. Мой последний вздох. М., Радуга. 1989. С. 86.

<sup>15</sup> Федерико Гарсиа Лорка об искусстве. М., Искусство. 1971. С. 97.

Поиск этот не был труден для молодых поэтов: все они являлись образованными людьми, для которых учеба представлялась не скучной обязанностью, но образом и смыслом жизни — отсюда «университетское поколение». Кроме того, они были дружны между собой («поколение дружбы»); их объединяла «Студенческая резиденция в Мадриде». О том, что это такое, рассказывает Луис Бунюэль в книге воспоминаний «Мой последний вздох»: «Это был своеобразный студенческий городок на английский лад, содержащийся за счет частных пожертвований. Здесь можно было изучать любые дисциплины. Резиденция располагала лекционными залами, пятью лабораториями, библиотекой и спортивными сооружениями. Учиться можно было сколько угодно и при желании менять специализации»<sup>16</sup>.

Молодые поэты, жившие и учившиеся в Резиденции, издавали свои поэтические журналы, такие как «Зеленый конь для поэзии» или «Кармен». По существу группа эта представляла собой автономное поэтическое сообщество, старавшееся как можно меньше общаться с внешним миром и избегать, в отличие от поколения 1898 года, всех злободневных тем. Их богом была красота, отсюда и особое тяготение к поэзии, которого в целом не было у поколения 1898.

Где же искали поэты 1927 года красоту? Прежде всего, в искусстве других эпох — Средневековья, Возрождения, Романтизма. Где угодно, только не в повседневной жизни. Такое тяготение — черта, присущая модернизму, мощному течению в искусстве, сформировавшемуся на рубеже XIX–XX веков. Одним из его основоположников был поэт-никарагуанец Рубен Дарио (Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто), много лет проживший в Париже и часто наезжавший в Испанию. В 1888 году Дарио опубликовал прозаический сборник «Лазурь», в котором особенно примечателен рассказ «Глухой сатир». В лес, где

---

<sup>16</sup> Л. Бунюэль. Мой последний вздох. С. 82.

при помощи двух советников — осла и жаворонка — правит глухой сатир, является Орфей. Своим искусством он покоряет все живое — все, кроме правителя чудесного леса, который, будучи нечувствительным к чарам музыки, изгоняет певца. В этом рассказе Дарио воплотил извечный конфликт между художником, творцом и чернью, глухой к красоте. Молодые испанские поэты особенно остро ощущали этот конфликт и сознательно отказывались творить для публики, они творили ради Их Величества Красоты. Такая позиция легко объяснима: Испания 1920-х годов — это Испания диктатора Примо де Риверы, страна развивающегося капитализма, где правили бал самоуверенные буржуа. Поэты поколения 1927 года всей душой отвергали окружающую действительность, хотя не пытались, в отличие, скажем, от Мигеля де Унамуно, активно на нее воздействовать. Рубен Дарио говорил об этом так: «Вы увидите в моих стихах принцесс и королей, видения стран далеких и несуществующих. Что делать! Я ненавижу жизнь, которой живу, и время, в которое мне выпало родиться»<sup>17</sup>. Как перекликаются его слова со словами, произнесенными много позже Луисом Сернудой: «Я ненавижу действительность, ненавижу все, что в ней заключено — мою семью, мою страну, моих друзей»<sup>18</sup>.

Спасаясь от повседневности, молодые поэты увлеченно строили для себя башню из слоновой кости, оплот утонченности и красоты. Унамуно именовал эту позицию издевательски-длинным, им же самим придуманным термином: «torremarfilismo», «словококостебашнизм». Это их, поэтов поколения 1927 года, он упрекал в фокусничестве. Казалось бы, можно ли сравнивать мучительно-напряженные творения мятежного философа и стихи почитателей Гонгоры? Можно ли ставить рядом эти два образа мысли и восприятия реальности?

---

<sup>17</sup> Цит. По: И. А. Тертерян. Испытание историей. С. 68.

<sup>18</sup> Там же. С. 288.

Можно. Дон Мигель ненавидел окружавшую его действительность и формой борьбы с ней выбрал резкие эссе, горячие выступления, добровольное изгнание. Ну, а молодые обитатели Студенческой резиденции сражались с обывательством и тупоумием на свой манер — противопоставляя им красоту, объявляя себя верными ее служителями. Они, если угодно, тоже эмигрировали, только не в другую страну, а в созданный ими самими мир. И Унамуно, и поэты 1927 года были детьми своего времени, только нелюбимыми детьми. Об этом ярко свидетельствуют их судьбы: Лорка был расстрелян франкистами, блестящий, тонкий поэт Луис Сернуда умер в изгнании, Рафаэль Альберти прожил в эмиграции много лет. Далеко не всем талантливым, полным надежд молодым людям суждены были слава, высокие звания и премии. Но тогда, в конце 1920-х годов, они едва ли думали о том, что их ждет, а просто жили своим творчеством.

Ища убежища в мире прекрасного, «поколение диктатуры» активно противопоставляло себя публике, этим тупым обывателям, глухим к музыке стиха. А из противопоставления вырастало желание встряхнуть, эпатировать сытых и самодовольных господ. Собственно, не они первыми открыли притягательность этого занятия. В 1908 году молодой писатель Рамон Гомес де ла Серна, первый испанский литератор-авангардист, начал выпускать журнал «Прометей», главной его целью был, пожалуй, эпатаж. Гомес де ла Серна, быстро стяжавший мировую известность, мог читать лекцию сидя на слоне или раскачиваясь на трапедии. Он с увлечением занимался разрушением старых жанров и создал свой собственный, грегерию, удивительный сплав метафоры и афоризма. Среди грегерий де ла Серны есть печальные: «Этот берег тоскует, что он не тот, и мост — не спасение», есть милые и поэтичные: «Колоски щекочут ветер», «Ветер катается на флюгере, точно на велосипеде», но много и просто забавных: «Крокодил — это чемодан, который путешествует самостоятельно», «Слово „ёж“

засидели мухи», «По субботам Данте ходил в парикмахерскую подстригать лавровый венок». Гомес де ла Серна бросал вызов удручающей буржуазной серьезности, писал эссе о мадридской барахолке Эль-Растро, читал лекции о цирке. В 1984 году издательство «Радуга» выпустило сборник Гомеса де ла Серны с блистательным предисловием Наталии Малиновской — эта книга способна доставить истинное наслаждение любому читателю.

В Студенческой резиденции собирались не одни поэты. Теснейшим образом связаны с нею жизнь и творчество художника-сюрреалиста Сальвадора Дали. Сюрреализм — это течение, охватившее не только область литературы, но также живопись и кинематографию. Он ставит перед художником труднейшую задачу: отразить не просто реальность (этим вполне успешно занимался реализм), но реальность незримую, скрытую, не поддающуюся анализу и объяснению. Он заставляет спускаться в такие глубины подсознания, куда разум обычно старается нас не допускать: в хаос сновидений, тайных желаний, подавленных страхов. Французский поэт-сюрреалист Луи Арагон, в 1925 году читавший лекцию в Студенческой резиденции, говорил об этом так: «Познать! Спускались ли вы когда-нибудь на дно этого черного колодца? Нашли ли там штольню, ведущую к небу?» «Штольня, ведущая к небу», — это путь к духовной свободе, дарованной сюрреалистическим восприятием мира. Такие тенденции в испанском искусстве в начале XX века воспринимались как абсолютное новаторство, но на самом деле их корни уходят очень глубоко, в век XVIII, к творчеству Франсиско Гойи, которого, без сомнения, можно назвать первым испанским сюрреалистом. Офорт из серии «Капричос» «Сон разума рождает чудовищ» мог бы служить своеобразным эпитафием к произведениям сюрреалистов XX столетия.

Всевозможных чудовищ найдем мы и на картинах Дали, где их разнообразие поистине велико. Но есть там и одна

деталь, которая особенно важна для понимания сущности сюрреализма. Это знаменитые «вялые» часы, повисшие, точно мягкие лепешки («Постоянство памяти», 1931). Основная мысль полотна — разрушение времени, его превращение из жесткой структуры в аморфную субстанцию. Авангардизм, как мы знаем, стремится, прежде всего, расшатать традиционные устои, и если Гомес де ла Серна расшатывал и уничтожал традиционные жанры, Дали поднял руку на основу основ буржуазной жизни: время. Когда ослабевает эта пружина, на которой держится размеренное бытие буржуа, то и часы «увядают», из строгого диктатора превращаясь в бесполезный предмет.

Большим другом Сальвадора Дали и Лорки был кинорежиссер Луис Бунюэль, фигура чрезвычайно значительная для испанской культуры. К кинематографии Бунюэль пришел не сразу, и неизвестно, как сложилась бы жизнь молодого человека, не поступи он в Студенческую резиденцию. В 1928 году Бунюэль с помощью Дали снял фильм «Андалусский пес», название которого очень обидело андалусца Лорку. Впрочем, это мелкое недоразумение быстро удалось уладить. Фильм произвел эффект разорвавшейся бомбы. Бунюэль достиг, чего хотел — встряхнул публику. Нас, привыкших к паукам и динозаврам в формате 3D, не так-то просто удивить или напугать, но неискушенные зрители той эпохи пришли в ужас, увидев на экране женский глаз, разрезаемый бритвой, или насекомых, выползающих из дыры в человеческой ладони. Можно, конечно, предпринять попытку толкования этих шокирующих образов, но едва ли стоит это делать: Луис Бунюэль просто снял на пленку сны, некогда приснившиеся ему и Сальвадору Дали. «Андалусский пес» — гимн скрытой, не поддающейся разуму реальности подсознания. Именно она, по мысли сюрреалистов, и должна была освободить человека от оков косного буржуазного общества.

Луис Бунюэль — гениальный режиссер, но он не стяжал бы столь громкой славы, если бы всю жизнь оставался только

сюрреалистом. Истинный признак таланта в способности меняться, развиваться, вырваться из протоптанной колеи. Бунюэль покинул сюрреалистов в 1932 году — отчасти из-за внутренних распрей в группе, отчасти же из-за того, что столкнулся с реальностью, которая была страшнее самых страшных снов. В 1932 он посетил район Лас-Урдес, Богом забытый край на юго-западе Испании. Обитатели тех мест влачили жалкое, полуживотное существование в нищете и невежестве. Все увиденное режиссер запечатлел в документальном фильме «Лас-Урдес. Земля без хлеба», который невозможно смотреть без содрогания. Картина, разумеется, была запрещена к просмотру, а жители Лас-Урдес смертельно обиделись на Бунюэля за то, что он выставил на всеобщее обозрение их язвы. Однако же не в признании суть. Суть в том, что художник, к какому бы течению он себя ни причислял, не может оставаться глухим к тому, что происходит вокруг. Да и времена надвигались тяжелые. Не за горами была гражданская война, и неумолимая реальность стояла у порога, стучалась в резные ворота башни из слоновой кости, которую так заботливо возводили поэты поколения 1927 года. Прекрасное хрупкое строение рухнуло, и судьбы тех, кто искал в нем убежища, сложились по-разному. Кто-то покинул родину, чтобы никогда не вернуться, кто-то сумел найти компромисс с действительностью, разбогател и прославился, кто-то погиб. Среди последних был Федерико Гарсиа Лорка. Он начинал свой творческий путь вместе с поколением 1927 года, но быстро перерос его, стал поэтом, который служил не столько Ее Величеству Красоте, сколько простым людям. О нем и пойдет речь в следующей лекции.

### Список литературы:

1. Федерико Гарсиа Лорка об искусстве, М.: Искусство. 1971.
2. Испанская поэзия в русских переводах. М.: Прогресс. 1978.
3. Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга. 1989.
4. Гомес де ла Серна, Рамон. Избранное. М.: Радуга. 1984.



## Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936)

Начнем эту лекцию, как и положено, словами: «Федерико Гарсиа Лорка родился в 1898 году». И действительно, мальчик Федерико появился на свет 5 июня 1898 года в андалусском селении Фуэнте-Вакерос, недалеко от Гранады. А вот рождение Лорки как поэта и драматурга состоялось семью годами позже, когда труппа цыган-кукольников устроила незатейливый спектакль на центральной площади села. Представление так потрясло маленького Федерико, что уже на следующий день он устроил во дворе сцену, смастерил из картона кукол и принялся разыгрывать собственные пьесы. Таким он на всю жизнь и останется: очарованным ребенком, творцом сказочного мира красоты и фантазии.

Отец Лорки, человек зажиточный, стремился дать своим детям хорошее образование. Федерико с ранних лет обучали музыке. Когда семья переехала в Гранаду и юноша поступил в университет, ему преподавал историю незаурядный человек и педагог, дон Мартин Домингес Берруэта. Он не только читал студентам лекции, но и устраивал поездки в разные уголки Испании, чтобы все, что написано в учебниках, не оставалось мертвой буквой. Именно дону Мартину Федерико обязан своей первой книгой «Впечатления и пейзажи», написанной в 1918 году. Дон Мартин любил Федерико и многое прощал ему, а прощать, увы, было что: в учебе Лорка не отличался прилежанием. Однако имелась у него одна черта, искупавшая все дисциплинарные промахи: тяга к самообразованию. Впоследствии жажда знаний помогла ему найти общий язык с обитателями Студенческой резиденции. Мы говорили о ней

в предыдущей главе, но хочется добавить еще несколько деталей. Студенческая резиденция открылась 1 октября 1910 года и сразу стала международным центром свободного образования, науки и искусства, своего рода «испанским Оксфордом». Там выступали с лекциями не только испанские ученые, но и фигуры мирового масштаба, Альберт Эйнштейн, например. Великий Унамуно, отдыхая после лекции, любил сидеть под топодем в ее дворике и мастерить из бумаги птичек. Как-то американская студентка восхитилась его поделками, и он подарил ей одну с надписью «Made in Spain». Истинное величие лишено напыщенности.

Лорка поступил в Резиденцию в 1919 году, и почти на десять лет «испанский Оксфорд» стал будущему поэту домом. В его напряженной творческой атмосфере Федерико создал свою первую пьесу, «Колдовство бабочки». Ее героями были насекомые. Раненая Бабочка упала на лужайку, населенную букашками, но встретила холодный прием. Только один Тараканчик всем сердцем полюбил прекрасную гостью и горько страдал, когда она улетела. Вполне программное произведение для убежденного приверженца чистого искусства: бабочка символизирует Красоту, Тараканчик — непонятый художник, а прочие букашки — равнодушные обыватели. Увы, зрители не оценили новаторства. Едва насекомые заговорили, в зале раздался хохот, послышались обидные комментарии. Пьеса с треском провалилась. Федерико воспринял неудачу с напускной холодностью: «Эта публика мне совершенно безразлична!» Дон Мануэль Конде, друг семьи Лорки, написал его родителям в Гранаду: «Пьеса не понравилась. Все считают, что Федерико — большой поэт». Это были пророческие слова.

В 1922 году Лорка создает поэтический цикл «Поэма о канте хондо», который увидит свет лишь девять лет спустя, в 1931. В переводе с андалусского диалекта «канте хондо» означает «глубинное пение». Это сольный песенный жанр, вобравший в себя и индийские, и арабские мотивы. Индийские, потому что

именно Индия — родина цыган; они покинули ее в 1400 году, преследуемые конницей Тамерлана, и обосновались на юге Пиренейского полуострова. А арабские, потому что Андалусия дольше других земель Испании находилась под мощным влиянием арабской культуры. В канте хондо много импровизации, оно требует от певца, «кантаора», абсолютной самоотдачи, идет из самых глубин сердца, оно полно драматизма и, сопровождаемое монотонным плачем гитары, неискушенному слушателю может показаться резким и даже неблагозвучным. Вот основные поджанры канте хондо: сигирийя, солеá, петенера, саэта. Все они отражены в поэтическом цикле Лорки, они персонифицированы и полны трагизма, они танцуют, плачут и умирают, обрамленные пейзажами Андалусии:

Масличная равнина  
Распахивает веер,  
Запахивает веер.  
Над порослью масличной  
Склонилось небо низко,  
И льются темным ливнем  
Холодные светила.

*Перевод М. Цветаевой*

Лорка не любил, когда его называли «цыганским поэтом», возможно, поэтому и не хотел сразу публиковать «Канте хондо». Однако детская очарованность цыганами (вспомним цыган-кукольников на площади Фуэнте-Вакерос) осталась в нем на всю жизнь. Он видел в них не опасных бродяг, а вечно гонимых носителей древней культуры, прекрасной и загадочной. В 1924 году Федерико начинает работу над вторым поэтическим циклом, «Цыганским романсеро». В этих стихах проявляется не только его неповторимый дар, но и зрелая творческая концепция. Лорка говорил об этом так: «Если правда, что я поэт милостью Божией, то в равной степени я поэт благодаря технике, умению и ясному пониманию того,

что есть стих». Рациональное постижение поэзии необходимо Лорке, недаром же он считал себя учеником и последователем дона Луиса де Гонгоры, чьи стихи требуют немалой работы от читателя. Дон Луис, мастер «темного стиля», как называли его критики, был также великим мастером метафоры. В переводе с греческого «метафора» означает «перенос», то есть, признак, присущий одному предмету, переносится на другой, тем самым сближая их и по-новому раскрывая их сущность. Соединяя то, что казалось несоединимым, метафора, да и поэзия в целом, создает особый космос, мир, где одно дополняется другим и все вместе создает чудесную гармоничную картину. По мнению Федерико, «поэт должен быть знатоком пяти основных чувств, и в таком порядке: зрение, осязание, слух, обоняние и вкус. Нужно распахнуть для них все двери, а иногда и наслоить ощущения, дополнить одно другим и даже замаскировать, представить в ином свете их природу — только тогда сможет поэт овладеть самыми прекрасными образами»<sup>19</sup>.

«Цыганский романсеро» поражает богатством и сложностью образов. Его нельзя просто прочесть, его нужно читать медленно и внимательно. А читая, видеть, ощущать, слушать, вдыхать ароматы. «Дорогою мчится всадник / и бьет в барабан округи» (Романс о луне, луне): мы видим равнину, гладкую, как кожа на барабане, слышим тревожный цокот копыт. «Пергаментною луною / Пресьоса звенит беспечно» (Пресьоса и ветер): мы не только смотрим на луну, но и ощущаем ее поверхность, светло-желтый прохладный пергамент. «Грустили невесты-травы, / а кровь застывала коркой, / как сорванный мак, сухую, / как юные бедра, горькой» (Погибший из-за любви): в этих строках и зрительный образ, и терпкий аромат трав, и запах крови, запах беды.

В лекции, посвященной поэтическому языку Гонгоры, Лорка писал: «Мало читать Гонгору, его нужно изучать. Гон-

---

<sup>19</sup> Федерико Гарсиа Лорка об искусстве. М.: Искусство. 1971. С. 98.

гору, в отличие от других поэтов, которые сами приходят, чтобы навеять на нас грусть, нужно искать, и искать разумом»<sup>20</sup>. Но то же самое можно сказать и о поэзии самого Федерико: можно, конечно, просто наслаждаться ею, но этого мало. Чтобы понять стихи Лорки, надо обладать определенными знаниями — в частности, иметь представление об испанском фольклоре и его сложной символике. В «Романсе о луне, луне» цыганский мальчик беседует с ночным светилом, и знающему читателю с первых строк становится ясно, что часы малыша сочтены, ведь луна в испанской народной поэзии — символ смерти. А цитрусовые! У каждого из них свой смысл. Апельсин — радость жизни и разделенная любовь. «Лола стирает пеленки / под апельсиновой листвой»: сразу ясно, что перед нами счастливая мать и любимая жена. Лимон — любовь отвергнутая: «Апельсины и лимоны. / Ай, разбилась любовь со звоном». А что же грейпфруты? А это уж любовь запретная, тайная. В романсе «Цыганка-монахиня» мы читаем: «Пять грейпфрутов на кухне, / залитые сладким соком». Значит, сердце под монашеским одеянием не остыло, и страсть в нем кипит по-прежнему.

В стихах Лорки мы найдем самые разнообразные *тропы*, эти обороты речи, без которых поэзия немыслима: и метафоры, и метонимии, и эпитеты, и сравнения. Однако любимым приемом поэта, без сомнения, можно считать олицетворение, состоящее в том, что животные, неодушевленные предметы или явления природы наделяются человеческими свойствами: даром речи, мыслями и чувствами. Умение видеть во всем живые, страдающие и мыслящие существа, присуще детскому восприятию. Только ребенок способен разговаривать с деревом или заботливо кутать в тряпицу камень, у взрослых воображение притупляется, уступая место рациональному восприятию мира. Но Федерико и был ребенком — в самом

---

<sup>20</sup> Фелерико Гарсиа Лорка об искусстве. Указ. соч. С. 97.

прекрасном и глубоком смысле этого слова. А потому ему ведомы мысли ящериц: «На узенькой тропинке / маленький старый ящер / (родственник крокодила!) / сидел и думал». И тополияная аллея у него уподобляется сельской школе: «Вслух малыши-топольки / читают букварь, а ветхий / тополь-учитель качает / в лад им иссохшей веткой». А сухое апельсиновое дерево, годное разве что на дрова, обращается к человеку с горестными словами: «Отруби поскорей / тень мою, дровосек, / чтоб своей наготы / мне не видеть forever!».

Помните поэтическое кредо Мигеля де Унамуно? «Когда поверяешь стиху / прозренья свое или смуту, / пусть будет на мысли строка / замешана круто». Для дон Мигеля стержень стихотворения — мысль, для Лорки — образ. Он создает волшебный, сказочный мир, требующий от нас особого, бережного отношения. В этом мире нет места равнодушию, есть только удивление, сострадание, радость.

Не ошибался дон Мануэль Конде, когда говорил, что Лорка, тогда еще совсем юный, — великий поэт. Эти слова, как мы помним, были сказаны, чтобы смягчить горечь от неудачи первой театральной постановки Федерико, «Колдовства бабочки». Недальновидная публика освистала пьесу, но не затоптала в Лорке драматурга, тем более что он прекрасно сознавал особую миссию театра: «Театр — одно из самых действенных и полезных орудий в строительстве страны, это барометр, отмечающий ее величие или упадок. Чуткий театр, верно направленный во всех своих жанрах, может в несколько лет изменить мировосприятие нашего народа»<sup>21</sup>. Нет, Федерико Гарсиа Лорка отнюдь не был «беспечным певцом», каким его иногда представляют критики. Он относился к своей стране, к своему народу с большой ответственностью, стремился повлиять, исправить, улучшить. Что хотел он изменить в мировосприятии соотечественников? Прежде всего, отношение к женщине.

---

<sup>21</sup> Федерико Гарсиа Лорка об искусстве. Указ. соч. С. 146.

В испанском обществе слабому полу традиционно отводилась второстепенная роль: служить мужу, растить детей, терпеть и молчать. Но Лорка видел в этом величайшую несправедливость. Многие его пьесы посвящены женщинам — их чаяниям, их горестям, их попоранной свободе и несбывшимся мечтам.

В пьесе «Мариана Пинеда», написанной в 1924 году, речь идет о реально существовавшей гранадской героине, казненной в 1831 году за то, что вышивала знамя восстания против короля Фердинанда VII, самовластного тирана, установившего в Испании режим репрессий против либерально настроенных граждан. После ареста девушке посулили жизнь и свободу, если она выдаст имена руководителей восстания. Но Мариана промолчала и была публично казнена на площади 26 мая. Многие видели в ней символ политической свободы, личность, отдавшую жизнь во имя либеральных идей. Однако же Лорка придерживался иной версии — романтической. Он создает образ женщины глубоко любящей и ради любви способной на великое самоотречение. Ведь истинный подвиг Марианы не в том, что она вышивала знамя, а в том, что промолчала и даже под страхом смерти не назвала имени руководителя восстания, своего возлюбленного. Но не будем забывать, что в любой жертве две стороны: тот, кто ее приносит и тот, кто принимает. А возлюбленный Марианы жертву принял, бежал за границу и не взошел на эшафот вместо любимой. Видимо, он, как и многие другие, считал естественным, что женщина жертвует собой ради мужчины и его идеалов. Так что Мариана Пинеда в пьесе Лорки — не просто символ самоотверженной любви и стремления к свободе, но и воплощение одиночества:

Свободой самой я сделаюсь по праву.  
Велением любви — Свобода я отныне,  
Та, для кого меня ты отдал на расправу.  
Любовь, любовь, любовь и вечная пустыня.

*Перевод Н. Ванханен*

Такое же безграничное одиночество мы видим и в пьесе «Йерма», основная тема которой — несостоявшееся материнство. Имя главной героини поэт придумал сам, от прилагательного «уерто» (пустынный). У замужней Йермы нет детей, а брак без ребенка не имеет для нее смысла, тем более что супруг горя жены не разделяет и абсолютно равнодушен к ее страданиям. Добрые люди советуют ей попытаться счастья «на стороне», но это невозможно: через долг и супружескую верность несчастная женщина никогда не переступит. Гнев и горечь копятся у нее в душе и в конце концов вырываются наружу. Йерма душил своего мужа, а с ним умирает и ее единственная надежда стать матерью. Вот почему ее последними словами стало восклицание: «Я убила сына, своими руками убила сына!»

Точно узник в темнице, Йерма заперта в своем отчаянии. Пленницами ощущают себя и героини пьесы «Дом Бернарды Альбы» (1936), сестры Ангустиас, Магдалена, Амелия, Мартирио и Адела. Их деспотичная мать, сельская матрона Бернарда, объявила строгий траур по умершему супругу, и теперь дом надолго закрыт для посетителей, а девушкам категорически запрещено выходить на улицу. Только у тридцатидевятилетней Ангустиас, дочери Бернарды от первого брака, имеется приданое, и она собирается замуж. Остальным суждено медленно увядать в стенах дома, ведь для испанской женщины той эпохи существовал лишь один путь «в люди» — замужество. Дом Бернарды — словно неприступная скала в океане жизни, где дует ветер, кипят страсти, светят звезды. И вовсе не скорбь заставляет бессердечную мать удерживать дочерей взаперти: ей претит мысль, что их зажиточное семейство может породниться с небогатыми соседями. «Бедняки, они как животные, словно сделаны из другого теста», — презрительно замечает она. Сестры реагируют на нестерпимую ситуацию по-разному: кто-то ропщет, кто-то ссорится и интригует, а младшая, Адела, бьется в отчаянии, как запертая в клетке птица. Подавленные желания обитательниц дома открыто выражает лишь безумная



мать Бернарды, восьмидесятилетняя старуха Мария Хосефа. Вот она бродит по комнатам с ягненком на руках, качает его, точно младенца, а сама приговаривает: «Думаете, я не вижу, что это ягненок? Но лучше родить ягненка, чем никого не родить». Атмосфера в доме накаляется все больше, и наконец, юная Адела решается на бунт: она отдается Пепе Романо, жениху старшей сестры, а потом вешается на скотном дворе. Убегает в небытие от невыносимой жизни.

О чем же пьеса «Дом Бернарды Альбы»? Она о стремлении к свободе, о гнете запретов, о несбывшихся мечтах, об одиночестве, о смерти. Эти темы звучат и в других драматургических произведениях Лорки — таких, например, как «Кровавая свадьба» или «Донья Росита, девица». Может быть, Федерико и не хотел наполнять свой театр подобной горечью, желал бы остаться в волшебном игровом пространстве «Баллаганчика дона Кристобаля» или «Чудесной башмачницы», но прекрасно понимал, что это невозможно. После премьеры «Марианы Пинеда» в родной Гранаде он говорил: «Мне было очень больно увидеть собственное имя на уличных афишах. Как будто у меня отбирают мою жизнь ребенка, и я ощущаю на себе бремя взрослой ответственности в городе, в котором хотел бы никогда не знать ее и где мечтаю лишь об одном: жить тихо в своем доме, наслаждаясь покоем и готовя новую работу»<sup>22</sup>. Зная, что он — «поэт милостью Божией», Лорка, несомненно, ощущал себя избранным, но избранность понимал как великую ответственность перед людьми. Стремясь найти свое место среди множества «-измов» той эпохи, он изобрел свой собственный, несколько неуклюжий, но единственно верный термин: «жизнист» (*vidista*). О жизни, во имя жизни все его творчество. Если Мигель де Унамуно мог мучительно искать смысл человеческого существования, то для Федерико вопрос этот был изначально решен: смысл жизни — в самой

---

<sup>22</sup> Фелерико Гарсиа Лорка об искусстве. Указ. соч. С. 150.

жизни, она и есть счастье, она и есть чудо. Именно поэтому поэт так легко отошел от увлечения чистым искусством, от поэзии ради поэзии. По глубокому убеждению Лорки, красота не должна существовать сама по себе, но только ради человека. «Надо оставить лилии и по пояс погрузиться в грязь, чтобы помочь тем, кто ищет лилии», — говорил он в одном из своих выступлений. Унамуно мог сколько угодно восклицать: «Культура, культура и еще раз культура!», а Лорка удержался от громких призывов, но организовал передвижной студенческий театр «Ла Баррака» и стал разъезжать по Испании, знакомя неграмотных крестьян с шедеврами классической драматургии. Его публикой стал народ, «тот самый нищий и дикий народ, чья щедрая и неискушенная душа готова отозваться всплеску горя и оценить тончайшую шутку»<sup>23</sup>. Иногда зрители с детской непосредственностью вмешивались в ход представления и заставляли актеров менять финал, который представлялся им несправедливым. Однако нередко в импровизированных зрительных залах вспыхивали протесты иного рода: Мария дель Кармен Гарсиа Ласгойти, одна из актрис театра, вспоминает, что представители «некой политической организации» специально приезжали из Мадрида, чтобы срывать спектакли и покончить с «Ла Барракой». Под «некой организацией», вероятно, имеется в виду Фаланга, фашистская партия, созданная Хосе Антонио Примо Де Риверой. Чем помешали фалангистам пьесы Лопе де Веги или интермедии Сервантеса? Разумеется, в классических театральных постановках не было никакой политики, но зачем диктаторскому режиму грамотный, образованный народ? Ему нужно послушное стадо, которое ничего не знает, ни о чем не имеет собственного мнения, а потому способно принимать лишь пассивное участие в той мрачной драме, которая вот-вот должна была разыграться в Испании. Последний спектакль «Ла Барраки» состоялся

---

<sup>23</sup> Франсиско Гарсиа Лорка. Федерико и его мир. М.: Радуга. 1987. С. 335.

14 июля 1936 года, незадолго до трагической гибели Федерико.

18 июля 1936 в стране разразился военный мятеж, возглавленный генералами Хосе Санхурхо и Франсиско Франко. Мирной жизни пришел конец. Лорка, обладая обостренной чувствительностью, ощущал надвигающуюся опасность. Знаменитая актриса Маргарита Ксиргу, игравшая во многих его пьесах, предлагала поэту уехать в Мексику, где его театральные произведения пользовались колоссальным успехом. Но Федерико и тут поступил по-детски — поехал домой, в Гранаду, ибо родной дом казался ему самым надежным убежищем. Роковое решение: волна мятежа надвигалась с юга, и Гранада пала одной из первых. Всего в городе было расстреляно 5000 человек, в том числе мэр-социалист Хосе Фернанде-Монтесинос, ректор Гранадского университета, главный редактор газеты «Защитник Гранады» и многие выдающиеся представители местной интеллигенции. Лорку арестовали 16 августа и расстреляли в ночь с 18 на 19. Лет за десять до смерти он написал пронзительное стихотворение «Прощание»:

Если умру я,  
Не закрывайте балкона.  
Ребенок ест апельсины.  
(С балкона я это вижу).  
Крестьянин работает в поле.  
(С балкона я это слышу).  
Если умру я,  
Не закрывайте балкона.

Тогда Федерико еще не знал, что никакого балкона не будет, а будет темный овраг у селения Виснар, крики, выстрелы. Крестный путь поэта шаг за шагом прослеживает ирландский литературовед Ян Гибсон в своей книге «Гранада 1936 г. Убийство Федерико Гарсиа Лорки» (М.: Прогресс. 1983). Мы же ограничимся цитатой из мемуаров Луиса Бунюэля, друга Лорки: «Федерико страшно боялся физических страданий

и смерти. Представляю, что он испытывал ночью в грузовике, увозившем его в оливковую рощу, где его убили... Я часто думаю об этой минуте»<sup>24</sup>.

Лекцию о Лорке можно было бы закончить на бодрой ноте: мол, поэт умер, но творчество его живо. Но лучше отказаться от традиционного финала, чтобы осознать всю горечь этой утраты — горечь, которой наполняется наше сердце всякий раз, когда мы думаем о поэтах, писателях и художниках, уничтоженных тоталитарными режимами. Мигель Эрнандес, умерший от тифа в испанской тюрьме, Даниил Хармс, погибший в одной из тюрем блокадного Ленинграда, Осип Мандельштам, сгинувший в сталинском концлагере... Этот скорбный список можно было бы продолжать до бесконечности, и за каждой сломанной судьбой стоят ненаписанные, незаконченные произведения. Кто знает, какой была бы наша жизнь, если бы они увидели свет. Но все же Лорка, кроме чудесных стихов и пьес, оставил нам один завет, ценность которого огромна: «Видя, что творится на земле, случается, спрашиваешь себя: «Зачем я пишу»? Но надо работать, надо работать. Работать и поддерживать достойных; нужно работать, даже если кажется, что все усилия напрасны»<sup>25</sup>. Эти простые слова способны спасти от отчаяния не хуже самого яркого стихотворения. Что бы ни случилось, как бы трудно ни было — нужно работать.

### Список литературы:

1. Federico García Lorca. "Obras completas". Madrid, 1957.
2. Франсиско Гарсиа Лорка. Федерико и его мир. М.: Радуга, 1987.
3. Гибсон, Ян. Гранада 1936. Убийство Федерико Гарсиа Лорки. М.: Прогресс, 1983.
4. Федерико Гарсиа Лорка об искусстве. М.: Искусство, 1971.

---

<sup>24</sup> Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989. С. 182.

<sup>25</sup> Франсиско Гарсиа Лорка. Федерико и его мир. С. 132.

## **Камило Хосе Села, тремендист, но не только (1916–2002)**

Ну вот, опять. Опять мне хочется начать лекцию словами «Камило Хосе Села родился...» Ну конечно, родился, как же иначе. Появился на свет в 1916 году в Галисии, на северо-западе Испании, и при крещении получил не одно имя, а сразу семь: Камило Хосе Мануэль Хуан Рамон Франсиско де Херонимо. Семья ему досталась необычная: прапрадед по материнской линии, Джон Трулок, был пиратом и умер на корабле от желтой лихорадки. И время будущему писателю выпало бурное: гражданская война, послевоенная разруха, нищета, репрессии; потом, после смерти Франко, переход к демократии, новая Конституция, обновленная страна. А какое время, такая и жизнь. Всего Камило Хосе довелось испытать, во всем поучаствовать. В пятнадцать лет юноша заболел туберкулезом (смертный приговор по тем временам), но выздоровел, в двадцать начал изучать медицину, но бросил. В 1936 году пошел воевать на стороне франкистов (о чем его советские биографы стыдливо умалчивали), однако в 1938 был ранен и вернулся к мирной жизни. Начал изучать право, но предпочел все-таки литературу, хоть и работал некоторое время цензором — сомнительная честь для будущего писателя. Потом, в 1978 году, уже будучи знаменитым, участвовал в создании текста новой испанской Конституции, а в 1989 получил Нобелевскую премию по литературе. Что и говорить, насыщенная жизнь, богатая биография. И, как ни странно, тяжелая болезнь, перенесенная в юности, сыграла в ней далеко не последнюю роль. Дни вынужденного бездействия в туберкулезном санатории

Села коротал за чтением. С ним были «семьдесят классиков и только один современник — Хосе Ортега-и-Гассет»<sup>26</sup>.

Ортега-и-Гассет — одна из ключевых фигур в испанской культуре XX века. Ученик великого Унамуно, философ, социолог, искусствовед. Автор таких замечательных трудов, как «Восстание масс», «Дегуманизация искусства», «Человек и люди». Непримирымый борец с идеологией франкизма. По словам Пола Престона, автора блистательной биографии Франсиско Франко, каудильо всегда стремился «держатъ под контролем испанское стремление к эгоизму и анархии»<sup>27</sup>, а потому активно насаждал идеи массовости, особой испанской общности — «hispanidad». Разумеется, массой, единым монолитом, где человек — всего лишь безлика я частица, манипулировать гораздо проще. По мысли Ортеги, «массы уже по самой своей природе не должны и не могут управлять собственным существованием»<sup>28</sup>. В психологическом плане «человек-масса — это тот, кто не может оценить самого себя, как с плохой, так и с хорошей стороны, это тот, кто чувствует себя «таким, как все» и отнюдь не переживает из-за этого»<sup>29</sup>. На массовом человеке, всегда послушном чужой воле, держится любая диктатура. И Унамуно, и Федерико Гарсиа Лорка погибли потому, что, будучи сами ярчайшими личностями, утверждали человека как индивидуальность. Ортега во франкистской Испании тоже был *persona non grata*: философ много лет прожил в эмиграции, а церковь даже предлагала включить его книги в список произведений, запрещенных для чтения католикам. В 1939 году в Аргентине были опубликованы отдельные главы его труда «Человек и люди», в котором говорится об основных характеристиках, отличающих человека от прочих живых существ:

---

<sup>26</sup> Цит. по И. А. Тертерян. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988. С. 213.

<sup>27</sup> Престон П. Франко: биография. М.: Центрполиграф, 1999. С. 421.

<sup>28</sup> Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: Радуга, 1991. С. 40.

<sup>29</sup> Там же. С. 43.

о способности к мышлению и к самоуглублению, о стремлении «быть самим собой». «Животное не способно распоряжаться своим существованием; поглощенное происходящим вокруг, оно живет не *собой*, а чем-то *другим*, чем оно. [...] существует постоянно самоотчужденным, переиначенным»<sup>30</sup>. В этом смысле стать человеком трудно, а утратить человечность — легко: «Любому из нас всегда грозит опасность не быть *самим собой* — единственным и неотделимым от своего „я“»<sup>31</sup>. Стоит только смалодушничать, пойти на поводу у обстоятельств, начать действовать «как все» — и ты теряешь свою человеческую сущность, становишься одетым, обутым говорящим животным.

Борьбе между массовым и индивидуальным, между животным и человеческим посвящен первый роман Камило Хосе Селы «Семья Паскуаля Дуарте», написанный в 1942 году. Помните, мы говорили, что Мигель де Унамуну создавал «руманы» («*nívolas*»), романы-идеи, где сюжет служит лишь средством для выражения основной мысли автора. Вероятно (хотя Села с этим никогда не согласился бы), «Семью Паскуаля Дуарте» тоже можно считать таким вот «руманом», потому что в нем писатель говорит — нет, скорее, кричит о великой опасности утратить человеческую суть под давлением неблагоприятных обстоятельств.

Главный герой романа, Паскуль Дуарте, родился в маленьком, Богом забытом селении, где царило чудовищное уныние и запустение. Даже белизна стен не радовала, а резала глаза. Люди, окружавшие Паскуаля — мать, отчим, соседи, — существовали и действовали неосознанно, повинаясь больше инстинктам, чем разуму. Раздавленные нищетой, они не ценили ни своей, ни чужой жизни, со звериной жестокостью относились к слабым и больным. Умственно отсталого

---

<sup>30</sup> Ортега-и-Гассет. Человек и люди. М.: Радуга, 1991. С. 234.

<sup>31</sup> Там же. С. 242.

ребенка, дурачка Марио, бросили во дворе, и свинья отгрызла ему уши. Отца Паскуаля, укушенного бешеной собакой, заперли в сарае, где несчастный выл и метался несколько дней, пока не отдал Богу душу. Любимая сестра Паскуаля бежала от нищеты в город, торговала собой и тяжело заболела, а мать... Эта сухопарая женщина с усиками на верхней губе (усы на женском лице у Селы неизменно свидетельствуют о глубокой антипатии автора к персонажу) никого не любила, никого не щадила, и только раз проявила жалость, и то не человеческую, а звериную: зализала, точно собака, раны дурачку Марио, покалеченному свиньей.

Один лишь Паскуаль выделялся на этом мрачном фоне тем, что старался оценить, осмыслить происходящее, мог искренне полюбить и пожалеть. Недаром священник дон Мануэль говорил, будто он — все равно что роза на навозной куче. Юноша был способен к самоуглублению, поэтому, видимо, у него часто появлялось желание в одиночестве посидеть на берегу пруда. Впрочем, судьба предоставила ему прекрасную возможность побыть наедине с самим собой: «Семья Паскуаля Дуарте» — исповедь смертника. Да, да, главного героя, этого прекрасного, искреннего человека, осудили на казнь за убийство графа Торремехиа. Паскуаль никак не объясняет, почему расправился с безобидным старичком. Видимо, он и сам этого не понимает. Безотчетное животное начало присутствует и в его душе. Причастный миру внутреннему, он одновременно принадлежит и внешнему миру самоотчуждения, в котором родился и вырос. Роза, выросшая на навозной куче, корнями все-таки уходит в нечистоты. Юноша хочет пожалеть несчастного Марио — и стыдится, хочет быть нежным с невестой — и не осмеливается. Стоит ему услышать презрительное «Ты не мужчина!», и он бросается на обидчиков, как зверь, повинувшись общепринятому мнению, что тот не силен, кто не жесток. Вся его жизнь определяется конфликтом между индивидуальным человеческим и бес-



сознательным животным, причем второе побеждает всегда, даже в смертный час: он готовился встретить кончину с достоинством и смирением, как и подобает человеку, а умер, как животное, «плюясь и брыкаясь и всем открывая свой страх перед смертью».

Если убийство графа остается в романе за кадром, то второе преступление Паскуаля описано со всеми тягостными подробностями. Он убил свою мать, которую давно ненавидел не столько за жестокость и глупость, сколько, видимо, за то, что несчастная вообще произвела его на свет. Ни малейшего шанса на счастье не дает автор своим персонажам: любовь, едва зародившись, угаснет, ребенок умрет, не успев подрасти, красоту и молодость затопчут. Везде только грязь, нищета, смерть, и нет надежды. И горе тому, кто это понимает.

Роман «Семья Паскуаля Дуарте» имел огромный успех. Не странно ли, что столь мрачное произведение нашло такой широкий отклик в читательских сердцах? Нет, не странно. Испания 1940-х была голодной, разоренной страной. Продовольственные карточки, черный рынок, сироты и калеки, тюрьмы переполнены политзаключенными. Идеологи «каудильо милостью Божьей» пытались насаждать в измученном обществе фальшивый оптимизм, говорили о смирении и особой миссии испанского народа. Но люди-то ждали того, кто расскажет, как они живут на самом деле. Роман Селы отражал общее состояние подавленности, а потому положил начало новому течению в испанской литературе, тремендизму (от испанского «tremendo», ужасный). Вслед за первой ласточкой тремендистские произведения начали стремительно заполнять литературное пространство Испании тех лет. Следуя новому канону, писатели-тремендисты рисовали жизнь мрачной, полной страха и безнадежности, чем-то вроде лабиринта царя Миноса, но качество этой литературной продукции, увы, оставляло желать лучшего. Тремендизм быстро перестал быть новинкой и превратился в штамп. Сам Села посмеивался над своим

детищем: его рассказ «Соило Сантисо, писатель-тременидист» начинается убийственной фразой: «Соило Сантисо был ужас, какой тременидист».

То, что проза Селы быстро переросла ею же очерченные границы, объясняется, прежде всего, творческим кредо писателя. Новеллисту, прозаику, Села отводит строго определенную роль — роль нотариуса, который не дает оценок, а лишь констатирует те или иные события и тенденции в жизни людей. По мнению дона Камило, маг современного романа должен сменить волшебную палочку на радарную установку. Ни приукрасить действительность, ни сгустить тона, ни изменить масштаб изображения писатель не в праве. Но тременидизм — совершенно очевидное сгущение темных тонов, в то время как действительность, какой бы безрадостной она ни была, все же многоцветна, и отказ видеть в ней светлые проблески — непростительное искажение. Вот почему атмосфера романа «Улей», написанного в 1943 году и увидевшего свет только в 1951 в Буэнос-Айресе, несколько мене тягостна. Напряженный монолог «Семьи Паскуаля Дуарте» сменяется в ней нестройным хором множества голосов, в котором нет-нет да и прозвучит обнадеживающая нота.

«Улей» — произведение во многом экспериментаторское. В нем около 160 персонажей, приблизительно равных по значимости. Все события романа сосредоточены вокруг кафе доньи Росы, матроны с черными усиками, страстной поклонницы Гитлера. Она не ведает сомнений в своей правоте и принадлежит к тем воинствующим обывателям, которые готовы одобрить любые репрессии, если они служат порядку в их понимании. Посетители ее кафе — жалкие плутишки, до времени увядшая уличная девушка, безутешная вдова, политик-неудачник и другие. Есть среди них персонажи поистине тременидистские, вызывающие отвращение или жалость, но есть и светлые лица. Постепенно круг действия расширяется, посетители кафе расходятся по своим более или менее

надежным пристанищам. И тогда становится ясно, что все они так или иначе связаны друг с другом родством, враждой или дружбой: улей, при всей своей населенности, — пространство все-таки ограниченное. Перед нами утомительной чередой проходят чужие страсти и страстишки, голод, одиночество. Но не все так беспросветно в этом людском копошении, встречаются там возвышенные души. Например, юная Викторита готова торговать собой, лишь бы спасти умирающего от чахотки жениха. Как тут не вспомнить Сонечку Мармеладову! Однако если Достоевский заставляет Сонечкину мачеху рыдать у ног самоотверженной девушки, то Села не был бы Селой, если бы позволил себе умилиться. В жизни все гораздо проще и непригляднее, чем в романах, а потому жених Викториты, узнав о цене своего спасения, лишь тихо произносит: «Как хочешь».

Некоторые персонажи романа, на первый взгляд, мало-значительные, встречаются нам снова и снова, и только тогда понимаешь, как они важны. Вот тощий цыганенок поет фламенко, просит подаяния. Его пинают, гонят, а он все равно поет. В этой тщедушной фигурке словно воплотилась та воля к жизни, которая поддерживала людей в самые отчаянные моменты.

Да, в романе «Улей» 160 персонажей и только один герой: человек, причем отнюдь не тот, что «звучит гордо». Села рисует нам человека, как он есть — хитрого и простодушного, жестокого и чуткого, но всегда достойного внимания и жалости. О Селе говорили, что он стал самым пламенным и самым хладнокровным (вот они, парадоксы) нотариусом послевоенного Мадрида. Он позволяет себе чувство, которое нотариус испытывать не в праве: жалость. В предисловии ко второму изданию «Улья» писатель говорит: «В мире за это время произошли удивительные вещи, но мужчина, загнанный в тупик, ребенок, живущий наподобие кролика, женщина, зарабатывающая своим телом скудный и горький хлеб, отчаявшийся

старик... все они еще тут. Никто их никуда не увел. Никто для них ничего не сделал. Почти никто на них не посмотрел»<sup>32</sup>.

Итак, Села пишет о маленьком человеке. Смотрит на него с жалостью, но без того умиления и восхищения, к которому привык русский читатель, воспитанный на произведениях Пушкина, Гоголя и Достоевского. Более того, дон Камило показывает, что маленький человек может быть ничтожным и даже опасным, ибо в маленьком умишке, в пустой душонке семена зла дают на удивление быстрые всходы. В рассказах Селы (а он непревзойденный мастер малого жанра) перед нами бесконечной вереницей проходят жалкие уродцы, и несть им числа.

Вот, например, рассказ «Два кресла переезжают в другую комнату». Его герой занят перестановкой в квартире. Других дел у него нет, разве что посидеть в кафе. В нем не найти ни одной примечательной черты, кроме одной: он ровно ни на что не способен, даже на то, чтобы передвинуть кресла из одной комнаты в другую. Это абсолютная пустота во плоти, и, может быть, не стоило бы обращать на нее внимания, если бы она не таила в себе угрозы. Какой? На этот вопрос отвечает другой рассказ — «Танцы на площади». Тут на арене для боя быков собралось несколько десятков таких вот пустот — парни и девушки пришли потанцевать. Они пляшут, кокетничают, а заодно спешат намочить подошвы своих альпаргат в крови раненого тореро: считается, что от этого обувь становится прочнее. Автор наблюдает это копошение жизни и внезапно властным жестом объявляет паузу: «Если бы вдруг, словно по мановению волшебной палочки, испустили дух все, кто сейчас здесь развлекается, в наступившей тишине вы услышали бы, как жалобно стонет тореро Орчатеро Чико, которому бык пропорол живот и который еще не умер». Ну что за кровожадность, — скажет читатель. Почему писателю непременно

---

<sup>32</sup> Цит. по: И. А. Тертерян. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988. С. 220.

нужно, чтобы персонажи испустили дух, а не остановились, не прислушались? А потому, маленький человек, пока жив, пребывает в постоянном бестолковом движении и ни слушать, ни слышать неспособен. Тем и страшна пустота, что она абсолютно глуха к чужим страданиям. Она ничего не замечает кругом, кроме себя самой. Маленькие людишки Селы существуют, не приходя в сознание, в безнадежном самоотчуждении. Повинуясь лишь безотчетным импульсам, они легко могут стать орудием в более сильных руках.

Вот перед нами рассказ «Прекрасное преступление карабинера». Его главный герой убивает своих благодетельниц, двух незащитных старух, не в силах противостоять злой воле случайного знакомого. Поначалу-то он, конечно, сопротивляется и протестует, но протесты эти больше напоминают слабое трепыхание бабочки, зажатой в кулаке.

Человек, переставший «быть самим собой», практически лишен иммунитета против зла. Стремясь чувствовать себя «как все», такие люди охотно сбиваются в стаи, банды и батальоны, сеющие смерть. Когда 11 сентября 1973 года в Чили грянул военный переворот, поэт Пабло Неруда находился у себя дома, в Исла-Негра. Не отрываясь от радиоприемника, он и его жена Матильде Уррутиа слушали известия о пожаре в президентском дворце Ла-Монеда, о смерти Сальвадора Альенде, о массовых репрессиях и погромах. «Где были эти чилийцы, способные совершить такое? Где они были? Почему мы не знали об их существовании?» — спрашивали они себя<sup>33</sup>. Где? Да здесь же и были: в автобусах, в кафе, в конторах. Просто до времени не собирались в толпы, не вставали ни под чьи знамена, не ощущали своей силы. Любой циничный политик, любой истеричный безумец может построить маленьких людей в шеренги и утопить в крови страну, а то и целый континент.

---

<sup>33</sup> Журнал «Латинская Америка». — 2004. — № 7. С. 88.

Жизнь персонажей Селы, лишенная высокого смысла, теряет всякий смысл вообще. Болезненное ощущение абсурдности бытия присутствует во многих его рассказах. Умереть, подавившись вставным глазом или лишиться языка, прищемив его чемоданом — на такие «подвиги» вполне способны герои дона Камило Хосе, но не они одни. Подобными безрассудствами могли похвастаться и персонажи Даниила Хармса, которым случалось убить приятеля огурцом, считать старух, вываливающихся из окна или ловить ртом кукушек. Мрачный юмор абсурда роднит творчество Селы и Хармса, чье становление также происходило в давящей атмосфере диктатуры. Правда, судьбы у этих писателей сложились по-разному. Хармс погиб, а Села не только уцелел, но и прославился, стал живым классиком. Он прожил долгую жизнь, в известной степени был стратегом собственной известности, но до самого конца не желал превращаться в застывшую фигуру, прижизненный памятник самому себе. Главным в писателе для него всегда было умение открывать новые пути, быть разным. А Села умел быть разным — то насмешливым, то сентиментальным, то язвительным и жестоким. В романе «Миссис Колдуэлл говорит со своим сыном» (1953) он экспериментировал с литературными приемами, а роман «Рыжая» (1955) не слишком удачный, создан по заказу властей Венесуэлы, но, как говорят критики, автор перестарался, перегрузил речь персонажей местными диалектизмами. Куда больше удался ему «День святого Камило, 1936» (1969), исторический роман-мозаика без сюжета и со множеством персонажей — в нем Села описывал повседневную жизнь испанской столицы накануне гражданской войны. Из-под его пера вышли также «Служба сумерек, 5» (1973), «Мазурка для двух покойников» (1983), «Древесина самшита» (1999), множество путевых заметок, эссе, сборник стихов, три пьесы. Причем выражение «вышли из-под пера» здесь следует понимать буквально: с печатной машинкой Села не дружил, все писал от руки, видимо, чтобы почувствовать

каждую букву, каждое слово. Только так, слово за слово, и мог сложиться тот неповторимый стиль, которым отличаются все произведения дона Камило. Он великий мастер детали. Ведь вся наша жизнь соткана из мелочей, и надо обладать острым глазом, чтобы раскрыть их смысл, трагический или радостный. Блестящая ниточка масла, тянущаяся изо рта мертвого ребенка, робкая кроличья ухмылка старика, сломанный зуб, который открывает в искренней улыбке молодая женщина — из этих крохотных осколков и складывается огромная мозаика бытия. Не все произведения Селы легко и приятно читать, но острота и меткость слова — одна из самых привлекательных черт его прозы.

Камило Хосе Села был успешен во всем. Преодолеет и болезнь, и жизненные невзгоды, писал, как хотел, говорил все, что считал нужным сказать, стал лауреатом множества премий. Его обожали и ненавидели, превозносили и поносили, но он всегда, до самого последнего дня, оставался самим собой. Это немало, нелегко и не каждому удастся.

### Список литературы:

1. Camilo José Cela “Novelas cortas y cuentos”, М.: Прогресс, 1975.
2. Camilo José Cela “Viaje a Alcarria” Madrid: “Revista de Occidente”, 1987.
3. Села, Камило Хосе. Семья Паскуаля Дуарте. М.: Радуга, 1980.
4. Села, Камило Хосе. Улей. М.: Радуга, 1980.
5. Тертерян И. А. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988.

## Послесловие к первой части сборника

Что ж, дорогие читатели, на этом пока все. Мы с вами вошли в море, но только замочили ноги. А впереди бездонные глубины, и горизонт так далеко! Эти лекции носят ознакомительный характер и на всеохватность никак не претендуют. Мы говорили о Мигеле де Унамуно, но ни слова не сказали о других писателях поколения 98 года: о Пио Барохе или о Валье-Инклане, например. Мы анализировали творчество Лорки, но такие поэты, как Антонио Мачадо или Мигель Эрнандес остались «за кадром». Рассказав о Дон Кихоте и его создателе, можно было бы поговорить о драматургии Лопе де Веги. Можно было бы, но формат не позволяет. Да и цель этих лекций не в том, чтобы поведать *все*, а в том, чтобы заинтересовать. Если же, читая некоторые главы, вы испытали не заинтересованность, а недовольство и раздражение, тем лучше: значит, с автором вы не согласны, у вас имеется свое мнение. А нет, так составьте его! И потом, испанская литература на творчестве Селы не кончается. Есть еще Мигель Делибес, Франсиско Аяла, Кармен Лафорет, есть множество замечательных литераторов, которые еще живы, еще не все написали: Артуро Перес Реверте, Хуан Хосе Мильяс, Роса Монтеро и многие, многие другие. При известной настойчивости вы еще можете взять у них автограф и потом гордиться им: со временем все они станут классиками, войдут в учебники и энциклопедии. Ищите их книги, знакомьтесь, читайте.

У нас же впереди другое водное пространство, уже не море, а целый океан: литература Латинской Америки. Познакомить с литературой огромного континента — задача не из легких. Но мы попробуем с ней справиться.



## **Алехо Карпентьер, летописец континента (1904–1980)**

Когда мы произносим словосочетание «латиноамериканская литература», тем самым сводя воедино творчество аргентинских, перуанских, кубинских и других писателей, поневоле возникает вопрос: что позволяет нам делать подобное обобщение? Существуют ли тенденции, дающие возможность говорить о литературе целого континента как о едином явлении, и если да, то каковы они и как возникли? На эти и другие вопросы исчерпывающим образом отвечает кубинский писатель Алехо Карпентьер — отвечает своими литературоведческими трудами и, конечно же, своим творчеством.

Когда в 1904 году в семье французского архитектора и русской преподавательницы родился сын, логично было бы предположить, что его родиной станет или Франция или Россия. Но судьба распорядилась иначе: родители будущего писателя поселились на Кубе, она-то и сделалась родной страной для Карпентьера, ей он отдал свой талант, свою незаурядную эрудицию.

Поначалу, следуя по стопам отца, юноша начал изучать архитектуру, но вскоре учебу бросил и занялся журналистикой. В 1924 году он уже руководил редакцией популярного журнала «*Carteles*», став самым молодым на континенте заведующим редакцией. Карпентьер никогда не смотрел на свою профессию как на ремесло, он видел в ней особую миссию, считал, что журналист — летописец своего времени, романист будущего.

В 1925 году к власти на Кубе пришел диктатор Херардо Мачадо, за жестокость репрессий прозванный «президентом тысячи убийств». Любая диктатура, чьи бы интересы она ни отстаивала, тут же становится злейшим врагом интеллигенции, ибо свободомыслие и тирания — явления взаимоисключающие. В 1923 году Алехо Карпентьер, всегда придерживавшийся активной гражданской позиции, вступил в «Группу меньшинства», которая объединяла молодых литераторов, боровшихся за независимость национальной культуры. Ее создателем был Рубен Мартинес Вильена, хрупкий юноша, обладавший незаурядным мужеством. Его черты мы узнаем в романе «Превратности метода», где неуловимый и вездесущий Студент повергает в панику могущественного тирана. В 1927 году «Группа меньшинства» опубликовала «Протест тринадцати», гневный манифест, бросивший вызов диктатуре Мачадо. Репрессии не заставили себя ждать: в июле того же года Карпентьера арестовали, семь месяцев он провел в тюрьме Прадо I и написал там первый вариант романа «Экуэ-Ямба-О!» — о нем речь пойдет несколько позже.

Из тюрьмы Карпентьера выпустили под надзор полиции. Ему было отказано не только в заграничном паспорте, но и в праве покидать Гавану. Выручил будущего писателя молодой французский поэт Робер Деснос: воспользовавшись его документами, Карпентьер поднялся на борт парохода, отплывавшего в Париж. Во Франции он прожил в общей сложности одиннадцать лет, дружил с поэтами-сюрреалистами, которых возглавлял Андре Бретон, познакомился с Пабло Пикассо и другими авангардистами. Он дышал полной грудью, наслаждался воздухом свободы, но не растворился в европейской культуре, остался кубинцем, латиноамериканцем. Вслед за Колумбом Карпентьер хотел совершить новое открытие Америки, рассказать европейцам о том, что представляет собой его родной континент.

Андре Бретон считал Латинскую Америку сюрреалистическим континентом, но Карпентьер с подобной оценкой согласиться не мог. По его мнению, «сюрреализм разыскивал чудесное в книгах, чудесное для него было заранее созданными заготовками»<sup>34</sup>, в то время как реальность Нового Света всегда была живой, яркой, первозданной. Об этой чудесной реальности говорили еще конкистадоры. Эрнан Кортес жаловался королю Испании Карлу V, что в испанском языке не хватает слов, чтобы описать увиденное первооткрывателями: «Я не знаю, как назвать эти вещи, и потому не называю их»<sup>35</sup>. Разумеется, у неведомых растений, животных и предметов имелись свои «доколумбовы» имена (гуанако, сейба, куриара), но они ничего не говорили непосвященному человеку. Поэтому если латиноамериканский писатель хотел рассказать миру о родной земле, он должен был искать особый стиль, который помог бы читателю увидеть ее во всем великолепии. Помочь здесь мог только образ, метафора. Алехо Карпентьер очень верно подметил общую для латиноамериканской литературы черту: ее ярчайшую образность, с которой тесно связана и непреходящая реалистичность творчества писателей Нового Света. Бегство от реальности в сферы чистого искусства не представлялось для них возможным, ибо реальность — чудесная реальность — окружала их повсюду. В ней всегда было все: дивные превращения, невиданные существа, необыкновенные страсти и покой вечности. По своей сути эта реальность барочна, поскольку именно барокко живет контрастами и не терпит пустоты. Толковый словарь определяет барокко как «художественный стиль, преобладавший с конца XVI до середины XVII столетия. Для искусства барокко характерно преувеличение во всем, стремление к пышности и сложным формам». Но для Карпентьера искусство барокко было не про-

---

<sup>34</sup> Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс, 1984. С. 118.

<sup>35</sup> Там же. С. 119.

сто художественным стилем, но *константой духа*, которой свойственно «отвращение к пустому пространству, к гладкой поверхности, к линейно-геометрической гармонии»<sup>36</sup>.

Барокко тяготеет к контрастности, а латиноамериканская реальность контрастна по своей сути. В Европе не существует таких невероятных дистанций, «дистанций социальных, хронологических, расовых, которые наблюдаются до сих пор в Латинской Америке между индейцем и белым, белым и черным, а также различий между кастами и слоями»<sup>37</sup>. Латинская Америка — это единство многообразия и самобытности; им и посвящено все творчество Алехо Карпентьера, который писал о неграх, белых, мулатах и индейцах, писал о прошлом и настоящем континента, стремясь провидеть его будущее.

Первая книга Карпентьера «Экуэ-Ямба-О!», написанная, как мы помним, в тюрьме Прадо I, была опубликована в Мадриде в 1932 году. Писатель вырос в сельском районе Кубы и в юности тесно общался с потомками чернокожих рабов, привезенных в XVI веке из Африки на острова Эспаньолу (Гаити), Кубу, Ямайку и Пуэрто-Рико. В романе он описал их праздники и обряды, их повседневную жизнь. Позднее сам Карпентьер отнесет свое первое произведение к разряду нативистских и сочтет поверхностным. Нативизм — это направление в латиноамериканской литературе, зародившееся в период роста национального самосознания, когда у литераторов появилась потребность детально описывать жизнь местного населения того или иного региона. Нативизм всегда стремился именно описать реальность, но не проникал в ее суть, не улавливал внутренних тенденций и закономерностей. «Только после двадцатилетнего всестороннего изучения кубинской действительности я понял, что вся глубина, вся подлинность, все общезначимое в том мире, который я отважился описать в моем

---

<sup>36</sup> Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс, 1984. С. 111.

<sup>37</sup> Там же. С. 58.

романе, остались за его пределами», — говорит Карпентьер<sup>38</sup>. Но просто скользить по поверхности, баловать читателя яркой экзотикой — мало для того, кто взял на себя миссию летописца континента. И писатель идет вглубь, от описания к анализу, от увлеченности деталями к обобщению.

Прозу Алехо Карпентьера легко анализировать. В своих статьях и очерках он сам объясняет нам, какие особенности латиноамериканской действительности хотел раскрыть в том или ином романе. Размышляя о ее сути, писатель стремится выделить общие характеристики, связующие воедино разные страны континента: «Обратимся сейчас к важному вопросу о подлинно латиноамериканских контекстах и постараемся дать обобщенное представление о том, что же такое латиноамериканец», — пишет он в статье «Проблематика современного латиноамериканского романа». Помимо экономических, политических и социальных аспектов, Карпентьер рассуждает об аспекте хтоническом (от греческого *chthōn*, земля). Хтонический контекст — это исконность, первозданность как вневременной фактор реальности: «Пережитки анимизма, верований, обрядов, очень древних по происхождению, помогают нам связать определенные современные явления с древними культовыми традициями, /.../ с *вневременными универсальными категориями*».

Как мы помним, прожив в Европе 11 лет, писатель вернулся на Кубу. Работал на радио, много писал и путешествовал. В 1943 году он побывал на Гаити, где и созрел замысел романа «Царство земное» (1949), посвященного событиям на Эспаньоле конца XVIII века. Центральная фигура повествования — чернокожий конюх Ти Ноэль. Он стал свидетелем появления великого колдуна и мятежника Макандалья и последовавшей за этим кровавой войны рабов за освобождение. Макандаль владел тайным искусством превращения во всевозможных

---

<sup>38</sup> Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс, 1984. С. 40.

тварей и имел огромную власть над чернокожим братством. Жажда свободы охватила всех, но вылилась в нескончаемую череду подлых убийств, в разнузданную резню. Нам, в детстве читавшим и перечитывавшим «Хижину дяди Тома», хочется привычно посочувствовать восставшим рабам, но, увы, картины насилия рожают в душе только ужас и отвращение. Писатель ставит перед нами вопрос о соразмерности цели и средств, вопрос, на который никому еще не удалось дать окончательного ответа.

Волна бурных событий подхватила Ти Ноэля, долго носила по свету, и наконец, забросила туда, откуда начались его странствия: в родные места, в окрестности разоренного поместья бывшего хозяина. Странную картину увидел он: какие-то люди, точно муравьи, бесконечной вереницей поднимались на гору, и каждый тащил на спине камень. На самой вершине возводили крепость, оплот тирана — чернокожего тирана! — Анри Кристофа. Тот, кто некогда участвовал в борьбе негров за свободу, сам стал безжалостным рабовладельцем.

Одна из особенностей творчества Алехо Карпентьера заключается в том, что он не только талантливый писатель, но и серьезный исследователь. Он не просто сочиняет романы, но и оживляет историю, облакая ее в нарядные одежды беллетристики. У многих его персонажей есть исторические прототипы. Прототипом Анри Кристофа был Жан Жак Дессалин; в прошлом беглый раб, он участвовал в войне за независимость, стал генерал-губернатором Гаити, а в 1804 году короновался как император Жак I. Установил режим террора, ввел всеобщую трудовую повинность и погиб в 1806 от рук мятежников. Таким образом, в «Царстве земном» Карпентьер развивает тему превращения революционера в тирана, поднятую еще Анатолем Франсом в романе «Восстание ангелов».

А что же Ти Ноэль? Старый и ослабевший, поселился он в развалинах поместья, не оставив поиска всей своей жизни — поиска свободы. Не найдя ее среди людей, бывший конюх

решил обратиться к миру животных и освоил тайную науку превращений великого Макандаля. Обращался то в муравья, то в осу, то в гусака и в результате пришел к печальному выводу: бессловесные твари также подчиняются строгой иерархии, а где есть иерархия, свободе не бывать. И тут Ти Нозля посетило прозрение. Он понял, что вся история человечества — не что иное, как вечная погоня за ускользающими идеалами счастья и независимости. В недостижимости заветных целей уязвимость людей, но в ней же и залог вечного движения вперед. Постигнув то, что открыто немногим, бывший раб белого господина обрел, наконец, абсолютную свободу одиночества, превратился в кондора и исчез вслед за мифическим Макандалем, чтобы когда-нибудь вернуться.

В конце 1940-х годов Карпентьер переехал в Венесуэлу, много путешествовал по стране, побывал в Великой саванне и в верховьях Ориноко. Результатом второй поездки стал роман «Потерянные следы» (1954). Его герой, молодой композитор, отправляется в верховья Ориноко на поиски древних музыкальных инструментов, но совершает путешествие не только в пространстве, но и во времени, возвращаясь назад, в глубь веков. Плавание против течения вверх по реке становится путешествием к истокам человечества. Несколько дней пути отделяли его от первозданного, изначального мира, не тронутого прогрессом. Чудесная реальность Латинской Америки многослойна, ибо «Америка — это единственный континент, где человек XX столетия может оказаться среди людей, живущих в самых различных эпохах, вплоть до эпохи неолита, и эти люди тоже будут его современниками»<sup>39</sup>.

В романе «Потерянные следы» звучит, с одной стороны, восхищение дикой природой, искренними чувствами, естественной мудростью человека, а с другой — тоска по утраченным навсегда истокам. Как бы ни восторгались дети цивилизации

---

<sup>39</sup> Карпентьер, А. Мы искали и нашли себя. С. 105.

этим волшебным миром, они неизбежно останутся в нем только гостями. След потерян навсегда.

Колумб открыл Америку в 1492 году. Однако открытие европейцами Нового Света не было одномоментным, оно длилось века. Сначала из Западных Индий вывозили драгоценные металлы и диковинные плоды, но вскоре к хищническому отношению прибавилось желание повлиять на новый мир, переделать и перекроить его в соответствии со своими интересами и представлениями. Миссионеры обращали индейцев в чуждую для них веру, работоторговцы привозили чернокожих невольников на смену истребленным племенам, меняя этнический состав населения. Менялся уклад жизни, менялась культура. Идеи европейского Просвещения проникали на континент, но трансформировались в его чудесной реальности самым неожиданным образом. «Свет разума» преломлялся в насыщенной среде исконных верований и традиций, создавая удивительные эффекты.

Алехо Карпентьер, многие годы проживший в Европе, неоднократно обращался к размышлениям о влиянии событий и идей Старого Света на историю Латинской Америки. Этой теме посвящен роман «Век просвещения» (1958), действие которого происходит на Антильских островах во времена Французской революции.

В центре повествования находится Виктор Юг, реальное историческое лицо, друг Робеспьера. Благодаря кропотливой работе с документами (помня, что любой журналист — летописец своего времени, Карпентьер, работая над романом, перечитывал французские газеты той эпохи), писателю удалось оживить образ этого отважного бунтаря, впоследствии превратившегося в циничного дельца и тирана. В конце своего жизненного пути Юг заболел глазной болезнью, от которой лечился, прикладывая к векам кусочки сырого мяса. В такие минуты он становился похожим на царя Эдипа, ослепившего себя в наказание за невольно совершенное преступление. Это



сравнение неслучайно: как и Эдип, Виктор Юг пришел к финалу, прямо противоположному его изначальным чаяниям и устремлениям.

Тема диктатуры, тирании неизбежна в творчестве Алехо Карпентьера. Писатель, столько размышлявший о реальности Латинской Америки, не мог не видеть, что она бывает не только чудесной, но и отталкивающе жестокой. Опыт диктатур, пережитый абсолютным большинством стран Нового Света, приводит нас к печальному заключению: история континента замешана на крови. Из мутных вод гражданских и освободительных войн то и дело выплывали зловещие фигуры тиранов, совершавших чудовищные преступления против собственных народов. Как-то раз, когда Карпентьер выступал на студенческом семинаре в Антверпене, к нему обратился латиноамериканский студент: «Как вы можете говорить о „чудесной реальности“ Америки, в то время как сегодня уместнее было бы говорить об „ужасной реальности“ Латинской Америки?» Но писатель возразил юноше: «Не следует смешивать преходящее с неизменным»<sup>40</sup>. Он искренне полагал, что тяжелый недуг латиноамериканских диктатур излечим, верил, что рано или поздно они себя изживут. За этой уверенностью стоит не слепой оптимизм, а всестороннее знание истории Латинской Америки, глубокий анализ механизмов порабощения, психологии диктатуры.

В романе «Превратности метода» (1973) перед нами предстает Глава нации, которого автор намеренно не называет по имени. Конечно, его портрет написан в основном с кубинского «президента тысячи убийств» Херардо Мачадо, но в целом это образ собирательный, типичный диктатор типичной латиноамериканской страны. Что же до названия романа, «Превратности метода», то оно восходит к трактату Декарта «Рассуждение о методе». Эпиграф из великого труда французского

---

<sup>40</sup> Алехо Карпентьер. Мы искали и нашли себя. С. 142.

мыслителя подобран к каждой главе, отражаясь в ней, точно в кривом зеркале. Карпентьер показывает, как светлые картезианские идеи, преломляясь и искажаясь в полной противоречий латиноамериканской действительности, «вдруг начинают оправдывать совершенно бредовые действия. Происходит постоянное сопоставление с картезианским мировоззрением, которое при злонамеренном толковании может подразумевать гнусные проявления, то есть, совершенно обратное тому, что предполагал Декарт»<sup>41</sup>.

Почему же Глава нации, человек образованный, свободно владеющий французским, позволяет себе такие злонамеренные толкования? А потому, что во всех своих действиях руководствуется единственным методом — методом безграничного произвола. Ему ничего не стоит растоптать несогласного, десятки, сотни несогласных. Образованность и человечность не всегда идут рука об руку. Пренебрежение чужими жизнями приводит его к полному одиночеству, а собственное вероломство побуждает окружать себя предателями. «Превратности метода» — роман о трагедии самовластия, которая ожидает всякого, кто встанет на эту стезю. В одиночестве, точно загнанный зверь, погибает Атаульфо Гальван, первым посягнувший в отсутствие Главы нации на его престол, тонет в болоте полковник Хофман, вслед за Гальваном решившийся на рискованный шаг. В трясине предательства и обмана вязнет и сам диктатор. К концу романа он вызывает уже не отвращение, а жалость. Всем безразличный, умирает он на чужбине, и проклят тот, кто там, в далекой латиноамериканской стране, займет его место. Недаром такой хрупкий, но такой грозный Студент (помните Рубена Мартинеса Вильену?) наотрез отказывается встать у кормила власти в случае победы.

Внимательный читатель, хорошо знающий историю Латинской Америки, узнает во многих персонажах романа реаль-

---

<sup>41</sup> Цит. по Превратности метода. М.: Молодая гвардия, 1978. С. 15.

но существовавших исторических деятелей. Однако мы не можем не замечать, как постепенно меняется отношение самого Карпентьера к истории. Оно становится менее пристальным, менее документальным. В самом деле, воссоздавать точную картину той или иной эпохи — задача исследователей. Задача же писателя — подняться до обобщения, подметить общую тенденцию. Ради этой цели Карпентьер нарушает хронологическую последовательность событий, введя в «Превратности метода» чернокожего гиганта по имени Мигель-Монумент. Его прототипом является Черный Мигель, возглавивший в XVI веке освободительное восстание в Венесуэле. Для писателя это вневременной символ вечного стремления латиноамериканских народов к свободе.

Как известно, история не знает сослагательного наклонения. Что было, то было, а «чего нет, того нельзя считать». Но Алехо Карпентьер в своем последнем романе «Арфа и тень» (1978) позволяет себе спросить: а может, было бы лучше, если бы европейцы никакого Нового Света не открывали? Во зло или во благо совершилось великое открытие, прославившее в веках мореплавателя из Генуи? Эти непростые вопросы писатель задает устами самого Колумба, но не дает на них ответа, просто «описывает события не такими, какими они были, а такими, какими могли бы быть». Почему роман называется «Арфа и тень»? Арфа, по мнению Карпентьера, главный музыкальный инструмент многих регионов Америки, ведущий свое происхождение от одной и той же арфы — арфы маэсе Педро де Ганте. Этот миссионер, монах-францисканец, основал в Мексике школу, где обучал индейцев игре на европейских инструментах. Следовательно, арфа — одна из первых точек соприкосновения Европы и Западных Индий. Ну, а почему же тень? А потому, что в романе первооткрыватель Нового Света предстает перед нами не Колумбом Дерзновенным, а Колумбом Бестелесным, духом человека, который после смерти пытается осмыслить свои свершения и вспоминает тот миг,

когда матрос Родриго де Триана закричал «Земля!» Именно тогда он ощутил, что заканчивается одна эпоха и начинается другая. И нет смысла спрашивать, хорошо это или плохо. Мир никогда уже не станет прежним. В нем начнутся новые войны, исчезнут одни народы и появятся другие, будет иная действительность, иные обычаи, иная литература. Эта литература откроет для нас, европейских читателей, чудесную реальность заокеанских земель, и Латинская Америка, точно огромный загадочный корабль, двинется нам навстречу.

### Список литературы:

1. Карпентьер, А. Мы искали и нашли себя. М.: Прогресс, 1984.
2. Карпентьер, А. Превратности метода. М.: Молодая гвардия, 1978.
3. Карпентьер, А. Потерянные следы М.: Художественная литература, 1975.
4. Карпентьер, А. Царство земное. М.: Радуга, 1988.
5. Alejo Carpentier "El arpa y la sombra" Madrid: "Siglo XXI" 1979.

## **«Сто лет одиночества» Габриэля Гарсии Маркеса (г.р. 1927)**

В углу одной из комнат большого дома, «белого, как голубка», сидит на стуле маленький мальчик. Вечереет, сгущаются сумерки. Мальчик боится шелохнуться, ведь стоит ему двинуться с места, как тут же явятся его умершая тетушка и покойный дядюшка, заберут с собой. По крайней мере, так говорит бабушка, а уж она-то не обманет. Этот насмерть перепуганный малыш — будущий великий писатель Габриэль Гарсиа Маркес. Его мама Луиса против воли родителей вышла замуж за телеграфиста Габриэля Элихьо Гарсиа, вернулась в родную Аракатаку, чтобы произвести на свет первенца, но вскоре после родов отбыла к мужу в Риоачу, оставив сына на попечение родных. Она бросила его, и ощущение собственной ненужности, ничейности будет долго преследовать Габо, дробясь и отражаясь во многих персонажах его книг.

Впрочем, если бы не решение матери, мальчик не привязался бы так сильно к деду, отставному полковнику Николасу Маркесу, ветерану Тысячедневной войны. Дон Николас водил внука в цирк и щедро делился с ним воспоминаниями. А вспомнить было что: битвы прошлых лет, похождения далекой молодости. В 1908 году он убил на дуэли племянника своего друга, просидел в тюрьме двенадцать месяцев и мучился угрызениями совести всю жизнь. «Ты не представляешь, как тяжело тащить на себе мертвеца», — жаловался дед мальчику, невольно возлагая на него часть собственного прошлого.

Почти десять лет провел маленький Габриэль, или Габо, в большом доме, пропитанном волшебством, населенном тенями, среди книг, суеверий и мифов. В 1937 году старый полковник умер, а в 1940 мальчика определили в иезуитский колледж. Там у него случился нервный срыв, и отец решил «проявить заботу» о сыне: всерьез настаивал, чтобы ему сделали трепанацию черепа. Слава Богу, мать воспротивилась, и мозг человека, впоследствии подарившего миру столько замечательных романов, остался в целости и сохранности.

Закончив колледж, юный Габриэль по настоянию родителей поступил на юридический факультет университета в Боготе, но вскоре учебу забросил и занялся журналистикой. Работал репортером в небольших изданиях, учился писать простым языком газетной хроники и мечтал стать писателем. Его манила Европа, он побывал и в Риме, куда, как известно, ведут все дороги, и в Париже. А как же иначе? Что ты за писатель, если не жил в Латинском квартале, не голодал, не вынашивал великих творческих планов, сидя в жалкой холодной комнатухе? Вслед за обожаемым Фолкнером Маркес хотел создать собственную Йокнапатофу, мифический мир, одухотворенный фантазией, насыщенный своими и чужими воспоминаниями. Но создавать его не понадобилось: этот мир был с ним от рождения. Волшебная реальность родной земли, Аракатака, полный загадок дом. Блуждая по свету, Маркес носил все это с собой, как улитка носит раковину, а черепаха — панцирь. И в один прекрасный день рука будущего писателя вывела на бумаге слово «Макондо». Для многих читателей это название неразрывно связано с романом «Сто лет одиночества», но появилось оно не там, а в самой первой повести Маркеса «Палая листва». Маркес написал ее в начале 1950-х, отправил рукопись в издательство Лосада, и в 1952 ему прислали конверт с разгромной рецензией. Испанский литературный критик Гильермо де ла Торре рекомендовал Габо оставить писательство и заняться чем-нибудь

другим. Но и получив этот тяжелый удар, Маркес писать не перестал. А как можно было перестать, если мир Макондо уже просился наружу, требовал, чтобы о нем рассказали? И появляются один за другим рассказы, такие как «Исабель смотрит на дождь в Макондо», «Незабываемый день из жизни Бальтасара», «День после субботы», появляются повести «Полковнику никто не пишет» и «Недобрый час». Все это кусочки мозаики, из которых сложится впоследствии великий роман «Сто лет одиночества». Туда из ранних произведений Маркеса переключает множество предметов, деталей и персонажей: лаковые ботинки, красивая птичья клетка, дом безутешной вдовы, бойцовый петух, отставной полковник, незадачливый воришка, банановая компания.

Замысел книги возник задолго до ее публикации — в 1944 году. Именно тогда семнадцатилетний Маркес начал писать роман «Дом», пытаясь оживить мир своего детства, но вскоре от попытки отказался: не хватало мастерства. «Я сам не верил в то, о чем рассказываю, и понял, что не владею техникой, необходимой, чтобы сделать повествование достоверным. Тогда я отложил рукопись и написал четыре другие книги»<sup>42</sup>.

Как говорится, чтобы научиться играть на арфе, надо играть на арфе. А чтобы стать хорошим писателем, надо писать. Все опубликованное Маркесом до 1967 года представляется теперь подготовкой к великой саге о семье Буэндиа, разбегом перед прыжком в большую литературу. Критики иногда называют Маркеса паладином латиноамериканского бума 1960-х. Но что стоит за этим словом — «бум»? Ответ мы найдем, конечно же, в статье Алехо Карпентьера «Латиноамериканский роман в преддверии нового века»: «В период, о котором идет речь, происходит совершенно новое явление в культуре, литературе и искусстве Латинской Америки: латиноамериканское

---

<sup>42</sup> Introducción a la novela “Cien años de soledad”, “Ediciones Cátedra”, Madrid, 1987. P. 27.

искусство выходит на мировые просторы, а латиноамериканский художник и писатель попадает в те очаги культуры, где еще в середине нашего века его творения пользовались весьма незначительным вниманием. Латиноамериканский роман совершил переворот в мире европейского романа»<sup>43</sup>. О литературе далекого континента, традиционно замкнутого в своей реальности, чудесной и ужасной одновременно, вдруг заговорили. К ней потянулись читатели всего мира, словно распахнулось перед ними окно в неведомый, удивительный мир. Маркес рассказывает об этом мире бесстрастным тоном репортера, благодаря которому хочется верить во все, о чем он говорит.

Роман «Сто лет одиночества» столь привлекателен, что иногда кажется, будто анализ его излишен: трудно разять на составные части единый поток событий, образов и характеров. Да и сам писатель холодно относился к изысканиям литературных критиков, утверждая, что они «склонны излишне усложнять роман. Ключ к нему прост, если не элементарен: книга полна намеков на друзей и знакомых, которые только они и могут понять»<sup>44</sup>. Ах, лукавит паладин латиноамериканского бума! Будь его книга элементарной, не привлекла бы она такого внимания читателей, не перевели бы ее на 35 языков. Хотя доводилось мне слышать и такие отзывы: «Ну, пробовал я читать этого Маркеса. Бросил, не понял ничего». Но чтобы по-настоящему понять «Сто лет одиночества», надо перечитывать книгу несколько раз. Когда множество ярких деталей перестанет ослеплять нас, мы поймем, что за чередой невероятных событий из жизни обитателей Макондо скрываются другие, более глубокие смыслы. Вы, наверное, помните, что в одной из последних глав романа Маурисью Вавилония дарит Меме Буэндиа лаковые коробочки, вставляющиеся одна в дру-

---

<sup>43</sup> Алехо Карпентьер. Мы искали и нашли себя. С. 140.

<sup>44</sup> "Sulemento semanal", 1.09.1991. P. 20.



гую. Именно такова смысловая структура романа: от большого к малому, от общего к частному.

Когда патриарх Хосе Аркадио основал на голом месте поселение, он уподобился первому человеку на Земле. Мир вокруг «был еще таким новым, что многие вещи не имели названия и на них приходилось показывать пальцем». Бежав из родных мест, чета Буэндиа очутилась на нулевой точке отсчета, у истока времен, и все их действия были проникнуты первозданной мудростью.

Но, как говорит Екклесиаст, «Бог сотворил человека правым, а люди пустились во многие помыслы». Во многие помыслы пускается и Хосе Аркадио, ведь перед ним лежит путь, который суждено пройти человечеству, — полный открытий, иллюзий и разочарований. «Земля круглая, как апельсин!» — заявляет он к вящему изумлению и возмущению жены. Ну не странно ли это? Попробуем подсчитать, в каком веке жили основатели Макондо. Если пират Френсис Дрейк напал на Риоачу в 1585 году, когда прабабушка Урсулы была еще молодой матерью семейства, то можно предположить, что сама Урсула растила своих детей в 30-е годы XVII века, когда все уже давно знали, что Земля не стоит на трех слонах. Так неужели Хосе Аркадио полный невежда, не знающий азбучных истин? Отнюдь. Когда он пытается найти философский камень, упорно таскает за собой магнит или, рискуя жизнью, исследует новые земли, то символизирует Человека вообще, человечество вообще — то самое человечество, которое всегда мечтало «не выходя из своего дома, видеть все, что происходит в любом уголке света». Мечтало покорить стихии и познать природу вещей. Это — первый и самый широкий смысловой круг романа, в котором обозначены основные силы, направлявшие людей на тернистом пути развития. Хосе Аркадио олицетворяет собой жажду знаний, которую неустанно питает загадочный персонаж, цыган Мелькиадес, бессмертный носитель вечной премудрости.

Поведение Хосе Аркадио в годы юности Макондо отражает один из парадоксов развития человечества: знание и безумие часто идут рука об руку. Если бы любознательного патриарха ничто не сдерживало, селению грозила бы гибель. Но, к счастью, рядом с ним была Урсула, воплощение здравого смысла, достоинства и мудрости. Эта природная мудрость, присущая, по мнению Маркеса, скорее женщинам, чем мужчинам, сильнее любой силы, сильнее самой смерти. Когда началась гражданская война, именно Урсула остановила бойню в Макондо и многих его обитателей спасла от безвременной кончины.

Несмотря на эксцентричные выходки, Хосе Аркадио Бундია долго оставался главой Макондо. Его власть была основана на истинном авторитете и уважении. Но прошло время, и в селении появилась другая власть — правительственная, государственная, навязанная сверху. Так вошла в жизнь Макондо политика, а вместе с нею вражда и разрушение. И здесь обозначается второй смысловой круг романа: Макондо символизирует судьбу Колумбии, судьбу любой латиноамериканской страны. Поначалу оторванный от мира, Новый Свет все больше вовлекается в круговорот исторических событий, причем отношение к нему «старших братьев» по цивилизации быстро становится бездушным и хищническим. Опустошительная деятельность Банановой компании отражает натиск United Fruit Company на экономику Колумбии, повлекший за собой массовые репрессии и разорение.

Впрочем, господство банановой компании не слишком затянулось. После нескольких лет дождя от образцового американского городка остались жалкие руины, почти незаметные среди буйной растительности. То, что было не под силу сделать рабочим и профсоюзам, совершила сама природа. О недавнем присутствии чужаков свидетельствовала лишь перчатка миссис Браун, брошенная в заржавленном автомобиле. Щемящая нота в хаосе запустения, крохотный штрих, делающий

повествование ярким и достоверным. Маркес показывает нам, что чудесная реальность Нового Света неподвластна чужеземным влияниям, что он всегда будет «континентом в себе». В интервью журналу «Suplemento semanal» писатель сетовал: «Никто, насколько мне известно, не заметил главного: политической метафоры. Макондо и сага о семье Буэндиа показывает всю замкнутость, которая отделяет их от общества. История Латинской Америки, ее социальная и политическая судьба в большой мере отличается тем же»<sup>45</sup>.

Итак, замкнутость, оторванность, одиночество... Такова доля не только Макондо в целом, но и каждого представителя семейства Буэндиа. Люди, населяющие шумный дом, где всегда слышны то крики, то смех, то музыка, словно разделены непроницаемыми перегородками. Каждый Буэндиа наглухо заперт в своем характере и остальных созерцает как бы со стороны. Персонажи романа очень цельны, можно сказать, монолитны, их жизнью, как правило, владеет только одно начало. Урсула — добрый гений дома, житейская мудрость и здравомыслие; Ребека — скрытая, но не знающая границ страсть; Амаранта — ненасытная, саморазрушительная гордыня. Хосе Аркадио сын — воплощенное жизнелюбие и, наконец, Аурелиано Буэндиа, плакавший в материнской утробе и родившийся с открытыми глазами, суть стремление к истине и абсолюту. Именно эта цельность характеров делает обитателей дома бессмертными, ибо, по мысли автора, «главная, неодолимая страсть человека одерживает верх над смертью».

Ну, а смерть в романе отдельная тема. С раннего детства Маркес привык верить в незримое присутствие умерших рядом с живыми. И после кончины они не покидают своих комнат, занимают мысли тех, кто связан с ними особыми узами — родства, общих интересов, угрызений совести. Вспомним слова деда писателя: «Ты не представляешь, как тяжело тащить на

---

<sup>45</sup> "Suplemento semanal". P. 21.

себе мертвеца». Границы между двумя мирами проницаемы, из страны мертвых можно вернуться (Мелькиадес), туда можно послать с оказией весточку (похороны Амаранты). В романе не существует небытия как такового, и все же, и все же... Вырвать человека из круга живых означает совершить тяжкое преступление. Платой за него могут быть или вечные муки совести или неотвратимое саморазрушение. Именно такая участь постигла полковника Аурелиано Буэндиа. Пожалуй, это единственный персонаж книги, изменивший своему характеру, утративший цельность. Изначально ему были присущи дар провидца, власть над предметами, небывалая глубина чувств. Любовь к маленькой Ремедиос открыла младшему сыну Урсулы всю красоту мира, а ее смерть — всю бездну отчаяния. На войну он пошел, движимый жаждой справедливости, но беда в том, что идущий к истине через кровь очень скоро теряет путеводную нить и оказывается в сетях мстительной и бессмысленной жестокости. Размышляя о соразмерности цели и средств, Маркес дает нам понять, что некоторые средства попросту уничтожают цель и приводят к неуклонной деградации личности. Для Аурелиано путь деградации начался в первый день бесконечной кампании и завершился в тот момент, когда молодой военный подсказал ему, как справиться с политическим противником: «Это очень просто, полковник. Надо его убить». Весь ужас этой фразы заключается в словах «очень просто». Когда убийство делается чем-то простым и привычным, когда перестает причинять страдания виновному, кара не заставляет себя долго ждать: «В ту же ночь /.../ он вдруг проснулся, охваченный внезапным ужасом, и стал кричать, требуя принести ему одеяло. Внутренний холод, пронизывавший его до самых костей и терзавший даже под жаркими лучами солнца, мешал ему спать в течение многих месяцев, пока наконец не сделался чем-то привычным». Убивая и толкая на убийство других, полковник превратился в живой труп, сгнил изнутри, точно выведенное термитами дерево.

Телесная кончина Аурелиано наступила гораздо позже, через много лет, но никто, даже он сам, не получил тех особых предзнаменований, которые обычно сопровождали переход Буэндия в мир иной. Незадолго до смерти Урсулы наступила такая жара, что птицы падали замертво, в день похорон Хосе Аркадио старшего на улицы Макондо выпал дождь из крохотных желтых цветов. Когда застрелили Хосе Аркадио-сына, струйка крови вытекла из его дома, пробежала через весь поселок, спускаясь и поднимаясь с тротуара на тротуар, и подтекла прямо под ноги Урсуле, неся ей горестную весть.

Любопытно, что на своем пути кровавый ручеек *поднимался* на тротуары, презирая законы физики. Вообще ни эти, ни другие законы не властны над волшебным миром, описанным в романе «Сто лет одиночества». Ремедиос Прекрасная улетает на небо, ухватившись за край простыни, мешочек с костями путешествует, тихонько постукивая, по всему дому, в стоящей на столе кастрюле сама собой закипает вода. За все эти чудеса, описанные ровным тоном газетной хроники, Маркеса часто называют представителем магического реализма. Термин выглядит вполне убедительно и прочно прижился в литературоведении, так что мы не будем его опровергать. Прислушаемся лучше к мнению Алехо Карпентьера на этот счет: «Какая разница существует между магическим реализмом и чудесной реальностью? Термин «магический реализм» появился в 1924 или 1925 году в книге, принадлежащей немецкому искусствоведу Францу Роту. В действительности то, что Франц Рот называет магическим реализмом, есть просто-напросто экспрессионистская живопись. /.../ Понятие чудесной реальности, которое я отстаиваю, — это наша, американская чудесная реальность, которую мы обнаруживаем в ее первозданном, пульсирующем, вездесущем виде во всей латиноамериканской действительности. Здесь необычное — повседневность, и так было всегда»<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Алехо Карпентьер. Мы искали и нашли себя. С. 118.

Так вот в чем секрет привлекательности великого романа Маркеса! Он описывает чудесное как повседневность, раздвигает рамки обыденности, впуская в нее чудо. Он создает мир, где есть и тоска, и страх, и одиночество, но нет места скуке. Этот мир ярок, полон самых неожиданных событий и странных персонажей. Этот мир барочен в том самом смысле термина «барокко», о котором писал Карпентьер. Пространство романа чуждо линейности, и даже время движется в нем не по прямой, а по спирали. Ткань повествования донельзя плотна, ведь барокко не приемлет пустого пространства. Вспомните, например, как выглядел Хосе Аркадио-сын, когда вернулся домой из дальних странствий: все его тело было покрыто татуировками, ни единого свободного сантиметра кожи. Барокко тяготеет к гиперболе, а это у Маркеса излюбленный прием. Уж если дождь, то лет на пять; если жить, то два века, не меньше; если горевать, то так, чтобы онеметь от горя до конца дней своих. «Барочность, присущая современному латиноамериканскому роману, названному «новым романом», — пишет Карпентьер, — свойственна современному поколению писателей, создающих произведения, где передается /.../ американская атмосфера и города, и деревни, и стихии»<sup>47</sup>. Потому так и полюбилась книга Маркеса европейскому читателю, что сумела его удивить, расцветила яркими красками размеренную повседневность Старого Света.

Однако же мы отвлеклись. Не закончили разбирать лаковые коробочки, не все смысловые круги разглядели. Остался один, очень важный. Не будем забывать, что Маркес задумал роман «Сто лет одиночества» как сагу о своем семействе, а значит, и о себе самом. Частички себя, осколки своей жизни он вкрапливает в самых разных персонажей. Например, мы помним, как тяжело и безнадежно влюбился Аурелиано в маленькую Ремедиос, которой было только девять лет. Но

---

<sup>47</sup> Там же. С. 120.

и сам писатель впервые встретил и полюбил свою будущую жену Мерседес, когда той едва исполнилось девять. Ни годы странствий, ни бурные романы с другими женщинами не заставили его забыть первого искреннего чувства. Он вернулся, женился и всю жизнь прожил в счастливом браке. Или взять хотя бы бессердечного врача-гомеопата Алирио Ногеру, который только играл роль доктора, продавая безнадежно больным шарики из сахара, а на самом деле был циничным террористом и руководствовался принципом «Действенно только насилие». За этим отталкивающим образом стоит отец Маркеса, Габриэль Элихьо Гарсиа. Сначала он работал телеграфистом, но потом, не имея ни медицинского образования, ни патента, занялся гомеопатией и, как мы помним, всерьез настаивал, чтобы сыну сделали лоботомию, дабы «излечить» от нервных припадков. А вот еще пример: яркая, веселая, неистощимая на выдумки Амаранта Урсула. Ее прототипом стала парижская возлюбленная Маркеса Тачиа (Конча Кинтана). Собственно говоря, персонажей, в которых зашифрованы родные и друзья писателя, можно искать (и находить) до бесконечности. Это увлекательное занятие: автор словно затекает с читателем игру «Угадай, сколько зверушек спрятано на этой картинке».

Впрочем, в предпоследней главе писатель открывает нам свое лицо без утайки. Он — Габриэль, друг последнего Аурелиано и правнук Геринельдо Маркеса, товарища по оружию полковника Аурелиано Буэндия. Как и сам Габо, этот юноша уезжает из Макондо в Париж, «ходит в свитере с высоким воротом /.../ и, чтобы обмануть голод, спит днем, а ночью пишет в пропахшей вареной цветной капустой комнатухе, где окончил жизнь Рокамадур». Тут уже не просто занимательный ребус, тут игра посерьезнее, и называется она «автор-персонаж». Первым ее начал Мигель де Сервантес, поместив себя в пространство своего великого романа, в пространство литературы той эпохи. Идя по его стопам, Маркес обозначает

себя как часть литературного мира Латинской Америки, ибо несчастный младенец Рокаматур — персонаж «Игры в классики» Хулио Кортасара.

Латиноамериканских писателей второй половины XX века можно сравнить с поколением 1927 года, ибо они тоже были «поколением дружбы». В одном из интервью Маркес вспоминает: «Мои дети помнят, как играли с Пабло Нерудой, Хулио Кортасаром, Карлосом Фуэнтесом»<sup>48</sup>. Дружил Маркес и с Марио Варгасом Льосой, пока в 1976 году закадычные друзья не рассорились. По какой-то причине, известной только им двоим, Льоса даже ударил Габо, поставив ему под глазом живописный синяк, и с этим синяком Маркес гордо сфотографировался два дня спустя. Он никогда не скрывал от публики деталей своей жизни, понимая, что потеря приватности — неизбежная плата за мировую известность. Камило Хосе Села, например, предпочитал помалкивать о том, что в первые годы франкистской диктатуры подрабатывал цензором. Маркес же открыто говорил, что, работая над «Осенью патриарха», сидел без гроша и пытался добывать хлеб насущный рекламой. Злые языки даже называли его «Габриэль Гарсиа Маркетинг». Однако трудности остались позади, и награда все же нашла героя: в 1982 году Маркесу присудили Нобелевскую премию по литературе «за романы и рассказы, в которых фантазия и реальность, совмещаясь, отражают жизнь и конфликты целого континента». Казалось бы, что может быть лучше! Баснословные гонорары, слава, почет. Но и за это тоже пришлось платить: в старости писатель начал терять память, постепенно погружаясь в «пучину забывчивости», совсем как обитатели Макондо во время эпидемии бессонницы. Сотни персонажей, яркие образы, характеры, размышления о судьбах континента, о предназначении чело-

---

<sup>48</sup> Габриэль Гарсиа Маркес. Я плачу над своими героями. Интервью газете «Версия», 14.11.2004.



века — все это истощило мозг великого Габо. Можно сказать, что он отдал творчеству всего себя, отдал без остатка, чтобы мы, раскрывая его книги, могли наслаждаться ими, совершая путешествие в мир чудесной реальности.

### Список литературы:

1. Гарсиа Маркес, Г. Избранные произведения. М.: Радуга, 1989.
2. Гарсиа Маркес, Г. Сто лет одиночества. М.: Прогресс, 1979.
3. Gabriel García Márquez, “Cien años de soledad”, CATEDRA, Madrid, 1987.
4. Gabriel García Márquez, “Crónica de una muerte anunciada”, Barcelona, 1982.
5. García Márquez, G. “El otoño del patriarca”, La Habana, 1978.

## «Сто лет одиночества».

### Исторический подтекст

Очень часто наше восприятие тех или иных вещей зависит от того, под каким углом мы их рассматриваем. Взгляните на куб анфас, и вы увидите квадрат, поверните его — и станут видны грани. То же самое происходит и с некоторыми литературными произведениями, такими, например, как «Сто лет одиночества». При первом прочтении книга поражает обилием персонажей, неожиданными поворотами сюжетов, волшебной реальностью, наконец. Наше удивление так велико, что кажется ненужным высматривать какие бы то ни было подтексты. Тем более что сам великий Габо к изысканиям литературоведов относился скептически, утверждая, что это занятие бессмысленное — все равно, что брить черепаху (*buscarle pelo a la tortuga*). По словам автора, роман — это «просто» сага о его семействе, «просто» зашифрованное прошлое континента, «просто» метафора драматической истории Колумбии. Как видите, все очень просто, но только для того, кто эту сагу помнит назубок, кто знание о прошлом впитал с молоком матери, кто эту историю прожил вместе со своим народом. Нам же, жителям далекой России, было бы интересно провести свое исследование и совершить собственное небольшое открытие Нового Света, прочитав страницы истории, которые предстают за многими строками романа «Сто лет одиночества».

Как мы знаем, у действия романа две точки отсчета. Первая — изумление жителей Макондо перед банальным куском льда и вторая — несчастье, случившееся с прабабкой Урсулы Игуаран. Начнем со второго эпизода: «Когда в XVI веке пират

Фрэнсис Дрейк осадил Риоачу, прабабка Урсулы Игуаран была так напугана тревожным звоном колоколов и громом пушечных выстрелов, что не совладала со своими нервами и села на топившуюся плиту»<sup>49</sup>. Кто был этот грозный Фрэнсис Дрейк и почему такой ужас внушал жителям Риоачи, портового города Колумбии, которая тогда называлась Новой Гранадой?

Все знают, что Фрэнсис Дрейк был английским пиратом, снискавшим небывалую милость королевы Елизаветы, но мало кто задумывается, что пиратство стало побочным явлением открытия Нового Света. На протяжении многих десятилетий Англия завистливо смотрела, как испанские корабли бороздят океан, перевоза несметные сокровища, награбленные у индейцев. Когда терпение англичан лопнуло, на сцену вышли пираты, действовавшие с полного одобрения королевы Елизаветы. Самым знаменитым из них был Френсис Дрейк. В 1577 году он во главе эскадры из пяти кораблей отплыл от берегов Англии, обогнул Южную Америку, разграбил порт Вальпараисо, в бухте Кальяо взял на abordаж испанский «золотой корабль», освободив его от груза стоимостью в два миллиона песо, а затем в 1585 году после ряда других подвигов напал на Картану-де-лас-Индиас и на Риоачу.

Из далеких странствий великий пират, помимо золота, привез королеве невиданную диковину — кокосовый орех. Сейчас кокосы едва ли кого-нибудь поразят, их полно в супермаркетах, но тогда удивительный плод, похожий на высушенную обезьянью голову, представлялся европейцам абсолютной экзотикой. Так же, как и кусок замерзшей воды, — обитателям жаркого Макондо. Маркес дает нам понять, что сами по себе вещи не уродливы и не прекрасны, не обыденны и не удивительны. Они таковы, какими нам представляются, а потому все незнакомое кажется человеку чудесным.

---

<sup>49</sup> Здесь и далее цитаты в переводе Н. Бутыриной и В. Столбова. М.: Прогресс, 1979

Но вернемся в Риоачу. Был ли оправдан ужас прабабки Урсулы, толкнувший ее на роковой шаг? Увы, был. Захватывая портовые города Нового Света, пираты подвергали их жителей нечеловеческим пыткам, справедливо полагая, что практически у всех в тайниках припрятано золото. Прадед Урсулы, арагонский коммерсант, не был исключением: в горшке он хранил 30 золотых дублонов, впоследствии нелепо погибших в ходе алхимических опытов Хосе Аркадио Буэндиа. 30 дублонов — это много или мало? По тем временам, очень много. Один дублон равнялся двум дукатам, а дукат, в свою очередь — 375 мараведи. Яйцо, например, стоило три мараведи, так что после несложных подсчетов станет ясно, что прабабушка Урсулы Игуаран могла обеспечить своих потомков яичницей на несколько поколений вперед.

Сэр Фрэнсис Дрейк совершил еще немало великих подвигов, но умер бесславно, от дизентерии, успев, тем не менее, создать хорошую школу английского пиратства. Его последователь и соотечественник Генри Морган, например, в 1671 году захватил и разграбил город Панама. Пиратская оргия продолжалась 28 дней, после чего некогда цветущий порт пришлось отстраивать заново.

Портовые города Нового Света вообще были для остальных регионов источниками и проводниками европейской цивилизации. Их жители первыми получали доступ к заокеанским товарам, туда привозили книги, и, что самое главное, туда приходила почта, чтобы начать потом трудный путь вглубь континента. *«Эти люди пришли с другого края долины, туда можно было добраться всего за два дня, но там были города, где получали почту каждый месяц».* Почта играла колоссальную роль в административном управлении новыми территориями, по ней доставлялись приказы, распоряжения, отчеты и прошения. Основным средством доставки были выносливые мулы, специально для этого выращенные в аргентинской пампе (только между городами Веракрус и Акапулько курсировало

около 50 000 мулов). Передвигаясь от одной почтовой станции к другой, служащие «с толстой сумкой на ремне» преодолевали огромные расстояния, и едва ли можно было в те времена сыскать гражданскую профессию опаснее профессии почтальона. Из всего их снаряжения казенным был только мул, все же остальное, включая продукты питания, рекомендовалось приобретать за свой счет и везти с собой (в частности, тем, кто пересекал Анды, советовали брать в путь побольше сала, учитывая дефицит жиров в горных районах). Стоит ли удивляться, что почтари часто становились жертвами разбойников с большой дороги, а то и просто оголодавших жителей глубинки. Но они, несмотря ни на что, продолжали исправно нести службу, осознавая, видимо, важность миссии: даже Святая инквизиция не имела права вскрывать почтовые грузы.

В обязанность почтальонов входило «доставлять письма и распоряжения коррехидорам Уаманги, Куско, Чукуито, Ла-Пас, Ла-Платы и Потоси». А кстати, что это за должность — коррехидор? Должность в истории Латинской Америки знаковая и, увы, одиозная. *«Кто этот тип? — спросил Хосе Аркадио. — Коррехидор, — ответила Урсула. — Говорят, что это начальник и его прислало правительство»*. Коррехидоры в колониях Нового Света были представителями среднего административного звена, отвечавшими за отправку правосудия, распределение продуктов, сбор податей и отправку на принудительные работы. Должность ответственная, но низкооплачиваемая (вспомним, что дон Аполинар Моско-те, прибыв в Макондо, снял комнатку, купил стол и стул, а позже привел с собой шесть разутых и оборванных солдат). Так что королевские служащие выкручивались, как могли: взимали несправедливые налоги, навязывали индейцам дорогие и некачественные продукты, требовали подношений. Стоит ли говорить, что в колониях коррехидоров дружно ненавидели, как в свое время ненавидели и презирали мытарей в древнееврейском обществе.

Чтобы хоть как-то противостоять произволу чужеземцев, индейское население следовало принципу «Obedezco, pero no cumpro». («Подчиняюсь, но не исполняю»). Испанцы отняли у исконных обитателей континента все: земли, золото, привычный уклад жизни и даже — из-за ошибки Колумба — национальную идентичность. Не было больше ни майя, ни инков, ни карибов, ни араука, все стали просто индейцами. Безжалостно преследовалась и вера. Недавние язычники послушно крестились, слушали непонятные проповеди, но не верили. Родных богов изгнали из их домов, но не из их сердец, так что католическим проповедникам в индейских селениях приходилось нелегко. Пытаясь обратить неподатливую паству, священники часто прибегали к театрализованным и музыкальным представлениям, пытаясь воздействовать на воображение тех, кто подчинялся, но не выполнял.

Разумеется, жители Макондо не были язычниками, но все вопросы выясняли с Богом напрямую и в посредничестве церкви не нуждались. А потому падре Никанор, стремясь утвердить свои позиции, прибег к испытанному способу и явил небольшое чудо: *«Мальчик, помогавший падре Никанору во время мессы, принес чашку густого дымящегося шоколада. Священник одним духом проглотил весь напиток. Потом извлек из рукава сутаны платок, вытер губы, простер обе руки перед собой и закрыл глаза. И вслед за тем падре Никанор поднялся на двенадцать сантиметров над землей»*. Убедил ли он упрямых соседей Хосе Аркадио, неизвестно, но, по крайней мере, денег на строительство церкви подсобрал. Жителей Макондо легко было заинтересовать, но очень трудно заставить. Именно поэтому когда коррехидор распорядился выкрасить все дома в голубой цвет, приказу никто не подчинился.

Цвет в романе вообще отдельная тема. Особенно много желтого. Дождь из желтых цветочков в день похорон Мелькиадеса, желтые бабочки, вьющиеся вокруг Маорисио Бабилония, желтый поезд. Почему именно желтый? Неизвестно, на

то воля автора. Но вот голубой — это уже не игра творческого воображения, это политика. Первый коррехидор Макондо был из партии консерваторов, «синих», неслучайно и звали его Аполинар *Москоте* — явная аллюзия на Сиприано де *Москера*, президента-консерватора, правившего Колумбией с 1843 по 1849. В 1849 году к власти пришли либералы, «красные», и удерживали бразды правления на протяжении 35 лет. Традиционное противостояние либералов и консерваторов периодически обострялось, приводя страну к гражданской войне. *«Наконец в первых числах декабря в мастерскую ворвалась охваченная тревогой Урсула: «Началась война!»* Здесь имеется в виду так называемая Тысячедневная война 1899–1902 годов, разорившая Колумбию и унесшая тысячи жизней. В XX веке длительные эпизоды насилия повторялись в истории страны неоднократно. Маркес тяжело переживал эту трагедию и, пользуясь на родине непререкаемым авторитетом, однажды даже выступил в качестве посредника на переговорах между враждующими партиями.

Как мы помним, Аурелиано Буэндия пошел воевать из-за подлога на выборах: *«Если обязательно быть кем-то, то я лучше буду либералом, потому что консерваторы мошенники»*. Подтасовка результатов голосования в политической жизни Латинской Америки являлась делом обычным, хотя предпринимались и попытки искоренить это недопустимое явление. Так, аргентинский президент Иполито Иригойен однажды устроил публичное сожжение фальшивых избирательных бюллетеней, что немало способствовало росту его популярности.

Уходя на войну сражаться за правду, Аурелиано оставил следить за порядком в Макондо своего племянника Аркадио. Но юноша воспринял поручение по-своему: *«Он придумал себе мундир с маршальскими галунами и эполетами и подвесил к поясу саблю с золотыми кистями, принадлежавшую расстрелянному капитану. /.../ С самого начала своего правления Аркадио обнаружил большую любовь к декретам. Иногда он оглашал*

до четырех декретов в день». Аркадио развязал жестокий и бессмысленный террор и повел себя как диктатор-самодур. Стремительное превращение поборника свободы в поработителя не раз наблюдалось в истории Латинской Америки. Два самых ярких примера тому — Туссен-Лувертюр и Дессалин, личности, стоявшие у истоков национально-освободительной борьбы на Гаити, известном также как Эспаньола. Это к его берегам причалили корабли Колумба во время первого плавания. А дальше остров рвали на части испанцы, французы и англичане и сотрясали мятежи и восстания, самым кровавым из которых было восстание черных рабов в 1791 году. В нем активно участвовал бывший чернокожий невольник Туссен, впоследствии взявший себе псевдоним Лувертюр, «Открытие». Став в 1796 году генерал-губернатором, Туссен-Лувертюр тоже щеголял в расшитом золотом маршальском мундире, роскошь которого отражала представления урожденного раба о воинском величии. Новоявленный генерал-губернатор, как и Аркадио, обожал издавать указы: отменил рабство, но беглых рабов объявил вне закона, запретил культ вуду, провозгласил амнистию землевладельцам, восстановил в правах католическую церковь. После смерти Туссена-Лувертюра во французской тюрьме его место занял бывший соратник, в прошлом тоже чернокожий невольник, Дессалин. Он возглавил очередное восстание против французов, нещадно вешал пленных поработителей, но в 1804 году короновался как император Жак I и ввел трудовую повинность для чернокожего населения. Борец за свободу быстро становится тираном — эта метаморфоза очень занимала Маркеса. Ее анатомию мы видим на примере судьбы Аурелиано Буэндиа. Впрочем, это уже совсем другая история.

Как бы то ни было, война закончилась. Однако Макондо ждали другие потрясения. Поезд (*«тот безобидного вида желтый поезд, которому суждено было привезти в Макондо столько перемен, бедствий и тоски»*) был первым чудом цивили-



лизации. За ним последовали электричество, граммофон, телефон. Жители поселка так устали удивляться, что не заметили события, коренным образом изменившего их маленький мир: американец мистер Герберт, сидя за столом в доме Буэндиа, задумчиво сжевал несколько бананов. Незадолго до этого на улицах стали появляться его соотечественники, светлоглазые люди в кожаных штанах и пробковых шляпах; наивные аборигены поначалу принимали их за циркачей. Только вот представление, которое незваные гости собирались дать, затянулось на годы: в зачарованных краях, где когда-то бродил Хосе Аркадио Буэндиа в поисках великих открытий, гринго устроили обширные банановые плантации.

Американский капитал проникал в экономику Нового Света незаметно и медленно — гораздо медленнее, чем в свое время британский. Но, завоевав прочные позиции, уже не отступал. Строго говоря, Колумбия не была «банановой республикой» в прямом смысле этого слова: основной статьей ее экспорта всегда оставался кофе. Тем не менее, период в истории страны, связанный с деятельностью United Fruit Company, именуемой в романе Банановой компанией, по драматизму не уступал схваткам между либералами и консерваторами. Рабская эксплуатация и несправедливое обращение рабочих привели к массовым акциям протеста. В 1928 на банановых плантациях вспыхнула забастовка. Генерал Карлос Кортез Варгас (в описании трагедии Маркес не меняет имя виновного в кровопролитии) специальным декретом объявил забастовщиков злоумышленниками и потребовал вмешательства вооруженных сил. На железнодорожной станции Сьенага произошла кровавая бойня, число убитых достигло многих сотен. *«Капитан дал приказ открыть огонь, и на него тут же откликнулись четырнадцать пулеметов. Но это напоминало фарс. Казалось, что стреляют холостыми. /.../ И вдруг предсмертный вопль, донесшийся со стороны станции, развеял чары: „А-а-а, мама!“ Будто мощный сейсмический толчок*

*с гулом вулкана, ревом потопа всколыхнул центр толпы и в одно мгновение распространился на всю площадь». Чуть позже чудом выживший Хосе Аркадио Второй будет бродить по вагонам поезда, груженного трупами: «Он видел мертвых мужчин, мертвых женщин, мертвых детей, которых везли, чтобы сбросить в море, как бракованные бананы». Тот, кто пережил подобный кошмар, никогда его не забудет. И Хосе Аркадио Второй ходил из дома в дом, рассказывая об увиденном, но ему почему-то никто не верил: «Там было, наверное, тысячи три, — прошептал он. — Чего? — Мертвых, — объяснил он. — Наверное, все, кто собрался на станции». Женщина посмотрела на него с жалостью. «Здесь не было мертвых, — возразила она. — Со времен твоего родича, полковника Аурелиано Буэндия, в Макондо ничего не случилось».*

Массовые убийства страшны сами по себе, но еще страшнее отсутствие памяти о них. Всеобщую амнезию у жителей Макондо критики часто называют гиперболой, литературным преувеличением. Да, к гиперболе Маркес прибегает нередко, но в данном случае это не художественный прием. Парадоксальным образом воспоминания о самых масштабных злодеяниях стираются с удивительной быстротой. Отчасти этому способствуют сами диктаторы, повинные в геноциде собственного народа. Аргентинский генерал Видела, во второй половине 70-х уничтоживший более 10 000 человек, впоследствии цинично заявлял: «Никаких убитых не было. Они не мертвы и не живы, они просто пропали». Осмелимся предположить, что если бы «las madres de Mayo», матери и вдовы погибших, не устраивали скорбных шествий на площади Майо в центре Буэнос-Айреса, о трагедии предпочли бы поскорее забыть, сказав: «Здесь ничего не случилось». Но коллективная память о политических преступлениях очень важна, поскольку история (и не только история Макондо) развивается по спирали, и на новом витке возможно повторение событий, которые, казалось бы, остались далеко позади.

Своим романом Маркес призывает нас запоминать, искать, узнавать. Он тот автор, которому не нужен читатель-потребитель, способный только прочесть, удивиться и забыть. Настоящий читатель великого Габо — это читатель-сообщник (*lector-cómplice*), способный вместе с ним пройти сложный путь познания и памяти. В романе еще много загадок. Например, почему испанский галеон был обнаружен Хосе Аркадио в 12 километрах от берега? Эпидемия бессонницы — выдумка Маркеса или жители тех мест действительно страдали подобного рода расстройствами? И чем объяснить странное пристрастие Ребеки к поеданию земли и известки? Не поленитесь, найдите ответ.

### Список литературы:

1. Tibor Witman, “Historia de América Latina”, Budapest, “Corvina Kiadó”, 1980.
2. J. Terrero, J. Reglá, “Historia de España”, Barcelona “Editorial Optima”, 2002.
3. А. И. Строганов. Латинская Америка в XX веке, М.: Дрофа, 2002.

## Хулио Кортасар: Трудный путь к истине (1914–1984)

«Во всем мне хочется дойти / До самой сути. / В работе, в поисках пути, / В сердечной смуте. / До сущности протекших дней, / До их причины, / До оснований, до корней, / До сердцевины». Эти прекрасные слова Бориса Пастернака в полной мере можно отнести к творчеству Хулио Кортасара, ибо поиски истины составляют стержень почти всех его произведений — будь то короткий рассказ или внушительный роман.

Хулио Кортасар родился в 1914 году в Брюсселе (его отец служил в посольстве Аргентины в Бельгии), а рос в Банфилде, пригороде Буэнос-Айреса. О своем детстве он говорит так: «Годы детства прошли / ... / в доме, где было полно кошек, собак, черепах и сорок, словом, в настоящем раю. Но я уже был Адамом в этом раю, потому что не сохранил ни одного светлого воспоминания о детстве»<sup>50</sup>. Стоит вдуматься в эти слова. Быть Адамом в раю означает не просто утратить блаженство — это означает вкусить плодов с древа познания добра и зла, навсегда лишив себя покоя. И если есть писатели, стремящиеся любой ценой отвлечь и развлечь читателя, то Кортасар не из их числа. Во имя познания и поисков истины он лишает покоя и нас, заставляя задаваться вопросами, на которые нелегко найти ответ. Его произведения «проглатываются с жадностью и перевариваются с трудом», над каждым надо потом долго думать, снова и снова мысленно возвращаясь к прочитанно-

---

<sup>50</sup> См. предисловие к сборнику «Мастера зарубежной прозы. Хулио Кортасар». М.: Прогресс, 1976.

му. Сам писатель делил публику на читателей-потребителей и читателей-сообщников, подчеркивая, что пишет для последних, способных работать вместе с автором, сопереживать ему. К литературе вообще и к себе в частности Кортасар всегда предъявлял очень высокие требования, а потому и печататься начал поздно: «Я находил идиотским обыкновение публиковать что попало, распространенное тогда в Аргентине, где двадцатилетний юнец, накропав щепотку сонетов, уже спешил напечатать их /.../ Я же предпочитал держать свои рукописи под спудом»<sup>51</sup>.

В молодости Кортасар, как и многие латиноамериканские авторы, находился под сильным влиянием европейской культуры, считая аргентинскую традицию слабой, ученической. Так оно, вероятно, и было отчасти: каждая литература проходит свой путь становления, и этап ученичества на нем неизбежен. Увлекался Кортасар и Эдгаром По, который стал для него настоящим открытием. Таинственное и неведомое с юности привлекало будущего писателя: «Мне открылось, что на территории фантастического я чувствую себя самым естественным образом и что я не различаю границ между этой территорией и реальностью»<sup>52</sup>.

Неудивительно поэтому, что в рассказе Кортасара «Захваченный дом», опубликованном в журнале «Анналы Буэнос-Айреса» в 1947 году, граница между фантастическим и реальным размыта. Жизнь его героев, брата и сестры, спокойно протекает в старом особняке, каких немало в типичных буржуазных кварталах. Все идет своим чередом, без особого смысла и потрясений, пока в доме не заводятся какая-то таинственная сила, постепенно выживающая безобидных пожилых людей из родного гнезда. Кортасар никогда не соглашался

---

<sup>51</sup> См. предисловие к сборнику «Мастера зарубежной прозы. Хулио Кортасар». М.: Прогресс, 1976.

<sup>52</sup> М. Эрраес. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. М.: Азбука классики, 2005. С. 38.

с литературными критиками, утверждавшими, будто это — намек на диктатуру Перона, вытеснявшую мыслящих аргентинцев за пределы родины. Писатель объяснял, что создал рассказ под влиянием тяжелого сна, в котором неведомое и враждебное существо заставило его покинуть собственный дом. То есть, первое произведение Кортасара, увидевшее свет, было продиктовано подсознанием. Как тут не вспомнить фильм «Андалузский пес» Дали и Бунюэля, снявших на пленку свои сновидения! Влияние сюрреализма с его тяготением ко всему непознанному, тайному, необъяснимому отчетливо прослеживается в творчестве Кортасара. По сути сюрреалистическим является и рассказ «Заколоченная дверь». Одиноким чиновник Петроне останавливается в отеле, где по ночам его беспокоит детский плач, доносящийся из соседней комнаты, в которой живет немолодая женщина; никакого младенца у нее нет и быть не может. Недовольный постоялец ворчит и протестует, и наконец, его соседка покидает отель. А детский плач слышится вновь, и тогда становится ясно, что это обрело голос одиночество Петроне: подсознательная жажда человеческого тепла, заглушенная дневными заботами, дает знать о себе ночью.

Темное подсознательное начало играет важную роль и в рассказе «Менады». Кто такие менады? Это вакханки, растерзавшие в порыве неистовства великого певца Орфея. Рассказ Кортасара по-своему воспроизводит сюжет мифа: знаменитый оркестр, игравший Пятую симфонию Бетховена, был растерзан пришедшей в экстаз публикой. Любопытно, что похожий эпизод имел место на самом деле. На премьере «Весны священной» Игоря Стравинского, состоявшейся в Париже в 1913 году, разыгрались поистине дикие сцены: зрители бесновались, дрались, и шум в зале стоял такой, что балетная труппа не слышала оркестра.

Орфей — трагическая фигура, которую литературная традиция связывает не только с высоким творческим вдох-

новением, но и с горечью безвозвратной потери. Как мы знаем, пытаюсь вывести из царства мертвых свою жену Эвридику, певец не удержался, оглянулся назад, и несчастная навсегда осталась во власти мрачного Аида. Неудивительно, что Кортасар еще раз обращается к образу Орфея, на этот раз ассоциируя с ним самого себя. Жизнь писателя также была отмечена горькой утратой — утратой родины. Не в силах выносить душной атмосферы перонистской Аргентины, он мечтал о Париже, этом городе-женщине, городе-метафоре. Осенью 1951 года правительство Франции выделило ему стипендию, и Кортасар уехал — как оказалось, навсегда. В книге «Только сумерки» он говорит: «С тех пор, как Орфей, я столько раз оборачивался назад, и за это всегда приходилось расплачиваться. Я расплачиваюсь и сегодня, я гляжу и гляжу на тебя, Аргентина, Эвридика».

Уже в Париже, в 1962 году, выходит в свет одно из самых обаятельных произведений Кортасара, цикл «Истории хронопов и фамов». Его герои — странные существа: хронопы, фамы и надейки. Их внешность описана не слишком подробно (есть, где разгуляться воображению читателя-сообщника), зато характеры очерчены очень тщательно. Хронопы — вдохновенные творцы, причастные вечности (не зря их название восходит к греческому *chronos*, время). В повседневной жизни они совершенно беспомощны и нуждаются в поддержке деловитых и тщеславных фамов (от латинского *fama*, слава). Фамы намного превосходят хронопов в активности и здравом смысле, зато начисто лишены их обаяния. Надейки же — существа крайне легкомысленные. Они служат в библиотеках, часто ссорятся, и любят залезать на пальмы.

Несомненно, рассуждения о хронопах и иже с ними — игра, но игра всерьез. За мягким юмором, забавными ситуациями и образами стоит серьезнейшая классификация человеческих типов. Хроноп: характер творческий, глубокий, сентиментальный. Фам: характер практичный, глубокий,

серьезный. Надейка: характер легкомысленный, поверхностный, вздорный. Сам себя Кортасар причислял к хронопам. Каждый поэт, художник, артист — непременно хроноп, носитель иррационального начала, которое может стать для него тяжким крестом. Без союза с основательным фамом хроноп пропадет, погубит себя, ничего толком не совершив. Такой симбиоз описан в рассказе «Преследователь», в центре которого стоит трагическая фигура джазиста Джони Картера (его прототипом был саксофонист Чарли Паркер). Джони — гениальный музыкант, его записи расходятся в мгновение ока. Он мог бы стать сказочно богатым, если бы творил ради денег. Но он ищет другого: абсолютной красоты, совершенной музыки, хочет «дойти до самой сути». Погоня за вечно ускользающим идеалом разрушительна, Джони в отчаянии губит себя наркотиками и выпивкой. Не будь рядом с ним образцового фама, музыкального критика Бруно, он бы давно уже погиб. Бруно даст денег, устроит запись, купит новый саксофон. Разумеется, у него есть своя корысть: лишенный таланта, он понимает, что только рядом с Джони может снискать известность и как следует заработать.

Придумав хронопов и фамов, Кортасар не просто сочинил забавные истории, он *угадал*. Тончайшим, проницательным зрением художника увидел то, о чем другие и не задумываются. История искусства знает несколько подобных союзов. Например, смог бы Сальвадор Дали так удачно «раскрутить», так выгодно продать свое безумие, не будь рядом с ним расчетливой, хваткой Галы? Долго бы протянул нищий гуляка Модильяни, если бы не заботливый Леопольд Зборовский, который хлопотал, помогал, устраивал? У «величайшего хронопа», Хулио Кортасара, такого попечителя не было. Как выжил он? Мимикрировал. Прекрасно ощущая свою «хронопскую» сущность, вел жизнь фама, работал переводчиком в ЮНЕСКО — заседания, выступления, переговоры. Довольно рискованная позиция: жить вопреки собственному характеру;



может закончиться личностным кризисом, трагедией. Кортасара чаша сия миновала, он действовал сознательно, а вот герою рассказа «Место под названием «Киндберг» повезло меньше. Преуспевающий бизнесмен подбирает на дороге промокшую до нитки девчущку, едущую автостопом из Сантьяго в Копенгаген (sic!). Ночь, проведенная с ней, заставляет его вспомнить идеалы и мечты своей юности, забытые во имя благополучной скуки. Еще недавно спокойный, уверенный в себе человек делает горестное открытие: он не может больше жить вот так, изменяя себе, отрекаясь от себя. Он выбирает смерть. Стремление дойти «до сердцевины» может быть опасным — особенно, если сердцевина сгнила.

Разумеется, желание познать, обрести истину далеко не всегда пагубно, это несомненное благо и в некоторых случаях дает человеку возможность активно воздействовать на окружающий мир. Герой рассказа «Слюни дьявола» — фотограф по имени Мишель. Однажды, прогуливаясь с фотоаппаратом по улицам города, он становится свидетелем странной сцены. Юноша, почти мальчик, и очень красивая женщина в молчании смотрят друг на друга. С мальчишкой все понятно: он и жаждет, и боится перейти рубикон, отделяющий его от мира взрослых. А вот с женщиной явно что-то не так. Она завлекает юнца, но в глазах ее нет кокетства, в них сомнение и боль. Фотограф мог бы пройти мимо, но он останавливается и начинает кадр за кадром снимать происходящее: хочет узнать, что же происходит на самом деле. Вдруг дверца стоящей неподалеку машины распахивается, и из нее выходит мужчина с искаженным от гнева лицом. Мальчишка пускается наутек, а Мишель уходит, унося пленку, а с нею и разгадку происходящего. Дома, проявляя сделанные снимки, фотограф понимает, что молчаливая красавица служила лишь приманкой и что своим вмешательством он спас мальчика от сомнительного приключения, которое вполне могло сломать ему жизнь. По мотивам рассказа «Слюни дьявола» режиссер Микельанжело Антониони снял

в 1966 году фильм «Blowup» («Фотоувеличение»): известный фотограф снимает в парке сцену, на первый взгляд кажущуюся любовным свиданием, но позже, увеличив фотографии, понимает, что на самом деле стал свидетелем убийства.

Надо сказать, что сам Кортасар сравнивал жанр рассказа с фотографией: подобно тому, как фотограф выхватывает из потока бытия сцены, жесты, взгляды, автор рассказа представляет нам некий фрагмент реальности в четко очерченных рамках. А уж думать над этим фрагментом, домысливать то, что находится там, за рамками, предстоит читателю — разумеется, если это читатель-сообщник.

Любопытно также, что среди героев Кортасара почти нет детей, зато много подростков. Этот возраст привлекает писателя как возраст познания и открытий, далеко не всегда легких, далеко не всегда радостных. Стоя на пороге небытия, юный пациент из рассказа «Сеньорита Кора» открывает для себя взрослые чувства и желания, чтобы унести свое открытие в могилу. По существу подростками являются и герои романа «Игра в классики» — пожалуй, самого значительного романа Кортасара. Орасио Оливейра и его подруга Мага — взрослые люди, «застрявшие» в подростковом возрасте постижения мира, заигравшиеся в запутанные игры, стоившие жизни несчастному младенцу Рокамадуру, сыну Маги: подросток не в состоянии взять на себя ответственность за чужую судьбу, он и со своей-то разобраться не может. Впрочем, рассуждать об «Игре в классики» на страницах ознакомительной статьи так же бессмысленно, как вычерпывать ложкой море. Роман сложен, оставляет неоднозначное послевкусие, читать его — большой труд. Но Кортасар не был бы собою, если бы создавал произведения, доступные широкой публике. По его мнению, доступность несовместима с качественной литературой: «Не поддавайтесь на призывы дешевых демагогов, требующих, чтобы литература была доступна всем и каждому. Многие из тех, кто поддерживает этот лозунг, делают это по одной

простой причине: они сами явно не способны воспринимать настоящую литературу»<sup>53</sup>. Глубокий анализ «Игры в классики» предлагает нам Инна Тертерян в книге «Человек мифотворящий». Однако же будет лучше, если вы сами прочтете (и перечитаете) роман, составив о нем свое собственное мнение.

При всей сложности творчества Хулио Кортасара, в нем есть «сквозные» темы; одна из них — тема случайного сообщества людей. Вероятно, и вам нередко случалось замечать, как в купе, в салоне самолета или в больничной палате завязываются контакты и симпатии, которые сначала кажутся живыми и долговечными, но которые распадаются, как только поезд прибывает на станцию, как только опускается трап, как только врач сообщает о выписке. В легкости этого распада — вся хрупкость человеческих отношений, неотвратимость одиночества. О таком вот случайном сообществе говорится в рассказе «Южное шоссе». На дороге, ведущей к столице, образовалась многокилометровая, многодневная пробка. Водители и пассажиры оказываются перед лицом экзистенциальных проблем: как выжить, как добыть еду и воду, как похоронить умерших, как любить друг друга, находясь в плену у шоссе? И складываются между ними удивительные отношения — удивительные своей «выброшенностью» из обычной повседневной реальности, и кажется, что будут они длиться всю жизнь. Но проходит время, рассасывается пробка, и каждый, забыв обо всем на свете, устремляется прочь: в свой мир, к своим привычкам, к своей рутине. Узы, казавшиеся такими прочными, рвутся в мгновение ока — как любые узы, за которые мы пытаемся ухватиться, ища спасения от одиночества и оставленности.

Случайное сообщество людей видим мы и в романе «Выигрыши», где идет речь о людях, «которые вдруг собираются вместе, образуя страшное смешение одиночеств, внезапно

---

<sup>53</sup> О некоторых особенностях рассказа. Из сборника «Каждый шар — это куб». Санкт-Петербург, 2002. С. 181.

встретившихся после того, как они покинули такси, станции, любовниц и конторы, и вот они уже единое тело, но еще не осознающее себя». В «Выигрышах» ситуация проста и сложна одновременно: совершенно незнакомые люди, выигравшие в лотерею морской круиз, собираются на корабле. Казалось бы, все прекрасно — ешь, пей и веселись. Но вдруг пассажирам объявляют, что проход на корму закрыт: один из матросов якобы заболел тифом. Так это или нет, неизвестно, во всяком случае, жизнь отдыхающих вне опасности, их будут по-прежнему развлекать и кормить при одном условии: они не должны ничего выяснять, не должны лезть не в свое дело. Некоторые предпочитают оставаться в блаженном неведении, но большинство отстаивает право знать истину, какой бы она ни была. Между командой и путешественниками возникает конфликт, который стоит жизни одному из «мятежников». Так или иначе, странный круиз подходит к концу, и случайное сообщество распадается, как это обычно и бывает. Распадается, но не проходит бесследно. Нет, пассажиры так и не узнали, что же было на корме (этого и сам автор не ведал), зато каждый узнал правду о самом себе. Стремление *знать* — своего рода пробный камень, который показывает, кто есть кто, кто чего стоит.

«Выигрыши» можно воспринимать как роман-метафору. Корабль и пассажиры — это государство и общество, капитан и команда — сильные мира сего, вершащие свои дела и не стремящиеся посвящать в них народ. Пусть себе ест, пьет и ни о чем не спрашивает. Авторитарный популизм Перона, собственно, такой линии и придерживался: трудящихся надо занимать, кормить и держать поближе к семье и подальше от социальной активности. Но народ — не стадо, сознательная гражданская позиция диктует необходимость узнавать, участвовать, реагировать. Те, кто отстаивает свое право на подобную позицию, легко могут поплатиться спокойствием, благополучием, а то и жизнью. Право *знать* дорогого стоит.

Впрочем, можно воспринимать роман и по-другому — односторонние интерпретации литературного произведения не всегда возможны, особенно, если речь идет о таком авторе, как Кортасар. Сам он признавал, что иногда сюжет завладевает писателем и ведет его туда, куда он изначально и не собирался следовать. Об этом говорится в кратком послесловии к «Выигрышам»: «Я /.../ начал писать, отталкиваясь от основного действия, которое диктовало мне совсем иное; затем, к моему великому удивлению и радости, все вдруг смешалось и мне пришлось следовать за повествованием, став первым свидетелем событий, которые совершенно неожиданно для меня произошли на борту парохода компании «Маджента стар». /.../ Ах, оставим их всех в покое, подобное уже случалось с Сервантесом и продолжает случаться со всеми, кто пишет без определенного плана, оставляя двери раскрытыми настежь для свежего воздуха».

Оставляя место для свежего воздуха, Кортасар оставляет место для импровизации, следуя джазовому принципу построения произведения: музыкант выбирает тему, а уж дальше мелодия сама ведет его. Джаз вообще был великой любовью Кортасара; перед отъездом во Францию ему скрепя сердце пришлось продать свое бесценное сокровище — коллекцию пластинок джазовой музыки, которую он собирал с 1933 года. Музыка сопровождала писателя всю жизнь, почти до последнего часа. Зимой 1984 года, умирая от лейкемии в больнице Сен-Лазар, он вдруг услышал прекрасную мелодию: «Он поднял длинную худую руку и спросил нас: «Слышите музыку?» Лицо его озарилось радостью, и он сказал: «Как прекрасно, что вы здесь, со мной, и мы вместе слушаем эту музыку»<sup>54</sup>.

Во многих произведениях Хулио Кортасара музыка — это фон, это воздух, которым дышат персонажи, это важнейший компонент, без которого понять до конца смысл написанного

---

<sup>54</sup> М. Эрраэс. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. С. 316–317.

не всегда возможно. Например, герои «Игры в классики», объединившись в Клуб змеи, проводят вечера, слушая и обсуждая джазовые записи. Так что читателю-сообщнику неизбежно придется вникать в темы, напрямую с литературой не связанные, но входящие в широчайшую область того, что принято называть *культурой*. Хулио Кортасар — из тех авторов, которые могут сопровождать нас постоянно, способствуя нашему духовному росту, помогая узнавать, осмысливать, понимать себя. Кто вы — хроноп или фам? (Надейки Кортасара не читают). Куда идете, чего хотите, и какое место занимаете в этом случайном сообществе людей, которое именуют жизнью?

### Список литературы:

1. Мастера зарубежной прозы. Хулио Кортасар. М.: Прогресс, 1976.
2. Хулио Кортасар. Каждый шар — это куб. М.: Издательский дом «Кристалл», 2002.
3. И. А. Тертерян. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988.
4. М. Эрраес. Хулио Кортасар. Другая сторона вещей. М.: Азбука-классика, 2008.
5. Julio Cortázar, “Obra crítica”, Alfaguara, 1994.
6. Julio Cortázar, “Las armas secretas”, Cátedra, 1991.

## **Хорхе Луис Борхес, писатель в своем лабиринте (1899–1986)**

Говорят, что новорожденный младенец — как чистый лист бумаги: ни прошлого пока нет, ни будущего. Исключение составляют разве что отпрыски королевских фамилий, на которых с рождения лежит бремя династии, да Хорхе Луис Борхес. Когда 24 августа 1899 года он появился на свет в доме на окраине Буэнос-Айреса, отец с тревогой заглянул в мутные глазки ребенка, пытаясь понять, не унаследовал ли сын его недуга, грозившего полной слепотой. Цветом глаз Хорхе Луис пошел в мать, но болезнь все же не пощадила его: в 1955 он ослеп. Так уж ему на роду было написано. Передал отец сыну и собственную несбывшуюся мечту — стать писателем. Увидеть свое имя напечатанным, взять в руки свою книгу — можно ли представить себе большее счастье! И пусть ему, Хорхе Гильермо, судьба отказала в этом, мальчик уж постарается. И мальчик постарался. В шесть лет Хорхе Луис твердо решил стать писателем — отчасти из любви и уважения к отцу, отчасти же потому, что с самого раннего возраста книги были его воздухом, его духовной пищей, его миром. Тем более что рос он замкнутым, посторонним не доверял, сверстников побаивался. Внешний мир представлялся ему агрессивным и непредсказуемым, там все обстояло куда сложнее, чем в книгах. Читая, можно было упиваться страстями персонажей, но не страдать самому, можно было совершать захватывающие путешествия и переживать самые невероятные приключения, не покидая стен уютного тихого дома. Так что в отличие

от Маркеса, стремившегося запечатлеть на страницах своих романов опыт прожитого, в отличие от Карпентьера и Варгаса Льосы, отразивших в своих произведениях выстраданный опыт континента, Борхес обращался к опыту прочитанного, и корни его дара уходят не в жизнь, а в литературу, которую писатель называл «разновидностью счастья».

Хосе Ортега-и-Гассет сказал как-то, что не иметь успеха и иметь неуспех — не одно и то же. Точно также желание быть писателем и желание писать — вещи разные. Если жизненного опыта мало, если представление о мире туманно, а судьбы континента не слишком интересуют, где брать материал для заветной книги, на которой будет стоять твое имя? Конечно же, в произведениях других авторов. Нет, речь идет не о плагиате. Речь идет о стилизации и переработке. Вот почему Борхеса так привлекал ныне почти забытый французский литератор Луи Менар, который перерабатывал чужие произведения, превращая их в свои. Современники считали его пародистом, но он был стилизатором, и ему посвящает Борхес рассказ «Пьер Менар, автор Дон Кихота»: «Менар обогатил новым методом ограниченное и примитивное искусство чтения, методом преднамеренного анахронизма и произвольного додумывания. /.../ Этот метод расцветит происшествиями самые нудные книги»<sup>55</sup>.

Любопытно, что попытка додумать «Дон Кихота» действительно имела место. Ее предпринял Мигель де Унамуно в своей книге «Жизнь Дон Кихота и Санчо» (1905). Эпизод за эпизодом испанский философ пересказывает приключения Рыцаря Печального Образа и его оруженосца, попутно толкуя их в соответствии со своими взглядами на суть и предназначение народа Испании. Однако произведение дона Мигеля — не игра, не литературное упражнение, а опыт осмысления исторического и духовного пути своей родины сквозь призму

---

<sup>55</sup> Хорхе Луис Борхес. Круги руин. М.: Азбука классики, 2000. С. 117.



романа. Борхес же всегда стремился именно к стилизации ради стилизации, к экспериментам с сюжетами и образами, к играм со временем и пространством.

Перед ним простирались необозримые просторы мировой литературы, широчайшее поле деятельности. Что же выберет он, этот энциклопедически образованный человек, в двадцатилетнем возрасте свободно говоривший на трех иностранных языках? Как ни странно, выбор пал на Эваристо Каррьега, поэта предместий Буэнос-Айреса, писавшего о бесшабашных гуляках, любителях выпивки, танго и поножовщины. Дикой романтикой пригородов аргентинской столицы дышат такие рассказы Борхеса, как «Мужчина из Розового кафе», «История Росендо Хуареса», «Разлучница»: «Их отрадой были конь, сбруя, нож с коротким клинком, буйные гульбища по субботам и веселящее душу спиртное». Культ безудержной, бездумной храбрости притягивал Борхеса. Видимо, ему было тесно в том упорядоченном мире, к которому он был привязан нерасторжимыми узами. Хотелось стать *другим* (тема себя другого часто повторяется в произведениях писателя). Тоска по иной жизни слышится в рассказе «Юг», одном из лучших произведений писателя. Однажды Хуан Дальман, скромный секретарь муниципальной библиотеки, поднимался по лестнице и оцарапал лоб о створку окна (этот неприятный эпизод приключился с самим писателем в 1937 году). Пустяковая царапина вызвала заражение крови, и несколько дней несчастный находился между жизнью и смертью, а когда начал поправляться, хирург порекомендовал ему отправиться на юг, «в свою усадьбу, восстанавливать силы». Дальман с удовольствием согласился, но поездка эта оказалась не оздоровительным путешествием, а перемещением в иную реальность: «Дальману казалось, что он путешествует в прошлое, а не только на Юг». Неожиданно для себя он очутился в прошлом — в том самом времени, когда «его дед со стороны матери /.../ погиб на границе провинции Буэнос-Айрес под копытами катриельских индейцев». В таверне,

куда он зашел поужинать, сидели люди в домотканых пончо — настоящие гаучо. Один из них начал задирать городского гостя, а потом «вытащил длинный нож, полюбовался им, замахнулся и предложил Дальману драться». И мирный библиотекарь, который не умел обращаться с оружием, принял вызов, «словно бы Юг решил, что Дальману следует ответить». Разумеется, это был конец, но «он почувствовал, что умереть в поединке от ножа, сражаясь под чистым небом, стало бы для него освобождением, счастьем и праздником в ту первую ночь в больнице, когда в него вонзили иглу». От читателя не требуется особой проницаемости, чтобы понять, что Дальман — это и есть Борхес, замкнутый книжный человек, мечтающий об иной, непостижимой и недостижимой реальности. Освобождения, счастья и праздника искал он, сочиняя такие рассказы.

Вообще единственная живая реальность, которую можно найти в произведениях Борхеса — это он сам, его тоска, его страхи, его размышления. Все остальное — литература. Мир, придуманный другими, мир, по которому писатель, благодаря своим энциклопедическим знаниям, легко передвигался без компаса и «забирался в дебри, в которые может забираться, не рискуя сломать себе шею, только очень образованный человек». (Узнаете цитату, уважаемый читатель?) Некоторые рассказы (к романам Борхес испытывал неприязнь) кажутся бесхитростными и доступными самой широкой публике — например, «Разлучница» или «Эмма Цунц». Но не надо обольщаться: все это игра, стилизация, путешествия по чужим произведениям, от автора к автору, из эпохи в эпоху. В 1935 году вышла в свет его «Всемирная история бесчестия», сборник рассказов, посвященных «целой своре мерзавцев»: «Вдова Чинга, пиратка», «Бескорыстный убийца Билл Харрингтон», «Возмутитель спокойствия Монк Истман», «Хаким из Мерва, красильщик в маске» и другие. «Борхес назвал вдохновлявшие его источники. Среди них «Энциклопедия Британника», Марк Твен, «История пиратства», а также /.../ не-

пременная «Тысяча и одна ночь», приключенческие эпизоды из «Озерных районов Экваториальной Африки» Ричарда Бертон. Он переписывал их по-своему. Ему это нравилось. Он хотел развлечься этими дерзкими шалостями, этим озорством»<sup>56</sup>. Что ж, на этот раз писатель раскрыл карты и показал нам путь к истокам, но вообще-то не в его обычаях так поступать. Как правило, он предоставляет читателю возможность проводить самостоятельные расследования и совершать собственные открытия. Это занятие трудоемкое, но увлекательное, люди любознательные с удовольствием ему предаются. Попробуем и мы, проанализируем два рассказа — «Сообщение Броуди» и «Бессмертный». Будем переходить из одного сюжета в другой, точно из комнаты в комнату, как ходил в своих сновидениях Хосе Аркадио Буэндиа.

«В первом томе „Тысячи и одной ночи“ Лейна (Лондон, 1840), раздобытом для меня моим дорогим другом Паулино Кейнсом, мы обнаружили рукопись, которую я ниже переведу на испанский». Таинственная рукопись никому не известного автора Дэвида Броуди повествует о йеху, диком народе, обитавшем в болотистой местности. Они наслаждаются отвратительным, их король — слепой калека, перемазанный нечистотами, а воплощением бога для них служит змея или муравей. Такой вот народ наоборот. Памяти у йеху практически нет, зато имеется необъяснимый дар предвидеть будущее: «Мошка укусит меня в затылок» или «Скоро мы услышим крик птицы». Когда-то они пользовались письменностью, но потом начисто забыли ее. Йеху, по мнению Броуди, «народ не просто примитивный, а выродившийся». Почему? На этот вопрос исследователь ответа не дает. Но мы позволим себе предположить, что эта маленькая цивилизация-перевертыш движется во времени в обратном направлении: из будущего в прошлое, с верхних ступеней развития на нижние. Несчастные помнят

---

<sup>56</sup> В. Тейтельбойм. Два Борхеса. С. 127.

то, что будет, но не ведают того, что было, потому и стерлась у них память о существовавшем когда-то письменном языке (примите это во внимание, пользователи портала Yahoo!, любители смайликов).

Когда Броуди возвращается в родную Шотландию, воспоминания о йеху не покидают его, ему «так и кажется, будто они толпятся вокруг». Самодовольные европейцы, кичащиеся своей цивилизованностью, на деле ничем не лучше йеху, у которых тоже есть свое государственное устройство, своя система ценностей.

«Сообщение Броуди» — повествование в повествовании, но не только потому, что перед нами рукопись, найденная в книге. Йеху придумал не Борхес, а Джонатан Свифт. В четвертой части «Путешествий Лемюэля Гулливера» (1726 г.) этот писатель-мизантроп и любитель стилизаций, также рисует мир наоборот, где разумные лошади правят дикими людьми. Вернувшись из этого мира домой, путешественник Гулливер вдруг осознал, что весь род людской — йеху. Даже вид жены и детей был отныне для него непереносим: «Мысль, что благодаря соединению с одной из самок йеху я стал отцом еще нескольких этих животных, наполняла меня величайшим стыдом, смущением и отвращением»<sup>57</sup>

«Путешествия Лемюэля Гулливера», впоследствии адаптированные и урезанные до забавной детской сказочки, на самом деле представляют собой сложное сатирическое и философское произведение, полное горького разочарования в самой природе человека. Свифт искренне полагал, что людям свойственно слабоумие, а потому они часто впадают в досадные заблуждения, одним из которых является страх перед неизбежной кончиной и жажда бессмертия. Этой теме посвящена предпоследняя глава третьей части записок Гулливера, «Пу-

---

<sup>57</sup> Джонатан Свифт. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера. М. 1947. С. 614.

тешество в Лапуту». В ней Свифт подробно описывает особую породу людей, *струльдбургов*, обреченных на бессмертие. Да, именно обреченных, ибо бессмертие для него не что иное, как вечная старость, жалкая немощь, бессмысленная и бесчувственная. «После всего мной увиденного и услышанного, — говорит Гулливер, — мое горячее желание быть бессмертным значительно поостыло. Я искренне устыдился заманчивых картин, которые рисовало мое воображение, и подумал, что ни один тиран не мог бы изобрести казни, которой я с радостью не принял бы, лишь бы только избавиться от такой жизни»<sup>58</sup>.

Мечтает избавиться от бессмертия и герой рассказа Борхеса «Бессмертный», который, как и «Сообщение Броуди», восходит к роману Свифта, но не только к нему одному. Перед нами рассказ-лабиринт, рассказ-загадка, и только внимательный читатель может разгадать ее.

В 1929 году антиквар Жозеф Картафил, «изможденный, иссохший, точно земля, человек», предложил княгине Люсенж шесть томов «Илиады», изданной в начале XVIII века. В последний том была вложена рукопись (снова книга в книге!), повествующая о самых необычных событиях. В дни, когда императором был Диоклетиан — а значит, приблизительно в конце III столетия — римский трибун Марк Фламиний Руф отправился на поиски Города Бессмертных. После долгих скитаний он очутился на берегу мутной реки, в странной местности, где в каменных нишах, похожих на могилы, обитали нагие дикари «с серой кожей и неопрятными бородами». Один из них стал неотступно следовать за Марком Фламинием, и тот за жалкий вид нарек его Аргусом: так звали старого пса Улисса. Вскоре выяснилось, что дикарь этот — не кто иной, как великий Гомер, в беспамятстве бессмертия забывший почти все, даже собственные произведения. И Марк Фламиний понял,

---

<sup>58</sup> Джонатан Свифт. Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера. М. 1947. С. 442.

что горное плато, изрытое норами дикарей, и есть Город Бесмертных, и сам он стал одним из них, испив из мутной реки, дарующей вечную жизнь, а с ней и вечные скитания. В последующие века он сражался во многих битвах, зная, что смерть обойдет его стороной, писал книги на языках, которые потом забыл, а в 1714 году приобрел «Илиаду» в шести томах, произведение своего давнего знакомого. Он обошел все земли и царства в поисках другой реки, бессмертия смывающей, нашел ее в начале XX века на северных берегах Африки и избавился от проклятия. Вот, казалось бы, и все, но нет: вспомним, что имя старика-букиниста, продавшего графине Люсенж уникальное издание, было Жозеф (Иосиф) Картафил. Именно так звали, согласно преданию, Вечного Жида, человека, отказавшего в отдыхе Иисусу Христу по пути на Голгофу и обреченного за это на вечную жизнь. Значит, когда Марк Фламиний Руф отправился на поиски заветного города, он уже был бессмертным или *струльдбургом*. Не зря повествование начинается словами: «Все началось в дни /.../, когда императором был Диоклетиан», ведь автор «Путешествий Гулливера» говорил, что узнать приблизительный возраст этих несчастных можно, спросив их, каких императоров они могут припомнить. Борхес смотрит на бессмертия глазами Свифта: «Смерть /.../ наполняет людей возвышенными чувствами и делает жизнь ценной. У Бесмертных же /.../ ничто не ценно своей невозвратностью».

В «Бесмертном» ясно прослеживаются и аллюзии на другого автора, Редьярда Киплинга. В его рассказе «В кратере» мы также видим мрачную местность, где в норах, похожих на склепы, обитают люди, не принадлежащие ни к миру живых, ни к миру умерших. Кроме того, одним из основных мотивов романа Киплинга «Ким» является поиск заветной реки, избавляющей человека от бесконечной череды перерождений, то есть, от бессмертия.

«Бесмертный» Борхеса (как, впрочем, и остальные произведения писателя) — сложнейшая система заимствований,

цитат и аллюзий, явных и скрытых. Например, почему Фламиний Руф говорит, что скоро станет Никем, как Улисс? И с кем играл он в шахматы в тюремном двореке Самарканда? Почему именно в Биканере занимался он астрологией, и вообще, что это за город — Биканер? Милосердный издатель снабдит произведения Борхеса множеством примечаний, иначе при чтении его книг нас легко может охватить чувство досады: к чему взваливать на несчастных читателей неблагодарный и кропотливый труд по дешифровке! Подобно Гонгоре, которого испанские критики не жаловали за «темный стиль», Борхес также далеко не всегда пользовался признанием современников. Когда в 1939 году он представил свою книгу «Сад, где ветвятся дорожки» на Национальный литературный конкурс, жюри дружно отвергло ее, заявив, что это «образец дегуманизированной заумной литературы, образец надуманной и опасной умственной игры, которую нельзя даже сравнить с шахматными комбинациями, потому что последние регулируются строгими правилами, а не авторским произволом, который временами выливается просто в розыгрыш»<sup>59</sup>.

В оценке жюри слышится раздражение и обида. Почему? На этот вопрос отвечает испанский философ Ортега-и-Гассет, который по понятным причинам не был знаком с творчеством аргентинского писателя, но чутко улавливал новые тенденции в литературе XX века. В своем труде «Дегуманизация искусства» (1925) Ортега, этот неисправимый индивидуалист, пишет об искусстве, доступном лишь узкому кругу людей и недоступном для большинства: «Это искусство не для человека вообще, а для особой породы людей, которые, может быть, и не стоят над другими, но которые отчетливо отличаются от прочих»<sup>60</sup>. Чем отличаются? Более высоким уровнем эрудиции, например, иной системой ценностей. Эта система непонятна

---

<sup>59</sup> Цит. по: В. Тейтельбойм. Два Борхеса. С. 106.

<sup>60</sup> Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства. М.: Радуга, 1991. С. 502.

массе, а все непонятное раздражает: «Достаточно беглого соприкосновения с новым искусством, чтобы буржуа почувствовал себя тем, кто он есть на самом деле, — добропорядочным буржуа, глухим и слепым перед истинной красотой». Потому так и обиделись уважаемые члены жюри на Борхеса, что он невольно заставил их почувствовать себя тем, чем они на самом деле и были: не слишком эрудированным чиновниками от литературы.

В ряду латиноамериканских писателей Хорхе Луис Борхес стоит особняком и к литературному буму 1960-х не имеет никакого отношения. Он не восторгается чудесной реальностью континента, не потчует читателя захватывающими повествованиями в духе магического реализма, не пишет о загадках человеческих отношений и судеб. Он просто делится с нами прочитанным. Борхес — писатель-библиотекарь, который бережно достает с полки то одну, то другую книгу, листает их, ставит на место. Когда всю жизнь проводишь в мире книг, недолго и самому стать персонажем! Собственно, так оно и произошло: именно Борхес является прототипом слепого библиотекаря Хорхе де Бургоса в романе Умберто Эко «Имя розы». Явной аллюзией на Борхеса звучат и слова, с которых начинается произведение итальянского писателя: «Всюду искал я покоя и в одном лишь месте нашел его: в углу, с книгой».

У Эко не раз спрашивали, почему Борхес у него получился таким злым. А он и не был добрым. На похвалы скупился, зато часто позволял себе резкие высказывания в адрес всеми любимых авторов. Лорка, например, раздражал его своим наивным жизнелюбием: «Мне он кажется незначительным поэтом. Думаю, что в Испании его уже забыли. Обстоятельства его смерти благоприятствовали ему. Поэту выгодно умереть таким образом. Хорошо бы и меня тоже казнили»<sup>61</sup>. Но его казнить никто не собирался. Кровавые диктаторы к Борхесу почему-то

---

<sup>61</sup> В. Тейтельбойм. Два Борхеса. С. 254.



благоволили, а он охотно принимал их милости: был удостоен, например, звания доктора *Honoris Causa* от имени военной хунты Пиночета. Жестокий и циничный генерал Видела пригласил его на обед, и Борхес рассыпался в благодарностях: «Я пришел, чтобы поблагодарить вас, генерал, за все, что вы сделали для родины, спасая ее от /.../ гнусности, в которой она погрязла»<sup>62</sup>. Может, писатель был не только слепым, но и глухим, и разговоры о массовых казнях не тревожили его слух? Или ему было безразлично все, кроме собственного благополучия? Трудно ответить на этот вопрос, да и нам ли судить старого незрячего эрудита! Впрочем, однажды Борхесу довелось присутствовать на заседании суда присяжных, и рассказы подсудимого о пытках, перенесенных в тюрьме, произвели на него глубокое впечатление. Однако и на них великий книжник смотрел сквозь привычную призму цитаты: «Стивенсон считал, что жестокость — смертный грех; проявлять жестокость и страдать от нее — участь тех, кто дошел до чудовищной бесчувственности или такого же простодушия. /.../ Мученики помогают палачам, разжигаящим для них костер. Тюрьма на самом деле беспредельна». Ему, создавшему образ Вавилонской библиотеки, нетрудно было представить себе, что и тюрьма беспредельна, легко было жонглировать понятиями «жертва–палач», отстраняясь таким образом от мысли о жестокости и непереносимых муках. Подобно тому, как царь Мидас одним прикосновением все превращал в золото, Борхес все превращал в литературу. Все, даже собственную кончину: «Мы — реки, что дорогою заветной / бегут к морям. Ничто не повторится. / Своей монеты память не чеканит. / Но что-то потайное в нас не канет / и что-то плачущее не смирится»<sup>63</sup>. У последней черты рядом с Хорхе Луисом Борхесом стоял испанский поэт XV века Хорхе Манрике, сравнивший

---

<sup>62</sup> В. Тейтельбойм. Два Борхеса. С. 277.

<sup>63</sup> Перевод Б. Дубина.

человеческие жизни с реками, текущими в море, имея которому смерть. Писатель встретил ее без страха, точно старую знакомую. Отчасти потому, что как истинный философ, знал, что человек, боящийся смерти, при жизни облачается в саван. Отчасти же потому, что твердо верил: ему уготовано бессмертие. Не жалкое бессмертие плоти, не участь *струльдбурга*, но бессмертие мысли, вечное сияние разума.

Хорхе Луис Борхес был лауреатом многих премий, однако Нобелевскую премию так и не получил. Ведь эта награда присуждается за особые заслуги перед человечеством, а творчество Борхеса внятно только наиболее образованной его части. И все же заслуга его велика и заключается она в том, что аргентинский писатель-библиотекарь помогает нам ощутить всю неполноту наших знаний. Чувство не слишком приятное, но полезное, ибо побуждает работать над собой, искать и узнавать. Не останавливаясь, двигаться вперед от книги к книге, от открытия к открытию.

## Список литературы

1. Хорхе Луис Борхес. Сочинения в трех томах. Полярис, 1997.
2. В. Тейтельбойм. Два Борхеса. СПб.: Азбука, 2003.
3. Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства. М.: Радуга, 1991.
4. Инна Тертерян. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988.
5. Jorge Luis Borges "Ficciones", Buenos Aires "Emecé", 1956.

## Марио Варгас Льоса, писатель-бунтарь (г.р. 1936)

Как вы, наверное, помните, Алехо Карпентьер, летописец Латинской Америки, восхищался чудесной реальностью родного континента. Но однажды во время лекции один из слушателей спросил его: «Как вы можете говорить о чудесной реальности Америки, в то время как сегодня уместнее было бы говорить об ужасной реальности Латинской Америки?» Тогда Карпентьер ответил: «Не следует смешивать преходящее с неизменным». Кубинский писатель всем сердцем верил в светлое будущее Нового Света и старался не замечать его темных сторон. А их, между тем, всегда было предостаточно: насилие, социальное неравенство, пренебрежение к человеческой жизни. И о них тоже следовало говорить — говорить во весь голос, не скрывая боли. Эту миссию взял на себя перуанский писатель Марио Варгас Льоса. Пожалуй, эпиграфом к его творчеству могли бы послужить слова Эмиля Золя «Я обвиняю!» За столь критическую позицию Льоса часто называли «предателем», упрекали в недостатке патриотизма. Но он был именно патриотом, только патриотизм его отдавал горечью и во многом напоминал отношение к родине, присущее поколению 1998 года. Что же до обвинений в предательстве, то Льоса всегда считал, что нельзя называть человека предателем за то, что он ищет справедливости и правды, а именно этого хотел писатель для своей родины.

Впервые он приехал в Перу в 1945 году, девятилетним мальчишкой. Семья поселилась в Пьюре — с этим городом

на берегу Тихого океана будут связаны многие произведения Льюсы, но вскоре перебралась в Лиму, и мальчика зачислили в престижное военное училище имени Леонсио Прадо. Казалось бы, что может быть лучше, чем военная карьера! В Латинской Америке военные традиционно считались привилегированной кастой. Однако Марио разочаровал родных: за год до выпуска бросил училище, не выдержав душной обстановки муштры. Он поступил на юридический факультет столичного университета (семья полагала, что из мальчика получится неплохой адвокат), но вскоре перешел на филологический и твердо решил стать писателем. Надо сказать, что такое решение удивляло его самого: «Совершенно непонятно, зачем становиться писателем в стране, где никто не читает: бедняки не читают, потому что неграмотны или не имеют доступа к литературе, а богачам это просто ни к чему»<sup>64</sup>. Эти слова ясно дают нам понять, что уже тогда, в молодости, Льюса, выросший в благополучной семье, остро ощущал несправедливость окружавшей его действительности. Он решил последовать призыву Мигеля де Унамуну «Сделай из стила стилет!» и стать писателем-прокурором, без устали обличающим тех, кто повинен в несчастьях Перу.

Впрочем, пока что эта заветная цель была далеко. В студенческие годы Льюса написал свою первую повесть и почувствовал себя на вершине блаженства: он создал настоящее произведение! Однако его сокурсник, прочитав рукопись, спустил мечтателя с небес на землю: творение юного автора слишком уж напоминало «Алую букву» Готорна. Нет, стезя подражателя Льюсу, в отличие от Борхеса, никак не привлекала. Он был человеком начитанным, прекрасно разбирался в европейской литературе, но хотел во что бы то ни стало найти *свой* голос, обрести *свой* стиль. И Льюса отправляется

---

<sup>64</sup> Mario Vargas Llosa, "Historia secreta de una novela", Tusquets Editor, Barcelona, 1971. P. 23.

в Мадрид, а потом и в Париж, эту Мекку творческих людей. Зарабатывает на жизнь журналистикой и преподаванием и пишет, пишет, пишет. Писательство дается ему нелегко: муза, верная подруга художников и поэтов, почему-то обходит стороной будущего прозаика. И Льюса (или Варгитас, как ласково называли его друзья) приходит к выводу, что писателем не рождаются, им становятся ценой самоотверженного труда, упорства и терпения. Он пытается написать книгу без вдохновения, но такое «творчество» не вызывает у него радости — только разочарование и опустошенность. И тогда Льюса осенило: может быть, надо не сочинять, а вспоминать и рассказывать? Пусть повествование будет правдивым и достоверным, пусть опирается на опыт пережитого, одобренный толикой вымысла и обогащенный анализом. Это решение стало судьбоносным, и Льюса обрел себя именно как писатель-рассказчик.

Первый роман Варгаса Льюсы «Город и псы», завершённый в 1963 году, повествует о буднях престижного военного училища имени Леонсио Прадо, курсантом которого ему довелось быть. Эта книга — о противостоянии личности и системы, о парадоксах человеческой силы и слабости, о победе и поражении. В солидном учебном заведении царят чудовищные порядки: кадеты первого курса проходят унижительный и жестокий обряд «крещения», больше напоминающий тюремную прописку. Цель ритуала состоит в том, чтобы сломить личность новобранца, оторвать от внешнего мира, где у людей есть чувства, права и достоинство, и приобщить к замкнутому миру училища, где существует лишь право сильного. Повествование строится в двух плоскостях — город, где кадеты предстают в своем человеческом облики, и училище, где они перестают быть собой, превращаются в «псов», отказываются от всего, даже от имен, и отзываются на клички: Холуй, Богач, Писатель, Ягуар. Не сразу становится ясно, какое имя какой кличке соответствует, читателю надо

быть очень внимательным, вдумываться в слова персонажей, анализировать их поступки. Только тогда он сможет понять главную идею романа: жестокость на самом деле является обратной стороной трусости, истинное мужество состоит в способности противостоять системе, пусть даже ценой собственной жизни.

Роман «Город и псы» получил признание по обе стороны Атлантики и удостоился великой чести: был публично сожжен на плацу училища Леонсио Прадо. Значит, стилет Льюсы попал в цель. Бесчеловечная система — нет, не дрогнула, затряслась от возмущения. Языки пламени, пожирившего страницы книги, пылали средневековой дикостью книжных аутодафе испанской инквизиции. «Чудесная» реальность Латинской Америки даже в XX веке изобиловала анахронизмами, делавшими ее абсурдной, непостижимой цивилизованному европейскому разуму. Алехо Карпентьер называл эту черту Нового Света «многослойностью» и восхищался ею, Льюса же смотрел на нее с недоумением и негодованием. В 1957 году ему довелось участвовать в экспедиции мексиканского антрополога Хуана Комаса, который исследовал племена, обитавшие в верховьях реки Мараньон. «Мне открылся совершенно незнакомый лик моей страны», — пишет он в книге «Тайная история одного романа». — «Я вдруг понял, что Перу — не только страна XX столетия, стремящаяся к социальным, научным и техническим достижениям, но также и страна средневековая, страна первобытная. В нескольких часах полета от столицы мне открылся жестокий мир, полный отсталости и насилия, мир, где царит несправедливость»<sup>65</sup>.

Новая реальность предстала перед будущим писателем во всей своей неприглядной наготе. И если Алехо Карпентьер восхищался ее первозданностью, то Льюса ужасала ее

---

<sup>65</sup> Mario Vargas Llosa, "Historia secreta de una novela", Tusquets Editor, Barcelona 1971. Pp. 25–26.

дикость. Индейцы — агваруны, шарпы и уамбису — подвергались бесчеловечной эксплуатации, их грабили, убивали, силой отбирали у них дочерей, чтобы воспитать в католической обители Санта Мария де Ньюва. Что ждало воспитанниц монастыря по окончании курса обучения? В лучшем случае, участь служанок, однако часто несчастные попадали в гаремы местных касиков или в бордели. О таком вот провинциальном публичном доме и идет речь в романе «Зеленый дом» (1964). Хибара на окраине Пьюры, выкрашенная в зеленый цвет, становится точкой соприкосновения трех миров: первобытного мира сельвы, средневекового мира монастыря и, наконец, современного мира Мангачерии, предместья Пьюры. Все три мира безжалостны, все они ставят своих обитателей на грань выживания, и в этой дикой борьбе за жизнь проявляются основные качества героев романа — доброта, трусость, малодушие, жестокость. Только победителей в ней нет, одни проигравшие. Льюса безжалостен по отношению к своим персонажам и суров с читателем: не потчует его ни волшебными сказками, ни историями о чудесных избавлениях и полетах на простынях. Такое уж у него творческое кредо: «Исходный материал литературы не счастье, а горе, и писатели, подобно стервятникам, предпочитают питаться падалью»<sup>66</sup>. Не следует перуанский писатель и совету Карпентьера, который рекомендовал делать повествование как можно более образным, чтобы каждый мог мысленным взором увидеть все, о чем говорится в книге. Нет, Льюса не проявляет снисхождения к европейской неосведомленности: «Хум идет в лес и приносит паухилей, аньюхе, куропаток /.../, а однажды он у меня на глазах убил чучупе из своей сербатаны»<sup>67</sup>. Кто они, эти паухили, чем так страшна чучупе и как выглядит сербатана? Можешь строить догадки,

---

<sup>66</sup> Там же. С. 45.

<sup>67</sup> Марио Варгас Льюса. Зеленый дом. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 325.

дорогой читатель, можешь смотреть этот фильм без перевода или рыться в энциклопедиях, если милосердный издатель не снабдил книгу достаточным количеством сносок. Почти полное отсутствие образности у раннего Льюсы происходит не от недостатка мастерства, а от сознательного нежелания нарушать будничность повествования, от боязни расцветить его лишними красками. Писатель стремился к сухой достоверности во всем. «Зеленый дом» он создавал в Париже и достоверности ради регулярно ходил в Ботанический сад, разглядывал там тропические растения. Бывал также и в зоопарке, смотрел, как выглядят викунья или пума. А однажды, воспользовавшись своим журналистским удостоверением, посетил даже парижскую больницу для прокаженных, расспросил врачей об этой страшной болезни. Нет, полета фантазии и спонтанности в его первых произведениях не было, зато была величайшая тщательность и серьезное осознание собственной миссии, миссии писателя-прокурора.

Впрочем, в какой-то момент Льюса сам устал от своей серьезности и попытался создать смешной роман, «Капитан Панталеон и рота добрых услуг». О нем писатель говорил так: «Действительно, это единственная книга, которую я вижу смеющейся. Я был очень предубежден против юмора в литературе. В жизни-то я, конечно, смеюсь, но в литературе юмор казался мне опасным средством. Мне казалось, что юмор замораживает, анестезирует, убивает живую боль...»<sup>68</sup>. Да, Льюса хотел пошутить, но шутки не получилось. «Капитан Панталеон», скорее, книга-оксюморон, совмещение несовместимого. С одной стороны, в ней присутствуют армейская дисциплина и обывательская добродетель, а с другой — разнузданность борделя. Когда ответственному служаке Панталеону Пантохе, капитану воинской части, расквартированной в Амазонии, поручают сформировать особую женскую

---

<sup>68</sup> Цит. по: И. А. Тертерян. Человек мифотворящий. С. 465.



роту для удовлетворения естественных потребностей солдат, приказ повергает его в полное смятение. Он сам, его супруга Поча и его матушка — воплощение мещанской добродетели; легко заметить сходство между ними и маленькими людьми Камило Хосе Селы. Но на свою беду, Панталеон Пантоха отличается почти патологической добросовестностью. В свое время, находясь на должности интенданта, он самолично просматривал всю одежду солдат, дегустировал их пищу. Когда его заботам вверяют армейский бордель, несчастный Панта, преодолевая стыд и повинувшись слишком буквально понятому служебному долгу, приступает к дегустации иного рода. Как говорится, заставь дурака Богу молиться, он себе лоб расшибет. Здесь приходит на память рассказ Селы «Оздоровительная прогулочка» о человеке, которому врач порекомендовал дышать свежим воздухом, а бедняга для начала отправился пешком из Мадрида в Эскориал, а потом и в Сарагосу. Сходство «Капитана Панталеона» с прозой Селы заключается еще и в том, что именно в этой книге Льюсы начинает «работать» деталь. Видно, что писателю нравится наблюдать за своими персонажами, а не просто описывать их действия.

«Капитан Панталеон и рота добрых услуг» произведение, конечно же, сатирическое. Но сатира далеко не всегда вызывает смех. Маленькие людишки Льюсы забавны, только пока увлечены своими мелкими хлопотами и причудами. Когда же они действительно начинают «молиться Богу», то есть, устремляются к таким высоким ценностям, как вера и свобода, делается скорее страшно, чем смешно. Нищета и неустроенность заставляют людей сбиваться в секты, и многие становятся последователями брата Франсиско, проповедовавшего очищение через распятие. Влияние секты, словно чума, распространяется сначала в бедных слоях населения, а потом захватывает и «просвещенных» особ местного общества. Пока на крестах и крестиках распинают

крыс и лягушек, читать об этом просто неприятно, но когда мучительной смертью начинают гибнуть люди, становится по-настоящему страшно. Оказывается, дурак, молящийся Богу, способен расшибить лоб не только себе.

Повествуя об амазонских «францисканцах», Льюса не может не задаваться вопросом: почему же стремление к вере и любви находит на его родном континенте такое искаженное преломление? Почему дикость так легко становится привычкой, абсурд — нормой? Видимо, потому, что добрые по своей сути семена падают в души, уже изуродованные насилием, отягощенные беспросветной нищетой, омраченные невежеством.

Горючий сплав дикости и свободолюбия мы видим в романе Варгаса Льюсы «Война конца света» (1981). Его сюжет писатель «нашел» случайно: один бразильский режиссер заказал ему сценарий для фильма о событиях, произошедших на исходе XIX века в степях Бразилии, сертанах. В 1897 году там вспыхнуло восстание крестьян, протестовавших против введения десятичной системы мер и переписи населения, которые представлялись им кознями антихриста. Смута подогревалась эсхатологическими настроениями, как грибы после дождя, начали возникать религиозные секты. Самой значительной из них была секта, возглавленная проповедником, именовавшим себя Апостолом Ибиапиной или просто Наставником. Отовсюду к нему стекались люди, жаждавшие спасения, и вскоре в поместье Канудос создалась крупная религиозная община, Город Праведников. Жители этого поселения выдержали три карательных экспедиции правительственных войск и сражались буквально до последней капли крови. В третьей экспедиции участвовал молодой журналист Эуклидес да Кунья. Мужество Канудоса произвело на него такое сильное впечатление, что вскоре он написал книгу «Сертаны», послужившую основой для «Войны конца света».

Да, изначально Льюса собирался создать киносценарий, а в результате создал свой самый значительный роман, ис-

торический и философский одновременно. Он ввел в книгу собственных персонажей и по-своему расставил акценты, поднимая вечные вопросы о вере и добре, о соразмерности цели и средств и, конечно же, о насилии.

Предрекая скорый конец света, Наставник сулил избавление избранным, хотя путь к избавлению лежал не только через любовь к ближнему, но и через ненависть к врагу. «Не мир принес Я, но меч», — цитировал Проповедник слова Христа, ставшие девизом для мятежной паствы. В «Войне конца света» Льюса, среди прочего, ясно показывает нам сущность сектантства: не желая видеть Писание во всей его сложной совокупности, сектанты выхватывают из него отдельные цитаты и строят на них свои доктрины. Обитатели Канудоса не ведают жалости к противнику, разят направо и налево, бесконечно уверенные в своей правоте. Имя этой безграничной уверенности — фанатизм. Именно в фанатизме видит писатель корень многих бед Латинской Америки, именно его считает причиной насилия. Однако никогда еще не случилось, чтобы жестокость принесла благие плоды, вот почему Канудос обречен. Существуют средства, которые не просто не оправдывают цели, но уничтожают ее. Вот как оценивает сам писатель события в сертанах: «Война в Канудосе была /.../ героической, трагической, абсурдной попыткой остановить колесо истории, усеяв его путь трупами»<sup>69</sup>.

«Война конца света» была задумана как киносценарий и, несомненно, несет в себе кинематографические черты. Постоянно сменяют друг друга картины, экспозиции, планы. Взгляд читателя, словно камера, то приближается к происходящему, и тогда мы видим глаза, руки, выражение лиц, то отдаляется, и тогда перед нами, точно гигантское насекомое, ползет армейская колонна или расстилаются бескрайние степи-сертаны.

---

<sup>69</sup> Mario Vargas Llosa "Abajo la ley de la gravedad!" El País, 3 de febrero de 2001.

Композиционная сложность романа заключается еще и в том, что автор показывает нам как судьбы целых регионов, так и судьбы отдельных личностей, и трудно сказать, что для него важнее. Разных людей приводят в Канудос разные причины, но для всех Город Праведников становится чудесным местом, где исполняются самые заветные чаяния. Разбойник Жоан Апостол находит там прощение и духовное очищение, неутомимый торговец Антонио Виланова — стойкость в невзгодах и осмысленность бытия, уродец Леон — любовь и забота. Все они сражаются за высокие идеалы, в которые глубоко верят, и умирают счастливыми, полными собственного достоинства людьми. Умирают непобежденными, точно защитники дикой степной Нумансии.

Здесь, на этой патетической ноте, и проститься бы нам с Марио Варгасом Льюсой. Мы видим, что Канудос подарил исполнение мечты и ему, ведь именно в романе «Война конца света», сильном и вдохновенном, в полной мере раскрывается писательский талант перуанского бунтаря. Но прощаться рано. Надо сказать несколько слов еще об одной книге, самой светлой, самой обаятельной из всех его произведений. Это роман «Тетушка Хулия и писака», увидевший свет в 1977 году. В нем переплетаются две сюжетные линии: с одной стороны, история любви юноши к зрелой женщине, не утратившей с годами легкость и внутренний свет, а с другой — история сочинителя радиороманов Педро Камачо, «восхитительно безумного человека». Первая линия — автобиографическая. В молодости Льюса прожил несколько лет в гражданском браке со своей дальней родственницей Хулией Уркиди. Она поехала с Варгасом в Париж, поддержала будущего писателя и поверила в него, когда он и сам в себя еще не верил. Вторая же линия ведет нас в то самое Перу, где никто не читал: бедняки не имели возможности, а богачи желания. Да, книг у людей было мало, зато в избытке имелось желание отвлечься и увлечься. Отвлечься от тягостной действи-

тельности и увлечься захватывающими историями, которые сочинял для них Педро Камачо. По вечерам жители Лимы спешили к радиоприемникам, чтобы насладиться очередным творением «писака». Они не подозревали, что несчастный болен, страдает недугом сочинительства, постепенно поработившим его. Сюжеты становились все запутаннее, все больше напоминали бред, и в конце концов сочинителю пришлось лечиться от разрушительной мании. Он исцелился, но погас и утратил себя, как утратил себя Дон Кихот, очнувшийся от рыцарских фантазий. «Тетушка Хулия и писака» — роман о парадоксах творчества, о коварстве вдохновения, поддавшись которому, человек может «сгинуть в заоблачной выси», как писал Мигель де Унамуно.

Впрочем, самому Варгасу Льюсе эта опасность не грозила. Он никогда не терял контакта с действительностью и, мало того, делал все, чтобы эту действительность изменить. В 1990 году выдвинул свою кандидатуру на пост президента Перу, но выборы проиграл. И хорошо, что проиграл. Возглавив он государство, перо пришлось бы отложить. Тогда мы вряд ли увидели такие его романы, как «Рыба в воде», «Праздник козла» или «Сон кельта». Кроме того, поражение на выборах не заставило его сложить оружие. Льюса был и остается бескомпромиссным борцом с любой несправедливостью, от кого бы эта несправедливость ни исходила, он прошел хорошую школу нонконформизма. В молодости, как и абсолютное большинство прогрессивных латиноамериканских авторов, он поддерживал Фиделя Кастро, но потом в коммунистических идеях разочаровался и разочарования скрывать не стал: «Этот разрыв дался мне тяжело», — говорит писатель в интервью журналу «Qué leer», — «ведь тогда весь интеллектуальный истеблишмент Латинской Америки придерживался левых идей. Я тут же стал изгоем, но одновременно испытал огромное чувство освобождения». Льюсе даже пришлось уехать из Лимы, потому что на стенах домов появились его портреты

с надписью «Грязный предатель». Но за верность своим идеалам писатель готов платить любую цену, как бы высока она ни была: покидать родину, рвать отношения со старыми друзьями. Он умеет оставаться в меньшинстве, даже в одиночестве, и в этом очень похож на непримиримого Мигеля де Унамуну, не срывававшего критического отношения ни к Республике, ни к Франко и поплатившегося за это всеми постами и привилегиями. Льюса — талантливый, яркий и, главное, честный писатель, так как сам живет в соответствии с принципами, которые провозглашает в своих произведениях.

### Список литературы:

1. М. В. Льюса. Город и псы. М.: Молодая гвардия, 1965.
2. М. В. Льюса. Зеленый дом. М.: Прогресс, 1979.
3. М. В. Льюса. Капитан Панталеон и рота добрых услуг. М.: Прогресс, 1979.
4. Mario Vargas Llosa, “La guerra del fin del mundo”, Barcelona, 1981.
5. Mario Vargas Llosa, “La tía Julia y el escribidor”, Barcelona, 1978.

## Послесловие ко второй части

Существует два способа добраться до послесловия к любой книге, будь то серьезный роман или скромный сборник лекций. Первый способ легкий и совершенно бесполезный: открыть книгу на последней странице, пробежать глазами написанное и книгу отложить. Второй способ несколько сложнее, но куда достойнее: прочесть все, ничего не пропуская. Тот, кто воспользовался им, заслуживает уважения как человек терпеливый и любознательный. Чем-то он заинтересуется, чему-то улыбнется, что-то поkritикует. Заметит, например, совершенно бесполезные списки литературы в конце каждой главы. К чему они теперь, когда в сети доступен любой текст! Сбылась мечта Хорхе Луиса Борхеса о всемирной библиотеке, а нам остается только воспользоваться этим плодом современной цивилизации. Так вперед, уважаемые читатели: скачивайте текст за текстом и читайте. В метро, на переменах, дома в кресле. Прочтите всех авторов, о которых мы говорили, и всех, о которых не успели рассказать. Отправляйтесь в путешествие по миру испаноязычной литературы, для которого не нужно ни виз, ни гостиничной брони. Этот сборник — ваш краткий путеводитель.

## Содержание

<b>Предисловие</b> .....	5
Испания — становление государства .....	7
Дон Кихот Ламанчский и его создатель	
Мигель де Сервантес (1547–1616) .....	17
Мигель де Унамуно: агония, дарующая бессмертие	
(1864–1936).....	29
О поколении 1927 года и многом другом.....	43
Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936) .....	51
Камило Хосе Села, тремендист, но не только (1916–2002)....	63
<b>Послесловие к первой части сборника</b> .....	75
Алехо Карпентьер, летописец континента (1904–1980) .....	77
«Сто лет одиночества» Габриэля Гарсии Маркеса	
(г.р. 1927).....	89
«Сто лет одиночества». Исторический подтекст.....	102
Хулио Кортасар: Трудный путь к истине (1914–1984) .....	112
Хорхе Луис Борхес, писатель в своем лабиринте	
(1899–1986).....	123
Марио Варгас Льюса, писатель-бунтарь (г.р. 1936).....	135
<b>Послесловие ко второй части</b> .....	147



*Учебное издание*

**Киеня Марина Игоревна**

**Лекции по испанской  
и латиноамериканской литературе**

Согласно Федеральному закону РФ от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ  
данная продукция маркировке не подлежит

Редактор *Т. Ф. Тищенко*

Художник *М. М. Петухова*

Компьютерная верстка *А. С. Туманова*

Подписано в печать 25.09.2013

Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура Минион

Бумага офсетная № 1. Усл.-печ. л. 9,25

Тираж 50. Заказ № 800

Издательство «МГИМО–Университет»

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии  
и множительной техники МГИМО(У) МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76