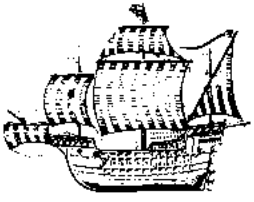
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ



История
литератур
Латинской
Америки



Академия наук СССР
Институт мировой литературы
имени А. М. Горького

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Редакционная коллегия:

Г. В. Степанов
(главный редактор издания),
Н. И. Балашов
(заместитель главного редактора),
Г. П. Бердников, В. Б. Земсков,
В. Н. Кутейщикова, И. А. Тертерян



Издательство «НАУКА»
Москва 1988

Академия наук СССР
Институт мировой литературы
имени А. М. Горького

От Войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810–1870-е годы)

Ответственный редактор
доктор филологических наук
В. Н. Кутейщикова

Издательство «НАУКА»
Москва 1988

ББК 83.370
И90

Авторы:

В. Б. Земсков, И. С. Зюкова, В. Н. Кутейщикова, А. Ф. Кофман, Т. И. Межиковская, Е. Я. Прилипко, Н. А. Тертерян, М. Ш. Файнштейн

Рецензенты:

доктор исторических наук В. А. Кузьмищев, кандидат филологических наук М. М. Коренева

И90 **История** литератур Латинской Америки: От Войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810–1870-е годы).— М.: Наука, 1988.— 656 с.
ISBN 5–02–011347–6.

Вторая книга серии «История литератур Латинской Америки» продолжает исследование литературного процесса Латинской Америки и охватывает XIX век. В ней дана развернутая характеристика становления литератур в общерегиональном и национальном аспекте.

Книга адресована литературоведам, историкам и всем интересующимся культурой народов Латинской Америки.

И $\frac{4603020000-097}{042(02)-88}$ 365–88–II ББК 83.370

ISBN 5–02–011347–6 © Издательство «Наука», 1988

Светлой памяти
Георгия Владимировича Степанова
и Инны Артуровны Тертерян
посвящается эта книга.

ВВЕДЕНИЕ

Исключительными по значению событиями, важнейшими «тектоническими» сдвигами был отмечен XIX век в истории Латинской Америки. По латиноамериканскому календарю он начался в 1810 г., когда в разных точках региона вспыхнули очаги антииспанского движения. «Независимость!» — этот девиз повстанцев сохранил свою актуальность и после победоносного завершения Индепенденсии (1810—1825) — в пору становления молодых латиноамериканских государств. На обломках самой первой и самой обширной колониальной империи возникли суверенные республики — Мексика, Соединенные республики Центральной Америки (произошедший вскоре распад этой федерации привел к образованию еще пяти самостоятельных государств), Колумбия (включавшая поначалу Венесуэлу и Эквадор), Перу, Боливия, Чили, Аргентина, Уругвай, Парагвай. Только острова Куба и Пуэрто-Рико до конца XIX в. оставались на положении колоний. (Независимость Бразилии, бывшей португальской колонии, была достигнута мирным путем, и здесь — в отличие от Испанской Америки — надолго установился монархический строй.)

Индепенденсия, одна из наиболее масштабных буржуазных революций XVIII—XIX вв., занимала воображение просвещенных умов во всем мире, вызывая ассоциации с освободительным движением в Старом Свете. В поэме Байрона «Бронзовый век» есть такие строки:

Одним огнем пылают в свой черед
Восточный раб и западный илот;
На Атосе и Андах — гордый знак! —
Двух полушарий взвился тот же стяг,
Грек поднял меч Гармодия опять,
Чилиец смог чужих владык изгнать... [1]

Перевод Г. Шенгели

Только сбросив колониальное иго, народы Латинской Америки получили возможность покончить с трехсотлетней изоляцией, в которой их держала заокеанская метрополия. Однако провозглашение независимости явилось лишь первым шагом на пути латиноамериканских государств к достижению подлинного суверенитета. «Выходя из тьмы колониализма под палящее солнце

свободы» (выражение П. Энрикеса Уреньи), молодые республики Нового Света столкнулись с целым рядом острейших проблем, которые не могли быть решены ни в то время, ни даже много позднее. Среди них — глубочайшая отсталость в социальной, экономической и культурной сферах, неутихающие этнические конфликты и многое другое.

Все эти проблемы усугублялись на фоне крайне нестабильной политической обстановки. Выдающийся мыслитель и писатель Латинской Америки А. Бельо верно заметил: «...составить более или менее удовлетворительные конституции, умело уравновесить оба вида власти (т. е. законодательную и исполнительную.— *В. К.*), провозгласить гарантии личности и либеральные принципы — все это не так уж трудно при современном довольно высоком уровне социальной науки. Но всесторонне учитывать характер и нужды народов, для которых пишутся конституции... внимательно и трезво оценивать опыт прошлого...— вот что представляет сложность для молодых наций в то критическое время, когда великие политические преобразования, вроде наших, воспламеняют все сердца» [2]. И действительно, противоречие между республиканскими конституциями и архаической общественной структурой феодального типа, закреплявшей господство креольской аристократии, выявилось очень рано и наглядно. Почти повсеместно в Латинской Америке сложились две политические группировки: консерваторы, которые, удовлетворившись свержением колониального строя, не хотели посягать на его социальную основу, и либералы, выдвигавшие идею радикального преобразования отсталого общества. Борьба этих двух группировок часто выливалась в военные столкновения, в жестокое соперничество их лидеров, сопровождавшееся многочисленными жертвами. «Виоленсия» — господство насилия — стала характерной приметой политической и бытовой жизни.

Перерождение освободительной войны в анархические междоусобия тяжко переживалось современниками. «Когда мы были детьми, мы под грохот пушек видели во сне родину, а проснувшись взрослыми, нашли вместо нее пустыню, усеянную трупами, руины и развевающийся над ними окровавленный братоубийственный стяг» — так с горечью писал в 30-е годы аргентинский поэт Э. Эчеверриа [3]. А в конце 60-х годов другой выдающийся писатель, эквадорец Х. Монтальво, патетически вопрошал: «Какая из южноамериканских республик могла бы льстить себя надеждой на мирный покой?.. Ответ грустный и прямой: ни одна, ни одна» [4]. В этой атмосфере гражданского хаоса сформировался специфический для Латинской Америки феномен каудильизма. Политическую арену заполнили многочисленные вожди, «отцы» и «спасители» нации. Чаще всего носивший генеральский мундир, но иногда представавший и в цивильной одежде каудильо мог декларировать как консервативную, так и либеральную

доктрину, но одно оставалось неизменным — жажда авторитарного правления. С течением времени менялся облик каудильо, но сам этот феномен сохранился вплоть до настоящего времени, причем национальному каудильизму почти всегда соответствовало (и сейчас соответствует) аналогичное явление в масштабах области, провинции и деревни — касикизм. И власть каудильо, и власть касика на разных уровнях подрывали республиканское правление, правопорядок, конституционные нормы становились фикцией.

Неумеренное властолюбие каудильо подчас ускоряло и возникновение перманентных межамериканских войн, в которых находил свое выражение исторически закономерный процесс дезинтеграции, происходивший на огромной территории бывших испанских колоний. Распадение континентального сообщества (каковым оно воспринималось в годы Индепенденсии), все обостряющееся межамериканское соперничество умело использовались в экспансионистской политике ведущих капиталистических стран Европы. Экономика отсталых — и разобщенных — стран жизненно нуждалась в притоке капиталовложений извне, что предопределило их превращение в сырьевой резервуар мировой капиталистической системы, в полуколонии крупнейших держав. К тому же в XIX в. Латинская Америка не раз становилась объектом прямой агрессии.

Таким образом, эти страны вступили в новую историческую эпоху, дорого заплатив за свое приобщение к буржуазному прогрессу. Они по-прежнему сохраняли статус наций низшего порядка, и европейцы продолжали игнорировать народы Нового Света как неполноценные и несамостоятельные. Эта европоцентристская тенденция, ведущая свое начало еще от колониальных времен, подвергалась резкой критике представителями общественной мысли Латинской Америки; возникла отсюда и «полемика Старого и Нового Света». В начале XIX в. латиноамериканцы получили мощного союзника в лице знаменитого немецкого ученого А. Гумбольдта. Совершив путешествие в Америку (1799—1802), он написал монументальный труд, своего рода энциклопедический свод географических, ботанических, этнографических сведений о «равноденственных странах Нового Света». Гумбольдт был первым европейцем, кто осознал и оценил самобытность населявших их народов. Бытовавшие в ту пору дискриминационные концепции он рассматривал как следствие ограниченности европоцентристского взгляда на мир: «Мексиканцы и перуанцы не могут быть истолкованы и оценены теми же критериями, которые выработались в ходе истории народов, к опыту которых мы постоянно прибегаем» [5].

Неизжитость такого рода предрассудков с горечью констатировал уже в середине XIX в. Х. В. Ластарриа: «Латинская Америка интересуется Европой, изучает ее без конца... но вот Европа

не знает Америки, и скорее всего презирает ее и отстраняет от нее свой взор как от пропащего потомка, от которого нечего ждать. По отношению к нам у Европы есть лишь один интерес — промышленный» [6]. Это утверждение известного чилийского писателя и общественного деятеля относится к 1868 г., однако оно отражало положение дел, сохранявшееся на протяжении всего XIX в.

Между тем уже в начале XIX в. в духовной жизни этих стран выработались основы так называемого американизма. Эта идеология, преемственно связанная с гуманистической традицией, сложившейся в колониальную эпоху, в период Индепенденсии как бы растворялась в политической практике, ибо идея американизма выступала тождественной основным принципам, декларированным вождями освободительной войны: независимость, народный суверенитет, равноправие рас и индивидуумов. Американизм, однако, являл собой гораздо более сложный идеологический феномен. Его первым манифестом надо считать «Письмо с Ямайки» (1815) С. Боливара. Человек, всегда представавший в единстве действия, мысли и слова,— именно такой деятель возглавил Индепенденсию,— Боливар поставил в этом манифесте вопрос об исторической самобытности народов колониальной Америки. Он впервые заявил об уникальном этнокультурном синтезе, произошедшем на землях Нового Света, и провозгласил образование новой цивилизации, которой предстоит свой собственный путь развития. Американизм Боливара, таким образом, объединял прошлое и будущее, конкретную латиноамериканскую действительность и всю обозримую ему ойкумену. Это был зародыш так называемого проекта самообретения, реализация которого в современной латиноамериканской философии рассматривается в качестве ключевой задачи.

Масштабность исторического мышления Боливара определялась масштабностью руководимой им освободительной борьбы. Дальнейшее развитие американизма как идеологии протекало в трудных условиях, на этом пути было немало издержек и ложных решений. Общественная мысль стран Латинской Америки, в полной мере испытав дестабилизирующее воздействие политической обстановки, сложившейся в первые десятилетия независимости, прежде всего должна была осмыслить свою роль в этой ситуации. «Победив угнетателей, мы должны еще и победить самих себя, узнать, кто мы есть, что мы имеем и что нам требуется» — так лаконично и точно высказался на этот счет один из видных деятелей аргентинской Индепенденсии Б. Ривадавиа [7]. Начавшийся процесс носил двуединый характер. «...Создавая для самой себя собственную модель, культура активно воздействует и на процесс самоорганизации» [8] — этот общеметодологический тезис, выдвинутый советскими учеными, прямо относится и к Латинской Америке, где социальная практика и творческий процесс



Александр Гумбольдт во время путешествия по Южной Америке

самым непосредственным образом пересекались, и на точке их пересечения возникали все самые крупные ее фигуры. Вообще границы между сферами деятельности — государственной, литературной, интеллектуальной, педагогической — были размыты. Писатели брались за управление страной, поэты искали поэтические метафоры для философского осмысления жизни. Произведения рождались в пылу борьбы, на них лежала печать лихорадочности эпохи. Да и в судьбах литераторов было немало общего: одни терпели преследования, другие обрекались на изгнание, третьи рано погибали. Почти все личности, которые определяли формирование общественной мысли, были именно такими многогранными деятелями. Для многих из них литература служила лишь средством для выражения социальных идей. Так, Х. Х. Фернандес Лисарди, автор первого романа в Мексике и во всей Латинской Америке, взялся за него лишь тогда, когда был наложен запрет на издаваемый им журнал «Пепсадор мехикано». Аргентин-

ский общественный деятель и мыслитель Э. Эчеверриа признавался: «...лишь жалкая участь моей страны толкнула меня на то, чтобы в скудных рифмах пытаться выразить свои мысли» [9].

«Гибридные» (в буквальном смысле) книги, т. е. сочетавшие художественный, научный, документальный аспекты,— вот важнейшие зарубки на стволе латиноамериканской общественной мысли XIX в. В течение долгих лет грань между различными способами описания действительности оставалась подвижной. Четкой и устойчивой была лишь задача: самопознание.

Идеология американизма формировалась как антитеза испанизму, понимаемому как идейное обоснование колониализма (соответственно в Бразилии — португализм, хотя он проявлялся иначе). В сочинениях всех ведущих латиноамериканских мыслителей XIX в. лейтмотивом звучит призыв сбросить с себя иго авторитарной, схоластической мысли, доставшейся в наследство от бывшей метрополии.

Исторически сложившимся союзником американизма в борьбе с испанизмом в идейной сфере была европейская просветительская философия, распространившаяся в Латинской Америке еще в конце XVIII в., в преддверии Индепенденсии. Непримиримая критика, которой она подвергала феодально-монархический строй Испании, легла краеугольным камнем в идеологию американизма. Но с течением времени постулаты просветительского рационализма стали терять свое значение, обнаруживая все бо́льшую неадекватность «непредусмотренному» и часто «неразумному» историческому бытию молодых республик. В стихии анархии и междоусобий тонули проекты разумного правопорядка, которые некогда воодушевляли просвещенных лидеров Индепенденсии.

Латинская Америка начала свое независимое существование в тот момент, когда романтизм совершил в Европе «общекультурный сдвиг, захвативший все сферы сознания и изменивший мировосприятие людей эпохи» [10]. Молодые латиноамериканские страны не остались в стороне от романтического движения, но важно подчеркнуть, что ни оно, ни предшествовавшие ему направления и школы никогда не воспринимались здесь в своей целостности и тем более не приживались без значительной адаптации к местным нуждам. Отбор разнородных, но продуктивных — с точки зрения мыслителей Нового Света — философских и художественных концепций был естественной процедурой в данных условиях, отсюда и широкий круг «испытуемых» в Латинской Америке авторов: это и творцы английского утилитаризма (И. Бентам, Дж. Милль), и представители утопического социализма, и столпы романтической эстетики и историографии (братья А. и Ф. Шлегели, В. Гюго).

Сделав все эти оговорки, следует отметить, что идеология американизма многое впитала именно от романтизма, декларировавшего оригинальность каждой культуры и восстановившего в пра-

вах национальное прошлое и связанный с ним фольклор. «В романтизме как французского, так и немецкого происхождения испаноамериканцы восприняли интерес к проблемам собственной истории и культуры; ...Испаноамериканцы отдавали себе отчет в необходимости преобразовывать действительность, в которой им выпало жить, но они знали также, что сделать это возможно, лишь исходя из того, чем она на самом деле является... У романтизма испаноамериканцы восприняли и идею национальной судьбы, т. е. судьбы Америки» [11]. При всем том некоторые просветительские идеалы сохранялись (пусть и в законсервированной форме), подготовив тот переход общественной мысли Латинской Америки к позитивизму, которым был отмечен более поздний этап ее истории.

Концепции историко-социальной и этнокультурной самобытности Латинской Америки, послужившие опорой идеологии американизма в первые десятилетия независимого существования ее республик, при всех своих очевидных различиях обладали одной общей чертой: все они так или иначе тяготели к резкой дихотомичности.

Подобный принцип, влиятельный вообще и особенно в начальной стадии становления национальной идеи, как нельзя лучше соответствовал времени резких исторических перемен, которое пережили народы бывших колоний после завоевания независимости. Обострилась сама потребность осознать себя в историческом и онтологическом планах, осмыслить прошлое в сравнении с сегодняшним днем, свою сущность — в сравнении с сущностью других народов. Так в концепции латиноамериканской самобытности утвердились оппозиции: «прошлое—будущее», «собственное—извне привнесенное».

Настоящее отвергалось всеми: и теми, кто стремился сохранить вековое наследие, и теми, кто стремился к полному его искоренению. Первые — это консерваторы, рассматривавшие наступивший хаос как плачевный результат отказа от устоявшихся традиций. Такая позиция — в своей конечной перспективе — была обречена. Вторые — это либералы, позиция которых по-своему грешила неисторичностью: в тотальном неприятии всего, что было связано с прошлым Америки, многие представители либерализма доходили до крайности. Отрицая все созданное за три века колониализма, они тем самым игнорировали и самый фундамент новых наций, сложившийся во времена испанского господства. Либеральная мысль ориентировалась на опыт передовых наций Европы и проецировала его на собственные условия.

Иными словами, обе позиции, одинаково исходившие из непримиримого противопоставления «прошлое—будущее», «собственное—заимствованное», в равной мере страдали умозрительностью и оторванностью от реальной социально-экономической ситуации.

К диалектическому выводу о необходимости включения прошлого опыта в сегодняшнюю жизнь, о необходимости ассимиляции чужих достижений в собственных условиях идеология американизма пришла не сразу.

Аргентинский поэт, один из выдающихся мыслителей Латинской Америки Э. Эчеверриа рассматривал современную ему ситуацию прежде всего в плане столкновения двух враждующих идей: «...идея застоя, испанская идея... изрыгает проклятия против преобразований и прогресса» [12]. А вот для мексиканца Х. Л. Моры основной конфликт латиноамериканской истории развертывался в сфере экономики, а главными враждующими силами были, с одной стороны, церковь (крупнейший земельный собственник и защитник колониальных порядков), а с другой — те, кто отстаивал свободу торговли, промышленности и программу социально-политического либерализма. С этой схемой отчасти совпадал и тезис чилийца Ф. Бильбао, для которого, так же как и для Моры, символом колониального прошлого и препятствием к прогрессу была именно церковь. Тезис французского философа Ф. Р. де Ламенне «Свобода и католицизм — понятия, исключающие друг друга» Бильбао сделал собственной формулой борьбы, происходящей в современной ему Латинской Америке.

Другой аргентинский мыслитель Х. Б. Альберди, рассматривая в трактате «Основы» (1852) социально-экономическое положение своей страны, проводил линию размежевания по географическому принципу. Города побережья, где развивались торговля, промышленность, были для него и очагом материального и социального прогресса, а внутренние районы, где сохранились в нетронутом виде феодально-колониальные порядки,— очагом отсталости и косности.

В этом основном тезисе с Альберди сходился другой, самый яркий деятель Аргентины, Д. Ф. Сармьенто. В известном сочинении «Факундо» (1845) он создал обобщающую картину борьбы двух сил — варварства и цивилизации, которая охватывала всю совокупность историко-социальных и этнокультурных особенностей в жизни молодых стран. Первоосновой стихии «американского варварства» для Сармьенто являются сама пустынная дикая степь — пампа и населяющая ее раса: они сводят на нет все цивилизаторские усилия города — средоточия торговли, просвещения, социальной организации. Оба полюса предельно разведены, они в состоянии непримиримой вражды.

Для произведения Сармьенто характерна глубочайшая раздвоенность. Страстная мысль писателя, обрушивающегося на косность жизни, на отсталые порядки, оказывается скованной априорной схемой. Он столь же беспощаден в критике социальных зол, унаследованных от колониального прошлого, препятствующих прогрессу в становлении молодых наций, столь и наивен в своем поклонении всесильной науке и технике стран Запа-

да, «пересаживание» которых на родную почву он рассматривает как единственно перспективный путь для развития Латинской Америки.

В непримиримом, одностороннем отрицании колониального прошлого солидаризировался с Сармьенто Х. В. Ластарриа, его современник, выдающийся общественно-литературный деятель Чили. В трактате «Исследование о социальном влиянии конкисты и колониальной системы испанцев в Чили» (1844) он решительно и безоговорочно отвергает все созданное во времена испанского господства. Свой тезис он повторил и через двадцать лет: Испания, религия и язык которой сами по себе прекрасны, принесла в Новый Свет «лишь рабство, фанатизм и создала призрачную цивилизацию, питающуюся невежеством общества, ничтожеством индивида и ненавистью к прогрессу» [13]. Антииспанизм как лозунг борьбы за независимость превращался таким образом в фетиш, что мешало отделить социально-политическое и идеологическое наследие колониализма от того художественного, культурного и религиозного опыта Испании, который вошел основополагающим компонентом в новую цивилизацию.

Трактат Ластарриа сыграл свою роль в истории общественной мысли Латинской Америки еще и тем, что вызвал к жизни сочинение на аналогичную тему и с аналогичным заглавием: ответное эссе А. Бельо появилось в том же 1844 г. Уроженец Венесуэлы, нашедший пристанище в Чили, Бельо был наиболее репрезентативной фигурой латиноамериканской культуры XIX в. (см. ч. 1, гл. 4). Человек консервативного склада, возлагавший надежды на эволюционное, а не на революционное преобразование общества, Бельо обладал ошеломляющей, можно сказать уникальной для латиноамериканца, эрудицией. Бельо мыслил вне дихотомических схем, стремился увидеть связь прошлого и настоящего и не уповал на импорт чужих достижений как на панацею для решения собственных проблем. Убежденный поклонник испанской культуры, он гораздо больше, чем другие, обращал внимание на взаимопроникновение расово-культурных потоков, совершившееся в Новом Свете, на то, что раса-победительница сама стала ассимилироваться под влиянием расы побежденной.

А. Бельо была присуща масштабность исторического мышления под стать боливаровской. Зорко следя за всеми острейшими противоречиями внутренней жизни молодых республик, Бельо при этом не только не терял исторической перспективы, но и с оптимизмом глядел в будущее: «Нет ничего более естественного, чем страдать от бедствий, которые подстерегают народы на первых порах их политического развития, ибо они в конце концов будут преодолены и Америка выполнит в полной мере ту выдающуюся роль, к каковой ее призывают огромность ее территории, драгоценность и многообразие плодов ее земли и множество других факторов процветания, которые в ней заложены» [14].

В формировании платформы американизма весьма существенным было обращение к опыту социально-экономического развития США. Страна бурного капиталистического прогресса являла собой прямую антитезу феодально-монархической Испании. Несколько десятилетий, отделявших борьбу за независимость британских колоний Америки от испаноамериканской Индепенденсии, создали хронологическую дистанцию, в результате чего ясно стало видно различие двух типов колонизации и двух типов общества, которые сформировались в Северной и Южной Америке. «На юге цивилизация была делом креста и шпаги, на севере — плуга и азбуки. На юге учились молиться и бездельничать, на севере — трудиться». С этим подходом Сармьенто совпадала и точка зрения Ф. Бильбао, высказанная им в сочинении «Американское Евангелие» (1864). Проводя сопоставление двух Америк, он с горечью подчеркивал тяжесть испанского наследия, препятствующего Южной Америке встать на путь экономического и социального процветания. И Бильбао заключает свое сопоставление: «На Севере — Соединенные Штаты, первая из древних и новых наций. На Юге — Разъединенные Штаты, прогресс которых немыслим без деиспанизации» [15]. «Деиспанизация» и «янкизация», категорическое отбрасывание собственного прошлого и решительная ориентация на использование чужого опыта — таковы были крайние формы проявления обеих взаимосвязанных оппозиций в идеологии американизма. Однако, констатируя исключительное воздействие примера США на поиски латиноамериканцами путей собственного социального развития, следует сразу же выделить и другую, прямо противоположную, тенденцию в оценке этой страны. Напомним, что свои агрессивные задатки северный сосед проявил довольно рано: в 30-е годы произошло отторжение Техаса от Мексики. А полтора десятилетия спустя, в 1848 г., в результате американо-мексиканской войны Мексика лишилась половины своей территории. В 50-е годы произошел новый взрыв возмущения, вызванный пиратскими действиями североамериканского авантюриста Уолкера в Центральной Америке. К восхищению прогрессом, достигнутым США, теперь присоединялся страх из-за нарастающей их агрессивности по отношению к «южным сестрам». «Эта нация устремляется теперь к югу, и она, в которой мы видели путеводную звезду, модель и опору, теперь превращается в угрозу независимости Южной Америки» — так говорил тот же Ф. Бильбао в 1856 г.[16]

Постепенно выявилась еще одна черта социальной жизни США, усугублявшая негативные чувства к этой стране,— острота расовой проблемы. Непримиримо и сурово отнесся к коренному пороку североамериканской демократии А. Бельо: «Как бы ни преувеличивали мы противоположность нашего общественного состояния институтам свободных народов, разве можно себе представить более странный феномен, чем тот, что существует в Со-

единенных Штатах, где с широчайшей свободой, составляющей фундамент ее политической системы, сочетается рабство, в котором пребывает почти два миллиона негров, стенающих под бичом жестоких плантаторов? И вот эта-то нация и является полностью сформировавшейся и процветающей» [17].

За пять десятилетий независимого существования латиноамериканских республик идеология американизма, разумеется, существенно эволюционировала. Если вначале она служила средством для преодоления колониального наследия, то в последнюю четверть XIX в. она становится орудием для противостояния англо-саксонской цивилизации, которую воплощали собой США. Соответственно американизм пережил смену ориентиров: романтизм уступил место позитивизму. На этом этапе, когда, с одной стороны, период антииспанских войн завершается восстановлением на Кубе, а с другой — именно на этот остров откровенно нацеливается империализм США, на исторической арене Латинской Америки появится фигура второго гения Латинской Америки — Хосе Марти, чье идейное наследие также ляжет в основу идеологии американизма. К этому моменту начала оживать идея духовного братства народов Латинской Америки, которая не востребовалась после окончания Индепенденсии и которая теперь получала новый смысл. Возрождение этой идеи совпало и с появлением нового, дотоле не существовавшего термина «Латинская Америка» (его впервые ввел французский географ М. Шевалье), быстро завоевавшего права гражданства.

«Надо выстоять расе Латинской Америки против расы саксонской» — такой формулой определил смысл проектировавшегося «Латиноамериканского союза» колумбийский общественно-литературный деятель Х. М. Торрес Каиседо, который был активным пропагандистом этой идеи в Европе [18].

«Америка в поисках самовыражения» — такой метафорической формулой определил в 20-е годы нашего века выдающийся мыслитель Латинской Америки П. Энрикес Уренья магистральное направление развития ее литератур. Оно постепенно зарождалось еще в колониальную эпоху, а новый мощный импульс был ему дан освободительной войной — Индепенденсией: «Девственный мир, только что рожденная свобода, республики, находящиеся в состоянии брожения и страстно мечтающие об осуществлении бессмертных утопий,— вот где должны были создаваться новое искусство и новая поэзия. Наши земли, наша отныне независимая жизнь взывали к своему воплощению» [19]. Эта, можно сказать, сквозная тенденция литературного процесса молодых стран, развивавшаяся в русле американизма, получила соответственно название «литературный американизм».

Первым манифестом литературного американизма по праву называют поэму А. Бельо «Обращение к поэзии» (1823). Уви-

девшая свет в момент завершения войны за независимость, она прозвучала как призыв к художественному самопознанию. Приглашая музу поэзии, «наставницу народов и королей, повернуть свой полет туда, где открывается мир Колумба, огромнейшая сцена», автор заявлял о богатейших возможностях, которые открылись бы искусству, если бы оно припялось за эстетическое освоение Нового Света.

Призыв Бельо был подхвачен. Спустя около десяти лет аргентинский поэт Э. Эчеверриа в предисловии к своей первой поэме «Утешения» (1834) заявил: «...необходимо придать поэзии самостоятельный характер, необходимо, чтобы она стала дивной картиной наших нравов и обычаев, отражающей краски естественной природной стихии, которая нас окружает» [20]. Соотечественник и соратник Эчеверриа, другой выдающийся представитель аргентинской литературы, Х. М. Гутьеррес, в аналогичных словах сформулировал задачу, стоящую перед отечественной словесностью: «И если нам предстоит иметь свою литературу, то сделаем ее национальной, отражающей наши нравы, обычаи и природу подобно тому, как отражают наши озера и реки в своих водах звезды нашего полушария» [21]. В 1842 г. в соседнем Чили Х. В. Ластарриа провозгласил на открытии «Литературного общества»: «Нет на земле народов, которые нуждались бы более, чем американские народы, в оригинальной литературе, ибо особенности европейских народов не имеют ничего общего с теми, которые создают оригинальность жизни Нового Света» [22]. Обратиться к «нетронутым источникам родины», призывали мексиканец Х. М. Лафрагуа, а позже эту мысль повторил эквадорский романист Х. Л. Мера.

В латиноамериканской литературе отчетливо заявила о себе тенденция к самопознанию, и, подобно тому как это происходило в сфере общественной мысли, здесь подразумевалось освоение всех тех художественных достижений, которыми обладали развитые европейские литературы. Долгое время бытующий в литературоведении термин «европеизм» подразумевал несамостоятельность латиноамериканской литературы, вынужденной заимствовать чужой опыт. Между тем освоение этого опыта было необходимым элементом в формировании национальных литератур Латинской Америки. Противопоставление европеизма и американизма тем более непродуктивно, потому что цивилизация, образовавшаяся на землях Нового Света, была изначально двуединой, и эта двуединость, характерная и для предшествующей, и для последующей истории, на каждом ее этапе выступала в разных ипостасях.

Путь, который прошли литературы Латинской Америки, был совершенно индивидуален, и для него прежде всего характерно сосуществование различных художественных тенденций. «Поздно придя на банкет европейской цивилизации, Америка развивает-

ся ускоренными темпами, перескакивая через этапы, не столько переходя, сколько пробегая от одной формы к другой, не оставляя времени для полного их созревания» [23]. Этой афористической фразой крупнейший писатель и мыслитель Мексики XX столетия А. Рейес определил не только специфику литературного процесса в Латинской Америке, но и вообще типологические черты литератур тех наций, чье формирование было осложнено длительным игом духовного колониализма. «Отличительные особенности исторического пути литературы многое объясняют в ее национальном своеобразии и сами являются частью этого своеобразия» [24]. Выдвинутое в ходе рассмотрения древней русской литературы, это положение получает свое подтверждение и обоснование при изучении опыта литератур Латинской Америки.

В период войны за независимость классицистические тенденции в литературах Латинской Америки, сохраняя свое доминирующее значение, тесно переплелись с романтическими, что можно видеть на примере двух корифеев поэзии того времени — Х. М. Эредиа и А. Бельо (см. ч. 1, гл. 4, 5). А вот создатель первого романа мексиканец Х. Х. Фернандес Лисарди избрал для своего произведения жанр пикарески, давно уже ставший анахронизмом. Классицистические традиции и дальше будут сохраняться в литературах Испанской Америки (поэзия мексиканца И. Рамиреса, проза эквадорца Х. Монтальво), однако заново возродится и жанр пикарески, когда в Бразилии — уже в разгар романтизма — появится роман М. А. де Алмейды «Сержант милиции». Смена художественных методов, школ, тенденций в литературах Нового Света не была четко выражена хронологически, как в развитых литературах Европы. Здесь «нет ничего, что походило бы на упорядоченную смену школ, тенденций, эпох, которая характеризует, например, французскую литературу. Здесь ничто не кончается и ничто не существует в отдельности»,— замечает венесуэльский писатель и критик А. Услар Пьетри [25]. В латиноамериканских литературах реализм утверждается не в борьбе с романтизмом, но как бы вызревает внутри последнего, что и дало основание чилийскому писателю и критику Ф. Алегриа ввести термин «романтический реализм». Констатируя этот своеобразный художественный синкретизм, следует иметь в виду, что он характерен для литератур многих стран, задержавшихся в своем историческом развитии. Вспомним в этой связи слова В. Г. Белинского: «...мы вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно» [26]. Разумеется, на каждом этапе литературного развития возникает новая эстетическая задача, которая придает специфический оттенок появляющейся в данный момент художественной продукции. Латиноамериканские литературы последовательно воспринимали именно те явления европейского романтизма, которые более всего соответствовали логике их развития.

Призыв А. Шлегеля обратиться к собственным источникам истории и народного творчества, воззвание В. Гюго отказаться от классицистического принципа трех единств и «принять во внимание эпоху, страну, местные влияния», т. е. насытить литературу национальным колоритом,— именно в этом и была задача латиноамериканских писателей и поэтов.

Романтизм дал стимул процессу художественного познания собственной действительности, и он же питался напряжением социальных битв, которыми были охвачены молодые республики: «Все благоприятствовало романтизму. Политическая борьба и анархия формировали байронических героев, тропические страсти питали мир души... а борьба против тиранов способствовала развитию индивидуализма. В неустойчивой варварской жизни рождавшихся республик все роли перепутались: поэт был пророком, а военный лидер — изгнанником» [27]. Под воздействием двух этих обстоятельств — тяги к самовыражению и резкой конфликтности общественной жизни той эпохи — формировался латиноамериканский романтизм как художественное ядро литературного американизма. Широкое распространение, укорененность и длительность романтической эпохи в Латинской Америке — она захватила несколько десятилетий (примерно 30—70-е годы) — находили, таким образом, объяснение в самой сути литературного американизма.

Для Латинской Америки романтизм был не только литературным или идеологическим феноменом, но порой и целостной программой жизни. Образ многогранно одаренной личности, увлеченной личным героизмом, пафосом общественной борьбы и художественного самовыражения, складывался еще в годы Индепенденсии и нашел максимальное воплощение в фигуре Симона Боливара. И впоследствии, в эпоху перманентных политических столкновений и «бурь гражданских», появлялись именно такого рода личности романтического склада, которые выражали себя и на публичных ристалищах, и в творчестве. «Тогда писали и жили романтически», как сказал уругвайский исследователь А. Цум-Фельде, характеризуя персонажи известного романтического романа, в образах которого он увидел реальные прототипы [28].

О латиноамериканском романтизме написано немало исследований, и существует немало исследовательских подходов. Протяженность и разнообразие явлений, охватываемых понятием «романтизм», давали повод усматривать в нем прежде всего «социально-историческую эпоху», а не просто «сумму определенных черт, объединяемых определенной школой». Так думает боливийский исследователь Ф. Диес де Медина. П. Энрикес Уренья прибегает к образному определению романтизма как потопа, «который длился не сорок библейских дней, а все сорок лет» [29]. Длительность и всеохватность — вот что подчеркивается в этой

метафоре. Данный автор также не пытается уточнять собственно эстетические параметры латиноамериканского романтизма. Для него, да и для большинства других ученых, это есть прежде всего некий общий знаменатель литературного американизма, процесса самопознания, культурного самоутверждения. Он рассматривает этот процесс на материале литературного развития многих наций — «от России до Норвегии, от Ирландии до Каталонии. Проблема истинного самовыражения народа и составляет сущность романтической революции» [30]. Этот же тезис прямо выдвигает и мексиканский литературовед Х. Л. Мартинес: «Утверждение независимости и романтизм — явления параллельные и взаимно питающие друг друга» [31].

Мир молодых наций таил в себе грандиозные, еще не раскрытые потенции — естественно-исторические и художественные, и его надлежало освоить средствами словесного искусства. Образ родины являл собой сложный феномен, все компоненты которого — природа, обычаи, история, фольклор, современные общественные конфликты — находились в тесной взаимосвязи. Писатели были одержимы жаждой познать свой мир, воспеть его. Этот обостренный патриотизм проявился прежде всего в поэзии: ей первой было дано воплотить напряженность рождавшегося национального чувства. Поэты-романтики были голосами и даже рупорами своих наций. «В нашем небе больше звезд, в наших лугах больше цветов» — строка из известного стихотворения бразильца А. Гонсальвеса Диаса «Песня в изгнании». Именно такое восприятие действительности было задано романтической поэзией Латинской Америки. Энергия лирического чувства направлялась не вовнутрь себя, а во внешний, но родной мир.

Конечно, это не означало отказа от передачи тех или иных индивидуальных ощущений, но они не могли стать господствующими. Личные драмы и бедствия, чувство одиночества, отвергнутости как бы вплетались в картину общественных бед, становились частью драмы родины (поэзия Х. М. Эредиа). Субъект поэзии почти не отделялся от объекта (окружавшей действительности), к познанию которого она была устремлена. И только к концу XIX в., когда в стабилизирующемся обществе возобладают буржуазные нравы и мораль, когда поэт окажется в духовном вакууме, появится новая школа — так называемый модернизм, а лирическое «я» поэта замкнется в личных ощущениях.

Создавая образ родины, писатели обращались к ее архаике, к девственной природе Нового Света, где величественная и неукрощенная стихия по-прежнему оказывала на человека неотразимое воздействие.

Европейскому жителю трудно представить себе магнетическое и грозное обаяние американской природы — ее высочайших гор, самых бурных вулканов, могучих рек, непроходимых лесных чащ и бескрайних степных просторов. Стремление воссоздать об-

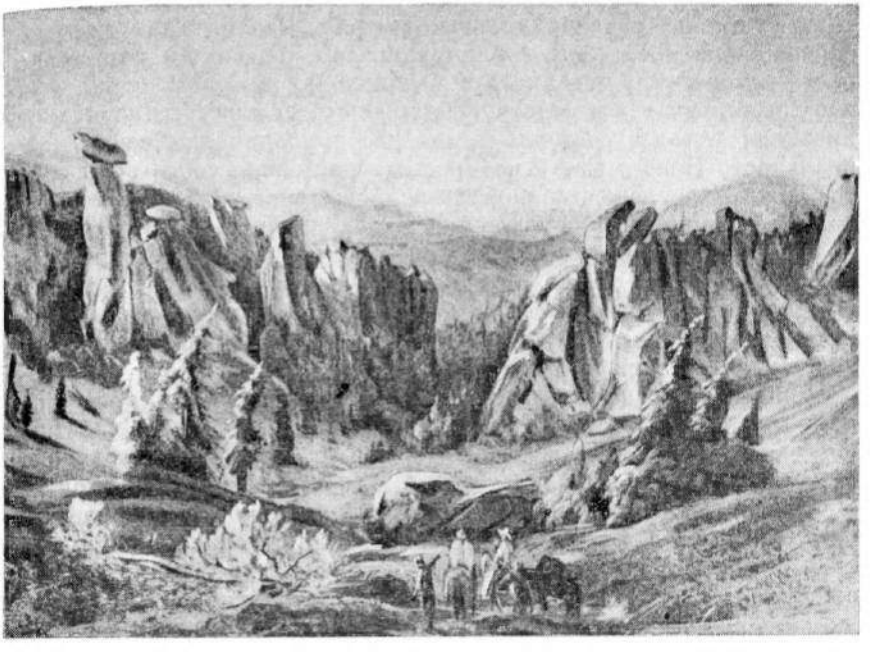
раз этой естественной стихии было первым стремлением поэтов-романтиков Латинской Америки; именно здесь искали они оригинальность своего мира, отличавшегося от европейского. «Американская природа, столь многообразная, замечательная и необычайная, остается девственной, нетронутой. Она ждет, когда гений ее сынов воспользуется неисчерпаемыми богатствами ее поразительной красоты» [32]. Слова эти произнес Х. В. Ластарриа, сам не склонный к романтическому восприятию мира, но ощутивший настоятельную потребность изображения природного мира Америки как первоосновы бытия и творчества.

Одухотворение природы, пантеистическое ее восприятие — то, что являлось чертой оригинальности латиноамериканской литературы,— стало также и ее вкладом в мировую литературу. Именно здесь возникли пересечения латиноамериканских литератур с творчеством Руссо, а затем и других европейских писателей.

И в литературе предреволюционного периода (см. кн. 1), и в литературе периода Индепенденсии (см. гл. 1, 2) Руссо присутствовал как одна из самых влиятельных фигур. Отметим, что Руссо не раз писал о колониях Америки, в частности гневно обличал гнет испанского колониализма в знаменитой книге «Юлия, или Новая Элоиза». Руссоизм — идейно-художественный комплекс, выросший в рамках просветительства, но вышедший за его пределы и возвестивший романтизм,— занял важное место в интеллектуально-эмоциональной сфере Латинской Америки того времени.

Но был еще один аспект творчества Руссо, который оказался более всего созвучным латиноамериканским литературам. Восприятие природы как первоосновы бытия, источника чувственного наслаждения и тревог, открывающего новые возможности для познания мира,— вот, что увлекало и Руссо, и писателей Нового Света. Духовное наследие Руссо дало творческий импульс для общественно-литературной мысли Латинской Америки. Одновременно сама действительность Нового Света, которая нашла у Руссо лишь беглый отклик, в дальнейшем начинала все более привлекать европейскую культуру. И вот здесь необходимо остановиться на той крайне важной роли, которую сыграли в латиноамериканской культуре такие крупнейшие мыслители и писатели Европы, как Шатобриан и Гумбольдт, которые, со своей стороны, остро пережили встречу с Новым Светом.

Первенцу французского романтизма — повести Ф. Р. Шатобриана «Атала, или Любовь двух дикарей» — была уготована совершенно исключительная судьба в Латинской Америке. Начиная с того момента, когда в 1801 г. мексиканский монах-изгнанник (позже ставший крупным деятелем мексиканской Индепенденсии) С. Тереса де Миер, находясь в Париже, сделал вместе с С. Родригесом перевод на испанский язык повести Шатобриана,



Романтический пейзаж. Картина XIX в.

и вплоть до 70-х годов XIX в., когда увидел свет роман «Куманда» эквадорца Х. Л. Меры, последыш романтической индеанистской традиции, «Атала» привораживала множество писателей и читателей. На тему Шатобриановой повести писали стихи Х. М. Эредиа, Пласидо, Х. Х. Ольмедо и многие другие. Колумбиец Х. Фернандес Мадрид сочинил одноименную драму, которая в 1825 г. была разыграна на сцене в присутствии Боливара. Печать воздействия «Атала» несет на себе большинство романов Латинской Америки XIX в.

Произведение, рожденное встречей европейского писателя с Америкой, можно считать также и ее детищем. Поэтому-то оно и оказалось столь необычным для восприятия европейских читателей и столь естественным для читателей Латинской Америки.

Шатобриан писал: «Многие не знали, считать ли „Атала" чудовищем или красавицей... старый век отверг ее, новый принял». Для читателей Латинской Америки такой дилеммы не существовало, они приняли «Атала» как люди Нового Света, вступившие в новый век своей истории. Латиноамериканские читатели не оспаривали документальности описаний в повести, хотя географические неточности в ней очевидны. «Чрезмерность» чувств, всепоглощающий лиризм, откровенный антирационализм не вызы-

вали у них ни удивления, ни недоверия. Все, что так смущало европейских читателей, столкнувшихся с первенцем романтического искусства, рожденного в Америке, ее жителям представлялось истинным и соответствующим их строю чувств. Для них откровение «Атала» состояло в том, что природно-этнографическая реальность Нового Света не просто обнаружила себя в слове, но стала целой художественной вселенной, герои которой, ведущие диалог с природой, одновременно решают вечные вопросы бытия, а их человеческие страсти становятся частью бурь природных. Повесть «Атала», таким образом, предвосхитила ту художественную тенденцию, которая станет самой характерной для молодых литератур Латинской Америки: взаимопроникновение двух стихий — человеческой и природной.

Еще один существенный момент в «Атала» — столкновение двух культурно-этнических и религиозных миров. Место действия повести Шатобриана — та часть Северной Америки, которая вначале была колонизована испанцами и сохранила черты, сходные с соседней Мексикой. Героиня романа — метиска, дочь испанца и индианки. Эта драма крови, типичная для Латинской Америки, станет типичной и для ее литературы. Да и проблема христианизации — важнейшая в исторической, культурной судьбе бывших испанских колоний — затрагивала глубинные струны души латиноамериканцев.

Воздействие «Атала» на литературы Латинской Америки — убедительный пример того, как «самобытное присваивание чужих форм» (как выразился однажды И. С. Тургенев) становится важнейшим фактором в процессе формирования национальной литературы. Не авторской исповедью, не апологией католицизма захватывала «Атала» писателей Латинской Америки; они вычленили из этой повести модель собственного мира.

Встреча крупнейшего европейского ученого А. Гумбольдта с Латинской Америкой произошла на рубеже XVIII—XIX вв. Ее итогом был многотомный исследовательский труд, ставший этапом в развитии мировой географической и этнографической науки. Но Гумбольдт был не только своего рода открывателем Латинской Америки, «вторым Колумбом», как назвал его Боливар. В уникальной личности немецкого ученого органично соединились дарования исследователя, мыслителя и поэта. Художественная сторона его натуры воплотилась в вышедшей в 1812 г. серии очерков «Картины природы». Один из них, посвященный плаванию по реке Ориноко,— подлинный гимн красоте и мощи природной стихии Нового Света, соприкосновение с которой преображает внутреннюю жизнь человека. Немало повидавший во время путешествий в разных странах автор замечает: «Однако нигде природа не вызывает в нас ощущения такого величия, нигде она не говорит более властно, чем в тропической зоне, „под индийским небом“ как называли климат жаркого пояса в раннем средневе-

ковье»[33]. Эти слова настолько полно выражали чувства самих обитателей этого края, что венесуэльский поэт Х. Р. Йепес взял их в качестве эпиграфа к своей поэме «Полночь». Неудивительно, что имена Шатобриана и Гумбольдта оказались соединенными во многих образцах романтического искусства Латинской Америки. Первым и наиболее характерным примером подобного соединения может служить так называемый франко-бразильский предромантизм — произведения писателей из литературного кружка в Тижуке, существовавшего во втором десятилетии XIX в. К творчеству представителей этого объединения восходит формирование романтической концепции природы, которая станет позже господствующей в литературе Бразилии. В конце столетия выдающийся мыслитель и писатель Латинской Америки Х. Э. Родо специально отметит роль Шатобриана и Гумбольдта, для которых «почти одновременно природа Америки стала одним из самых живых и оригинальных источников вдохновения, питавших и нашу литературу в момент ее рассвета в начале прошлого века»[34].

Одновременно с изображением природной стихии Латинской Америки ее литературы устремились к изображению своей истории. Тема прошлого властно захватывала воображение поэтов и прозаиков. Можно сказать, что в создании исторических концепций именно художественной литературе выпала главная роль. Писатели чаще всего обращались к эпохе конкисты и даже к доколумбову прошлому. При этом, естественно, потребовалось осмыслить фигуру коренного жителя Америки — индейца, что связывало воедино обе тенденции молодых литератур — воссоздание образа родной земли и так называемый индеанизм. Индеец являлся одновременно и человеком природы, живущим вне городской цивилизации, и символом далекого прошлого, исходной точкой этнокультурной самобытности латиноамериканского мира.

В первые полвека развития литератур Латинской Америки историческая тема воплотилась во многих романах, которые строились по романтической схеме, начиная с мексиканского романа «Хикотенкатль», появившегося анонимно в момент завершения Независимости, и вплоть до «Энрикильо», написанного доминиканцем Х. М. Гальваном уже на рубеже 70—80-х годов.

Не менее существенной потребностью молодых литератур было изображение обычаев, нравов, среды. Это бы так называемый «костумбризм», прошедший сквозной линией через весь период их становления. Костумбристским был первый плутовской роман «Перикильо Сарньенто», принадлежавший перу Х. Х. Фернандеса Лисарди, и таковыми же были — в той или иной мере — романтические романы, писавшиеся в XIX в. Начальный этап костумбризма порождал преимущественно небольшие зарисовки, очерки — и здесь латиноамериканцы вдохновлялись примером своих испанских современников (Мариано Хесус

Лара, Месонеро Романос). Жанр костумбристского очерка способствовал созданию более масштабных картин национальной жизни, в которых вызревали и углублялись принципы социального реалистического анализа.

Логика постижения национальной самобытности литературой Латинской Америки подразумевала обращение ее к первоисточнику народного сознания — фольклору. В нем она находила средство и опору для утверждения собственного духовного мира.

В Латинской Америке фольклор занимает особое место — он и сегодня еще бытует как неумирающая художественная стихия, выражающая особенности мироощущения людей. Фольклорные мотивы и образность властно вторгались в художественную словесность. Вместе с тем осуществлялся и осознанный контакт литературы с народным творчеством, вытекавший из эстетических программ, которые были выдвинуты в момент ее становления. Эта тенденция, эволюционируя, сохранилась и в XX в., дав совершенно новые и оригинальные плоды.

Принципы литературного американизма, стихийно созревавшего в художественном творчестве, вырабатывались и закреплялись в документах программного характера. Без этого богатейшего источника нельзя представить логики исторического развития литературы молодых наций в момент их становления. Эти литературные документы свидетельствуют о драматизме, сложности творческих исканий писателей, об остроте противоречий, существовавших между ними. И в то же время именно здесь зафиксировано и присутствие общей для всех, стержневой проблемы литературного американизма — проблемы художественного самовыражения формировавшихся наций.

В историю латиноамериканской литературы XIX в. яркую страницу вписали участники знаменитой дискуссии, развернувшейся в Чили в 1842 г. и получившей наименование «дискуссия Бельо—Сармьенто». Начавшаяся как спор между приверженцами классицизма и романтиками, она вышла за первоначальные рамки и приобрела значение одного из ключевых моментов развития идеи культурной самобытности Испанской Америки. Достаточно сопоставить речи, произнесенные Эстебаном Эчеверрией в Буэнос-Айресе по случаю создания «Майской ассоциации» и Хосе Викторино Ластаррией в Сантьяго при открытии «Литературного общества», чтобы увидеть, при различии социально-эстетических позиций, общность главной цели — достижения творческой самостоятельности народов бывших колоний Америки. Манифестом духовной их независимости стала речь Андреса Бельо при открытии Чилийского университета.

В корпус литературно-эстетических документов входят и произведения эпистолярного жанра. Мы не поймем характера литературного процесса в Эквадоре, если не познакомимся с письмами, которыми обменивались Хулио Салумбиде и Хуан Леон Мера,

затрагивая проблему роли индейского наследия в формировании национального характера литературы их родины. То же можно сказать и о переписке Х. Л. Меры с испанским писателем Хуаном Валерой, где речь идет о независимости литературы, создающейся в Испанской Америке, от литературы метрополии.

Не менее примечательна переписка перуанского поэта Мануэля Карпанчо с боливийским поэтом Рикардо Хосе Бустаманте. На призыв Карпанчо объединить силы во имя процветания свободы и творческого духа в Испанской Америке Бустаманте откликнулся словами, исполненными скепсиса и сомнения. Этот диалог стал фактом литературной жизни после того, как в него вмешался Габриэль Рене Морено, соотечественник Бустаманте, который отвергнув его пессимизм, высказал горячую уверенность, что Испанской Америке в будущем суждены большие художественные свершения.

Примерно тогда же — в 60-е годы — чилийский романист Блест Гана писал: «Требовать от нашей рождающейся литературы полной оригинальности значит требовать от ребенка, который делает первые шаги с помощью матери, чтобы он был ловок, как взрослый. Прогрессивное развитие цивилизации свидетельствует, что каждый народ наследует от другого основы будущего прогресса и что всякая цивилизация в своем развитии обогащается за счет этого наследства, в свою очередь, полученного от других. Мы не должны впадать в уныние из-за того, что получили цивилизацию в наследство от Европы. Развитие Европы, видимо, достигло своего апогея и, быть может, именно Америке предстоит, в свою очередь, ее обогатить» [35]. Обретая историзм, эти идеи обретали и перспективу для осмысления места народов Латинской Америки в мировой культуре.

При рассмотрении литературного, историко-культурного процесса Латинской Америки встает проблема соотношения черт своеобразия в общерегиональном и национальном масштабе. Специфика совокупности исторических, социально-экономических и этнических факторов, определявших облик каждой из стран Латинской Америки, естественно отражалась и на ее литературах. Задача данной книги — попытаться проследить, как общие тенденции отражались в конкретно-национальном опыте каждой из литератур и как эти конкретные черты складывались в единую картину литературы Латинской Америки в целом.

Первая часть книги, в соответствии с характером исторического процесса, с которым она соотнесена, акцентирует общелатиноамериканскую проблематику. Вторая ее часть посвящена характеристике литературного процесса в национальном масштабе.

[1] *Байрон Д. Н. Г.* Поэмы. М., 1940. Т. 2. С. 146.
[2] Цит. по кн.: *Карильяс Э.* Романтизм в Испанской Америке. М., 1965. С. 22.
[3] Цит. по кн.: Прогрессивные мыслители Латинской Америки. М., 1965. С. 39.
[4] *Montalvo J.* Ojeada sobre América. México, 1978. P. 12.
[5] *Humboldt A.* Vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América. México, 1974. P. 15.
[6] *Lastarria J. V.* La América // Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea. México, 1945. P. 408.
[7] Цит. по кн.: *Линч Д.* Революции в Испанской Америке. М., 1979. С. 91.
[8] *Лотман Ю., Успенский Б.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Тр. по рус. и слав. филологии. Тарту, 1977. Т. 28.
[9] *Echeverría E.* Páginas autobiográficas. Buenos Aires, 1962. P. 94.
[10] *Тертерян И.* Романтизм как целостное явление // Вопр. лит. 1984. № 4. С. 155.
[11] *Zea L.* El pensamiento latinoamericano. México, 1976. P. 70.
[12] Прогрессивные мыслители Латинской Америки. С. 73.
[13] *Lastarria J. V.* Op. cit. P. 437.
[14] *Bello A.* Doscientos años de Andrés Bello. Madrid, 1981. P. 56–57.
[15] *Bilbao F.* El Evangelio Americano. Buenos Aires, 1943. P. 114.
[16] Ibid. P. 143.
[17] *Bello A.* Op. cit. P. 56.
[18] Цит. по: *Ardao A.* Génesis de la idea y de nombre de América Latina. Caracas, 1980. P. 182.
[19] *Henríquez Ureña P.* Ensayos. La Habana, 1973. P. 131.
[20] *Echeverría E.* Obras completas. Buenos Aires, 1972. P. 716.
[21] *Gutiérrez J. M.* Obras. Buenos Aires, 1949. P. 20.
[22] *Lastarria J. V.* Prólogo y Selección de L. E. Delano. México, 1946. P. 20.
[23] *Reyes A.* Obras completas. México, 1960. Vol. 11. P. 82.
[24] *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII вв. Л., 1972. С. 20.
[25] *Uslar Pietri.* Breve historia de la Novela hispanoamericana. Caracas, 1974. P. 161–162.
[26] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 198.
[27] *García Calderón F.* Latin America. L., 1913. P. 230.
[28] *Zum Felde A.* Indice crítico de la literatura hispanoamericana. México, 1960. Vol. 2. P. 91.
[29] *Henríquez Ureña P.* Op. cit. P. 137.
[30] Ibid. P. 133.
[31] *Martínez J. L.* La emancipación literaria. México, 1955. P. 32.
[32] *Lastarria J. V.* Prólogo y Selección de L. E. Delano. P. 20.
[33] *Гумбольдт А.* Картины природы. М., 1959. С. 62.
[34] *Rodó J. E.* Obras completas. Madrid, 1957. P. 776.
[35] *Poblete H.* Genio y figura de Alberto Blest Gana. Buenos Aires, 1968. P. 14.

Часть первая

ЛИТЕРАТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В ПЕРИОД ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ (10—20-е годы XIX в.)

Идея независимости и литература

Патриотическая поэзия

Рождение романа



Глава первая

ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ В СТРАНАХ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В ГОДЫ ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ

К началу XIX в. колониальная система в испано-португальской Америке пришла в полный упадок. На всем огромном материке развитие торговли, промышленности, сельского хозяйства было чрезвычайно стеснено многочисленными и уже потерявшими смысл запретами. Экономическое бесправие усугублялось политической дискриминацией уроженцев Америки, к голосу которых мадридское правительство по-прежнему не прислушивалось. Отказываясь провести давно назревшие реформы, власти в метрополии тем самым ускоряли неизбежный революционный взрыв. И естественно, что идеологами и руководителями освободительного движения, охватившего все слои нации, должны были стать представители единственного просвещенного сословия — креолы. Европейцы по крови и американцы по рождению, креолы владели основными богатствами колоний, но были лишены прав, которыми пользовались уроженцы метрополии — так называемые гачупины, или чапетоны.

Многочисленные документы, созданные как в преддверии войны за независимость, так и в ее ходе, отчетливо отразили непреодолимый антагонизм между колониями и метрополией. В одном из документов такого рода («Причины революции 1810 года»), написанном двумя деятелями Новой Гранады — Камило Торресом и Фрутосом Хоакином Гутьерресом,—читаем: «Достаточно быть американцем, чтобы не быть должным образом оцененным, чтобы подвергаться унижениям в ответ на свои требования. Достаточно сказать „Америка", чтобы понять, что речь идет об огромной стране, где правительство не разрешает существовать наукам, искусству, сельскому хозяйству, торговле, стране, где людям, низведенным до рабского состояния, давали свободу лишь для того, чтобы они смогли посеять немного пшеницы и маиса или завести немного скота»[1].

Непосредственным толчком к возникновению антиколониального движения в Латинской Америке послужила революционная ситуация, сложившаяся в метрополии в 1808 г. За вторжением французских войск в Испанию быстро последовали оккупация Мадрида и высылка королевской семьи в Байону, где Наполеон вынудил отречься от престола вслед за Карлом IV и его сына Фердинанда VII. Однако народное сопротивление захватчикам (Наполеон возвел на испанский престол своего брата Жозефа Бонапарта) привело к образованию Центральной хунты, правившей от имени законного короля Фердинанда VII. Обосновавшаяся

ся в Севилье Центральная хунта приняла в январе 1809 г. декрет, отменявший колониальный статус заморских владений Испании, которые объявлялись равноправной частью империи и которым было дано право на представительство. Никаких практических последствий этот декрет, впрочем, не имел, и уже к 1809 г. относятся первые серьезные выступления в Кито, Чукисаке, Ла-Пасе. Воззвание, которое было составлено одним из руководителей восстания в Ла-Пасе, Хосе Антонио Мединой, отличалось крайним радикализмом. Достижение полной независимости Верхнего Перу от власти Испании здесь связывалось с вооруженной борьбой: «До настоящего времени мы терпеливо сносили своего рода изгнание в самом лоне нашего отечества. Теперь настало время сбросить с себя иго, столь же пагубное для нас, как и тешащее национальную гордость испанцев. Настало время создать новую систему управления, основанную на интересах нашего отечества, в высшей степени униженного подлой политикой Мадрида. Настало, наконец, время поднять знамя свободы в этих многострадальных колониях, приобретенных без малейшего права и удерживаемых посредством самой великой несправедливости и тирании» [2].

Несмотря на то что первые вспышки антиколониального протеста были подавлены, положение в колониях отнюдь не стабилизировалось. В 1810 г. освободительное движение — Индепенденсия — охватило крупнейшие центры: Каракас, Буэнос-Айрес, Боготу, Сантьяго, ряд городов в вице-королевстве Новая Испания. Восстание развернулось на фоне обострившейся ситуации в Испании, где войска национального сопротивления терпели поражения, а войска Наполеона захватили значительную часть территории. В этот момент борьба, которую вели испаноамериканцы против испанцев, парадоксальным образом ассоциировалась в их сознании с войной самих испанцев против Наполеона: «Мы никогда не взялись бы за шпаги... если бы не угроза того, что наша родина может бесславно пасть, а мы превратимся в жалких рабов наших смертельных врагов» [3].

Действительность вносила серьезные коррективы в реформаторские планы, которые вынашивали первые идеологи антиколониальной борьбы. Креольские лидеры, поначалу желавшие политического равноправия в рамках Испанской империи, столкнулись с решительной неспособностью Центральной хунты, а затем и кортесов, созванных в 1811 г., реально изменить положение дел. Провозгласив формальное уравнение прав жителей колонии и метрополии, власти откладывали практическую реализацию этого принципа в жизнь, выдвигая множество дополнительных условий. Что же касается возможного самоопределения колоний, то эту перспективу отвергали даже испанские либеральные лидеры, разделявшие в этом вопросе позицию сторонников интегризма — целостности империи.

«Нас оскорбляют те, кто говорит о замирении. Его нет и не может быть, когда речь идет о столь отвратительных тиранах» [4]. Слова эти принадлежат одному из ярких публицистов того времени — мексиканцу Хосе Сервандо Тересе де Миеру, автору получившего известность «Письма американца испанцу». Само заглавие «Письма» имело конкретный смысл, поскольку адресатом письма был Бланко Уайт, испанский радикал, издававший в Лондоне журнал «Эль Эспаньоль». В письме Миера яростно осуждались близорукость и эгоизм испанских властей, содержался призыв жителей колоний к бескомпромиссной войне с метрополией.

На своем первом этапе антииспанская война закончилась временным поражением. В Испании была восстановлена королевская власть, а карательные войска, посланные в Америку, сумели к середине второго десятилетия XIX в. восстановить пошатнувшуюся власть метрополии почти повсеместно. «Если мы посмотрим на обширнейшие американские земли от Новой Испании до берегов Мауле, на недосягаемые вершины гор Араукарии и на южные территории Америки, мы увидим, что американцы прилагают все свои силы и приносят бесчисленные жертвы, чтобы добиться независимости. Повсюду льется американская кровь, смешиваясь с кровью угнетателей... До каких же пор красоты и богатства нашего континента, его рудники и сокровища будут оставаться исключительным владением хищнической державы, которая своими варварскими законами приносила в течение трех столетий одно лишь несчастье миллионам жителей?.. Целые столетия подготавливали эту благодать, этот лучезарный рассвет, который уже занимается над Испанской Америкой. Видится близкий конец страшной войны» [5]. До конца этой войны оставалось десять лет, а Симон Боливар, вождь венесуэльской Индепенденсии, уже тогда с уверенностью утверждал историческую неизбежность краха колониальной империи.

Это ему предстояло стать почти единоличным лидером борьбы всей Испанской Америки, которая вновь разгорелась в последние годы второго десятилетия XIX в. Его армия обеспечила освобождение не только Венесуэлы, но и соседних с ней стран — тех, что находились на территории Новой Гранады, провинции Кито, вице-королевства Перу. Армия другого выдающегося военачальника, аргентинца Хосе де Сан-Мартина, освободила объединенные провинции Ла-Платы, Чили и Перу. В 1821 г. была провозглашена независимость Мексики, во главе которой стал Агустин де Итурбиде. После безуспешной попытки объявить себя императором Итурбиде был свергнут, и в стране была провозглашена республика.

В 1824 г. на вершинном плато Андского хребта произошли две последние битвы, которыми победоносно завершилась Индепенденсия Испанской Америки. В августе ближайший сподвижник Боливара, Хосе Антонио Сукре, выиграл сражение при Ху-



Полководец Хосе Сан-Мартин

нине, а в декабре сам Боливар провел победоносную битву при Аякучо. С тех пор оба эти географических названия приобрели символическое для испаноамериканских народов значение. В начале 1825 г. был взят последний оплот роялистских войск в перуанском порте Кальяо. От этой даты Испанская Америка отсчитывает время своего независимого существования; лишь Куба и Пуэрто-Рико оставались на положении колоний до самого конца XIX в.

В результате войны за независимость бывшие испанские колонии превратились в суверенные государства, перед которыми открылась возможность самостоятельного развития и социального прогресса. В большинстве стран было отменено рабство, ликвидированы дворянские титулы, другие атрибуты феодальной иерархии. И хотя долог и мучителен был путь к подлинной свободе и независимости, всемирно-историческое значение латиноамериканской Индепенденсии трудно переоценить. «...В результате... весь наш огромный горный край занял свое место в географии мира, и перед всеми предстали творческий гений и самобытность наших народов» — так через полтораста лет определил ее значение П. Неруда.

Индепенденсия дала мощный импульс формированию общественной мысли Латинской Америки: «Американистская мысль как рассуждение об Америке существовала с самых ранних времен — с ее открытия и конкисты,— отражая сначала потребности европейского сознания, а затем — и собственно американского» [6]; но только в начале XIX в. появились необходимые предпосылки для решения проблемы духовного самоопределения латиноамериканских наций. В эти годы и возникла так называемая идеология американизма. Этой идеологии стадиально предшествовало менее четкое идейное направление, опиравшееся как на религиозно-гуманистические традиции, выработанные за столетия борьбы с колониалистской концепцией порабощения и насилия, так и на достижения европейской философии, прежде всего просветительской. Реализацию просветительских идеалов испаноамериканцы видели в политической практике освобожденных колоний Северной Америки, где была решительно ликвидирована власть метрополии и провозглашены принципы экономической свободы и социально-политической демократии. В сочинениях Джефферсона, Вашингтона, Пейна черпались не только вдохновляющие идеи, но и практические рекомендации. В Филадельфии, где еще со времен Франсиско Миранды находили приют испаноамериканские патриоты, опубликовал свои сочинения эквадорец Висенте Рокафуэрте, ратовавший за «североамериканский путь» развития Латинской Америки («Идеи, необходимые каждому народу, который хочет стать свободным», 1821; «Политическое эссе», 1823; а также перевод текстов Т. Пейна). Рокафуэрте не был одинок в этих своих воззрениях.

Идея перестройки общественно-экономической системы стран Латинской Америки, ориентирующейся на североамериканскую модель, оказалась нереальной. Сильнейшая инерция феодальных отношений, отсутствие социального сознания в широких массах, этническая разнородность, препятствовавшая национальной консолидации,— эти и другие причины делали невозможными радикальное переустройство общества, едва выходившего из состояния колониального гнета. К тому же и политическая обстановка, складывавшаяся во вновь рожденных республиках, объективно требовала централизованной власти. Эта проблема была со всей остротой поставлена Боливаром, который полагал федеративное устройство неосуществимым и нежелательным для вновь образовавшихся наций.

Наряду с проблемой политического самоопределения, разумеется, главной проблемой, которую осваивала литературно-общественная мысль Латинской Америки в то время, была проблема историко-культурной самобытности. Эта самобытность определялась прежде всего уникальным этноментальным синтезом, возникшим в Латинской Америке как следствие смешения рас. И если некоторыми мыслителями (Рокафуэрте) данный фактор рассматривался лишь как препятствие для социально-политического развития Испанской Америки, которое они видели на уже апробированном передовыми странами пути, то другие (Боливар) стремились осмыслить его как важнейший феномен латиноамериканской самобытности. Конституируясь таким образом, идеология американизма уже не могла оставаться в пределах просветительской философии. Предлагавшая универсальные средства социального преобразования и прогресса, эта философия была равнодушна ко всему, что выходило за рамки обобщающе-рациональных понятий, которыми она оперировала.

В процессе же постижения своей самобытности общественно-литературная мысль Латинской Америки неизбежно заражалась пафосом романтизма, провозглашавшего верность «национальному духу» и ее истокам.

Идеология американизма развивалась в противоборстве с концепциями биологической, духовной неполноценности народов Латинской Америки, которые были воплощением колониалистской политики ведущих западных держав. Согласно этим концепциям, внеевропейские народы нуждаются в опеке и, следовательно, не имеют реальной возможности для своего независимого существования. Инерция подобных европоцентристских предрассудков, зародившихся еще в предшествующие столетия, была столь сильна, что не только в начале, но и в течение всего XIX в. борьба с ними оставалась актуальной для общественно-литературной мысли Латинской Америки. Характерный пример находим в сатирическом «Диалоге итальянца и француза», который сочинил мексиканец Хосе Хоакин Фернандес Лисарди для своего журнала

«Пенсадор Мехикано» (1813). В этом диалоге итальянец является рупором самых расхожих расистских предубеждений, называя американцев «нецивилизованными, глупыми, похожими на обезьян-самбо».

В затянувшейся дискуссии о биологических и умственных особенностях людей Нового Света важную роль сыграла книга Александра Гумбольдта «Путешествие в равноденственные области Нового Света» (1812). Это произведение, в котором выдающийся ученый своего времени убедительно опровергал расистские концепции, стало вдохновляющим для мыслителей и писателей Латинской Америки, которой он предрекал «великую будущность». С самого начала идеологии американизма была чужда замкнутость. Активное восприятие философско-художественных концепций, созданных другими народами, не противоречило исследованию своей сущности: именно в контакте с чужим интеллектуальным опытом рельефнее выявлялись собственные особенности и потребности.

Идеология американизма включала весьма разнородные тенденции. Некоторые из них самым непосредственным образом были связаны с собственно литературной мыслью и художественным творчеством. Отправной точкой этой идеологии был антииспанизм. В те времена, и даже позже, понятия «испанская нация» и «испанская империя» воспринимались как нечто единое. Соответственно «антиколониализм» и «антииспанизм» также выступали как синонимы.

Америка рассчитывалась с метрополией за три века колониального ига, и общий пафос отрицания всего испанского был вполне закономерен. Разрушение представлялось исходным моментом для последующего созидания. «Чем иным является история испанского господства над нами, как не историей неслыханных жестокостей? Что другое обнаруживает эта история, кроме как отчаянную борьбу между богом, который сделал все, чтобы обогатить нашу землю, наполнить до краев источники ее благоденствия, и гачупинами, неизменно ощетинными против нас, упорно не допускавшими нас воспользоваться благами создателя»[7].

Гневная патетика этого воззвания, опубликованного газетой мексиканских инсургентов «Деспертадор американо» (1811), роднит его с упомянутым письмом С. Тересы де Миера редактору «Эль Эспаньоль». А вот что писал Боливар в 1815 г.: «Ненависть, внушаемая нам Испанией, больше, чем океан, отделяющий нас от нее. Легче соединить два материка, чем духовно примирить обе страны»[8]. Подобного рода инвективами была полна пресса того времени. В ненависти к испанскому колониализму писатели Испанской Америки объединялись с французскими просветителями. Расхождение было в другом вопросе, тесно связанном с первым,— в отношении к католицизму. Дело заключалось в том, что католицизм — хотя и навязанный аборигенам конкистой, хотя и слу-

живший опорой колониальному режиму — в ходе исторического процесса стал мощным интегрирующим фактором в новом испаноамериканском социуме. «Этническое разделение само собой предполагало отсутствие духовной связи между четырьмя основными группами населения: гачупинами (т. е. испанцами), креолами, метисами, индейцами. И только католическая религия соединяла их под сводами колониальных церквей. Преданность Богу была единственной связующей силой»[9]. И хотя индейцы продолжали сохранять языческие обряды, а религиозный синкретизм стал характерной особенностью мироощущения туземного населения во всей Америке, католицизм необратимо вошел в сознание формировавшихся наций. Соответственно борьба с испанским абсолютизмом не имела ничего общего с антиклерикализмом.

Эту особенность философии американизма отчетливо определил крупнейший современный философ Л. Сеа: «Просветительские идеи, представлявшие в Европе реакцию против религии, в Испанской Америке носят совершенно иной характер... Борясь за уничтожение политической мощи духовенства, его противники не считают, что они стали от этого плохими христианами или плохими католиками...»[10] Примирение новых идей с религией стало характерным для идеологического мышления Латинской Америки.

Таким образом, одна из первых характерных особенностей общественно-литературной латиноамериканской мысли периода Индепенденсии возникла в результате дифференцирующего подхода к колониальному наследию: был отвергнут испанизм — и оставался в силе католицизм как важнейший элемент собственного сознания. Почти все лидеры и идеологи Индепенденсии (за исключением эквадорца В. Рокафуэрте, уругвайца Х. Х. Артигаса) решительно отделяли себя от атеизма и религиозного свободомыслия.

«За редким исключением деятели освободительного движения и те документы, которые они формулировали, защищали причастность к католической религии. Это относится даже к тем, кто был склонен к якобинству. Более того, католицизм провозглашался повсеместно в новых республиках как государственная религия, исключавшая другие вероисповедания» — в такой решительной форме утверждает эту особенность идеологии независимости ее исследователь Х. Л. Ромеро[11].

В освободительной войне ряда испаноамериканских колоний (и прежде всего Мексики) существенную роль сыграли служители церкви. В кругах церковной интеллигенции была хорошо известна теория испанского религиозного философа XVII в. Франсиско Суареса, который отрицал божественную власть короля и утверждал, что монарха, ставшего тираном, ждет справедливое возмездие.

В духе Суареса сформулировал свой манифест первый вождь Индепенденсии в Мексике, священник Мигель Идальго. 15 сентября 1810 г. он обратился к своим прихожанам, призвав их к справедливой борьбе с угнетателями во имя приверженности «к святой католической церкви». Нарисовав картину преступлений колонизаторов, Идальго заключил речь такими словами: «Откройте глаза, американцы, и не давайте более обмануть себя нашим врагам; они католики лишь в силу политической выгоды. Их истинный Бог — деньги... Разве не может быть истинным католиком тот, кто не хочет подчиниться испанскому деспотизму?.. Разорвем же эти цепи позора, которыми мы были скованы столь долгое время» [12].

Поднявшееся на вооруженную борьбу войско Идальго украшала хоругвь Девы Гваделупской. Культ «Смуглой Девы» (возник еще в XVI в.), явившейся на землю в образе темнокожей индианки, стал важнейшим фактором формирования новой метисной мексиканской нации; потому-то ее изображение и могло стать символом независимости Мексики в то время, когда началась вооруженная борьба против колониального гнета. Роль этого фактора особо отметил Боливар: «Произошло слияние политического энтузиазма с религией, что еще более воспламенило людей на борьбу за священное дело свободы» [13].

Борьба против колониальной власти есть дело, угодное богу, санкционируемое религией,— этот тезис варьируется во многих документах периода войны за независимость. В «Политическом катехизисе», изданном в 1820 г. в Великой Колумбии в качестве учебника для народа, подробно растолковывается известное положение о том, что католическая религия обязана своим распространением всемогуществу бога, «который смог преодолеть препятствия, поставленные самими испанскими христианами на пути распространения и пропаганды религии». Что же касается конкистадоров, то они рассматриваются как узурпаторы и насильники, и их деятельность решительно отмежевывалась от христианской веры. «Если мы действительно любим католическую религию, если мы хотим сохранить ее, жить и умереть с ней, мы должны удвоить наши усилия, чтобы никогда не возвращаться к прежней зависимости» [14].

О ситуации в Аргентине, где относительное вольномыслие вождей заметно контрастировало с настроением народных масс, красноречиво свидетельствует письмо, которое один из предтеч аргентинской Индепенденсии, Мануэль Бельграно, написал Хосе де Сан-Мартину в 1814 г.: «Мы должны всячески уважать взгляды народа, и особенно те, которые относятся к религии... Война, которую Вы сейчас ведете, нуждается не только в оружии, но и в общественном мнении, неизменно опирающемся на доблести естественные, христианские. Ведь враги наши воюют против нас еще и тем, что называют еретиками; одним этим они привлекают



Мигель Идальго.
Фреска мексиканского художника Х. Чавеса Морадо

невежественный народ на свою сторону, уверяя его, что мы являемся врагами религии. Быть может, кто-нибудь и посмеется над моими словами, но Вы-то не должны увлечь себя экзотическими идеями, проповедуемыми людьми, что не чуют земли, по которой ходят» [15]. Здесь примечательно и признание серьезных внутренних противоречий среди вождей Инденденсии. Борьба между приверженцами передовых либеральных идей и теми, кто стоял на консервативных позициях, займет главное место во всей последующей истории и культуре Латинской Америки.

Составной частью идеологии американизма являлся так называемый индианизм. В роли его первых глашатаев выступила еще в конце XVIII в. группа писателей и историков, в основном принадлежавших к ликвидированному ордену иезуитов. Изгнанные

из пределов Америки, они писали и публиковали свои произведения в Европе, стремясь восстановить истинное значение туземных народов и их культуры, прежде всего для цивилизации, развивавшейся на землях Нового Света. Их прямыми преемниками стали те идеологи Индепенденсии, которые особенно остро ощущали необходимость приобщения к наследию коренных обитателей Америки. Но, в отличие от авторов предшествующего периода, которые не помышляли о суверенной Америке, они рассматривали индианизм и как идейное орудие в борьбе против испанского колониализма. Индепенденсия мыслилась «отмщением индейцев, побежденных испанцами» [16].

Специфический оттенок, который приобрел индианизм в этот поворотный момент для Латинской Америки, определялся еще и исторически сложившейся двойственностью мироощущения креолов, а ими были большинство деятелей освободительной войны. Они остро нуждались в апелляции к аборигенным корням новых наций, формировавшихся в Латинской Америке; вне этой связи они оставались бы на положении пасынков пиренейских испанцев. Индианизм, таким образом, предоставлял аргументы исторического и морального характера в борьбе за независимость всех народов Нового Света.

Оппозиция «испанское—индейское» становилась отныне одной из константных в общественно-художественном сознании периода Индепенденсии; с ее помощью описывался и переосмыслялся исторический опыт народов Нового Света. Закономерность «встречи» двух сил — индейца и креольского инсургента — философ Л. Вильоро объясняет тем, что «и тот и другой находились доселе по разным краям отрицаемого порядка. Из этого возникла любопытная и показательная символика. Конкиста была отрицанием индейского общества, а война за независимость — отрицанием первого отрицания. Новое пробуждение индейского народа означало движение в направлении, противоположном его порабощению конкистой. Война за независимость представала то более, то менее ясно, как пересмотр конкисты» [17].

Эта идейная тенденция материализовалась в некоторых атрибутах культуры. В день провозглашения независимости Мексики был сооружен макет ацтекского дворца, украшенный оружием древних мексиканцев. А в 1822 г., когда заново был открыт театр в Лиме, на его занавесе появилось изображение инкского бога Солнца. Величием доколумбовой Америки проникся Боливар, который, попав в Перу, с восхищением рассказывает о знакомстве с древнеинкской цивилизацией, называя ее родоначальника Манко Капака «индейским Адамом». Эта мифологическая фигура появляется и в известном приветствии индейского касика Хосе Доминго Чокеуанка, которым он встретил Боливара, прибывшего в городок Пукара в июне 1825 г. Текст этого приветствия — характерный пример диалога, встречи между индейцем и креоль-

ским инсургентом, ставшими в тот момент идейными союзниками:

«Захотел бог туземцев создать великую империю и сотворил Манко Капака; было много грехов у его расы, и бог послал ей Писарро. После трехвекового искупления грехов бог смилостивился над Америкой и прислал ей Вас, ниспосланного самим провидением. Ничто из сделанного до сих пор не может сравниться с тем, что Вы совершили, и если б кто-либо вознамерился подражать Вам, ему понадобилось бы освободить целый мир. Вы основали пять республик, которые в своем могучем развитии поднимут Вашу славу на такую высоту, куда еще никто не подымался. Ваша слава будет расти, как прибавляется время по прошествии столетий и по мере того, как увеличивается тень при заходящем солнце» [18]. И в знаменитой поэме Хосе Хоакина Ольмедо «Победа при Хунине. Песнь Боливару» Манко (Уайна) Капак также предстает духовным союзником лидера войны за независимость.

Индепенденсия пробудила интерес к выдающимся фигурам эпохи конкисты. Это, с одной стороны, «апостол Америки», великий защитник порабощенных индейцев, испанский монах Лас-Касас, а с другой — вожди сопротивления индейцев Кауполикан, Куаутемок. Известный общественный деятель и поэт Колумбии Хосе Фернандес Мадрид в драме «Гуатимок» (Куаутемок) обратился к образу наследника ацтекского императора, стоически защищавшего свою землю от войск конкистадоров. Откликаясь на появление этого произведения, кубинский поэт Хосе Мария Эредиа отмечает прежде всего привлекательность образа героя: «Достоинство сюжета этого произведения — его историческая известность, а также огромный интерес одного лишь имени героя, способного вдохновить американцев» [19]. И в соответствии с духом времени Куаутемок в финальном монологе предрекает возрождение империи Монтесумы.

Тема конкисты находит воплощение и в поэзии, и в драматургии, и даже в первом историческом романе (анонимного автора) «Хикотенкатль» (1827). В произведениях того времени индеец и индейское прошлое обрисованы условно, даже схематично. Патетическая риторика преобладала над конкретным изображением; доколумбова эпоха окутывалась ностальгической дымкой: «Я, как мог, подражал духу американцев тех времен, когда еще не существовало ни пышности, ни благ цивилизации, но зато царили чистосердечие и простота»,— писал в прологе к «Индейской песне» Х. Х. Ольмедо [20].

Будучи явлением креольской идеологии, индеанизм, разумеется, не отражал реального положения и реальных нужд индейского населения Америки. Английский историк Д. Линч справедливо видел в нем «не результат глубокого понимания индейских проблем, а выражение пламенных идеалов либерализма» [21].

Эпитет «американский» имел в годы Индепенденсии программное содержание: так утверждалась общность политических,

стратегических и исторических задач в момент свершения колониального ига. Этот эпитет входил в заглавие многих изданий в годы войны. «Despertador americano» («Пробудитель Америки») — так назывался первый печатный орган мексиканских инсургентов. «Библиотека американа», «Реперторио американо» — заглавия патриотических изданий, которые выпускал в Лондоне А. Бельо.

Сам характер военных действий против испанских армий предусматривал необходимость единения всех колониальных народов. Операции Боливара, Сан-Мартина, Сукре не замыкались в пределах одной страны и имели общеамериканский масштаб. Во многих документах того времени солидарность испаноамериканцев рассматривалась как практическая мера не только в борьбе за независимость, но и в условиях возможной угрозы со стороны Священного союза.

Показательно, что в тексте национального гимна Аргентины 1813 г. были строфы, посвященные борьбе Мексики, Кито, Каракаса, а венесуэльцы распевали этот гимн как собственный.

Все выдающиеся лидеры, писатели Индепенденсии неутомимо отстаивали идею испаноамериканского единства. «Мы родились на одном континенте, у нас одна прародительница, мы говорим на одном языке, боремся за одно дело, наши судьбы — одинаковы» — так определял ее основу крупнейший деятель и писатель Центральной Америки Сесилио дель Валье [22].

С. дель Валье горячо поддерживал Боливара в его усилиях по объединению освободившихся республик в оборонительный союз. С этой целью в 1826 г. был созван конгресс в Панаме, провозгласивший «анфитионические» (объединительные) идеи Боливара, которым, однако, не суждено было осуществиться.

Доминантой литературного процесса периода борьбы за независимость была резко выраженная идеологичность. Литературу творили люди действия и слова, политические лидеры, просветители, военачальники, которые «своим оружием вписывали блестящие страницы в историю Индепенденсии, а своим пером создавали прокламации, эдикты, письма и другие документы» [23]. Памфлетность, дидактичность, патетическое красноречие — таковы характерные черты важнейших документов Индепенденсии: деклараций, манифестов, публицистики, эпистолярных текстов.

Многим из писателей и политических деятелей довелось изведать превратности бурного течения событий, вынужденную или добровольную эмиграцию. Возникла целая когорта странствующих патриотов, которые, подобно Ф. Миранде, служили делу освобождения Испанской Америки за пределами своей родины. Главным очагом для них стал Лондон, где обосновался еще с 1810 г. А. Бельо, которому предстояло стать крупнейшей фигурой испаноамериканской истории и культуры XIX в. (см. гл. 4).



Камило Энрикес

Вокруг него в разное время собирались литературные и общественные деятели из разных концов Испанской Америки — Тереса де Миер, Х. Х. Ольмедо, Х. Фернандес Мадрид, В. Рокафуэрте, Х. А. Гарсиа дель Рио. Вместе с последним А. Бельо в середине 20-х годов предпринял два уже упомянутых издания, воплощавшие и своим содержанием, и своим названием идею американизма, — «Библиотека американа» и «Репертorio американо».

Печатных изданий в те годы было множество, но чаще всего они были недолговечны, ибо зависели от превратностей военно-политической обстановки. За небольшим исключением, пресса тех лет была прямым средством пропаганды, и стиль ее отражал практические нужды борьбы: «Прозаики были политическими деятелями, и их перо напоминало скорее боевое оружие, нежели орудие искусства» [24].

Таким был прежде всего первый писатель Чили — Камило Энрикес (1769—1845). Монах-бунтарь, преследовавшийся церковными и колониальными властями, Энрикес был неутомимым пропагандистом дела независимости и социального прогресса, он основал первые чилийские печатные издания — «Аурора де Чили», «Монитор араукано», «Меркурио де Чили». Энрикес выступал в различных жанрах — публицистике, поэзии (см. гл. 3), драматургии, и все они рассматривались им лишь как средство распространения революционно-просветительских идей. В краткой форме он изложил их в «Катехизисе патриота» (1813). Тюрьмой и эмиграцией платил Энрикес за свою революционную деятельность.

В 1817 г. увидела свет его пьеса «Камила, или Патриотка Южной Америки» — произведение откровенно дидактическое, убедительно иллюстрирующее основной принцип автора: «Я рассматриваю театр исключительно как общественную школу, и с этой точки зрения представляется несомненным, что драматическое искусство — это мощный инструмент политики» [25]. Сюжет, поступки действующих лиц, их разговоры были столь явно подчинены выражению авторских идей, что героиню пьесы

шутя прозвали «отцом Камило в юбке». Наибольшую нагрузку несут два индейских персонажа — касик и его помощник, у которых находят приют и помощь Камила и ее родители, бежавшие от преследований испанских властей после резни патриотов в Гуаякиле в 1809 г. К тому же с помощью искусной интриги касик помогает соединиться Камиле с мужем, которого она считала погибшим.

Действующие лица пьесы — фигуры условные. Касик и его помощник более похожи на «добрых дикарей» европейской просветительской литературы, нежели на реальных аборигенов. В уста касика К. Энрикес вкладывает и собственные оптимистические пророчества: «Разве это невозможно, чтобы здесь, в Южной Америке, обосновалась бы империя разума и мудрых и патерналистских законов, из которых взойдет заря будущего?» [26]

Истовым служением издательскому делу, верой в благодетельность просвещения Энрикесу был близок мексиканский писатель Х. Х. Фернандес Лисарди. Он также считал печать важнейшим средством искоренения общественных пороков колониального общества и, когда на его журнал «Пенсадор мехикано» был наложен запрет, перенес критику этого общества на страницы романа (см. гл. 6). Позже он вновь вернулся к изданию журналов и занимался этим до конца жизни.

В прозе Индепенденсии было также немало произведений, в которых просветительский критицизм, дух памфлетности сочетался с сугубой мемуарностью, а красноречие в изобличении общественного зла перемежалось субъективно-лирическими мотивами. Именно в этом и была особенность творчества мексиканца С. Тересы де Миера (1764—1827), выпустившего в 1813 г. под именем Хосе Герры «Историю революции в Новой Испании», а затем в 1820 г. «Апологию», произведение автобиографического характера. «Апология» читалась как увлекательное художественное произведение прежде всего потому, что его фабулой стала сама жизнь автора, наполненная необыкновенными событиями. Первый эпизод в его биографии — проповедь, с которой он выступил еще в 1794 г. в присутствии вице-короля и архиепископа. Он заявил тогда с амвона, что христианизация Америки не была делом конкисты и что принес сюда эту религию задолго до испанцев апостол Фома. Идея представить приход католической религии в Америку без посредничества Испании была воспринята как неслыханная, опасная ересь.

Но в этой ереси заключалось зерно принципа, ставшего одним из основополагающих в идеологии освободительной войны: отвергнуть право колонизаторов на владение землями Нового Света по мотивам не религиозным, но политическим. И коль скоро католицизм не есть дар колонизаторов, следовательно, он может быть использован (и был использован) как духовная опора в справедливой борьбе против них самих.

После того как Миер был осужден инквизицией за свою еретическую проповедь, он начал вести жизнь изгнанника. Много лет проведя в Европе, Миер вернулся на родину в 1817 г. вместе с экспедицией отважного испанского партизана Франсиско Хавьера Мины, замыслившего освободить Мексику от власти Испании. После провала этого предприятия Миер был посажен в крепость Сан-Хуан де Улоа, а затем отправлен в Испанию, в тюрьму Кадиса. По дороге он бежал и на время обосновался в США, откуда вернулся домой уже после провозглашения независимости Мексики. Вскоре последовали новые аресты и побеги. Ему было под шестьдесят, когда он еще раз был посажен в тюрьму как заговорщик против власти императора Итурбиде и снова бежал.

Как и в первой книге Х. С. Т. де Миера — «Истории революции в Новой Испании», повествование в «Апологии» постоянно перемежается яростными инвективами, патетическими рассуждениями о судьбах испанских колоний. Особый пыл проявляет автор в спорах со своими врагами; к ним он совершенно непримирим, вне зависимости от того, на какой почве возникла эта вражда: политической, идейной, личной.

Стиль «Апологии» несет на себе печать яркой индивидуальности автора, экстравагантной, подчас склонной к самолюбованию. В книге Миера подлинная авантюристичность жизни автора — монаха, бунтаря, арестанта, закончившего жизнь почетным членом конгресса мексиканской республики,— дополняется еще и откровенным вымыслом. Это все и придало «Апологии» то «несравненное своеобразие», которое заметил А. Рейес, сказав, что на этой книге лежит «отблеск фантазии, пронизывавшей и воодушевлявшей все существование этого человека» [27].

К мемуарам обратился и другой выдающийся деятель Независимости, аргентинец Бернардо Монтеагудо (1787—1827), также проживший жизнь, полную превратностей и приключений. Ему было двадцать лет, когда он, питомец университета в Чукисаке, принял участие в антииспанском заговоре 1809 г. Вскоре Монтеагудо стал видной фигурой в революционной хунте Буэнос-Айреса. Неутомимый публицист, Монтеагудо сыграл видную роль в развитии революционной прессы, в том числе издавал и собственную газету «Мартир о либре» («Мученик, или Свободный»), на ее страницах он отстаивал идею централизованной власти во имя сохранения революционных завоеваний. Вынужденный после ожесточенных нападок врагов покинуть Буэнос-Айрес, Монтеагудо отправился в Чили, затем в Перу, где становится ближайшим помощником Сан-Мартина. С 1822 г. он тесно связан с Боливаром. Незадолго до своей гибели — Монтеагудо стал жертвой убийства — он взялся за написание мемуаров, которые решительно отличаются от сочинения Миера.

Биография Монтеагудо также полна необыкновенных приключений, и если бы он взялся описать их, то получился бы еще

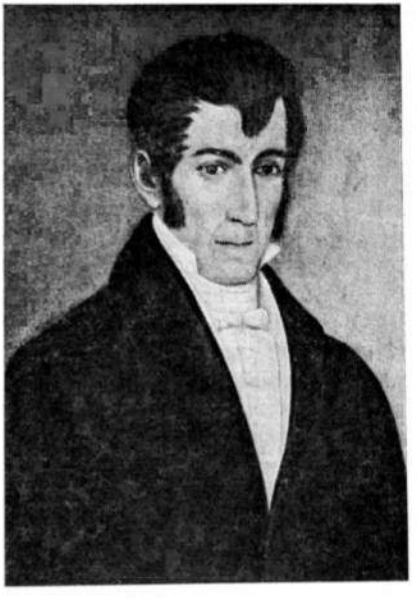
один авантюрный роман из жизни революционера. Но Монтеагудо не сделал этого, и его «Мемуары» — это не автобиография и не рассказ об эволюции собственных политических взглядов. Он сам определил свое произведение как исповедь «американца, человека, который не был новичком в революции и который прошел через все превратности судьбы за 14 лет» [28]. «Мемуары» Монтеагудо тоже по-своему лиричны, и субъективное начало в них выражено вполне отчетливо, только воплощено оно не в жизнеописании, а в раскрытии своей духовной эволюции. Монтеагудо выступает в «Мемуарах», в сущности, как политический мыслитель, сосредоточенный на раздумьях о путях перехода колониального общества к новым формам государственного устройства. А путь этот оказался крайне тяжким. Если первоначальная задача свержения колониального ига была простой и неоспоримой — «от Рио де Ла-Плата до Новой Калифорнии развернулась война с этой целью и никто не думал ни о чем другом, кроме как о разрушении власти испанцев» [29],— то последующий этап, принесший хаос, заставил заново взглянуть на проекты переустройства общества. Монтеагудо считает ошибочным собственные первоначальные идеи об организации освободившихся наций по республиканскому образцу и энергично отстаивает целесообразность установления монархии.

Эти идеи Монтеагудо вызвали яростный протест перуанского публициста Санчеса Карриона, который в «Письмах одиночки из Сайона» (1822) утверждал республиканские принципы правления как единственно возможные.

Свои «Мемуары» — а это, в сущности, не очень большое по размеру эссе — Монтеагудо писал в Кито, в 1823 г. Это был его ответ на нападки и обвинения со стороны противников. Страстный, темпераментный стиль «Мемуаров» характерен для публицистики Индепенденсии. По-разному определившая характер сочинений и Миера и Монтеагудо полемичность — черта, вообще характерная для литературы периода Индепенденсии. Писатели брались за перо с целью поразить своих недругов, утвердить себя или, как пояснял цель своей автобиографической книги Мануэль Бельграно, «защититься от злоязычия». Этот момент присутствует и в автобиографии Висенте Рокафуэрте, одного из активнейших деятелей Индепенденсии, опубликовавшего в 20-е годы множество политических текстов, а затем, в 40-х годах, занявшего пост президента Эквадора. Во всех такого рода книгах судьба автора так или иначе вплеталась в события войны за независимость, общеисторическое выражалось через субъективное, дидактичность не исключала лиризма — словом, в прозе Индепенденсии также исподволь зарождались романтические элементы, что особенно наглядно демонстрировала поэзия тех лет.

Унаследованная от предшествующей эпохи классицистическая система начинала подвергаться постепенному воздействию духа

и эстетики романтизма. Именно в романтизме найдет себе опору так называемый литературный американизм — процесс художественного освоения действительности Испанской Америки. Погружение в ее природную стихию, исторические традиции, осмысление особенностей этнического, культурного облика народов Нового Света — такова общая тенденция этого магистрального направления в литературном развитии Испанской Америки. Получив вдохновляющий импульс в разгар антиколониальной борьбы, литературный американизм стал естественным и закономерным спутником идеологии американизма, а точнее — ее составной частью.



Сесилио дель Валье

Первичным импульсом были сами события освободительной войны, ставшие темой обширной публицистики, драматургии и, главное, поэзии, крупнейшими фигурами которой были венесуэлец А. Бельо, эквадорец Х. Х. Ольмедо, кубинец Х. М. Эредиа. «Свобода — вот что сделало Ольмедо поэтом, свобода в ее вызревании, мученичестве и славе. Дух бури, шквал легендарного героизма на просторах Хунина и Аякучо — вот что было необходимо, дабы вырвать поэта из его гнезда и вознести к небесам» — так, обратившись к примеру автора поэмы «Песнь Боливару», определил один из исследователей взаимодействие исторического и литературного процессов [30].

Пафос гражданского патриотизма естественно сливался с восторженным отношением к родной земле, ее природе. «Буйная и щедрая растительность, вечнозеленая и цветущая земля, мягкий упоительный климат, ясное и облачное небо, солнце, которое, кажется, блестит с небывалым великолепием, цепь гор, вершины которых скрываются в облаках,— все здесь великолепно, ново, величественно» — таким могучим источником вдохновения видел природу Америки аргентинский поэт Крус Варела [31]. К аналогичному образу прибегает и кубинский поэт Х. М. Эредиа, который, комментируя оду Х. Фернандеса Мадрида, увидел ее ценность в том, что «в ней есть изобилие, характерное для американской поэзии, которая должна быть красивой, как поля Америки, огромной и величественной, как ее водопады и вулканы» [32].

Так возникает и закрепляется как постоянная метафора, соединяющая величие природной стихии Америки и ее исторической судьбы. «Америка, родина моя и моих достойных друзей, должна стать такой, какой ей необходимо стать: огромной, как континент, на котором она простирается, богатой, как золото, таящееся в ее чреве, величественной, как Анды, которые ее поднимают и возвышают» [33]. Эти слова принадлежат С. дель Валье, который в своей «Исповеди» — характерном образце лирической прозы, погружаясь в естественную стихию родной земли, находит в ней отклик идеям американизма и собственным эмоциям.

Эстетическое открытие природы Америки во многих случаях шло рядом с открытием образа ее коренного жителя — индейца. Этот образ, воспринимавшийся в столь же абстрактно-идеальном виде, каковым он предстал у идеологов американизма, стал одним из ключевых символов испаноамериканской самобытности.

Наивысшим художественным достижением литературного американизма в эпоху борьбы за независимость были американские сильвы А. Бельо — основополагающие произведения литературы Испанской Америки (гл. 4).

На этом начальном этапе своего развития литературный американизм не мог еще дать обильной, художественно совершенной продукции. Но уже тогда в меру своих возможностей его приверженцы, объединенные жаждой ответить на вопрос, «кто мы, каковы особенности нашего естественно-исторического бытия, каково наше мироощущение», создавали фундамент становления самобытной латиноамериканской литературы. Как полагает кубинский ученый Х. Ле-Риверан, «война за независимость испанских колоний в Латинской Америке... несомненно открыла новые перспективы. Главное заключалось в том, что новая ситуация содействовала начавшемуся процессу исследования, выявления собственной самобытности (природа и ее богатство, местная экзотика, критика предшествующей эпохи колониализма)» [34].

Благодаря новым перспективам, открывшимся в ходе борьбы за независимость перед испаноамериканской литературой, она начала обретать то самосознание, без которого немыслимо было создание самостоятельного художественного слова. В Латинской Америке появились свои герои, свои образные символы, свои мифы, которыми отныне будет питаться творчество ее писателей.

В период борьбы против колониального ига прочно завязался узел, скрепивший исторический и культурный процессы Латинской Америки. Первым, кто предельно воплотил историческое и художественное своеобразие испаноамериканского мира и кто сам превратился в его главный символ, был Симон Боливар (см. гл. 2).

[1] Цит. по кн.: *Ocampo López J.* Historia de las ideas de integración de América Latina. Tunja, 1981. P. 66.
[2] *Levene R.* Ensayo sobre la Revolución de Mayo. Buenos Aires, 1960. Vol. 1. P. 354.
[3] *Teresa y Mier J. S.* Ideario Político. México, 1978. P. 73.
[4] Ibid.
[5] *Боливар С.* Избр. произведения. М., 1983. С. 44—45.
[6] *Ardao A.* Génesis de la idea y el nombre de América Latina. Caracas, 1980. P. 13.
[7] *Urbina L. G.* La vida literaria de México. México, 1946. P. 288.
[8] *Боливар С.* Указ. соч. С. 50.
[9] *Urbina L. G.* Op. cit. P. 71.
[10] *Сеа Л.* От романтизма к позитивизму в Латинской Америке // Вестн. истории мировой культуры. 1960. № 3. С. 14.
[11] *Romero J. L.* Situaciones e ideologías en Latinoamerica. México, 1981. P. 68.
[12] *Urbina L. G.* Op. cit. P. 283—284.
[13] *Боливар С.* Указ. соч. С. 64.
[14] Цит. по кн.: Католицизм и свободомыслие в Латинской Америке в XVI—XX вв. М., 1980. С. 67.
[15] Цит. по кн.: *Romero J. L.* Las ideas políticas en Argentina. México, 1946. P. 100.
[16] *Porras Barrenchea R.* Mito, tradición, historia de Perú. Lima, 1973. P. 69.
[17] *Villoro L.* De la función simbólica del mundo indígena. México, 1979. P. 9.
[18] Oradores de America. México, 1946. P. 13.
[19] *Heredia J. M. Prosas.* La Habana, 1980. P. 122.
[20] Цит. по: Солдаты свободы. М., 1963. С. 19.
[21] *Линч Д.* Революции в Испанской Америке, 1808—1826. М., 1979. С. 49.
[22] Цит. по: *García Laguardia J. M.* El Pensamiento de José Cecilio del Valle. Honduras, 1982. P. 13.
[23] *Arrom J. J.* Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá, 1963. P. 122.
[24] *González Peña C.* Historia de la literatura méxicana. México, 1966. P. 125.
[25] *Henríquez C.* Camila. Santiago, 1969. P. XI.
[26] Ibid. P. 20.
[27] *Reyes A.* Obras completas. México, 1956. Vol. 3. P. 434.
[28] *Monteagudo B.* Martir o libre y otros páginas políticas. Buenos Aires, 1965. Vol. 3. P. 131.
[29] Ibid. P. 134.
[30] *Espinosa Polit A.* Olmedo en la historia y en las letras. Quito, 1980. P. 105.
[31] *Carilla E.* La literatura de la independencia hispanoamericana. Buenos Aires, 1964. P. 23.
[32] *Heredia J. M.* Prosas. La Habana, 1980. P. 122.
[33] *García Laguardia J. M.* Op. cit. P. 16.
[34] *Le Riverend J.* Notas acera de las culturas ibéricas en la unidad y la diversidad de la historia de América Latina // Universidad de Santiago. Santiago de Cuba, 1980. N 40.

Глава вторая

ТВОРЧЕСТВО ВОЖДЯ ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ СИМОНА БОЛИВАРА

Многогранность личности Боливара — воина, идеолога, политика, писателя, оратора — сделала его центральной фигурой не только истории войны за независимость, но и всего процесса духовного становления и литературно-культурного развития Латинской Америки. Боливару пришлось выполнять все самому и впервые: он создавал стратегические планы и проекты конституции освобождающихся стран, анализировал политическую ситуацию данного момента и задумывался над историческим опытом Испанской Америки в масштабе веков. Неизменно обращался он и к осмыслению своеобразия той действительности, в которой ему выпало творить. Но был и еще один фактор, обусловивший прямую причастность Боливара к истории литературы,— это художественная одаренность, пронизывавшая все сферы его жизни и деятельности и сделавшая его наиболее полным воплощением человека своего времени и своей американской родины.

Литературное наследие Боливара значительно, и в нем ярко отпечаталась исключительность его личности. Программные произведения Боливара отмечены новаторским характером его общественной мысли, образной силой, а его эпистолярное наследие — открытым лирическим самовыражением человека, которому выпало стать Освободителем Испанской Америки; письма Боливара — неотъемлемая часть литературы периода Индепенденсии. И наконец, художественная одаренность Боливара в концентрированном виде воплотилась в его единственном поэтическом произведении — «Мое наваждение на вершине Чимборасо» и в письмах к поэту Х. Х. Ольмедо.

Родился Боливар в 1883 г. в именитой креольской семье, жившей в столице Венесуэлы — Каракасе. Он получил наилучшее для своей среды и времени образование. Один его наставник, Андрес Бельо, будущий выдающийся поэт и мыслитель, дал ему основательные знания античности. А другой, Симон Родригес, представитель прогрессивной общественной мысли тех лет, воспитал в нем приверженность к идеям Руссо. Существенным этапом биографии Боливара стало пребывание в Париже, куда он отправился в двадцать лет. Жизнь в центре европейской культуры, знакомство с ее произведениями, встречи с выдающимися ее представителями и эмоциональная восприимчивость Боливара способствовали тому, что его природные таланты получили всестороннее развитие. Здесь юноша из колониальной провинции превратился в широко образованного мыслящего человека, для которого чтение философских и художественных книг стало по-

стоянной потребностью. Он собрал солидную библиотеку, уникальную, если иметь в виду обстоятельства его жизни. Он сам составил список авторов, чьи произведения легли в фундамент его образованности,— Локк, Кондильяк, Бюффон, Д'Аламбер, Гельвеций, Монтескье, Мабли, Филанджери, Лалланд, Руссо, Вольтер; к этому он добавил имена классиков античности, а также литературы Испании, Франции, Италии, Англии. Из собственных признаний Боливара, равно как и из свидетельств близких ему людей, явствует, что больше всего его привлекала литература Франции; ее просветительская мысль сыграла важнейшую роль в культурном формировании Боливара, в созревании в нем революционных идей борьбы за независимость испанских колоний.



Симон Родригес

Стремительное развитие событий антииспанской революции в Венесуэле почти сразу сделало Боливара ведущей ее фигурой.

Однако вскоре революция была подавлена, и Боливару пришлось испить всю горечь поражения. Но именно с этого момента Боливар проявляет такую силу духа, такую способность к преодолению невзгод и препятствий, которые были под стать лишь личности исключительной. С сознанием своего высокого предназначения Боливар целеустремленно выстраивал свою жизнь как жизнь героя, безраздельно отдающего себя свершению исторического подвига — освобождению Испанской Америки от ига колониализма.

Деятельность Боливара на этом поприще была сродни художественному вдохновению, которое находило воплощение не только в оригинальности его стратегических планов и политической мысли, но и в искусстве оратора, поэта, актера. Боливару была присуща тяга к театральности, зрелищности; эффектными представлениями отмечались победоносные сражения. Захватывающим спектаклем стал торжественный въезд Боливара в Каракас, вновь отвоеванный в августе 1813 г. у испанцев. Победителя встречали дождь цветов, дюжина юных красавиц города и всеобщий энтузиазм. Театральные наклонности Боливара питались традиционной приверженностью испаноамериканцев к массовым празднествам, но они, в свою очередь, сами будили фантазию народа, ко-

торый стал наделять реального Боливара чертами легендарности. Он был провозглашен Освободителем.

Художественная одаренность Боливара — не просто одна из граней его личности, но ее внутренняя суть, сказавшаяся во всех его делах и произведениях. В ней исток того творческого воображения, роль которого в собственной жизни осознавал и сам Боливар: «... страстные желания, постоянство и пылкость воображения — вот что двигало мною по избранному пути» [1]. Воображение сопутствовало Боливару во всем: в стратегии, в политике, в литературных занятиях, в любви, но, главное, в искусстве побеждать. «Творческий гений по преимуществу (par exéllançe), Боливар извлекал средства из ничего...— писал его адъютант О'Лири.— У него был дар убеждения, и сам он умел вдохнуть веру в других. Этому качеству он в большой степени обязан ошеломительными победами, которые одерживал в обстоятельствах, столь сложных, что они обескуражили бы любого другого человека, не обладавшего подобным даром и подобной выдержкой» [2]. «Его имени сопутствовало некое обаяние»,— признавал даже не очень расположенный к нему генерал Миллер [3]. Вокруг Боливара создавалась своего рода аура, магическая атмосфера: его головокружительные успехи воспринимались как чудо.

«Человек-художник» — так назвал Боливара Хосе Энрике Родо, наиболее емко характеризуя внутреннюю суть этого исторического деятеля и его роль в формировании культурного сознания народов Латинской Америки [4].

Сын Испанской Америки, Боливар был и сыном своей эпохи, воспринявшей важнейшие устремления европейской романтической культуры, оказавшейся адекватной обновительному пафосу испаноамериканской Индепенденсии. А сам Боливар, символ пробудившейся энергии молодых народов, соответствовал концепции исключительной личности, которую создавала и развивала культура романтизма. Вот почему фигуру Боливара необходимо рассматривать в общемировом контексте — как одного из архетипов романтического характера.

Отсюда и частые сравнения Боливара с Наполеоном. К сравнению этому нередко прибегал и сам Боливар, признававший некое типологическое сходство обоих темпераментов: «Если бы мадам де Сталь одолжила мне свое перо, я повторил бы вслед за ней, что я — человек бури, именно ту фразу, которой она охарактеризовала Наполеона» [5]. Однако он же сам подчеркивал и принципиальную разницу в том, какую роль выпало каждому из них играть в истории. На протяжении всей своей жизни Боливар обращался к образу Наполеона, отдавая должное его военному гению, силе личности, но решительно отвергая его претензии на всемирное господство. Итог этого внутреннего диалога — его письмо 1828 г. к своему сподвижнику Паэсу, который предлагал Боливару в условиях опасности анархии возложить

на себя королевскую корону: «Я не Наполеон и не стремлюсь стать им. Такие примеры кажутся мне недостойными моей славы. Титул Освободителя выше всех, которые получала человеческая гордость» [6].

Титаническое честолюбие, отличавшее Боливара, не было отделено от дела, которому он служил. Он часто называл «войну и славу своими главными слабостями»; обе эти склонности он реализовал как вождь освободительной войны, которой отдал свое мужество, таланты и свое состояние. И в этих словах нельзя не увидеть также и рефлекс романтической традиции, ставящей славу превыше власти, что и нашло свое выражение в последних его речах и предсмертных словах.

Как исторический деятель Боливар полностью реализовался, выполнив миссию Освободителя Испанской Америки, в чем он видел свое предназначение. Но он не смог решить проблем социальной организации молодых республик, ставших жертвой анархии и междоусобиц. Уже сложив с себя полномочия президента Колумбии, свое последнее обращение к народу Боливар закончил словами: «Счастье Родины — мое последнее желание. Если моя смерть поможет покончить с междоусобицей и укрепить единство, я без ропота сойду в могилу» [7]. Боливар и сошел в могилу как романтический герой, обреченный на изгнание и одиночество. Известны его слова, сказанные накануне смерти: «Иисус Христос, Дон-Кихот и я — вот самые большие безумцы, которых только знал мир» [8]. В них не только горечь разочарования, но и непоколебимая вера в свое предназначение.

Личность, биография, идеи Освободителя воедино слились в творчестве Боливара. Он поставил или предугадал многие важнейшие проблемы латиноамериканской истории. В его сочинениях конституируется идеология американизма, уже заявившая о себе в трудах предтеч и современников Индепенденсии.

В 1815 г., оказавшись на Ямайке, где он нашел убежище в то время, когда силы патриотов повсеместно потерпели поражение, Боливар пишет программное произведение — «Ответ одного южноамериканца кабальеро с этого острова» (впоследствии оно получило известность под названием «Письмо с Ямайки»). Вместе с другими письмами, написанными там же, этот документ содержит зерно исторической концепции Боливара, в которой он объединяет два основополагающих события, разделенных тремя веками: конкисту, положившую начало колониальной власти в Новом Свете, и Индепенденсию, первые вспышки которой были яростно подавлены королевскими войсками: «О! Если эти столь отдаленные от нас по времени преступления так глубоко затрагивают наши чувства, то сколько же должна вынести чувствительность сострадательных душ, когда представляешь себе все жуткие, но достоверные подробности злодеяний, которые Южная Америка все еще обречена терпеть» [9]. В этой связи Боливар вспо-

минает фигуру защитника индейцев, «апостола Америки» Лас Касаса, «великого философа и гуманиста, который воочию увидел эту новую и прекрасную часть земного шара, издревле населенную индейцами, а позднее омытую кровью более чем 20 миллионов ни в чем не повинных жертв» [10]. Индепенденсия предстает, таким образом, как справедливое искупление вины конкистадоров, а потому Боливар не сомневается в ее триумфе.

Адресатом «Письма с Ямайки» было мировое общественное мнение, и Боливар не жалеет красок, чтобы нарисовать картину трехвекового гнета, которому подверглись народы целого континента: «Над нами издевались, не только лишая принадлежащих нам прав, но как бы не позволяя нам выйти из детского возраста в том, что касается ведения общественных дел... мы... изолированы или, лучше сказать, отстранены от мирового опыта, приобретавшегося странами в науке администрирования и государственного управления» [11].

Примечательно, что Боливар — в духе того времени — не пользуется понятием «креол», а употребляет только слово «американец». В этом был очевидный смысл: креолы возглавили борьбу против испанской власти под знаком своей принадлежности к Америке и потому считали себя вправе говорить от имени ее народов. Однако это обстоятельство не мешало Боливару подметить исторически обусловленную двойственность положения креола, который, выступая как революционер по отношению к метрополии, в собственном обществе предстает хранителем сложившихся феодальных устоев. В этом Боливар видит одну из особенностей своеобразия исторической судьбы Южной Америки: «... мы не европейцы и не индейцы, а нечто среднее между аборигенами и испанцами. Американцы по рождению и европейцы по своим правам, мы находимся в странном положении, отбирая у местных жителей земельные владения и утверждаясь наперекор захватчикам в родившей нас стране. Наши проблемы, таким образом, крайне запутанны и необычайны» [12].

Наследие колониализма — исходный момент, который нельзя игнорировать при определении путей освобождения и путей создания нового общественного устройства,— эта мысль Боливара, отчетливо выраженная в «Письме», присутствует и в других его текстах. Не только пережитки колониализма в социальном его смысле занимают Боливара. Он с особым вниманием рассматривает такой важнейший фактор своеобразия Испанской Америки, как этническое смешение, происшедшее здесь в итоге конкисты и наложившее отпечаток на саму сущность ее народов: «Мы являем собой человечество в миниатюре, живем в особом мире, окруженном широкими морями» [13].

Эта концепция латиноамериканского этноса наиболее полно развернута в «Речи в Ангостуре» (1819): «Да будет мне позволено привлечь внимание конгресса к одному обстоятельству, кото-

рое может приобрести жизненную важность. Следует вспомнить, что наш народ не является ни европейским, ни североамериканским; он скорее являет собой смешение африканцев и американцев, нежели потомство европейцев... Невозможно с точностью указать, к какой семье человеческой мы принадлежим. Бóльшая часть индейского населения уничтожена, европейцы смешались с американцами и африканцами, а последние — с индейцами и европейцами. Рожденные в лоне одной матери, но разные по крови и происхождению, наши отцы — иностранцы, люди с разным цветом кожи. Это различие чревато важными последствиями» [14].

Здесь данный тезис служит Боливару отправной точкой для рассуждения о возможном характере государственного строя в странах Испанской Америки, в частности в Венесуэле. Вся совокупность черт, присущих колониальному обществу Америки, и главным образом расовая многослойность, исключает возможность немедленного и прямого перенесения сюда опыта государственного устройства передовых стран Запада. «... Пример процветающих Соединенных Штатов был слишком заманчив, чтобы оставить его без внимания... Но, как ни хороша с виду или в действительности великолепная федеративная система, венесуэльцам не было дано оценить ее достоинства тотчас после освобождения от цепей. Мы не были подготовлены к такому благу» [15]. Отсюда и вывод: «Не будем желать невозможного, постараемся избежать того, чтобы, поднимаясь к вершинам Свободы, мы в действительности низверглись бы в бездну тирании» [16].

В «Речи в Ангостуре» Боливар опирается на суждения многих европейских авторитетов, в том числе Монтескье, Руссо. К последнему он испытывал особый интерес и уважение, а его сочинение «Общественный договор» постоянно сопровождало Боливара во всех его передвижениях; именно книга, завещанная им университету родного Каракаса, оказала наибольшее воздействие на его проекты гражданского устройства Америки. Печать руссоизма лежит и на тех сочинениях Боливара, где он говорит о первостепенном значении образования в жизни общества. Руссо импонировал Боливару, как и многим другим писателям Испанской Америки, еще и тем, что его критика цивилизации предполагала уважение к самобытности жизни народов, в ту пору не принимавшейся в расчет европейской рационалистической мыслью. В философии Руссо привлекала и апелляция к непосредственному чувству, к природе как первооснове бытия — то, что характеризовало именно мироощущение жителей Америки. И не случайно, что за год до смерти, направляя послание учредительному конгрессу Колумбии, Боливар особо подчеркнул значение природного фактора: «Важные советы вам даст также сама природа нашей страны, где вы найдете и вершины Анд, и опаленные солнцем берега Ориноко. Посмотрите на нее во всем ее величии, и природа, эта мудрая наставница людей, подскажет вам, что должен сделать кон-

гресс для счастья колумбийцев. Многое вам скажет наша история, многое — наши нужды» [17].

Учитель Боливара Симон Родригес назвал его «человеком Южной Америки». Это надо понимать в том смысле, что он полнее всего воплотил мироощущение народов Нового Света в тот момент, когда они начинали свое независимое существование. Отвергая наследие колониализма, как и духовную зависимость от чуждых молодой Америке иностранных моделей, Боливар утверждает ее право самостоятельно строить свое будущее. В этом — новаторство общественно-литературной мысли Боливара, имевшей, как и сама освободительная борьба испанских колоний, мировое значение.

Боливар не только выступал представителем всей Южной Америки, неустанно отстаивая идею единства населяющих ее народов. Региональную солидарность он рассматривал как важнейшую предпосылку подлинной независимости, надежный заслон от посягательств не только стран Старого Света, объединенных в Священный союз, но и могучего северного соседа. Высокая оценка конституционных принципов и экономического процветания США не помешала Боливару прозорливо определить источник грядущей опасности для молодых республик Южной Америки.

Боливар был достаточно радикален в своих планах социального устройства молодых республик; им двигала вера в возможность осуществления тех принципов народовластия и равенства, которые были начертаны в утопиях просветителей. Но к этому присоединялась также и чисто романтическая мечта о том, что в будущей единой Испанской Америке смогут восторжествовать идеалы, не получившие осуществления в Старом Свете. Он мечтает о поре «великого процветания, которое самой судьбой предназначено Южной Америке; тогда-то науки и искусства, рожденные на Востоке и расцветшие в Европе, найдут прибежище в свободной Колумбии, которая гостеприимно распахнет перед ними двери» — так этот тезис был сформулирован впервые в «Письме с Ямайки» [18]. Вера в единую великую Америку особенно сильно вспыхнула в нем в момент окончания военных действий. В 1824 г. он писал о «свободе и славе», которых достигнет единая могучая Америка.

Идеи Боливара, питавшие его политическую публицистику, отразились и в его частных письмах, где не менее ярко запечатлелись личность этого человека, артистизм его натуры и очевидные литературные способности. Боливар был поэтом, хотя поэзия и не стала для него самостоятельным видом творчества. Адъютант Боливара О'Лири, не раз застававший его за сочинением стихов, писал: «Я не очень сведущ, чтобы судить об их достоинствах, но вот Ольмедо, которого не заподозришь в некомпетентности, часто повторял и даже написал ему, что, если бы Боливар посвятил себя целиком поэзии, он сравнялся бы с Пиндаром» [19]. А дру-

гой свидетель, Л. Перу де Лакруа, сообщает, что Боливар в его присутствии «взялся переводить с листа книгу известного французского поэта Парни „Война богов"; он делал это легко, быстро и выразительно» [20]. Поэтическое чувство Боливара обогащало его восприятие мира, открывало художественный смысл в самой окружавшей его действительности, внушало гиперболическую образность. Все это особенно сильно проявилось во время военных действий в середине 20-х годов в Андах: «Душа моя очарована дикой природой, сотворившей самое себя в порыве внутреннего вдохновения» [21]. Победоносные битвы (Хунин, Аякучо) часто ассоциируются в его сознании с величием андских вулканов: «Аякучо, подобно Чимборасо, поднимает голову надо всем» [22].

Уроженец низинной Венесуэлы, не связанной с развитой аборигенной культурой, Боливар сразу же оказался во власти двух могучих стихий: высокогорной андской природы и исторической древности инкской цивилизации. Природа, история, героические освободительные битвы соединяются в сознании Боливара в единый художественный образ, развернутый, например, в строках, прославлявших замечательного полководца Хосе Антонио Сукре (он возглавил финальное сражение): «Подобно тому как битва при Ватерлоо определила судьбу Европы, сражение при Аякучо решило судьбу американских наций. Грядущие поколения будут благославлять победу при Аякучо, пользуясь благами свободы и правами в священном царстве природы.

Генерал Сукре — отец Аякучо; он — избавитель детей Солнца; он разбил цепи, которыми Писарро опутал империю инков. В будущем Сукре будут представлять стоящим одной ногой на Пичинче, другой — на Потоси, с колыбелью Манко Капака * в руках и взором, устремленным на цепи Перу, разбитые его мечом» [23].

Сходной образной системой пользуется Боливар и в речи, где он подводил итоги только что закончившейся войны за независимость. Он произнес ее в Потоси, городе, расположенном на высоте четырех тысяч метров над уровнем моря. Такой точке обзора соответствует и укрупнение масштаба описываемых им событий: «Что касается меня, то, стоя на этой серебряной глыбе, называемой Потоси, чьи богатейшие недра триста лет служили казне Испании, я не ставлю ни в какое сравнение эти сокровища с той славой, что выпала на долю людей, принесших победный штандарт свободы с жарких берегов Ориноко, чтобы водрузить его здесь, на вершине этой горы, чьи недра вызывают зависть и удивление всего света» [24]. Идея всемирного значения освободительной войны испанских колоний, всегда присутствовавшая в сознании Боливара, здесь, в Андах, достигает эмоциональной кульминации и находит образное выражение: «Свобода Нового Света — надежда всей вселенной!»

* Легендарный основатель империи инков.

В творчестве Боливара, как и в его легендарной личности, воспетой во многих произведениях, наиболее ярко и характерно воплотился литературный американизм того времени. «Первый писатель свободной Испанской Америки» — такое определение присутствует во многих историях литературы. И это можно понимать не только метафорически, но и в прямом смысле слова, имея в виду собственно литературные тексты Боливара: поэму в прозе «Мое наваждение на вершине Чимборасо» («Mi delirio sobre el Chimborazo») и письма к Х. Х. Ольмедо, автору поэмы «Победа при Хунине. Песнь Боливару» (1825).

Оба письма можно считать эстетическим кредо Боливара: в них не только выразились личные вкусы автора, но и отразилась сама ситуация, характеризовавшая литературный процесс того времени — приход романтизма на смену классицистическим традициям, столкновение и сосуществование обеих тенденций.

Первое письмо к Ольмедо было написано в Куско 27 июня 1825 г., через несколько дней после получения его поэмы — непосредственного отклика на два события, победоносно завершившие войну за независимость,— сражения при Хунине (6 августа 1824 г.) и при Аякучо (9 декабря 1824 г.). Восторженные похвалы, которые Боливар щедро расточает автору, лукаво стилизуя и едва ли не пародируя возвышенный слог самого Ольмедо («Поэма — это произведение самого Аполлона»; «Американец будет читать Вашу поэму как песнь Гомера»), не скрывают, а скорее оттесняют внутреннюю ироничность отзыва, его критические ноты. Одна из претензий касается, казалось бы, частности — чисто фактической ошибки, допущенной поэтом: «Вы стреляете... там, где никогда не слышали звука выстрела» (в битве при Хунине обе стороны применяли только холодное оружие); но в дальнейшем замечания приобретают все более язвительный характер. Боливару действительно не нравится уподобление героев Индепенденсии персонажам античной мифологии, к которому постоянно прибегает Ольмедо, следуя нормам классицизма: «Вы по-хозяйски распоряжаетесь всеми персонажами: из меня Вы делаете Юпитера, из Сукре — Марса, из Ла-Мара — Агамемнона и Менелая, из Кордобы — Ахилла, из Некочеа — Патрокла и Аякса, из Миллера — Диомеда и из Лары — Улисса. У нас всех появились божественные или героические тени, которые осеняют нас своими спасительными крылами подобно ангелам-хранителям». Столь неумеренное облачение действующих лиц поэмы в мифологические одежды, полагает Боливар, способно привести к результатам, обратным тем, каких добивается автор: «Вы возносите нас с нашим надуманным богоподобием, как Юпитеров орел, поднявший в небеса черепаху, чтобы бросить ее потом на скалы, о которые она разбилась вдребезги» [25].

Боливар, конечно, оценивал значение побед при Хунине и Аякучо отнюдь не ниже, чем Ольмедо. Более того, этим победам

он не находил прецедентов ни в мифологической, ни в человеческой истории и именно поэтому отвергал «надуманное», как он считал, сравнение с богами. С богами, подчеркнем, принадлежащими европейскому пантеону. Вообще-то Боливар не возражал ни против гиперболизации как таковой (в своих произведениях он постоянно к ней прибегал), ни против обращения к древним традициям — но только не к чужим, заемным, а к своим, американским. И там, где Ольмедо апеллирует именно к таким традициям, он встречает поддержки и сочувствие Боливара, который заканчивает письмо следующими словами: «Вчера я прибыл в классическую страну Солнца инков, страну легенды и истории. Здешний воздух пронизан поэзией, все здесь навевает глубокие мысли, заставляет вспомнить о высоких идеалах...» [26]

Национальную, континентальную самобытность — вот что утверждал Боливар в разговоре с Ольмедо, выступая, таким образом, глашатаем одного из важнейших принципов романтического искусства в Латинской Америке.

«Проблему собственного наследия — американской классики — Боливар затрагивает и во втором письме к Ольмедо (датированном 12 июля 1825 г.), дополняя свой разбор «Победы при Хунине» новыми замечаниями и соображениями. С одной стороны, Боливару импонирует образ Уайна Капака, последнего правителя разрушенного конкистадорами государства инков (в его уста Ольмедо вложил размышления о трагической судьбе своего народа): «Инка Уайна Капак является главным персонажем поэмы: он — неземной дух, он — воплощенные мудрости, он, наконец, герой». Но, с другой стороны, этот образ, на взгляд Боливара, страдает искусственностью, поскольку сконструирован согласно нормам риторики. Так, реальной личности Уайна Капака совершенно не соответствует отношение героя поэмы к христианской религии: «Мне представляется, что ему вовсе не должно быть свойственно восхваление, пусть даже косвенное, той религии, которая привела его к поражению», и уж тем более ненатурален, по мнению Боливара, прочувствованный монолог, с которым Уайна Капак обращается к победителям в битвах при Хунине и Аякучо, именуя их, по воле Ольмедо, своими прямыми потомками. Хотя, как сказано, идеологи Индепенденсии прокламировали свою преемственную связь с аборигенами, ставшими жертвами конкисты, Боливара отталкивала нарочито прямолинейная иллюстрация этого тезиса в художественном произведении. Тирадам Уайна Капака никто не поверит, пишет он. Отсюда один из важнейших эстетических принципов Боливара — «естественность должна лежать в основе любых наших действий» [27].

Подобно тому как письма Боливара к Ольмедо представляют собой первые по времени образцы художественно-критической мысли в литературе независимых стран испаноязычной Амери-

ки, так и его стихотворение в прозе «Мое наваждение на вершине Чимборасо» является самым ранним опытом в жанре философской лирики, заметно определившим его последующее развитие.

Поскольку рукопись этого произведения не сохранилась и оно бытовало в ряде отличавшихся друг от друга списков, принадлежность его Боливару долгое время оспаривалась. Полемика шла также и о дате написания «Наваждения», и о достоверности самого события, положенного в его основу. Только в настоящее время отвергнуты как сомнения в авторстве Боливара (наиболее полный свод атрибутирующих признаков представил аргентинский исследователь Педро Грасес [28], который, в частности, убедительно сопоставил «Наваждение» с другими текстами Боливара), так и предположение о том, что Боливар действительно совершил восхождение на Чимборасо (даже Гумбольдт не смог достигнуть вершины этого вулкана). Так что не следует искать в этом сочинении регистрацию непосредственных впечатлений. «Мое наваждение на вершине Чимборасо» — это в полном смысле слова исповедь великого человека, находящегося в зените своего жизненного пути.

Место и время создания этого произведения — Лоха, октябрь 1822 г. В Эквадоре, на родине самых мощных вулканов Америки, высочайший из которых Чимборасо, начинался последний, завершающий этап освободительной войны. В этот момент Боливар предчувствовал новые блистательные сражения и победы; он был полон любви к незаурядной женщине, только что встреченной им в городе Кито. Все, таким образом, способствовало напряженной лирической медитации, мыслям о своей судьбе, которую он теперь помещает в грандиозные пространственные и временные масштабы, открывающиеся ему с вершины Чимборасо.

Ходу поэтической мысли Боливара соответствует трехчастная композиция, основанная на контрапункте встречающихся здесь мотивов. Вначале — голос автора, преисполненного сознанием собственного величия: «Ступал я смело по следам Кондамина и Гумбольдта, и ничто не могло меня остановить... Земля в смирении замерла у ног Колумбии, а время не смогло сдержать победный марш свободы...» [29] Но вот вступает второй мотив — в обличье старца автору является Время. Принимая вызов, оно сурово вопрошает: «И почему возносишься ты так, младенец иль старец, человек или сказочный герой? Ты думаешь, что мир твой что-то значит? И если вы вскарабкаетесь на песчинку мироздания, то полагаете, что поднялись до неба?.. Вы ублажаете себя надеждой тщетной, что все деяния ваши имеют цену в глазах моих? Напрасно...» [30]

Не раз отмечалось, что эта отповедь текстуально перекликается с тирадой, которую в одном из своих «Сновидений» («Мир изнутри») Франсиско де Кеведо вкладывает в уста «убеленного



«Боливар на вершине Чимборасо».
Художник Тито Салас

сединами почтенного старца»: «Кто сказал тебе, что то, что кануло в вечность, сможет вернуться по твоему зову, когда тебе встретится в нем надобность?.. Знаешь ли ты, что смерть и дни прикованы к одной и той же цепи и что чем далее идут предшествующие тебе дни, тем ближе подводят они тебя к твоей смерти?...»[31]

Боливар, по-видимому знакомый со «Сновидениями» Кеведо, в своем «Наваждении» не столько подражает великому испанскому писателю, сколько спорит с ним, с его эсхатологической мудростью, утверждающей бренность всех человеческих деяний. Лирический герой Боливара не просто отбрасывает эту мудрость: урок, преподанный ему Временем, выступает здесь своего рода испытанием, которое он достойно выдерживает, тем самым утверждаясь в своем призвании. Осознав необходимость исполнить свой человеческий долг, он отвечает Времени как равный: «Я твердо на земле стою и трогаю руками Вечность; я чувствую, как цепи адские хрустят под моей стопою... Я не страшусь измерить то пространство, что занято материей, а на лице твоем читаю прошлого Историю, предначертания Судьбы».

Стойкость человека вызывает уважение у его оппонента. «Тогда поразмысляй,— услышал я в ответ,— пойми и сохрани навеки в памяти все то, что видел. Изобрази перед очами себе подобных Вселенную материю и Мир духовный... И не таи секретов от людей, неси всем людям правду»[32]. Таков оптимистический результат встречи человека с вечностью. Столкновение двух контрастных мотивов разрешается в третьей части гармоническим аккордом.

Гордость человека Америки могуществом ее природной стихии и истории, сознание великой роли, ей уготованной, и исключительности собственной миссии — все эти мотивы, уже прозвучавшие в сочинениях Боливара 20-х годов, выкристаллизовались в лаконичных образах «Наваждения». Спустя более года после написания поэмы Боливар в письме Симону Родригесу, вернувшемуся из Европы, выражает те же чувства, предлагая своему наставнику и другу вновь прикоснуться к «картинам, колоссам, сокровищам, таинствам и чудесам этой великолепной Колумбии. Взойдите на Чимборасо... С высот Вам откроются необозримые дали, и, глядя на небо и на землю, восхищаясь венцом земного творения, Вы сможете сказать: две вечности взирают на меня — прошлое и грядущее»[33].

Боливар мыслил грандиозными масштабами, он отдавался гиперболическим чувствам: его кругозор вмещал все временные и пространственные измерения. Себя же самого он помещал в точке их пересечения. Свободно, естественно слились здесь гигантизм, присущий романтическому чувству исключительной личности, и исторический оптимизм целого континента. Художественное

воображение, изначально присущее Боливару и достигшее здесь максимального накала,— вот что сообщало его мировоззрению не только образотворческую, но и провидческую мощь.

[1] Цит. по: *Perú de Lacroix L.* Diario de Bucaramanga. Cali, 1982. P. 67.
[2] Цит. по: *Busaniche J. L.* Bolívar visto por sus contemporáneos. México, 1981. P. 67.
[3] Ibid. P. 131.
[4] *Rodo J. E.* La America nuestra. La Habana, 1970. P. 148.
[5] *Bolívar S.* Obras completas. La Habana, 1948. Vol. 2. P. 375.
[6] Ibid. Vol. 1. P. 1284.
[7] *Боливар С.* Избр. произведения. М., 1983. С. 179.
[8] Цит. по: *Rumázo González A.* Simón Bolívar. Caracas; Madrid, 1975. P. 62.
[9] *Боливар С.* Избр. произведения. С. 46.
[10] Там же.
[11] Там же. С. 55—56.
[12] Там же. С. 78—79.
[13] Там же. С. 54.
[14] Там же. С. 83.
[15] Там же. С. 82—83.
[16] Там же. С. 91.
[17] Там же. С. 174.
[18] Там же. С. 65.
[19] Цит. по: *Busaniche J. L.* Op. cit. P. 101.
[20] *Perú de Lacroix L.* Op. cit. P. 106.
[21] *Боливар С.* Избр. произведения. С. 126.
[22] Там же. С. 116.
[23] Там же. С. 121.
[24] Там же. С. 130.
[25] Там же. С. 125.
[26] Там же. С. 126.
[27] Там же. С. 127.
[28] *Grases P.* Mi delirio sobre el Chimborazo de Bolívar. Asunción, 1963.
[29] *Боливар С.* Избр. произведения. С. 110.
[30] Там же. С. 111.
[31] *Кеведо Ф. де.* Избранное. Л., 1980. С. 318.
[32] *Боливар С.* Избр. произведения. С. 111.
[33] Там же. С. 112.

Глава третья

ПОЭЗИЯ В ГОДЫ ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ

Развитие испаноамериканской поэзии 10–20-х годов XIX в. определялось основными социально-историческими и идеологическими процессами, характеризовавшими тот период: война за независимость от Испании и формирование освободительной идеологии американизма.

«Родина — вот новая муза, которая влияет чудесным образом» — эти слова аргентинца Каэтано де Родригеса могли бы быть повторены каждым из поэтов той поры. Все они, как правило, были непосредственными участниками военно-политической борьбы, авторами революционных деклараций и национальных гимнов, государственными деятелями, постоянно сменявшими штатские сюртуки на военные и дипломатические мундиры.

Рушившая старую иерархическую систему, социальные, расово-этнические барьеры, война выводила поэзию из придворных салонов в гущу событий, на военные биваки, бурные ассамблеи, где решались вопросы нового государственного устройства. Сама жизнь создавала новый тип поэзии, центральное место в которой заняли такие наделенные ярко выраженной, пропагандистской функцией жанры, как гимн, ода, публицистический стихотворный монолог—«хвала», предназначенные для распространения сведений о победах над испанскими войсками и идей независимости. В походах и на городских площадях рождались анонимная антиколониальная сатира, патриотические песни, и нередко тот, кто писал громогласные оды, становился и автором незатейливых куплетов, обретавших статус народного творчества. В стихии революционной войны происходило сближение народно-демократической и профессиональной поэзии, хотя в тот период разрыв между ними остался непреодоленным прежде всего в силу низкого уровня консолидации народной культуры, складывавшейся в смешении различных традиций.

При этом следует особо подчеркнуть исключительно важное значение профессиональной поэзии, культивированных форм музыкально-поэтического творчества для процесса формирования креольского фольклора в этот период. Война за независимость, сломавшая старую социальную систему, вызвала активное встречное движение городских и сельских форм и моделей, особенно городских, в народную среду, где они подверглись фольклоризации и в уже приспособленном для народного восприятия виде возвращались в город и вступали в контакт с профессиональной культурой (см. кн. 1, ч. 2).

Народная поэзия того времени документирована слабо, что же касается профессиональной, то в ряде столиц уже в ходе войны

за независимость или вскоре после ее окончания она собиралась в антологии, которым придавалось серьезное государственно-патриотическое значение. Эти антологии позволяют говорить, что поэзия тех лет откликнулась практически на все сколько-нибудь значительные события, начиная от революционного взрыва 1810 г. до решающих сражений по всей огромной территории Испанской Америки: при Бояке, Чакабуко, Майпу, Хунине, Аякучо. Если далеко не все из той массы патриотической поэзии, что было создано в те годы, представляет самостоятельный художественный интерес, то многие произведения дают существенный материал для понимания основных тенденций духовного развития в ключевой момент истории Испанской Америки. Именно поэзия наиболее ярко выразила преобладавший в годы войны за независимость пафос единства народов Америки перед лицом общего врага — имперской Испании, идею общности их исторической судьбы. Война, ломавшая старые административные границы испанских колоний, бросала поэтов в разные концы Испанской Америки, и она становилась для них общей родиной. Об этом говорит творчество таких наиболее крупных и типичных поэтов 10—20-х годов, как венесуэлец А. Бельо, ставший одним из строителей чилийской государственности и чилийской культуры, эквадорец Х. Х. Ольмедо, деятельность и творчество которого связаны с Перу, колумбиец Х. Фернандес Мадрид, ставший видной фигурой культурной жизни Кубы, кубинец Х. М. Эредиа, принимавший активное участие в политической и культурной жизни Мексики. Особенно важным оказалось для упомянутых крупных поэтов пребывание за пределами Испанской Америки — в США или в Европе (как правило, в качестве членов дипломатических миссий революционных правительств), позволявшее взглянуть на свой бурлящий мир со стороны, понять, увидеть его место в мировом историческом контексте.

Для их сознания, точно так же как для сознания создателей революционной идеологии американизма, прежде всего С. Боливара, с которым наиболее крупные поэты поддерживали если не личные отношения, то тесные духовные связи, был характерен столь резко отличавшийся от локализма и провинциализма предреволюционной поры пафос универсализма и своего рода революционного «титанизма». Как и идеологи Индепенденсии, поэты мыслили в масштабах всеобщих политических процессов. Вставшие в один ряд С. Боливар, А. Кирога, Р. дель Риего, Дж. Вашингтон, Байрон, павший на поле боя в Греции,— эти имена были символами и ориентирами для поэтов периода войны за независимость. На центральной линии своего развития поэзия 10—20-х годов стала рупором идеалов американизма, идей Просвещения и Великой французской революции, республиканизма и демократизма. Ее эстетическим источником являлся классицизм. Большинство поэтов 10—20-х годов, чье формирование началось

еще до войны за независимость, как правило, писали в традиционных жанрах придворной поэзии «на случай», традиционные хроникально-панегирические стихотворные повествования. В предреволюционный период одним из наиболее значительных авторитетов для них был испанский поэт Хуан Мелендес Вальдес, автор анакреонтической и буколической поэзии, а образцы гражданской просветительской поэзии давало для них творчество видных поэтов-просветителей и классицистов Гаспара Мельчора де Ховельяноса и Хосе Кадальсо и Васкеса. С началом войны основными ориентирами для испаноамериканских поэтов продолжали оставаться такие яркие представители революционно-патриотической классицистической поэзии Испании, как Мануэль Хосе Кинтана, Хуан Никасио Гальего, Никасио Альварес де Сьенфуэгос. Антииспанизм, определявший основной пафос революционной поэзии в восставших колониях, сочетался в творчестве наиболее значительных поэтов с темой духовного единства с испанскими республиканцами и демократами.

Жанровый и идейно-эстетический строй поэзии начала XIX в. на главной линии ее развития целиком и полностью основывался на классицистских нормах и просветительских концепциях, с их твердой верой в разум, просвещение, прогресс, гармонию, определялся универсалистской концепцией человека и мира, историческим оптимизмом. Сами жанры диктовали те маски-образы поэта, в которых он мог выступать: от салонного поэта, галантного ритора, носителя идей разумности и умеренности или поэта-философа природы и мироздания до трибуна в тоге античного героя, носителя идей гражданских добродетелей, наконец, тираноборца, патриота-революционера и борца за независимость. Последняя роль была самой органичной, вызванной к жизни самой историей. Главной, объединяющей для всей поэзии 10—20-х годов стала революционно-патриотическая тема утверждения независимости, суверенитета и творческой дееспособности Испанской Америки, возникающего на мировой исторической карте нового человеческого общества «новых людей», как писал А. Бельо. Идеалам войны за независимость предстояло еще пройти суровые испытания, однако они оставались долгое время ориентирами и воспринимались как основы, на которых должна была самоутверждаться Америка. Вершинный исторический момент требовал осознания истоков и корней Испанской Америки, и наряду с революционной публицистикой, декларациями, манифестами поэзия выступала непосредственным орудием формирования регионального и национального исторического самосознания.

Характерно, что старинные, родившиеся в колониальную эпоху термины «креол», «креольский» в период войны за независимость редко использовались в поэзии, очевидно, прежде всего потому, что они ассоциировались с рухнувшим традиционным ук-

ладом, со всей системой колониально-креольского общества. «Американцы» — таково самое распространенное, типичное и общее для гимнов, патриотических од и песен расово-этническое самоопределение той поры, призванное отграничить Америку от Старого Света и утвердить ее суверенность; одновременно поэзия вводит в широкий обиход в качестве этнонимов либо старые, еще в колониальную эпоху широко вошедшие в употребление термины «мексиканцы», «перуанцы», «чилийцы», либо новые, рождающиеся в ходе битв и создания молодых республик,— «аргентинцы», «колумбийцы», «боливийцы» и т. п.

Если старинные этнонимы имели вполне конкретное наполнение и подтверждались определенной этнокультурной однородностью смешанного метисного населения (прежде всего в Мексике), то новые, особенно в таком районе, как Ла-Плата, носили пока умозрительный, декларативный характер. И поэзии, как активной форме общественного самосознания, предстояло по-своему наполнить понятие «национальное», создавать и утверждать индивидуальный этнический облик рождающихся новых наций. Такие искания предпринимаются уже в ходе войны за независимость (Ла-Плата, Куба), однако основное внимание тогда поэзия уделяет осмыслению и утверждению единства Испанской Америки.

Характерно, что в тот начальный период ее самостоятельной истории как общий определитель «американцы», так и национальные определители, независимо от конкретной этнической ситуации в том или ином районе, связывались с понятиями «индеец», «индейское», поскольку именно в индейском мире сознание политических и литературных деятелей Индепенденсии искало отличительные признаки американского, опору для самоутверждения.

Индеанизм стал характерной чертой поэзии 10—20-х годов, не только отражая, но еще и усиливая сугубую абстрактность образа индейца и его исторического прошлого, что характерно было для идеологии американизма. Индеец выступал в соответствии с руссоистскими идеями о «естественном человеке» и мифом о «добром дикаре» как существо сугубо условное, как персонаж «американской Аркадии», а в одической риторике — еще и в аптичных одеяниях, легко заменявшихся псевдоиндейскими.

Характерными образцами такого рода декоративного индеанизма могут служить вошедшие в поэтический арсенал колумбийской литературы «Секстина индейца» и «Секстина индианки». Написаны эти секстины были кем-то из близких к Боливару поэтов или офицеров из его свиты специально для торжественной встречи освободительной армии в одном из индейских селений. В разыгравшемся под открытым небом спектакле главными актерами были украшенные гирляндами цветов в стиле салонной живописи натуральные индейцы — юноша и девушка, отец которой был убит испанцами. Заучив наизусть риторические секстины,

они декламировали их перед Боливаром и его свитой. Юноша восклицал: «Явись, о славный гений, которого небеса нам послали через три века для утешения индейцев» (т. е. через три столетия после конкисты), а девушка продолжала: «Мои простые родители-селяне, которые стали безвинными жертвами ярости испанцев, сегодня, когда ты посетил наши места, приподымают свои могильные плиты, чтобы увидеть тебя, и моими устами они говорят тебе: „Слава освободителю! Пусть она будет вечной"».

Несмотря на очевидную умозрительность, программный индеанизм поэзии 10—20-х годов имел важное значение для становления культурно-исторического самосознания формировавшихся наций Испанской Америки, с одной стороны, подводя итоги тем духовным процессам, что развивались в рамках колониально-креольского общества, а с другой стороны, открывая новые перспективы.

При всем мировоззренческом и эстетическом различии, искания креольской поэзии барокко на главной идейно-тематической линии ее развития предстают органической предысторией поэтического творчества начала XIX в. На новом уровне национально-этнического и духовного формирования революционная поэзия по-новому и уже сознательно утверждала давнюю идею «родины-Америки». Стихийно зарождавшийся в предшествующую эпоху индеанизм, особенно в Новой Испании (творчество Карлоса де Сигуэнсы и Гонгоры, Хуаны Инес де ла Крус и др.), также предстает предысторией нового индеанизма, который достиг кульминации в поэзии 10—20-х годов.

Поэзия периода войны за независимость, утверждавшая самосознание испаноамериканцев, рассматривала колониальную эпоху как сплошной мрак рабского гнета, а их историю и понятие «родина» открыто и сознательно ассоциировала с историей индейцев — коренного населения, ставшего жертвой конкисты и колониального разбоя имперской Испании. При всей теснейшей связи идеологической и эстетической концепции индейца, индейского мира Америки с европейским филоиндейским просветительством и руссоизмом, с их мифами «естественного» индейца и «американской Аркадии» в испаноамериканской поэзии 10—20-х годов в центре внимания находились иные темы, и прежде всего тема исторической преемственности между борьбой индейцев с испанским колониализмом, особенно во времена конкисты, и той войной за независимость, что шла в начале XIX в. по всей Испанской Америке. Несмотря на всю свою умозрительность и риторичность, поэзия 10—20-х годов совершила огромного значения качественный скачок, обратившись сознательно и целенаправленно (в отличие от спорадического и в большей части стихийного филоиндеанизма колониальной эпохи) к историческим сюжетам, образам, запечатлевшим борьбу индейцев с испанцами.

Тема конкисты Мексики, Перу, Чили, трагические фигуры ацтекских вождей Монтесумы и Куаутемока, араукапских героев Лаутаро и Кауполикана, представителей инкской династии, начиная с легендарного Манко Капака и кончая последним инкой-борцом за независимость Тупаком Амару (вторая половина XVIII в.), широкое использование индейской символики в качестве патриотической эмблематики, мифологических персонажей ацтекского и инкского пантеона, черпавшихся из устной традиции и хроник легендарного и исторического материала, сюжетов, в которых индейцы и креолы оказывались объединенными общей судьбой,— все это характерно для поэзии и драматургии. Переосмыслялись индейские сюжеты и герои на основе традиционной классицистической образности, с использованием античных мифологических и исторических персонажей. Разумеется, герой, сменивший античную тогу на индейскую накидку, произносил в адрес испанцев такие громогласные инвективы и антитиранические, республиканские монологи, каких не произнес бы настоящий индеец. Однако подобная смена декораций была знаком существенных сдвигов в сознании. Важно было то, что поэты 10—20-х годов заговорили от имени индейца, осознанного как центральная фигура Нового Света, с которой связаны корни и истоки испаноамериканцев.

С появлением в поэзии программной фигуры индейца намного более осознанный характер приобретала задача эстетического освоения мира Америки, ее природы, флоры, фауны. Обнаружившаяся еще в поэзии барокко XVII в. своеобразная и связанная с необходимостью создания образа родины-Америки ориентация художественного сознания во внешний мир проявляется и в поэзии 10—20-х годов. Непосредственно с главной задачей создания и утверждения идеи и образа родины-Америки была связана и такая — одна из ведущих идейно-тематических и стилистических — константа, зародившаяся еще в креольской поэзии, как патриотическая идеализация и экзальтация своего мира, богатств его природы, творческих возможностей испаноамериканцев. Однако если такая тенденция была проблематичной в рамках эстетики барокко, то еще более сложной оказывалось ее осуществление в рамках классицистской эстетики, с ее абстрактным универсализмом и отвлеченностью от всего конкретно-индивидуального. Нормативная эстетика классицизма, с одной стороны, помогала поэтам Америки включать свой мир в общую мировую панораму, но, с другой стороны, препятствовала выявлению его специфичности.

Максимальным достижением поэзии 10—20-х годов явились имевшие осознанный и программный характер, утверждавшие духовный и творческий суверенитет Америки идея и практическая попытка создания на основе просветительского американизма целостного эпического образа Нового Света. Такого образа, который

синтезировал бы как ее природу, историю, так и разыгравшуюся на огромных просторах Америки современную драму освободительной войны, подводившую черту под прошлым и открывавшую Испанской Америке путь в будущее.

Поскольку формировавшийся креольский фольклор в силу особых условий своего развития не обладал эпическими жанрами, способными воссоздать эпически целостную картину своего мира (см. раздел 7), эта задача вставала перед профессиональной поэзией. И хотя на том этапе она не могла быть решена, исключительно важное значение имела сама постановка этой задачи.

Все указанные особенности испаноамериканской поэзии с наибольшей отчетливостью выступили в произведениях трех наиболее крупных, а потому и наиболее типичных поэтов, творчество которых как бы суммировало черты, характерные для мышления и других поэтов-современников.

Х. Х. Ольмедо создал самый яркий образец революционной одической поэзии и просветительского индеанизма. А. Бельо, выступивший с программой духовной и литературной независимости Америки, предпринял попытку создания эпического образа Нового Света.

Х. Эредиа, в творчестве которого слились обе тенденции, опережая время, наметил в период активного развития классицистской поэзии новые пути. Подобно тому как в мышлении и творчестве Боливара, в самом типе его жизненного поведения соединились две эпохи — Просвещение и романтизм, так и поэтическое мышление Эредиа и его произведения запечатлели вызревание в лоне испаноамериканского классицизма эстетики романтизма, элементы которого возникали уже и у Ольмедо, и у Бельо. В поэзии Испанской Америки в годы освободительной войны наметилась еще одна существенная тенденция, получившая самое полное воплощение в произведениях аргентинско-уругвайского поэта Бартоломе Идальго. Его творчество стало наиболее ярким образцом процесса сближения народно-демократической и профессиональной поэзии, происходившего в годы войны за независимость.

Развитие поэзии в разных районах Испанской Америки имело свои особенности, связанные как со спецификой развития культуры в колониальную эпоху, так и с тем, как складывалась военно-политическая ситуация в ходе войны за независимость.

Особый мир представлял собой такой давний центр испаноамериканской культуры, как Мексика. С первых же дней начала войны мексиканского народа за независимость народно-демократическая поэзия обратилась к патриотической тематике. Центральными героями анонимных песен, десим, куплетов (в меньшей мере — формировавшегося тогда романса-корридо) стали вожди и герои войны Мигель Идальго, Хосе Мария Морелос, Мигель Альенде — борцы «против гачупинов», «за индейскую свобо-

ду». Очевидно, многие патриотические песни создавались образованными поэтами. Приобретая популярность, они становились фактором народной культуры. Особенно широкое отражение в анонимной поэзии нашел образ возглавившего борьбу после пленения и казни Идальго «американского героя» Морелоса. Примечательно, что практически исчезнувшая в конце XVIII в. из высокой поэтической традиции креольская религиозно-патриотическая символика (в частности, образ Девы Гваделупской — покровительницы Мексики) приобрела новую актуальность в годы войны за независимость, особенно в народном творчестве. Тот факт, что войско Идальго шло под знаменем с изображением Девы Гваделупской, широко отразила анонимная поэзия. В ней «смуглянка» Дева Гваделупская — истинная мексиканка — противостояла «блондинке» Деве Ремедиос, которая в сознании народа ассоциировалась с гачупинами-испанцами.

Немалое число анонимных песен было посвящено народным вождям партизанских отрядов, их героем стал и испанец Франсиско Хавьер Мина, республиканец, один из организаторов войны испанского народа против Наполеона (после поражения и казни Морелоса он возгласил в 1817 г. экспедицию испанских революционеров в помощь мексиканским повстанцам, однако потерпел неудачу и был казнен).

Те же самые герои преобладали и в высокой поэзии Мексики, которая, очевидно, в силу устойчивости давно сформировавшейся литературной традиции не обнаружила в то время связи с народной культурой. Как и по всей Испанской Америке, центральным жанром патриотической поэзии стала ода, образцы которой брались из творчества испанских поэтов — борцов с нашествием Наполеона и с монархизмом. Наиболее видные представители мексиканской патриотической поэзии сформировались еще до начала войны за независимость в школе Мануэля де Наваррете, продолжателя анакреонтической и буколической поэзии испанца Хуана Мелендеса Вальдеса. В 1809 г. главой поэтического объединения «Мексиканская Аркадия» вместо М. де Наваррете стал М. Санчес де Тагле, один из первых поэтов-патриотов.

Франсиско Мануэль Санчес де Тагле (Francisco Manuel Sánchez de Tagle, 1782—1847), происходивший из креольской аристократии, чиновник при вице-королевском дворе, сочетал в своем творчестве традиционную схоластическую образованность с идеями руссоизма, просветительского рационализма. Переводчик не только Руссо и просветителей, но и английских романтиков, Ламартина, Мандзони, в собственном творчестве Санчес де Тагле оставался целиком в рамках классицизма.

Наряду с любовной, анакреонтической, религиозной лирикой Санчесу де Тагле принадлежат героические оды, посвященные войне за независимость, ее вождям Идальго, Морелосу, Альенде («Гробницам героев Идальго и Альенде, жертв мексиканской

свободы», «На смерть генерала Хосе Марии Морелоса» и др.). Мексика в одах Санчеса де Тагле предстает, как и в других произведениях мексиканской поэзии 10—20-х годов, в образе индейского Анауака (т. е. ацтекского государства), а город Мехико называется искони́м именем ацтекской столицы — Теночтитлан. Америка изображается поэтом в прециозном аллегорическом образе нимфы, украшенной золотом, жемчугом, плюмажами, с индейской палицей — макапой — в руках и с луком со стрелами. Склоняясь над погибшим «индейским Марсом» (так поэт именует Морелоса), Нимфа-Америка проклинает «три века» господства «жестоких иберийцев» над «мексиканским людом» и выражает надежду, что гибель героев вдохнет силы в новых борцов.

Сходная стилистика и образность характерны и для «Гражданского гимна», где славятся борцы, поднятые призывом «героя из Долорес» — Мигелем Идальго. Перед изумленным взором всего мира «храбрые сыны Анауака» сбрасывают с «героической мексиканской нации» «трехвековые цепи» и посылают бессильной в своей ярости Испании «вечное прощай».

Примечательна ода Санчеса де Тагле, посвященная Агустину де Итурбиде, одной из самых противоречивых фигур периода борьбы за независимость. После временного поражения патриотических сил он вновь провозгласил независимость Мексики, но объявил ее не республикой, а конституционной монархией. Его неуемные политические претензии (в 1822 г. Итурбиде провозгласил себя императором) вызвали сопротивление передовых сил Мексики. Итурбиде был вынужден отказаться от трона, а позднее, при новой попытке захватить власть, был казнен. Однако в тот период сложных исканий политической формы рождавшегося в борьбе нового государства его фигура привлекла к себе немало сторонников. В оде Санчеса де Тагле Итурбиде предстает американским героем, которого освящает «мадонна со смуглым ликом», т. е. Дева Гваделупская.

Как и Санчес де Тагле, к кругу поэтов «Мексиканской Аркадии» принадлежал видный поэт и общественный деятель Андрес Кинтана Роо (Andrés Quintana Roo, 1787—1851). С началом войны за независимость Кинтана Роо присоединился к Морелосу, стал его ближайшим сподвижником, был президентом конгресса в Чильпансинго, провозгласившего суверенитет Мексики, и автором манифеста независимости. После поражения Морелоса он скрывался, а с приходом к власти Итурбиде поступил на императорскую службу, хотя в конце концов его республиканские убеждения взяли верх. Посвященная Итурбиде ода Кинтаны Роо «16 сентября» — одно из наиболее характерных произведений того времени по своей общей концепции истории колониальной Америки. Прикрываясь лицемерными идеями приобщения индейцев к истинной вере, испанцы порабощают на три века сыновей Анауака; отзвуки дебатов о «природе» индейцев слышатся

в упреке «Риму» — папскому престолу, что хранил молчаливый нейтралитет в споре века. В финале стихотворения кратко нарисована история войны за независимость, которую возглавляют Идальго, Морелос и, наконец, Итурбиде, предстающий освободителем родины.

Более прозорливым в политическом отношении оказался Франсиско Ортега (Francisco Ortega, 1793—1844), автор гражданской и религиозной лирики, ставший известным благодаря своей стихотворной инвективе «Итурбиде в день его коронации». Поэт-республиканец призывает Итурбиде отказаться от тщеславных амбиций и восстановления в Теночтитлане (т. е. в Мехико) тирании, прислушаться к призывам «несчастного ацтека» (т. е. к гласу мексиканского народа). Монархическая власть — это та же тирания, что три века угнетала мексиканцев, и независимость и благоденствие Анауака связываются поэтом только с республиканским строем и народовластием.

Важнейшим очагом революционно-освободительной борьбы в масштабах всей Испанской Америки и центром наиболее активного развития поэзии на новых идеологических и эстетических основах стала Ла-Плата. Неразвитость здесь культурных традиций в колониальную эпоху предопределила быстроту проникновения новых веяний, особую активность поэзии как орудия формирования нового самосознания и ее стремление установить связи с народным творчеством. Самым значительным очагом развития новой поэзии стал Буэнос-Айрес, столица нового государства — Аргентины, где в первые два десятилетия руководящую роль играла плеяда крупных идеологов американизма ярко выраженной революционно-демократической окраски. Это отразилось на творчестве сложившейся здесь в ходе Майской революции и последующих событий группы поэтов-патриотов.

Эстебан де Лука (Esteban de Luca, 1786—1824) был автором первой «Патриотической песни 1810 году», воспевшей Майскую революцию. Для этой оды, напечатанной в ноябре 1810 г. в «Эль Гасета», которую издавал лидер радикального крыла аргентинских революционеров Мариано Морено, характерен общеамериканский пафос борьбы за свободу: автор обращается к «южноамериканцам», не используя еще термина «аргентинцы». С именем Э. де Луки связано создание патриотического «Литературного общества», деятельность которого находилась под покровительством революционных властей. В дальнейшем Лука написал ряд од и песен, посвященных освободительным походам армий во главе с Сан-Мартином, славе аргентинского оружия, принесшего освобождение в «инкский Храм Солнца» (т. е. в Перу), принимал участие в ставших традиционными ежегодных поэтических конкурсах в честь Майской революции.

Висенте Лопес и Планес (Vicente López y Planes, 1785—1856), близкий к руководителям войны за независимость, вошел

в историю как автор «Патриотического марша» (ему была присуждена первая премия на конкурсе в 1813 г.), утвержденного в качестве официального национального гимна (с некоторыми изменениями он остается национальным гимном Аргентины и поныне). Текст гимна — интереснейший документ, отражающий устремления наиболее революционных лидеров Индепенденсии в начальный ее период. Типичный для первых руководителей революции в Ла-Плате демократический радикализм нашел прямое выражение в том, что независимость в национальном гимне ассоциировалась как с «благородным равенством», республиканизмом, так и с идеей единства и равенства всех народов Америки от Мехико до Чили. Типичен для того времени и абстрактный, особенно в условиях Ла-Платы, просветительский индеанизм. Историю освобождающейся Ла-Платы автор ассоциирует с историей перуанских инков, не имевших никакого отношения к его родине:

Пришли в движение могилы инков.
В прахе поверженных пробуждается огонь жизни,
ибо они видят, как сыновья страны
возрождают древнюю славу родины [1].

Каэтано де Родригес (Caettano de Rodrígeuz, 1761—1823) также принимал участие в конкурсе 1813 г. со своим «Гимном 25 мая», в котором воспевалось пробуждение от «трехвекового сна» «целого мира». Этот мир теперь, когда «гений» Испании переживает закат, создаст свои собственные нации. В отличие от «Патриотического марша» Лопеса и Планеса, гимн Родригеса насыщен античной героической символикой; индеанистские мотивы проявились у него в оде, написанной в честь победы армии Сан-Мартина при Майпу, обеспечившей освобождение Чили (1818). Место античных героев здесь заняли заимствованные из «Араукана» А. де Эрсильи образы индейцев-мапуче Тукапеля, Лаутаро и других борцов против конкистадоров. Характерны индеанистские мотивы и для творчества Хуана Рамона Рохаса (1784—1824), полковника освободительной армии, друга Эстебана де Луки.

Авторами патриотических произведений, участниками традиционных конкурсов в честь Майской революции были также Хуан Крус Варела (1794—1839), республиканец, либерал и тираноборец Хуан Кристостомо Лафинур, уругваец Эусебио Вальденегро. Его «Патриотическая песнь о 1810 годе» проникнута верой в то, что Южная Америка породит своих собственных Вашингтонов.

Широкое отражение освободительная тематика получила в театре Ла-Платы, оперативно откликавшемся патриотическими монологами, «хвалами», короткими пьесками на события войны за независимость, насыщенными индеанистскими мотивами. Такова, например, одноактная пьеска-панегирик с аллегорическими

персонажами «Свободный арауканец, или Новый Кауполикан» (1815) Хосе Мануэля Санчеса.

Среди наиболее значительных драматургических произведений того времени — пятиактная драма в стихах «Тупак Амару» (1821), предположительно принадлежащая актеру Луису Амбросио Моранте. Автор, свободно обращаясь с историческим и легендарным материалом, воссоздает в канонах классицистской эстетики образ знаменитого вождя народного восстания кечуанцев против колониальной власти в 80-х годах XVIII в. Хосе Габриэля Кондорканки, принявшего в память о последнем свободном инке его имя Тупак Амару. В основе сюжета — история любви героя к Микаэле Бастидес и его дружба с сыном испанского коррехидора, которого он посвящает в планы мятежа. Сын коррехидора оказывается в типичной для классицистской драмы ситуации выбора между долгом и чувством; в конце концов он присоединяется к восставшим.

Другая значительная драма того времени — «Молина» (1823), написанная Мануэлем Бельграно, племянником выдающегося руководителя Майской революции, основывалась на легендарном сюжете, донесенном хронистами,— любви испанского офицера Молины к инкской весталке, жрице Солнца по имени Кора. И здесь основной конфликт развивается между чувством и долгом; в конце концов испанец Молина также принимает сторону индейцев и провозглашает свою верность американской земле.

Плодом активного развития патриотической поэзии в Ла-Плате стали две антологии: «Собрание поэтических произведений, опубликованных в Буэнос-Айресе во время войны за независимость» (1824), «Собрание патриотической поэзии», выпущенное в свет в 1827 г. по распоряжению и на средства революционного правительства «Литературным обществом».

В первом из упомянутых изданий были представлены произведения Бартоломе Идальго, одного из наиболее оригинальных поэтов периода войны за независимость, с именем которого связано зарождение «поэзии гаучо», сыгравшей важную роль в истории литературы Аргентины и Уругвая.

Уроженец Монтевидео, Бартоломе Идальго (Bartolomé Hidalgo, 1788—1822) был тесно связан с вождем революции в Уругвае Хосе Хервасио Артигасом. Он принимал также участие в перипетиях политической борьбы в Буэнос-Айресе, где его провозгласили «заслуженным патриотом». Конец его был бесславным. Забытый всеми, Идальго умер в 34 года от туберкулеза.

По происхождению Идальго принадлежал к демократической среде, но его образовательный уровень был достаточно высоким, и потому его творчество смогло соединить идейные и художественные традиции как народной, так и профессиональной поэзии. Идальго ввел в литературу народные поэтические жанры с характерным демократическим героем и просторечным языком.

Вместе с ними в литературе появился народный взгляд на исторические события, существенно отличавшийся от панегирического тона поэзии того периода.

Первые произведения Идальго написаны в классицистском духе. Это два «Национальных восточных (т. е. уругвайских.— *В. З.*) марша» (1811, 1814) и два одических театрализованных монолога — «Гражданская свобода» и «Триумф» (оба — 1816). В последние два года жизни он создает основные свои произведения, ставшие истоком «поэзии гаучо». Сближение народной и профессиональной поэзии в творчестве Идальго началось через песенно-танцевальный жанр сьелито, ведущий свое происхождение из городской песенно-танцевальной культуры и претерпевший преобразование в творчестве гаучо; смешанное в этническом отношении крестьянское, скотоводческое население в годы войны за независимость составляло конницу освободительных войск. Сьелито, как и другие подобные жанры, попадая в Буэнос-Айрес, утрачивают лирический характер: теперь танцы сопровождают куплеты сатирически-политического характера, в которых высмеиваются испанцы.

В сохранившихся сьелито можно обнаружить, что они писались людьми, владевшими пером, хотя и предназначались для сферы внелитературной и входили в обиход устной среды. Таковы, например, «Сьелито независимости» (1816) или «Сьелито Майпу» (1818). Автор последнего повествует в куплетах о ходе битвы с испанцами, широко используя высокую лексику и образность: «священная независимость», «пусть славу воспоет звучный горн» и т. д.

Как и в сьелито анонимных авторов, в куплетах Идальго («Сьелито в честь войска — освободителя Перу», 1821; «Сьелито в честь победы в Лиме и в Кальяо», 1821, и др.), посвященных актуальным событиям борьбы за независимость, происходит смешение двух художественных, мировоззренческих, стилистических потоков — того, что идет от народного творчества, и того, что несет классицистскую образность и просветительские идеи. Характерны и мотивы индеанизма. Типично в этом отношении сьелито «Гаучо из Гуардиа-дель-Монте отвечает на манифест Фердинанда VII в сьелито, написанном на своем языке». Содержание сьелито — ответ на политические маневры испанского монарха, пытающегося восстановить утраченную власть над Ла-Платой. «Язык» гаучо включает и просторечную лексику, и фразеологию классициста, воспитанного Просвещением и Великой французской революцией. «Чтобы управлять людьми, нужны не короли, а благодетельные законы» — так идальговский гаучо отвечает испанской короне.

Для сьелито, написанного от имени гаучо, весьма характерно решительное утверждение радикального отличия тех, кто живет в Ла-Плате, от испанцев:

Здесь все мы чистые индейцы
И пьем только мате [2].

Бытовой и вместе с тем условный для Ла-Платы индеанизм подкреплялся уже известной концепцией, утверждавшей право на независимость жителей Испанской Америки, апеллируя к ее аборигенам — жертвам испанского колониализма.

Поиск Идальго отвечал самым коренным потребностям развития национального самосознания как аргентинцев, так и уругвайцев, составлявших по своему этнокультурному облику в то время единое целое (хотя с самого начала наметилась тенденция выделения Уругвая в самостоятельное государство), необходимости найти конкретную форму его выражения и воплощения.

Такой формой и стала поэзия Идальго. В созданную классицистами абстрактную концепцию родины он вложил конкретное содержание. Идею национального он связывал с основным этнокультурным типом Ла-Платы, воплощавшим образ рождавшейся родины,— с гаучо. Образ этот был создан им в жанре диалога, который стал традиционным для последующих представителей течения «поэзии гаучо». Истоки диалога Идальго — в стихотворных театрализованных диалогах и монологах, типичных для классицистической поэзии того времени, и в пустившей корни в народной культуре Ла-Платы испанской традиции романсово-эпического повествования.

Всего Идальго написал три диалога: «Интересный патриотический диалог между Хасинто Чано, управляющим поместья на островах Тордильо, и гаучо из Гуардиа-дель-Монте (предполагается, что Чано только что прибыл в Гуардиа-дель-Монте и что диалог происходит в доме крестьянина гаучо Рамона Контрераса)» (1821), «Новый патриотический диалог между Рамоном Контрерасом, гаучо из Гуардиа-дель-Монте, и Чано, управляющим поместья на островах Тордильо» (1821) и «Повествование, в котором гаучо Рамон Контрерас рассказывает Хасинто Чано обо всем, что он видел на Майских праздниках в Буэнос-Айресе в 1822 году» (1822).

Постоянные персонажи диалогов Чано и Контрерас вели беседу на просторечии, изобиловавшем крестьянской лексикой и фразеологией; все три диалога имели одинаковую (и обязательную для последователей Идальго) структуру: приезд гаучо к своему другу, приветствия, разговор о лошадях, угощение мате, просьба рассказать новости, далее рассказ (или беседа), обсуждение новостей, расставание, отъезд. Простейший образ национального бытия, типизировавший самую элементарную и обычную ситуацию жизни в пампе, детали быта, язык, упоминания о хозяйственных заботах — все это имело неотразимую привлекательность для читателей диалогов. Они впервые «встретились со знакомцами, которых раньше они никогда не видели», как писал

впоследствии аргентинский поэт-романтик и критик Хосе Мария Гутьеррес. Особое значение имело появление в диалоге паядора, народного певца, который перебирается «из ранчо в ранчо» без отдыха и «хриплым голосом» поет о «трудах родины и жестокостях судьбы». Желая говорить от имени народа, Идальго идентифицировался с этой главной фигурой народной общественной жизни — со «старым певцом», хорошо информированным, понимающим смысл событий и умеющим растолковать их народу. Поэт говорит устами носителя народной идеологии, чутко улавливавшего противоречивость исторического процесса. В первых двух диалогах голос гаучо-плебея не был определяющим и из-под пончо паядора выглядывал сюртук классициста, иной характер имеет «Майский диалог». Х. М. Гутьеррес назвал его «философски осмысленным курсом истории родины, примером общественной нравственности, катехизисом, написанным с простотой озорного и здравого ума». В последнем диалоге нет лобовых критических мотивов, социальное начало растворено в самом восприятии города глазами гаучо, сталкивающегося с чуждой ему сословной культурой.

Революционная волна шла на убыль, унося с собой иллюзорные надежды на светлое будущее родины, основанной на принципах «разума» и «священного закона»; начиналась долгая и кровавая гражданская война между антагонистическими социальными группировками. Именно на то, что больше всего затрагивает народные интересы, и смещены акценты в диалогах Идальго. В них гаучо, как и раньше, это истые патриоты, отважные воины и бескорыстные граждане своей страны. Обеспокоенные раздорами, приносящими страдания народу, они морализируют, утверждают идеал гражданства; простонародным языком излагают основы общественной нравственности, мечтают о честной и свободной стране, где всем найдется место.

Праздничная картина народных торжеств — на такой светлой ноте заканчивает свое творчество умирающий Идальго. В нищете и забвении он утверждает рождающийся мир в образе самоотверженных гаучо-паядоров, трогательных в своей преданной любви к родине, страдающих от ее настоящего и думающих о ее будущем:

Американцы, союз!
Об этом вас молит
своим хриплым голосом гаучо,
который не ждет от родины
ни лавров, ни наград [3].

Момент идеализации гаучо у Идальго имеет принципиальное значение: это способ утверждения нормы и меры национального, как они понимаются с позиций народных, демократических идеалов. Вокруг образа гаучо складывается эпический образ страны,

малый по своему диапазону, но масштабный по содержанию. Так литератор Идальго оказался в роли творца национальной эпической традиции.

Тенденция сближения профессиональной поэзии с народным творчеством, хотя и в менее яркой форме по сравнению с поэзией Ла-Платы, обнаружилась в перуанской поэзии.

Среди наиболее ярких фигур того периода — Мариано Мельгар (Mariano Melgar, 1791—1815). Уроженец Арекипы, он учился в семинарии и принял сан священника. Получив типичное для того времени образование, сочетавшее и схоластические звания, и новые либеральные идеи, Мельгар знал античную литературу, переводил из Вергилия, Горация, Овидия, был знаком, как и большинство поэтов того времени, с классицистской эстетикой через поэзию Мелендеса Вальдеса, а затем через революционно-патриотическую поэзию Кинтаны и Сьенфуэгоса. Бывая в Лиме, он поддерживал связи с просвещенными либеральными кругами, близкими к известному вольнодумцу и поборнику свободы Перу Бакихано и Каррилье, поддержкой которого и пользовался молодой поэт. Одновременно Мельгар прекрасно знал фольклор метисов и кечуанцев. В поэзии Мельгара, метиса не только по крови, но и по культуре, наметилось взаимодействие и слияние обеих традиций. С одной стороны, в его наследии есть произведения, созданные в жанрах исключительно испаноевропейского происхождения. Это оды («Создателю моря», «Ода свободе», 1812), сонеты, элегии. С другой стороны, его творчество вполне очевидно обнаруживает взаимодействие классицистской традиции с инкско-кечуанским и метисным фольклором. Таковы, например, его басни, которые, возможно, не только восходят к образцам Лафонтена, воспринятым через испанскую литературу, но и связаны с широко развитым жанром инкско-кечуанской басни, с образами животных. Таковы, например, «Камнетес и осел», утверждающая равенство индейцев, или «Домашние птицы», где петух побеждает надутого павлина, олицетворяющего собой вице-королевскую власть, и т. п.

Исследователи справедливо подмечают в лирике Мариано Мельгара интонации, типичные для кечуанской любовной поэзии[4]. Особенно характерно в этом отношении «Письмо к Сильвии» — послание к возлюбленной из Арекипы, в котором традиционные образы галантной поэзии пронизаны неподдельными личностными мотивами неизбежной разлуки и утраты, столь характерными для кечуанской лирики.

Однако наиболее ярко и непосредственно взаимодействие различных поэтических традиций отразилось в произведениях Мариано Мельгара в жанре ярави. Любовные лирические ярави — это песенный жанр перуанского метисного фольклора, ведущий свое происхождение от инкско-кечуанского песенного жанра харай арауи (песня разлуки и страдания). В ярави Мельгара сое-

диняются мотивы анакреонтической лирики Мелендеса Вальдеса и ритмико-композиционная структура, образность чисто народного происхождения (традиционные для кечуанского фольклора образы голубя, голубки, гнезда); типичны также, как уже отмечалось, и фольклорные мотивы утраты, разлуки, несчастной любви. Таковы лучшие яравн Мельгара — «В печали моего несчастья», «Потому, что для меня тебя уже нет в живых» и ряд других. Вошедшие в «золотой фонд» перуанской литературы, они стали одним из характерных образцов глубокого синтеза различных этнокультурных традиций.

Творческий путь М. Мельгара оборвался рано. В 1814 г. он принял участие в антииспанском восстании в Куско, а через полтора года отряд повстанцев, в котором Мельгар командовал орудийным расчетом, потерпел поражение; поэт был взят в плен и расстрелян испанцами.

Рано оборвалась жизнь и Хуана Уальпаримачи Майта (Juan Hualparimachi Mayta, 1793—1814), который, как и Мельгар, погиб в сражении с испанскими войсками.

Уальпаримачи Майта, индеец, писавший на языке кечуа, родился в Верхнем Перу в бедной крестьянской семье и в юности обнаружил незаурядный поэтический дар. Известно всего лишь немногим больше десятка его поэтических произведений. С полным основанием Уальпаримачи Майта считают основоположником новой кечуанской поэзии на латинице, ибо его любовная лирика, восходящая к инкско-кечуанскому жанру харай арауи и тесно связанная с фольклорным образным и тематическим каноном, отмечена в то же время очевидными признаками индивидуального авторского чувства и стиля; не случайно использование им рифмы, воспринятой из испаноязычной поэзии.

В целом в тот период поэзия Перу не обнаруживает активности, сравнимой с поэзией Ла-Платы. Поскольку в 1814—1820 гг. Перу стала оплотом контрреволюции, поэзия там практически смолкла. Когда же в Лиму вступили освободительные армии, было написано немало патриотических стихов, прославлявших Сан-Мартина и Боливара. Тогда же появился и первый национальный гимн, сочиненный Х. Торре и Угарте.

Тема независимости Чили, освобожденной аргентинской армией под командованием Сан-Мартина совместно с отрядами чилийских патриотов под началом Б. О'Хиггинса, получила, как уже отмечалось, широкое отражение в поэзии Аргентины. В самой Чили в это время поэзия почти отсутствовала; можно назвать лишь единственное имя — имя Камило Энрикеса (см. гл. 1).

Его поэтические произведения отразили характерное смешение либерально-республиканских и религиозных идей, в эстетическом же плане они целиком следуют традициям героической одической поэзии того времени: «Ода родине», «Древо свободы» (1813), «Республика», «Жертвам борьбы за свободу Венесуэлы»

(1813), «Америка» (1813), «Победа при Майпу» (1818) и др. Ему принадлежат также сатирические летрильи. Друга Энрикеса, адвоката и журналиста Бернардо Веру и Пинтадо (1780—1827), начало войны за независимость застало в тюрьме. Впоследствии он стал автором первого чилийского гимна «Национальная песнь», заказанного ему революционным правительством в 1819 г., после освобождения Чили.

Самостоятельным и важнейшим центром освободительной войны и патриотической поэзии стали Новая Гранада и Венесуэла, объединенные Боливаром в республику Великая Колумбия, которой суждено было вскоре распасться. Творчество поэтов этого района Испанской Америки, вполне естественно, было особенно тесно связано с образом и подвигами Боливара.

Характерная фигура того времени — Франсиско Антонио Сеа (Francisco Antonio Zea, 1766—1822), сподвижник предтечи и виднейшего деятеля войны за независимость Антонио Нариньо. Сеа участвовал в публикации переведенной Нариньо «Декларации прав человека», за что был выслан в Испанию. Вернувшись в Америку, он примкнул к Боливару, был президентом Ангостурского конгресса (1819), провозгласившего программу революции и объединения Венесуэлы и Колумбии; затем Сеа стал вице-президентом республики Великая Колумбия. Ему принадлежит героическая ода «Основанная Колумбия». Опубликованная первоначально в 1822 г. в Париже, она была посвящена Боливару. В характерном для того времени стиле одической риторики в этом произведении провозглашаются идеи единства испанских демократов и борцов за независимость Америки: «братья Риего всегда должны быть братьями Боливара».

Другой типичный поэт-борец — Хосе Мария Саласар (José María Salazar, 1785—1826), редактор революционных газет в первые годы войны за независимость, позже — дипломат. Он был автором первого гимна Колумбии, содержавшего боливаровский призыв к единству всей Испанской Америки, а также поэмы «Битва при Бояке», посвященной победоносному сражению патриотов во главе с Боливаром против испанцев в 1819 г. Еще один представитель плеяды поэтов-революционеров — Лино де Помбо (1792—1862). Высланный в Испанию, он принял участие в восстании Кироги и Риего и стал одним из авторов «Гимна Риего».

Другая линия в развитии поэзии тех лет обозначилась в творчестве Игнасио Гутьерреса Вергары (1806—1877), поэта, журналиста, общественного деятеля, принадлежавшего к боготинскому кружку «Парнасильо», собиравшемуся в 1825—1830 гг. Аналогичные литературные кружки, появившиеся во второй половине 20-х годов в Мехико, Буэнос-Айресе, Гаване, были той питательной средой, в которой вызревали романтические тенденции. Принадлежавшая Гутьерресу Вергаре «Похвала шоколаду»

продолжала в новых условиях панегирическую тему изобилия и щедрости природы Америки и традицию живописания ее мира.

Самым крупным и характерным колумбийским поэтом того времени стал видный общественный, политический деятель Хосе Фернандес Мадрид (José Fernández Madrid, 1789—1830). Еще до начала войны за независимость, в юности тесно общавшийся с предтечами освобождения Хосе де Кальдасом и Антонио Нариньо, Фернандес Мадрид стал участником многих решающих событий революции. В Боготе он издавал газету «Аргос», публиковавшую революционную поэзию и пользовавшуюся широкой популярностью среди патриотически настроенной интеллигенции (ода «Освободителям Венесуэлы в 1812 г.», элегия «На смерть генерала Анастасио Хирардо» и др.). Фернандес Мадрид был близким другом Боливара, способствовал укреплению его позиций в Колумбии. Еще в молодые годы Фернандес Мадрид стал членом триумвирата республиканского правительства в Боготе, а в 1816 г.— президентом Объединенных провинций Кундинамарки. После разгрома революционной республики Фернандес Мадрид был вынужден покинуть родину.

Найдя убежище на Кубе, Фернандес Мадрид вместе с другими жившими тогда в Гаване республиканцами-революционерами — аргентинским поэтом Хосе Антонио Миралья, эквадорцем Висенте Рокафуэрте — образовал группу, которая, распространяя идеи независимости, оказывала существенное влияние на умонастроения кубинской интеллигенции.

Особенно значительным было влияние этой группы в начале 20-х годов, когда Фернандес Мадрид продолжил издание газеты «Аргос» в Гаване, подчеркивая ее названием преемственность своих политических идеалов. Вскоре газета была запрещена испанскими властями. Свой первый сборник стихов «Поэзия» (1822) Фернандес Мадрид опубликовал также в Гаване. В него вошли и сделанные им переводы произведений итальянского поэта-революционера Уго Фосколо.

По своей идейно-тематической направленности стихи Фернандеса Мадрида принадлежат к ярким образцам поэзии Независимости, вдохновлявшейся идеей американизма. О необходимости создания «американской поэзии», выражающей дух народов этой части земли, писал и сам поэт в предисловии к своему сборнику. Эстетически Фернандес Мадрид не выходил за рамки классицизма, но в ряде его произведений уже присутствуют элементы предромантизма, субъективизация поэтического сознания.

Характерна в этом отношении его ода «Лунной ночи» (1820), где воссоздается картина ночной природы. Громоздящиеся на небе тучи напоминают поэту родные андские вершины, а лунный свет освещает путь изгнаннику, бегущему от тирании. В песне «Гамак» буколические мотивы, традиционные аркадические образы Америки причудливо сочетаются с национально-осво-

бодительными мотивами. Безмятежно покачиваясь в гамаке, изобретенном, как известно, индейцами, поэт размышляет о судьбе «мягких, добродетельных и мирных» коренных американцев, находящихся в бедственном положении. Медитация заканчивается в духе галантной салонной поэзии — призывом к некоей возлюбленной Амире возлечь рядом в гамаке и предаться сладостному покою...

Политическая поэзия в творчестве Фернандеса Мадрида представлена рядом од, посвященных восстанию Кироги — Риего и его трагическому исходу («На восстановление испанской конституции», «10 марта»). В них оплакивается гибель борцов и выражается идея единства испаноамериканцев. Республиканскими идеями проникнута «Ода Итурбиде», полная гневной риторики против новоявленного монарха, в которой поэт предсказывает: с напоенных кровью полей Мексики восстанут тени Куаутемока, Идальго и его соратников и сбросят тирана с трона. Ода завершается противопоставлением двух фигур: Наполеона-тирана и величественного в своей самоотверженной скромности демократа Джорджа Вашингтона. Тираноборческими идеями проникнута и «Песнь народам Европы» (1824), где гневно осуждается контрреволюционный Священный союз европейских монархов, звучит призыв сбросить власть тиранов, а политическая риторика увенчивается образом Байрона, гибнущего в Греции в борьбе за свободу.

Помимо поэтических произведений Фернандесу Мадриду принадлежат две трагедии — «Атала» (1822), написанная по сюжету повести Шатобриана, и «Куаутемок», в основу которой легла легенда о том, что последний ацтекский вождь, оказавший сопротивление конкистадорам, скрыл от них место захоронения сокровищ ацтекской династии. Стойкость и героизм Куаутемока и жестокость и низость испанцев во главе с Кортесом — такова основная идейно-образная антитеза трагедии. Она заслужила похвалы Боливара, Бельо, Эредиа за воплощенный в художественных образах ярко выраженный тематический американизм, идею которого Фернандес Мадрид и сам отчетливо формулировал. Сборник поэтических произведений, выпущенный Фернандесом Мадридом в 1829 г. в Лондоне, открывался произведением, посвященным Боливару,— «Песнь отцу — создателю Колумбии». Эта одна из лучших од периода войны за независимость типична слиянием освободительных идей и индеанизма. Возможно, в произведении отразилось влияние «Песни Боливару» Х. Х. Ольмедо, но возможно также, что перед нами факт объективной близости художественных исканий, характерных для того времени. Как и в «Песни Боливару», в основе оды — пространственно-метафорическая картина пробуждения Америки к новой жизни: вулканы Пичинча и Чимборасо извергают лаву гнева, вздымается кондор свободы, из могил подымаются инки, приветствуя «поборника

свободы» Боливара и своих счастливых потомков; вершины гор загораются священным огнем и эхом повторяют их кличи, провозглашающие вечную славу победившей Америке.

Самым значительным представителем революционной поэзии и одним из наиболее ярких выразителей всех основных идейно-эстетических устремлений периода войны за независимость стал Хосе Хоакин Ольмедо (José Joaquín Olmedo, 1780—1847). Тесно связанный с Боливаром личными отношениями, Ольмедо полно выразил фундаментальные черты идеологии американизма, включающей индеанизм как важнейший фактор национального и исторического самосознания «американцев», а в эстетическом плане он дал наиболее яркий и законченный образец героической оды, обнаруживающий все сильные и слабые стороны поэзии 10—20-х годов.

Родился Ольмедо в Гуаякиле (Эквадор), учился в колехио в Кито. Важную роль в формировании его взглядов сыграло тесное общение с виднейшим деятелем просветительской культуры предреволюционной поры Эухенио Франсиско Хавьером де Санта Крус и Эспехо; в ту пору он был главным библиотекарем городской библиотеки и направлял чтение Ольмедо. Затем Ольмедо продолжил свое образование в Перу — в Лимском университете Сан-Карлос, где изучал юриспруденцию.

Культурный багаж Ольмедо был типичен для образованных людей того времени: произведения античных классиков, просветителей-энциклопедистов, особенно Вольтера, и, конечно, Руссо. Готовившийся к общественно-политической карьере, Ольмедо не считал себя поэтом, хотя изредка писал стихи «на случай», типичные образцы придворной поэзии, анакреонтическую, буколическую лирику в духе Мелендеса Вальдеса. Характерный пример его раннего творчества — «Элегия на смерть доньи Марии Антонии де Бурбон» (1808) — отклик на смерть испанской принцессы. Однако вплоть до принесшей ему славу оды «Песнь Боливару, или Победа при Хунине» им не было создано ничего равного по значению. Бо́льшая часть жизни Ольмедо была отдана государственной деятельности. В 1810 г., когда в Испании были созваны кортесы, он представлял Гуаякиль в Кадисе, где шли дебаты о реформах в испанских колониях. Вместе с другими испано-американскими демократами, сотрудничавшими с испанскими республиканцами, противниками монархизма и бонапартизма, Ольмедо выступал в защиту индейского населения Перу, его прав, требовал отмены налогов и т. д.

После разгона кортесов и начала реакции в течение полутора лет он скрывался в Испании, а в 1816 г. вернулся в Гуаякиль убежденным республиканцем и сторонником независимости. В 1820 г., когда была провозглашена независимость Гуаякиля, он вошел в руководство революционной хунты, присоединившейся к боливаровской Великой Колумбии. С этих пор начались тесные



Хосе Хоакин Ольмедо

отношения Ольмедо с Боливаром, в трудных перипетиях борьбы он не раз расходился с ним по конкретным политическим вопросам, но в то же время никогда не отступался от основных боливаровских идей, полностью отразив их в своей поэзии.

Подобно тому как блестящие победы революционных войск над испанскими войсками при Хунине и при Аякучо подводили итог двум с половиной десятилетиям тяжкой и кровавой борьбы испанских колоний за свое освобождение, созданная Х. Х. Ольмедо на следующий год после этих событий героическая ода «Песнь Боливару, или Победа при Хунине» подводила итог развитию революционной одической поэзии. Закончив оду, Ольмедо послал Боливару рукописный экземпляр, а вскоре в Гуаякиле вышло и ее первое отдельное издание. Как известно, в ответ Боливар написал Ольмедо два письма с суждениями о его произведении (см. ч. 1, гл. 2). Боливар точно определил жанровую природу произведения Ольмедо, указав, что в нем слились две линии «ложноклассической» поэзии классицизма — пиндаровской оды и гомеровского поэтического эпоса.

Действительно, задуманное как ода произведение Ольмедо явно переросло этот, как правило, монотемный и монофигурный жанр и обрело более сложную структуру, образовав нечто среднее между героической одой и эпической поэмой со многими персонажами. Хотя произведение было посвящено Боливару, фактически в нем появились иные, не уступающие ему по значению герои, один из которых даже явно превосходил Освободителя, что и определило строй оды. В первой части Ольмедо воспевает победу Боливара при Хунине, во второй части появляется фантастический образ главы инкского государства Уайна Капака (последнего правителя инкской империи перед конкистой), который освящает освобождение Америки; наконец, третья часть посвящена молодому военачальнику, другу и сподвижнику Боливара Хосе Антонио Сукре, блистательная победа которого при Аякучо, закрепив успех, достигнутый в сражении при Хунине, собственно, и обеспечила освобождение Перу.

Ходульность ложноклассической образности, помпезность стиля, невероятный гиперболизм — вот что в первую очередь вызва-

ло неприязнь Боливара. В первом письме Боливар, отметив, что поэт дал каждому из участников сражений античную мифологическую пару (Боливар — Юпитер, Сукре — Марс, Ла-Мар — Агамемнон и Менелай и т. п.), и пошутив над тем, что в поэме Ольмедо битва разворачивается под оглушительный грохот пушек (в битве при Хунине не прозвучало ни одного выстрела, бой велся врукопашную холодным оружием), заключал: «Если бы я не был таким добряком, а Вы — таким поэтом, пожалуй, я подумал бы, что Вы вознамерились создать пародию на „Илиаду" с героями нашего невеселого действа»[5]. В следующем письме Боливар подверг критике образ Уайна Капака, который, на его взгляд, во-первых, нарушал композиционную стройность, ибо он «целиком занимал все пространство произведения и своей тенью затмевал остальные персонажи»[6]; во-вторых, выглядел совершенно неестественным, ибо освящал победы тех, кто были потомками конкистадоров, и, таким образом, отказывался от своей религии; в-третьих, инка не мог служить источником вдохновения для одического поэта, ибо инки не знали, как ошибочно предполагал Боливар, иных песнопений, кроме любовных яравн.

Критика Боливара, отчасти правомерная, в общей своей направленности была все же уязвима. Ведь именно образ Уайна Капака имел принципиальное значение для Ольмедо и превращал его поэму в оригинальное и самое характерное произведение одической поэзии 10—20-х годов. Многие поэты той поры взывали к памяти индейских вождей и призывали их восстать из праха и взглянуть, что происходит на просторах Америки. Ольмедо наиболее полно развернул эту метафору, воскресив инку и сделав его образ идейным и художественным средоточием всего произведения. Соответственно и описание победы Боливара при Хунине представало как вступление к центральному, кульминационному моменту. После грома пушек (коего не было), яростной схватки наряженных в античные доспехи героев, которые, отметив «страдания американского народа», несут «священную победу в Храм Солнца» (т. е. в Перу), когда на поле брани опускается ночная мгла, в гущу античных реминисценций начинают вплетаться индеанистские мотивы и инкская символика. Причем молитва, которая в этом эпизоде возносится к небесам, всей своей структурой воспроизводит инкские моления-хайли, очевидно знакомые Ольмедо. Обращена она к Солнцу, предстающему одновременно и Аполлоном с его колесницей, и богом Перу:

Отец Вселенной! Сверкающее Солнце!
Бог Перу! Умерь, всемогущий,
яростный бег своей пышной колесницы.
Оставь нам света![7]

Однако солнце заходит, темнеют вершины Анд, но именно в торжественной тишине приходит ясное ощущение значения побе-

ды Боливара, которая вернула «многочисленным народам» бывших колоний свободу, славу, уважение и принесла мир на земли Америки. В этот момент с разверзшихся небес раздается глас, который предупреждает от поспешных восторгов, ибо если победа при Хунине вернула славу Америке, то мир и покой еще не достигнуты. Дрожит земля, вершины Анд загораются зарей в ночи — и под гром театральных эффектов в небесах появляется Уайна Капак, суровый и торжественный, задрапированный в традиционную инкскую тунику, с жезлом в руке, с плюмажем и индейским оружием. Благородный инка с радостной улыбкой смотрит на Боливара, поздравляет, называя его воинов «сыновьями Солнца», т. е. потомками инков, выражает радость, что через три века страданий пришла победа, и призывает добить врага.

Это обращение служит переходом к описанию сражения и победы при Аякучо освободительных войск под началом Сукре, по своему гиперболизму не уступающему описанию битве при Хунине. Следующие эпизоды также представляют собой эклектическое, но характерное смешение ложноклассической образности и индеанистских мотивов. Перуанские реки Апуримак, Укаяли несут весть о победе величественной Амазонке, и водяной царь приказывает нимфам, дельфинам и сиренам праздновать свободу. Вновь разверзаются небеса, и звучит хор. Весталки-ньюсты, жрицы Солнца, поют славу Инке-Солнцу, и снова звучит гимн-хайли:

Вечная душа мира,
священный бог Перу, отец Инки,
наслаждайся беспрестанно в вечном источнике
благотворным светом,
видя уже свободным свой народ, который тебя славит! [6]

Свобода, забыв Грецию и Тибр (т. е. Рим), воздвигнет теперь свой храм на берегах Апуримака...

Важную роль играет в поэме пророчество инки Уайна Капака (традиционный сюжетный ход эпических поэм), в котором он предсказывает вхождение войск Боливара в столицу Перу Лиму, куда они несут свет инкской радуги и солнца. Отец Солнце, остановившееся в зените, аплодирует победителям, разгоняет могучей дланью мрак рабства, вручает власть победителям, и свобода воцаряется на землях Америки. Инка и ньюсты скрываются за золотым облаком, и песнь завершается ностальгической медитацией поэта о своей судьбе. Как бы осознавая величие свершенного им дела, поэт решает оставить мирскую суету, удалиться на лоно аркадической природы, в американскую сельву с ее тамариндами и апельсиновыми лесами, где на покое он будет испытывать счастье, если заслужил ласковую улыбку родины и ненависть врагов.

В целом «Песнь Боливару, или Победа при Хунине» стала самым ярким достижением одической поэзии Индепенденсии, и зна-

чение этого произведения было хорошо понято А. Бельо. Как и Боливар, Бельо в своей рецензии на поэму Ольмедо, помещенной в издававшемся им в Лондоне альманахе «Реперторио американо», отметил, что ее идейно-композиционным центром является фигура инки Уайна Капака, но при этом отверг упреки Боливара в ее неестественности. Этот образ, выступающий олицетворением истории Америки, Бельо назвал «блистательным и имеющим коренное значение» и целиком привел гимн-хайли инкских ньюст.

Возможно, в критике Боливара, идеолога политического индеанизма, присутствовали и личные мотивы, ведь в песни, посвященной Боливару, центральное место занял мифический Инка, а не реальный Освободитель. Но главным было иное. Во втором письме Боливар, упрекая Ольмедо в прозаичности многих строф, напыщенности, советовал ему избрать источником вдохновения и в то же время образцом вкуса и умеренности Темзу и поэта с ее берегов — Александра Попа, выдающегося английского поэта-просветителя, переводами из которого увлекался в то время Ольмедо. Казалось бы, критика велась Боливаром с позиций защиты «хорошего вкуса», гармоничности и упорядоченности поэтического стиля, т. е. с позиций классицизма. На самом деле поэтика классицизма, о которой Боливар судил, обнаруживая хорошее знание Буало, была для него прошлым, ибо сам он как мыслитель, тесно связанный с просветительством, был устремлен уже к иной эпохе — к романтизму. И именно с позиций романтизма он критиковал Ольмедо.

«Моему паваждению на вершине Чимборасо» Боливара присуще острое чувствование природы, ее творческой силы, равно как и титаническое самоощущение своей личности. А это вело к слиянию объективно-субъективных начал и, следовательно, к мифологизации, решительно отличающейся от декоративного мифологизма классицизма. Погружение в глубины своего духа, конфликт между трагическим предчувствием шаткости человеческих деяний и страстным самоутверждением себя как личности и своего дела противостоят одномерному миру одической поэмы Ольмедо и прямо соотносятся с творчеством другого современника и приверженца Боливара, кубинца Хосе Марии Эредиа.

В то же время есть примечательное типологическое сходство в поэтическом мышлении Ольмедо и Боливара (которое обнаружится по-своему также и в поэзии Бельо и Эредиа). Это своеобразная и общая для них пространственно-хронологическая ориентация сознания, стремящегося к титаническому охвату целостного образа Америки. Титанизм находил непосредственное выражение в стремлении поэта занять своего рода «космическую», вершинную позицию в обзоре родины, истории и современности. У Боливара такой вершиной был вулкан Чимборасо, с которого его внутреннему взору открывалась вся история и судьба Аме-

рики, а в поэме Ольмедо — вообще андские вершины: над ними появляется Уайна Капак, выражающий авторскую точку зрения. Такая реальная вершинная позиция была, конечно, прежде всего вершинной духовной позицией, отражавшей историческое значение событий, происходивших в Америке. В то же время она максимально расширяла горизонты, открывавшие целостный эпический ее образ. В годы войны за независимость создание такого образа предстало как пусть пока и не вполне осознанная, но программная задача.

Ольмедо такой задачи не декларировал, он решал ее стихийно и по-своему столь успешно, что это одно из немногочисленных его произведений обеспечило ему прочное место в истории литературы.

В 1825 г. Ольмедо был послан Боливаром в Европу в качестве дипломатического посланника республики Великая Колумбия с представительством в Париже и в Лондоне. В Париже он выпустил второе и дополненное издание «Песни Боливару», причем дополнения коснулись таких ключевых идейных моментов боливаровской идеологии, как американизм и индеанизм. В новом издании радость победы над испанцами вместе с Уайна Капаком освящали также ацтеки Монтесума и Куаутемок, вспоминавшие о неслыханных муках, причиненных индейцам конкистадорами. Наконец, поэт призывал всех испаноамериканцев к прочному союзу, и этот призыв, несомненно, был связан с идеями Боливара о создании конфедерации испаноамериканских республик, провозглашенной на Панамском конгрессе 1826 г.

Находясь в Европе, Ольмедо, возможно под влиянием А. Бельо, с которым он поддерживал дружеские отношения, задумал написать поэму, посвященную уже не кровавым сражениям на полях Хунина, а мирной жизни в свободной Америке. Но этот план не был осуществлен.

[1] Poesía de la Revolución de Mayo. Buenos Aires, 1963. P. 15.
[2] Poesía gauchesca. México; Buenos Aires, 1955. Vol. 1. P. 6.
[3] Ibid. P. 16.
[4] *Carilla E.* La literatura de la independencia hispanoamericana: Neoclasicismo y preromanticismo. Buenos Aires, 1964. См. также: *Осповат Л.* О формировании национальных особенностей перуанской поэзии // Нации Латинской Америки. М., 1964.
[5] *Боливар С.* Избр. произведения. М., 1983. С. 125.
[6] Там же. С. 127.
[7] Antología de poetas ecuatorianos. Quito, 1944. P. 46.
[8] Ibid. P. 51.

Глава четвертая

ПОЭЗИЯ АНДРЕСА БЕЛЬО

Поэзия составляет только часть творческого наследия Андреса Бельо, но часть такую, которая с наибольшей полнотой запечатлела всю значительность этого мыслителя, борца за «духовную независимость» всей Испанской Америки. Значение многогранной деятельности Бельо для культуры Латинской Америки сопоставимо с тем, что сделал Боливар для ее истории. Боливар заложил политические и идеологические основы латиноамериканской освободительной, духовной традиции. Бельо стоял у истоков культуры испаноамериканцев на новом, самостоятельном этапе ее развития, закладывал основы нового самосознания, намечал программу формирования новой литературы. Поэзия служила А. Бельо рупором для распространения идей духовной независимости, культурфилософских исканий — в ней он видел средство выражения идеологии американизма, самоопределения мира «новых людей».

Поэзия сопровождала Бельо всю жизнь, однако наибольший расцвет его поэтического таланта приходится на годы войны за независимость, когда им были написаны произведения, ставшие самым ярким историко-литературным манифестом американизма, заветом и долгосрочной программой развития испаноамериканской литературы. Велико было значение Бельо и как собирателя культурных сил, как одного из создателей новой системы литературных связей.

Родился Андрес Бельо (Andrés Bello, 1781—1865) в Каракасе, в семье образованного, но небогатого креола, занимавшего скромные чиновничьи посты в колониальной администрации. Вначале основным чтением Бельо были античная литература и испанская классика. Традиционное для того времени образование, которое он получил в монастырском колехио, дополнилось в университете современной ему европейской литературой, прежде всего французской. Наряду с латынью Бельо рано овладел французским и английским языками, вращался среди вольнодумной, «офранцуженной» молодежи Каракаса, впитывал идеи Просвещения, рационализма, Руссо, усваивал эстетику классицизма через испанскую и французскую поэзию. При этом следует подчеркнуть, что у Бельо, великолепного знатока древней литературы, приверженность к античным реминисценциям корректировалась глубоким знанием классической литературы в ее лучших образцах. Жизненные и культурные идеалы Бельо во многом оказались связанными с глубоким воздействием на него античного идеала «золотой середины», гармонии и меры.

Важнейшее значение для духовного формирования Бельо имело его общение с А. Гумбольдтом, который во время своей на-



Андрес Бельо

учной экспедиции по Латинской Америке в 1799 г. приехал в Венесуэлу. Молодой, талантливый, знающий иностранные языки литератор стал спутником Гумбольдта во время его пребывания в Каракасе, впитывая из первоисточника передовые идеи европейской культуры. Взгляды Гумбольдта на природу и население Нового Света, его научные идеи, противостоявшие европоцентристским концепциям о «слабости» и «неполноценности» Америки, оставили глубокий след в сознании молодого поэта и позже нашли выражение в его творчестве в годы революции [1].

До начала войны за независимость и образом жизни, и своим творчеством Бельо мало чем выделялся из окружающей среды. В 1802 г. он поступает на службу секретарем в администрации генерал-капитанства Венесуэлы и занимает этот мелкий чиновничий пост до 1808 г., когда с основанием первой венесуэльской газеты «Гасета да Каракас» становится ее редактором, одновременно продвигаясь и в административной карьере. Поэтическое творчество Бельо на раннем этапе типологически родственно тому, что создавалось тогда в разных районах Испанской Америки: поэзия «на случай» из придворной и государственной жизни Испании и колоний, хроникально-повествовательные жанры, переводы и подражания античным поэтам, анакреонтика и буколика в духе Мелендеса Вальдеса. Но, как и в творчестве многих латиноамериканских поэтов того времени, в поэзии Бельо при использовании традиционных жанров и моделей начинает зарождаться особое мироощущение, появляется стремление воссоздать реалии американской природы.

Таков, например, романсильо «Анауко» (1800), где обращение к речке, протекающей в окрестностях родного Каракаса, служит для молодого поэта поводом к излиянию своих меланхолических любовных чувств. Сам поэт фигурирует под условным и типичным для любовной поэзии именем Фабио, возлюбленная — под именем Филис, но зато неподдельно возникающее в финале драматическое предчувствие разлуки с родиной — эта тема переплетается с традиционной темой смерти влюбленного поэта и свидания возлюбленной с его могилой. Другие показательные для его

творчества того периода произведения — написанная в подражание Вергилию «Эклога» (ок. 1806—1808), сонет «Мои желания», романс «Древу Самап», где воспевается могучее тропическое дерево, поразившее воображение юного Бельо в одной из долин Каракаса. Буколические стихи насыщены чувством любви к родине, но неотделимы еще от приверженности к матери-Испании.

Примечателен в этом отношении и хроникально-повествовательный панегирик «По случаю кампании прививок» (1804) с подзаголовком «В знак благодарности королю Испании в связи с распространением прививок в его владениях» и с посвящением генерал-капитану Венесуэлы. В нем соединяются и преданность Испании, и потребность воспеть свою родину — изобильный край, полный сил и устремленный в будущее,— образ, который будет создан им позднее, уже на новой идеологической основе.

Другой характерный момент этого произведения — просветительского толка сциентизм. Получив классическое гуманитарное образование, Бельо в духе времени начал изучать естественные науки, медицину, право. Хотя он и не прошел систематического курса обучения, для него с самого начала был характерен просветительский пафос соединения научного и гуманитарного знания в единую и стройную систему рационалистического миросозерцания, проникнутого оптимистическим духом. Свойственный Бельо синкретизм знания и мышления нашел свое отражение в написанном им «Настольном календаре и всеобщем путеводителе для иностранцев по Венесуэле на 1810 год», т. е. в канун революции, которая сыграла решающую роль в идейном формировании поэта.

В 1810 г., после свержения в Каракасе власти Испании, по решению революционной хунты Бельо выезжает с дипломатической миссией в Лондон с целью заручиться поддержкой английского правительства. Еще будучи молодым человеком, Бельо был наставником С. Боливара; он-то и пригласил его войти в состав венесуэльской делегации.

Падение революционной хунты Каракаса и последующие перипетии освободительной борьбы привели к тому, что Бельо оказался в Лондоне без финансовой поддержки и не у дел. В Англии Бельо прожил 19 лет, несколько лет вел полунищенское существование, зарабатывая на жизнь преподаванием иностранных языков. Свободное время он отдавал самообразованию, достигнув энциклопедических познаний в античной культуре, языках, истории, праве, философии, географии, современной европейской литературе.

Ситуация Бельо улучшалась по мере того, как в Лондоне обосновывались дипломатические миссии молодых испаноамериканских республик. В 1822 г. Бельо с согласия вождя борьбы за освобождение Чили Б. О'Хиггинса поступает на службу в чилийское посольство, а затем становится секретарем посольства Великой Колумбии. В 1829 г. Бельо выехал в Чили по приглa-

шению ее правительства, чтобы занять ответственный пост в министерстве иностранных дел. Здесь он и жил до конца своих дней.

Несмотря на все сложности жизни, пребывание в Лондоне было в высшей степени плодотворным для поэта. Здесь окончательно сформировался его духовный мир, расцвел талант и были созданы важнейшие произведения, ставшие самым ярким художественно-философским выражением боливаровской идеологии американизма и независимости. Отсюда и масштаб историко-философских и литературных взглядов Бельо, глубоко осознавшего единство интересов и судеб всех народов Испанской Америки и превратившегося на чужбине из венесуэльца в испаноамериканца. Это определяло главное направление его поисков, близкое боливаровскому понимание значимости освобождения испаноамериканских народов, их суверенности как нового рождающегося мира, их специфики как плода сложного культурного синтеза, необходимости поисков своих путей не только в области государственности, но и в области духовной жизни, культуры, литературы. В условиях войны с Испанией он отвергал антииспанизм в области культуры, отрицавший испаноевропейские корни формировавшейся молодой культуры.

Обладавший энциклопедическими познаниями, Бельо в отношении к европейскому наследию занимал диалектическую позицию восприятия всего, что могло послужить делу формирования собственной традиции. «Мы входим в великую ассоциацию народов, и наша культура является отблеском их цивилизации,— писал Бельо.— Независимость позволила нам установить прямую связь с наиболее развитыми и образованными нациями, обладающими несметным богатством, и достаточно лишь нашего желания, чтобы иметь возможность им воспользоваться. Все народы мира, действовавшие на мировой сцене, трудились для нас» [2].

Два принципа, порожденные самой диалектикой развития молодой традиции и ее исторической перспективой (использование богатств европейской культуры и одновременно самостоятельность отбора — принципы, которые, каждый по-своему, будут открывать для себя все крупнейшие мыслители Испанской Америки), объясняют особенности творческих исканий Бельо. По словам А. Услара Пьетри, своеобразный эклектизм, даже, на первый взгляд, консерватизм философско-эстетических воззрений Бельо, в котором его часто упрекали, особенно в годы активной перестройки литературы на основе романтизма, объяснялись именно его избирательным подходом к достижениям Европы и отказом слепо копировать ее модели [3]. Бельо нельзя охарактеризовать ни как классициста, ни как романтика, ибо он, по словам Э. Родригеса Монегаля, объединяет все, что «необходимо Америке» [4]. Нет сомнений, что основу философско-эстетических воззрений Бельо составляли все-таки идеи Просвещения и классицизм, хотя

действительно этот круг идей взаимодействовал уже с тем новым, что нес литературе романтизм. С ранними предромантическими идеями и романтической поэзией Бельо основательно познакомился в Англии — крупнейшем центре европейского романтизма. Во время его пребывания в Лондоне выходили из печати книги Вордсворта, В. Скотта, Колриджа, Байрона, Шелли, Китса, в переводах на английский издавались произведения мадам де Сталь, Шеллинга и др. В своих литературно-критических статьях Бельо разбирал произведения Байрона, В. Скотта, Ф. Купера. Хорошее знакомство с литературой романтизма обнаруживают и его суждения о творчестве испаноамериканских поэтов, таких, как Ольмедо, Фернандес Мадрид, Эредиа, испанца Сьенфуэгос и др. Сам Бельо переводил не только античную и более позднюю классику или поэтов-классицистов (таких, как А. Поп), но и Ламартина, Байрона, Гюго (правда, уже позднее, в Чили).

Очевидно, что Бельо не стал приверженцем романтизма не только по причине изначального классицистического образования и из личных вкусов. Им руководил принцип творческого отбора материала культуры, как и впитанное с античной эстетикой стремление к синтезу и гармонизации разнородных начал. Именно на таких правах в круг его интересов входили и идеи романтизма.

Просветительское сознание Бельо, со свойственными ему универсалистски-абстрагирующими принципами, воспринимало только те элементы эстетики романтизма, которые отвечали историческим потребностям литературы Испанской Америки, и прежде всего идею о том, что литература должна быть отражением жизни наций. Это объясняет, почему, не будучи абсолютным приверженцем эстетики Буало, Бельо отказывается и от универсализации принципов романтизма[5]. При этом, если в целом эстетика романтизма осталась чуждой для Бельо, то идеи духовной и литературной независимости и самостоятельности мира «новых людей» имели прямую с ней связь.

На первый взгляд эклектичный, а на самом деле по-своему гармоничный комплекс представлений А. Бельо нашел выражение в его публикациях на страницах первого из издававшихся им в Лондоне альманахов «Библиотека американа» (1823). Уже самой своей структурой альманах отражал просветительски-синтезирующий характер взглядов Бельо, ибо содержал не только литературный раздел, но и разделы, посвященные истории, естественнонаучным дисциплинам, математике и т. п.,— одним словом тому, что могло способствовать строительству новой культуры Испанской Америки. Первый том «Библиотека американа» открывался важнейшим духовным и литературным памятником не только времени войны за независимость, но и всей истории испаноамериканской литературы — сильвой Бельо «Обращение к Поэзии».

Альманах с программной сильвой вышел в 1823 г., когда в Испанской Америке назревали сражения с испанскими войсками в Перу, которые должны были решить исход войны за независимость. В то же время феодально-монархические силы, объединенные в Священный союз и собравшиеся на Веронский конгресс, не теряли надежд на разгром как европейских, так и испаноамериканских революционных движений. Выпущенный в этот момент альманах, как писал его издатель, был призван «опровергнуть господствующие в Европе ошибочные представления о положении в американских государствах»[8]. В противовес сложившимся мнениям о событиях в Испанской Америке как о кровавом анархическом хаосе, в который ее ввергли либералы-республиканцы, Бельо хотел обосновать и объяснить историческое значение происходящего в Америке, а на планы восстановления власти Бурбонов ответить утверждением права ее народов на независимость и суверенитет, причем не только государственный, но и духовный. Сильва «Обращение к Поэзии» («Alocución a la Poesía») стала манифестом духовной независимости Америки, с максимальной полнотой обобщившим эстетические и идеологические тенденции исторической и художественной испаноамериканской мысли 10—20-х годов. Это со всей ясностью вытекает уже из самого ее полного заглавия: «Обращение к Поэзии, соединенное с хвалой американским народам и личностям, наиболее отличившимся в войне за независимость. Фрагменты из неизданной поэмы „Америка“».

Подзаголовок указывал на существование замысла более обширного произведения, над которым, как полагают историки литературы, Бельо начал работать за несколько лет до публикации фрагмента. В 1826 г. другой основанный им альманах «Реперторио американо» открывался также программной сильвой «Сельскому хозяйству в тропической зоне» («La Agricultura de la Zona Tórrida»). В специальном примечании поэт разъяснял, что и эта сильва является частью поэмы «Америка», от замысла которой он, однако, отказался, убедившись в невозможности ее завершения. И действительно, сохранилось множество черновиков, зафиксировавших работу Бельо над поэмой «Америка» — гигантским замыслом, не осуществившимся по причинам, о которых будет сказано дальше.

По своей грандиозности замысел поэмы «Америка» не имел себе равных в предшествующей испаноамериканской литературной традиции, перекликаясь разве что с «тотальными» прозаическими хрониками XVI в. типа «Апологетической истории Индий» Бартоломе де Лас Касаса, а в поэзии — со стихотворной эпической хроникой того же периода — «Элегиями о достославных мужах Индий» Хуана де Кастельяноса.

В самом деле, определенное типологическое родство устремлений Бельо и Кастельяноса очевидно: оба поэта, хотя один ин-

туитивно, а другой целенаправленно, намереваются воссоздать всю известную им историю Нового Света. В то же время очевидны различия между ними, объясняемые исторической дистанцией. Сознание Кастельяноса, испанца по рождению, конкистадора, «завоеванного» Америкой и ставшего креолом по культуре, языку, образу мышления, по любви к новообретенной родине, определяется этой его двойственностью. Бельо же, продолжая дело, начатое писателями XVI в., а еще в большей мере поэтами-креолами XVII в., для которых Америка стала родиной, стремится воссоздать целостный эпический образ своего мира на основе идеологии американизма. Необходимо, однако, иметь в виду, что отсутствие непрерывности литературного развития Америки в колониальную эпоху, как и развитых литературных связей, не позволяет Бельо осознать преемственность своего дела. Для него, как и для других идеологов и художников освобождающейся Америки, типично ощущение, что он сам является духовным основателем Нового Света, первотворцем в художественном слове. Воссоздание всей Америки — ее природы, населения, географии, флоры, фауны, истории — и будет неоспоримым доказательством суверенности Нового Света. Многосоставностью задачи объясняется разнонаправленность поэтической мысли Бельо, которая, в отличие, скажем, от «Песни Боливару» Ольмедо, не только связана с идеологией американизма, но и опирается на определенный комплекс философско-научных представлений о природе и населении Америки. Потому-то вторая сильва, где воссоздается природно-географический образ Америки, как пояснял сам Бельо, должна была в неосуществленной поэме предшествовать «Обращению к Поэзии», где речь идет об истории. Разделив материал на две сильвы, Бельо и первую из них, «Обращение к Поэзии», насытил натурфилософскими мотивами.

Миросозерцание Бельо, формировавшееся, как сказано, просветительскими представлениями о природе, руссоистскими идеями о человеке и обществе, определило его постоянный и устойчивый интерес (отчасти связанный и с античной традицией) к научной линии классицистской поэзии (в частности, его увлечение псевдонаучной поэзией французского поэта-классициста Жака Делиля). В то же время в сильвах совершенно очевидна глубокая, хотя и не выходящая на поверхность, полемическая заостренность созданного поэтом образа Америки, противопоставленного европоцентристским вульгарно-материалистическим представлениям о «слабости», «незрелости» Нового Света, «неполноценности» его населения. Этим представлениям и противостоял его панегирик Америке, причем уже не защитного, как в креольско-колониальной традиции, а победно утверждающего в условиях грандиозной освободительной битвы характера. Да и самый образ Америки, какой она представала в незаконченной и распавшейся поэме, самым тесным образом оказывался связанным с

возникшим еще в гуманистической филоиндейской литературе XVI в. и получившим развитие в рамках литературы барокко, а особенно в руссоистской литературе XVIII в., образом «рая Америки», «американской Аркадии», «естественного рая» Нового Света. Связанный с классической гуманистической традицией, уходившей к античным мифам «золотого века», образ этот у Бельо соприкасался с идеалом буколической мирной жизни на лоне природы. Насыщаясь при этом современными политическими идеями, он становился символом независимости Америки — таков в общем виде был замысел поэмы.

Сильва «Обращение к Поэзии» начинается приобретшим глубоко символическое значение для всей испаноамериканской литературы призывом к Поэзии покинуть Старый Свет, его дряхлеющую природу, поглощаемую цивилизацией, и обрести новое пристанище — Америку, мир юной природы и культуры, которому предстоит блестящая будущность.

В «образованной Европе» среди «просвещения и нищеты» не осталось места «дикой нимфе» Поэзии, там она лишена той «изначальной простоты», что была ей свойственна в привычных для нее естественных условиях, среди лесов, рек и полей. Именно такой была сцена действия Поэзии в ее «самые прекрасные дни, когда во времена детства человечества она была учителем народов и царей и пела миру первые законы» [1]. Теперь же в Европе ее место заняла «амбициозная соперница Философия», которая поверяет расчетом нравственность.

Антиномия «природа — естественность — простота — искренность—чувство», с одной стороны, и «цивилизация—неестественность—изысканность—неискренность—рассудок», с другой, наполняется далее политико-идеологическим смыслом. В Европе «коронованная гидра», т. е. Священный союз, грозит вновь заковать в цепи рабства свободную мысль, опустить над жизнью «ночь варварства и преступления». Там свобода — «напрасный бред», вера — «холопство», а разложение называется «культурой». Но, переселившись в Америку, местожительство «других людей», Поэзия вновь вернется в лоно «невинной Природы» — ведь здесь «земля, едва подчиненная человеком, еще носит изначальный свой убор».

За непримиримой критикой феодально-монархических сил Европы встает идеальный образ родины — Америки, где естественно-природная гармония будет сочетаться с гармоничным человеческим общежитием, основанным на идеях свободы мысли, искренней веры, нравственности и истинной культуры.

Обращение к Поэзии с предложением избрать новое убежище композиционно перерастает в следующую часть сильвы, где автор разворачивает перед ней панораму Америки. Взгляд поэта блуждает по ее просторам, останавливаясь на наиболее значительных в культурном и историческом отношении городах, и вместе с ним

нимфа Поэзия как бы обозревает всю Америку с высоты птичьего полета — с той особой «вершинной» позиции, близкой авторской позиции в сочинении Боливара «Мое паваждение на вершине Чимборасо» и в «Песни Боливару» Ольмедо, об идейно-композиционном значении которой уже говорилось (см. гл. 3). «Вершинная» позиция оказывается типологически общей для разных поэтов, которых объединяет в одном случае неосознанное, в другом случае (как у Бельо) сознательное стремление к воссозданию целостного эпического образа Америки и ее истории.

Где же остановится Поэзия? Поэт предлагает на выбор различные районы Испанской Америки. На юге перед ней просторы Ла-Платы, где несет в океан свои воды могучая река, где испытали унижение сыны Альбиона (имеется в виду поражение английских войск во время интервенции в Ла-Плату в 1806—1807 гг.); земли Чили, где богатство природы сочетается с простотой, гостеприимством и в то же время с храбростью и патриотизмом населения (аллюзии на доблесть арауаканцев в борьбе с конкистадорами и на отвагу патриотов во время войны за освобождение). На севере — город Мехико; место его основания указал ацтеку орел, сидящий на кактусе-нопале (мифологический образ ацтеков, ставший эмблемой новой Мексики). Это вообще вся мексиканская земля, богатствами которой пресытилась Европа (образ, сходный с патриотическими образами Хуаны Инес де ла Крус, противопоставлявшей родину-Америку алчной Европе, истощающей богатства Мексики). Или это высокогорный древний Кито, у подножия которого гремят громы, или долины Новой Гранады, реки Магдалены. Поэт рисует традиционный утопический «золотой век» первожителей этих мест — индейцев, чьи поля до пришествия чужеземцев не имели еще хозяев, долины — оград, города — стен. Придет время, заканчивает поэт путешествие по Америке, когда «американский Марон» воспоет изобильные земли ананасов, пальм, бананов, агуакате, кофе, какао... Этим «американским Мароном» и предстает сам Бельо и прежде всего в сильве, посвященной сельскому хозяйству в тропической зоне, что должна была предшествовать «Обращению к Поэзии».

Здесь, нарисовав общий образ Америки с «вершинной» обзорной позиции, поэт переходил к теме, явившейся основным идейным источником,— теме войны за освобождение.

Из своего вынужденного лондонского убежища Бельо внимательно следил за всеми перипетиями войны за независимость, и его представления о сложных событиях на огромном пространстве Америки, возможно именно благодаря дистанции, позволявшей увидеть все разом, были более полными и масштабными, более основательными, чем у поэтов, которые знали только о том, что происходило в их странах. «Хвала американским народам и личностям, особенно отличившимся в войне за независимость»

созданная Бельо, плотно насыщена множеством крупных и мелких событий, именами не только выдающихся, но и множества менее известных политических и военных деятелей. Детальность и скрупулезность в перечислении событий, многочисленные пояснительные замечания, затруднявшие чтение и дробившие целостный образ истории, стали, видимо, одной из причин того, что фактически в актив историко-литературной традиции из первой сильвы вошла в основном лишь ее начальная часть, а именно само обращение к Поэзии. Между тем недостатки эти были следствием традиционности жанрового мышления поэта, который соединил жанр панегирика — хвалы — с жанром стихотворно-повествовательной хроники испанского происхождения с типичными для нее веризмом, последовательностью, скрупулезной точностью. Как и у Кастельяноса в его «Элегиях достославным мужам Индий», историографическая функция подавляла функцию эстетическую.

Но при всех художественных просчетах образ Испанской Америки, сражающейся за независимость, созданный Бельо, оказался уникальным и наиболее высоким достижением по своей насыщенности из всего, что было написано в то время. Как и у Ольмедо (и многих других поэтов 10—20-х годов), основой образа войны за независимость у Бельо является индейская тема, смыкающая в единое целое прошлое и настоящее, борцов с конкистадорами с борцами за независимость, а древняя история Америки оказывается истоком истории испаноамериканцев. Обзор событий начинается с юга, с Чили, со сражений при Чакабуко и Майпу, обеспечивших ее освобождение, затем переходит к Ла-Плате, где поэт славит участников Майской революции, среди них — М. Морено, М. Бельграно, Х. Х. Кастельи и др. Следующий фрагмент посвящен Перу, «родине инков», все еще находящейся в руках узурпаторов власти Манко Капака (поэма писалась, когда Перу еще не была освобождена). Но память об инках, продолжает Бельо, не будет забыта, как и память о Монтесуме, законном правителе Мексики, сбросившей власть тирана — самозваного монарха Агустина Итурбиде — и обретшей свободу, осененную именами Идальго и Морелоса.

С севера воображение Бельо вновь переносится в Южную Америку, в его родные места. Подробно, со множеством деталей поэт описывает кровавые события в Венесуэле и Колумбии: казни патриотов, ужасающие зверства, творившиеся испанцами. Мир мог забыть и простить, заключает Бельо, преступления Кортеса и Писарро, но не простит насилия современных угнетателей. Характерно, что одновременно с темой войны за независимость у Бельо, как и у некоторых других поэтов 10—20-х годов, возникает и тревожная тема раздоров в лагере патриотов...

Поэма переходит в хвалу-мартиролог героям Америки, начиная с индейцев — борцов с конкистадорами. Это ацтек Куауте-

мок, арауканец Кауполикан, венесуэльский касик Гуакайпуро, который предпочел сгореть заживо, нежели подчиниться испанцам. Затем следуют руководители антииспанских заговоров в канун революции. Среди них и Франсиско Миранда, выдающуюся роль которого как предтечи и первого идеолога войны за независимость подчеркивает Бельо. Заключает поэму хвала Боливару, где поэт сравнивает величие его дела с могучим и бессмертным «древом Саман», воспетым им еще в юности. Подвиги Боливара навсегда останутся предметом внимания «сладкой рифмы» и «ученой истории».

Патриотическая тема в поэзии Бельо нашла свое развитие также в типичной для 10—20-х годов оде «Гимн Колумбии. Военная песнь, посвященная Президенту-Освободителю Симону Боливару», написанной около 1825 г., но оставшейся неопубликованной. Возможно, Бельо не случайно не захотел публиковать эту оду. В «Песни Президенту-Освободителю» тема борьбы с тиранами-испанцами соседствовала с другой, тираноборческой темой, связанной с гражданской войной в лагере испаноамериканцев, которой предстояло вскоре вылиться в ожесточенные сражения. Более того, тираноборческая тема занимала в оде больше места, чем тема освободительной войны. Свое обращение к возможному узурпатору власти Бельо заканчивал напоминанием, что испаноамериканцы «проливают кровь за родину, а не за варвара-деспота» [8].

Тревожная тема гражданских раздоров определяет основной тон второй сильвы — также фрагмента поэмы «Америка». Существенные изменения происходят и в образно-стилистическом арсенале поэта. Связаны они, очевидно, с освобождением Бельо от классицистских канонов, в частности от античных мифологических реминисценций. Ведь между 1823 и 1826 гг., когда вышла вторая (очевидно, сильно переработанная) сильва, Лондон стал своеобразным литературным и интеллектуальным центром испаноязычного мира. Среди тех, кто побывал в эти годы в столице Англии, и крупнейшие представители романтизма Испании: де Ривас, Эспронседа, Мора. Бельо, оставшись чуждым собственно эстетической программе романтизма, тем не менее при переработке сильвы для публикации не смог не испытать влияния идеи «местного колорита». В то же время совершенно очевидно, что основным ее жанровым и стилистическим источником явилась все же традиция античной буколики. Возможно, Бельо был знаком и с написанной на латыни в 80-х годах XVIII в., известной в его пору поэмой гватемальского креола Р. Ландивара «Сельская Мексика», сыгравшей свою роль в ожесточенной полемике о природе и населении Нового Света (доказательство тому — перевод фрагментов поэмы на испанский язык, принадлежащий Хосе Марии Эредиа).

В любом случае, известна или не известна была Бельо поэма Ландивара, идейная преемственность его сильвы по отношению к «Сельской Мексике» несомненна. Само заглавие произведения указывает как на связь с античной традицией хвалы сельскому мирному труду, так и на связь с полемикой конца XVIII в. (см. кн. 1, ч. 4) о возможностях тропической природы. Ведь само используемое Бельо понятие «тропическая зона» восходит не только к спорам XVIII, но и XVI в. Утверждение плодородия земель тропической зоны и живописание ее красот и изобилия составляет основную тему экспозиции сильвы, начинающейся с возгласа: «Salve, плодоносная зона!».

Я славлю плодоносный жребий твой,
могучее земное лоно,
и путь планеты круговой,
и солнца, что влюбленно и упорно
тебя питает силой животворной.
Благословенная земля... [9]

Перевод А. Якобсона

В подтверждение идеи плодородия земель Нового Света поэт подробно перечисляет в тексте и поясняет в сносках названия тропических плодов, указывает, какие продукты можно из них получить (например, пальма дает пальмовый хлеб, молоко, вино, масло, фрукты, овощи, сырье для изготовления веревок, дрова, ткани и т. п.).

Красочная картина природы Америки у Бельо, по справедливому замечанию М. Энрикеса Уреньи,— это великолепный, парадный, исполненный в классицистском духе натюрморт. Статичность, аллегоризм, рационализм, отсутствие субъективного авторского начала — все это сближает поэтику Бельо с классицистской живописью. Эта картина природы образует полюс, противоположный восприятию природы Боливаром в его поэме «Мое наваждение на вершине Чимборасо» и произведениям Х. М. Эредиа.

Тема торжествующей хвалы американской природе переходит далее в, казалось бы, традиционное для поэзии античной ориентации и для мировоззрения Бельо противопоставление города и деревни. С городом ассоциируются падение нравов, развращение человека, тщеславие, безделье, а с деревней — трудолюбие, нравственность, душевное здоровье. Уединенная жизнь на лоне природы, покой под кронами дерев, умеренная жизнь и семейная идиллия, переходящие в тему осуждения войны,— все эти мотивы, возникающие в хвале американской природе, присутствуют и в первой элегии первой книги «Элегий» Тибулла, которую частично перевел Бельо. Однако важно другое: тема войны у Бельо не носит отвлеченного характера. Бельо вспоминает бедствия,

принесенные конкистой Америке, тиранию испанцев, разрушения и страдания, сопровождавшие войну за независимость, но основной акцент делается им на том, что теперь, когда война окончилась и Америка достигла свободы, время отложить оружие. Насытившись иберийской кровью, спокойно спят отмщенные Атауальпа и Монтесума, и ангел мира зовет души пробудиться к созидательному труду.

Важно и то, что будущее своей большой родины Бельо связывает с идеей «крестьянской Америки». Противопоставление городской и сельской жизни насыщается новым содержанием, отражающим демократическую основу гуманистических воззрений Бельо. Эта тема, с одной стороны, связывает его с гуманистическим пафосом боливаровской утопии «Америки для всех американцев», с другой — предвосхищает концепцию «трудовой Америки» Хосе Марти, устремленной в XX век. Только труд и уважение человека труда, согласно Бельо, гарантируют крепость законов и свободу Америки:

О Южная Америка моя,
свободных наций юная семья,
пред изумленною Европой
ты гордо вскинула чело
и вольности венец лавровый!
Так возлюби же ремесло
крестьянина, простую жизнь народа!
И вечно будет жить свобода,
тщеславье сгинет и растленье,
и молодое поколенье
умножит подвиги бессмертные отцов.
Оно достойно будет тех бойцов,
к ногам которых, в страхе обомлев,
в крови и прахе лег испанский лев [10].

Перевод А. Якобсона

Но все же это была не четкая формулировка социального идеала, а скорее стихийная попытка найти какую-то точку опоры в едва возникшем, но уже распадающемся новом мире.

Умонастроения Бельо хорошо передает фамильярно-шутливая по форме, но содержащая серьезные размышления стихотворная эпистола — адресованное Х. Х. Ольмедо «Письмо, отправленное из Лондона в Париж одним американцем другому». В этой эпистоле получают особую четкость некоторые из типичных для Бельо идей. Америка — это не только отличный от Европы «другой мир», как назвал он ее в «Обращении к Поэзии», это мир «новых людей», которые могли бы на богатейших землях Нового Света возродить «золотой век» мира, изобилия, труда, искусств. Бельо снова зовет музу поэзии переселиться в Новый Свет и называет Ольмедо тем, кто «пересадил в западный климат, где ра-

стут тамаринд и ананас, лавр Пиндара»[11]. Наконец, в этой эпистоле получает наиболее полное развитие тема трагического хаоса кровавых гражданских войн, крушения идеалов войны за независимость, нового деспотизма и тирании, которые поджидают родину-Америку, пугающую весь свет своим окровавленным ликом. Эпистола завершается впечатляющей метафорой: наивный ребенок, увидев сияющую радугу, стремительно бросается к ней в надежде ухватить ее руками, а она исчезает — так и родина, бросившаяся вперед во имя мира и славы и уверовавшая, что будущее уже достигнуто, обнаруживает, что радужные мечты обернулись тяжким комшаром реальности.

Непрочность, утопичность идеалов войны за независимость во многом поясняют, очевидно, и то, почему не осуществился замысел эпической поэмы «Америка», задуманной Бельо, хотя тому были, конечно, и индивидуальные причины. В те бурные годы кровавой борьбы, туманных перспектив будущего, трудно, а то и просто невозможно было найти подлинную идейную опору — ту «вершинную» позицию в осознании родины-Америки и ее истории, что была необходима для создания целостного эпического образа такого масштаба. Эта задача была решена только через столетие на принципиально иной художественно-идеологической основе Пабло Нерудой в его эпической «Всеобщей песни». Однако сформулирована она была А. Бельо.

Таков итог поэтической деятельности Бельо в лондонский период, когда он стал основателем духовного, художественно-философского американизма и собирателем творческих сил освобождавшейся Испанской Америки.

[1] *Uslar Pietri A.* Prólogo sobre los temas del pensamiento crítico de Bello // Bello A. Obras completas. Caracas, 1956. Vol. 9.

[2] *Bello A.* Obras completas. Caracas, 1952. Vol. 1. P. XII.

[3] *Uslar Piétri A.* Op. cit. P. XLVII.

[4] *Rodríguez Monegal E.* El otro Andrés Bello. Caracas, 1969. P. 117.

[5] См.: *Uslar Pietri A.* Op. cit. P. XLVII.

[6] *Bello A.* Obras completas. Vol. 1. P. 300.

[7] Ibid. P. 301.

[8] Ibid. P. 76.

[9] Солдаты свободы. М., 1965. С. 25.

[10] Там же. С. 30.

[11] *Bello A.* Obras completas. Vol. 1. P. 95.

Глава пятая

ТВОРЧЕСТВО ХОСЕ МАРИИ ЭРЕДИА

Хосе Мария Эредиа (José Maria Heredia, 1803—1839) занимает особое место среди поэтов периода войны за независимость. Как и Х. Х. Ольмедо и А. Бельо, он был приверженцем освободительных идеалов и боливаровского американизма, а формирование его взглядов связано с философией Просвещения и эстетикой классицизма. Вместе с тем целый ряд особенностей его духовных исканий, определявшихся и личным опытом, и историческими судьбами его родины — Кубы, определил быструю эволюцию Эредиа к эстетике не обусловленного программными, теоретическими установками романтизма. Эта эволюция, носившая характер интенсивной творческой активности, совпала по времени с периодом войны за независимость и не имела параллелей ни в литературе Испанской Америки, ни в литературе Испании того времени. Своим творчеством Эредиа предвосхитил пути развития всей испаноязычной поэзии и в то же время заложил основы национальной духовной и литературной традиции Кубы. Он был первым писателем, произнесшим слова «Куба» и «кубинец», первым поэтом, создавшим образ родной страны и предложившим соотечественникам поэтическую символику, ставшую прочным фундаментом национальной культуры. О национально-конституирующем значении творчества Эредиа впоследствии сказал Э. Х. Варона: «Все кубинцы моего поколения научились чувствовать Кубу, понимать ее примечательные, особенные черты именно так, как они предстали в произведениях Эредиа» [1].

С романтическим складом художественного сознания Эредиа связан повышенный интерес поэта к теме нации, национального самоутверждения — интерес, практически неизвестный Бельо или Ольмедо, у которых преобладали идеи общелатиноамериканского единства и универсалистский пафос классицизма. Формировалось же его сознание под воздействием особенностей истории Кубы, которая оставалась во власти Испании до конца XIX в. Подобно Бельо, Ольмедо, Фернандесу Мадриду, Эредиа бóльшую часть жизни провел вне своей родины. Но если жизненные судьбы его современников определялись превратностями войны за независимость, то Эредиа был вынужден бежать с Кубы после провала революционного заговора, что стало важнейшим фактором его творческой жизни.

Х. М. Эредиа происходил из укоренившегося в Санто-Доминго (совр. о. Гаити) старинного креольского рода, начало которому положил испанский конкистадор Педро де Эредиа. Когда войска Туссена-Лувертюра, одного из руководителей гаитянской революции, в 1801 г. заняли Санто-Доминго, родители будущего

поэта, как и множество других обеспеченных креольских семейств, бежали на Кубу. Родился Эредиа в 1803 г. в Сантьяго-де-Куба, рос он в Венесуэле, где его отец получил назначение на судебную должность.



Хосе Мария Эредиа

В детские годы решающее влияние на поэта оказывал любимый им отец Хосе Франсиско Эредиа. Человек высокого чувства долга и неподкупной честности, он принадлежал к незначительному слою происпански настроенных креолов — очевидно, это было связано с его впечатлениями от «черной» революции на Гаити. Кровавая и неясная по своим перспективам война за независимость, заставшая семью Эредиа в Каракасе, неустойчивость повседневной жизни в круговороте событий, отрицательное отношение отца к революции — все это вносит ощущение смутной тревоги уже в ранние поэтические опыты Эредиа.

Первые датированные стихотворения, сохранившиеся в юношеских рукописных сборниках, относятся к 1817 г.— тогда поэту было 14 лет. Они обнаруживают следы традиционного чтения той поры, прежде всего испанской классицистической поэзии, и связанные с семейным воспитанием происпанские настроения. Среди них «Эпистола Мануэлю Б.» — о восстановлении в Каракасе испанской власти, «Патриотический гимн в связи с опубликованием в Каракасе королевского манифеста о всеобщей амнистии» и т. д. К ним примыкает и точно не датированная небольшая поэма «Бедственные последствия мореплавания», в которой отразились воззрения, уходящие своими корнями в колониальную эпоху, к полемике о Новом Свете, европоцентристским представлениям о «слабости» Америки, пагубности ее климата. В духе традиционного филантропизма поэт осуждает неуемную страсть испанцев к обогащению, которая повлекла их за океан, заставила разграбить Америку и поработить индейцев и негров. Ныне она являет собой бедственное зрелище, и поэт призывает европейские народы направляться в Новый Свет — в «земли несчастного климата, где человек нездоров», где он вынужден вести отчаянную борьбу с дикой природой, но нести ему не рабство, а благоденствие.

Столь же скованным традиционными жанрами и темами предстает юный Эредиа и в лирике. Так, в оде «Мои желания» герой отвергает военную карьеру, науки, почести, славу, предпочитая им покой и скромную, чуждую публичности жизнь на лоне природы. Чуть позже, уже на Кубе, когда Эредиа будет переживать первую свою влюбленность (ему было 15, а его избраннице — 12 лет), в стихотворении «Моя наука» (1819) он противопоставит военной и гражданской наукам (Марс, Декарт и Ньютон) сладостные песнопения Вакху и Купидону.

Но, хотя над сознанием юного поэта довлели жанровые и идейные клише, следует отметить, что внутри воспринятого им канона прорисовываются, пока еще нечетко, особые, свойственные только Эредиа мотивы. В этом отношении типичны «Эпистола графу де Товару с борта американского фрегата „Исабела" в бухте Пуэрто-Кабельо», написанная в связи с отъездом семьи поэта из охваченного смутой Каракаса, и такие стихотворения, как «Прощание», «Отъезд», и др. Их объединяют темы изгнанничества, разочарования, скитаний, ощущение враждебности окружения и мотивы моря, корабля как пристанища гонимого судьбой странника.

Из Венесуэлы семья Эредиа снова бежит на Кубу, где сохраняется власть Испании. Среди причин того, что Куба не приняла участия в войне за независимость от Испании были не только географическое положение страны как острова, удаленного от театра военных действий, и особое внимание, которое уделяли испанцы Кубе, занимающей стратегически важное положение, но и низкий уровень консолидации национальных сил, препятствовавший объединению различных слоев общества, враждебно настроенных против испанской власти. Недовольство креольской рабовладельческой аристократии Кубы испанским правлением гасилось примером «черной» революции на Гаити, и она готова была терпеть национальное и политическое угнетение, пока оно не грозило ее экономическому процветанию. Именно в это время в связи с разрухой на Гаити и в Санто-Доминго Куба вышла на первое место в мире по производству сахара. Самое большое, на что претендовала кубинская «сахарократия», это предоставление острову таких же юридических прав, какими пользовались испанские провинции, и свободы торговли либо автономии при сохранении верховной власти Испании и рабовладения. Но существовали и радикальные политические течения, исподволь вызревала патриотическая общественная мысль. Важное значение имело пребывание на Кубе ряда деятелей культуры из стран, где шла война за независимость.

Начавшаяся в Испании в 1820 г. буржуазно-демократическая революция привела к послаблению деспотического режима. Волна либерализма докатилась и до Кубы, где начинается период «свободы печати», когда на острове издавалось до сорока газет. Сре-

ди изданий, распространявших либеральные идеи, особое место занимали «Аргос», выпускавшийся колумбийцем Х. Фернандесом Мадридом, и «Обсервадор аванеро».

Особую роль в то время играл выдающийся деятель культуры, философ, первый мыслитель-революционер Кубы, воспитатель целого поколения патриотически настроенной интеллигенции Феликс Варела (1787—1853). Кафедру философии, которую Варела возглавлял в семинарии «Сан-Карлос», он называл «кафедрой прав человека», проповедуя идеи энциклопедизма, Великой французской и американской революций. Ему было свойственно типичное для периода войны за независимость обостренное сознание единства Испанской Америки. Историю же порабощения индейцев он считал звеном в «длинной цепи угнетения», сковывающей народы Америки. Ф. Варела стал основателем национальной освободительной традиции. В 1824 г., находясь в эмиграции в США, он начал издавать первую революционную кубинскую газету «Аванеро», со страниц которой звучали призывы к борьбе за независимость.

Знакомство Эредиа с жившими на Кубе испаноамериканцами и молодыми кубинскими литераторами, многие из которых были учениками Феликса Варелы, стало истоком его идейной эволюции. Характерно, что его эволюция к принципиально новым гражданским, политическим позициям совершалась в рамках традиционной креольской идеологии. Начался этот этап на Кубе, а продолжился в Мексике, куда в 1820 г. Эредиа уезжает вместе с семьей. Живя в Мехико, он публикует свои произведения в местной печати и посылает их в Гавану.

В период «свободы печати» на Кубе издаются гражданские, революционные произведения М. Х. Кинтаны и поэтов его круга. Эредиа воспринимает антитиранические идеи, хотя он все еще питает монархические иллюзии. Возлагая надежды на Фердинанда VII, «свободолюбивого монарха», Эредиа одновременно славит и Кирогу — борца против деспотизма. Таковы его «Посвящение Фердинанду VII», одическая поэма «Свободная Испания», «Патриотический гимн на восстановление конституции» (два последних произведения были изданы в Мехико отдельной брошюрой).

Антитиранническая тема («Посвящение Кироге», обращенные к нему же «Аллегория I» и «Аллегория II»), впервые возникающая в поэзии Эредиа, получает развитие в теме борьбы Греции за независимость от турок. Сначала это были переводы из французской поэзии, позже Эредиа пишет оригинальные антитиранические произведения.

Там же, в Мексике, Эредиа обращается к жанру философской медитации и одновременно — к темам Америки, ее природы, истории, ставшим истоком идеологии американизма в его творчестве. Очевидно, один из первых таких опытов — стихотворение «Попокатепетлю», где величественный вулкан, возвышающийся

над долинами Центральной Мексики, предстает как символ вечности и мера для сравнения с ним человеческой истории и удела каждого отдельного человека. Незадолго до возвращения Эредиа на Кубу после смерти отца, потрясшей поэта, он пишет короткую поэму-медитацию «На Теокалли в Чолуле» («En el Teocallí de Cholula», 1820). Это произведение, поражающее зрелостью, выводит Эредиа в первые ряды испаноамериканской поэзии.

О том, что идея американизма пустила глубокие корни в сознании поэта, говорит тот факт, что это произведение должно было войти в задуманный им цикл «американских поэм». Хотя цикл и не был создан, сам замысел красноречиво свидетельствует о сходстве исканий Эредиа и Бельо, задумавшего эпическую поэму «Америка» (см. гл. 4). (Об интересе к американской теме, зародившемся еще во время пребывания поэта на Кубе, говорят и его ученическая трагедия «Монтесума» (1819), и незаконченная трагедия «Хикотенкатль».) Вместе с тем очевидна разительная самобытность исканий Эредиа как в идейном плане, так и в эстетическом. Поэма «На Теокалли в Чолуле» ломает структуру традиционного мышления поэта, воспитанного Просвещением и классицизмом.

Яснее всего изначальная связь Эредиа с идеями Просвещения проявилась в «Оде жителям Анауака» (1822). Отвергая тиранию, поэт излагает здесь азы просветительской философии: «Священная свобода — это мудрые законы»; двигателем же истории, прогресса у него является «сияющий свет разума». В стихотворении «На годовщину 4 июля 1776 г.» (1825), посвященном годовщине революции в Северной Америке, он идентифицирует «мудрые» человеческие законы с «вечными законами Природы» [2], а человеческий разум с божественным. Человек в этой системе представлений — носитель разумной идеи всеобщего блага, эстетическим воплощением которой является классицизм.

В очерке «Вашингтон» Эредиа дает по-своему замечательный портрет вождя американской революции: «Характер Вашингтона — дорический во всех измерениях. Красота его облика рождается из гармонического соотношения объекта и окружения, строгая простота образует его величие. А поскольку дорический ордер исключает мелочную детализацию, мы видим величественность и надежность его фигуры и понимаем его замечательную способность служить пользе». Но затем Эредиа добавляет: «Однако основания этой фигуры слишком грузны, облик слишком суров, чтобы о нем можно было судить фамильярно» [3].

Рационализм, утилитарность, косность и непроницаемость формы, идеал разумной пользы, соответствующий законам природы, направленным на всеобщее благо,— эти нормы классицизма ставятся под сомнение драматическим опытом личной (смерть отца) и общественной (хаос кровавой борьбы) жизни. Поэма «На Теокалли в Чолуле» — предвестие и в то же время первое

свидетельство саморазрушения рационалистических, классицистических основ сознания Эредиа.

Главное, что разительно отличает эту поэму от предшествующего его творчества и от произведений современников,— новый образ самого поэта. Вместо абстрактного, универсального «я» классицистской поэзии, где личностное начало поглощено жанровой формой, здесь перед нами впервые в испаноязычной поэзии XIX в. слышится личный голос автора, сосредоточенного на собственном душевном состоянии, через которое он пропускает окружающий мир. От одического парадного монолога — к медитации, от громкой речи трибуна — к «внутреннему» голосу, от абстрактного носителя рациональной истины — к смущенной, взволнованной душе, которую жизненный опыт заставляет ставить под сомнение, казалось бы, непререкаемые истины. Выделение лирического «я» — духовной сущности, способной преобразовывать действительность в соответствии со своим видением и опытом, эта первооснова романтического мышления в поэме «На Теокалли в Чолуле» рождается как бы на глазах у читателя.

Поэма состоит из частей-фрагментов, в которых последовательно изменяется соотношение объективно наблюдаемой картины и субъективного, воспринимающего, мыслящего «я». Постепенно впитывая окружающий мир, поэт погружается в собственную душу, с тем чтобы затем снова вернуться к действительности, обретя новый, преобразующий ее взгляд.

С вершины Теокалли — древнего индейского храма в городе Чолуле (здесь некогда Кортес для устрашения индейцев устроил побоище, ставшее символом жестокой конкисты) — поэт обозревает мексиканскую землю, размышляет над прошлым и настоящим и силится понять, какие силы управляют бытием.

В первом фрагменте предстает умиротворенная картина изобильной, солнечной и щедрой плодами земли «отважных ацтеков». Покою, царящему в душе поэта, соответствует время перехода дня в вечер — «чудесный закат!». В следующем фрагменте поэт, отвлекаясь от окружающей картины, устремляет взор в свою душу и в историю этой земли. Возникает драматический диссонанс:

Кто б мог подумать,
что варварство с жестоким угнетеньем
царит на этих нивах беспокойно,
что щедрым жатвам служит удобреньем
людская кровь,— кровавым наводненьем
прошли здесь суеверия и войны [4].

Перевод О. Савича

Тема «суеверия» ведет к прошлому Мексики, ко временам ацтеков, практиковавших ритуальные человеческие жертвоприношения. Война же — сегодняшний день не только Мексики, но и всей

Америки. Настоящее и прошлое сопрягаются в размышлениях поэта, силящегося проникнуть в тайну хода истории.

И «вершинная» физическая позиция (на вершине пирамиды), и масштабность мысли («вершинная» духовность, поднимающая поэта под потоком дней и позволяющая ему увидеть происходящее в единстве), и стремление понять судьбу Америки — все это объединяет Эредиа с Ольмедо, автором «Песни Боливару», и с Бельо, автором сильвы «Обращение к Поэзии». Однако видение и понимание истории имеют у них радикальные отличия. Жанрообразующее начало у Ольмедо и у Бельо — одическое, у Эредиа — лирическое. Ольмедо и Бельо мыслят согласно философии «света разума». У Бельо все залито солнцем в зените, у Ольмедо даже ночь превращается в ослепительный день, когда восходит Инка-Солнце — символ торжества и победы. У Эредиа же все погружено в полусвет, полутьму — это время заката. Срединный час, типичный для романтического сознания, станет излюбленным у Эредиа.

Сумрак опускается на землю и на сознание поэта, впадающего в транс — в состояние прозрения, подобно тому как впадал в транс Боливар в «Моем наваждении на вершине Чимборасо» (см. гл. 2). В этой ночи звучит не победный марш, как у Ольмедо, и не кантата, как у Бельо, а меланхолическая музыка тяжких раздумий и сомнений. С условной «вершины» поэту открывается иная картина истории: не декорированная в мраморные складки Клио, а кровавый хаос. У Бельо и у Ольмедо время, история обузданы необоримым прогрессом. У Эредиа история катастрофична, она не гарантирует оптимистического итога.

Самоуверенности, тщеславию, гордыне человека, его попыткам обуздать историю, направить ее в нужное русло противостоит неуправляемая стихия, а символом человеческой гордыни предстает могучий вулкан Попокатепетль. Если он не вечен — а он разрушится когда-нибудь, как все рушится на земле,— то что говорить о царях и народах, «сражавшихся, как мы сегодня».

Перед взором поэта проходит прошлое Анауака; картины варварского великолепия, пышные процессии жрецов, приносивших в жертву человеческие жизни на вершине той самой пирамиды, на которой впал в транс поэт. Деспотов и рабов уравняла могила.

Здесь дан потомкам нашим отдаленным
целительный урок; и человеку,
что, возгордясь от знания пустого,
бросает небу вызов, как титан,
разительный пример здесь дан
безумья и неистовства людского.

Перевод О. Савича

У Бельо знание — это универсальное «лекарство» для человечества, у Эредиа — бесполезное заблуждение. Титан, бросивший вызов небесам, низвергается на землю и превращается в беспомощное существо, бессильное перед стихией бытия. Боливар, поднявшись на Чимборасо, предстает титаном, лишь смутно предчувствующим свое поражение. У Эредиа титан уже низвержен.

Написанная в юности поэма «На Теокалли в Чолуле» предвосхищает финал эволюции поэтической мысли Эредиа, но между ее строками и последними стихами пролегает период напряженных поисков и метаний духа.

После смерти отца Эредиа с больной матерью и младшими сестрами возвращается на Кубу, входит в круг своих давних друзей (среди них особое место занимает начинающий критик Доминго дель Монте — ученик Феликса Варелы) и, закончив курс права, начинает адвокатскую работу в Матансасе. Два фактора определяют душевное состояние Эредиа: глубокое разочарование, вызванное изменой возлюбленной, и все большее сближение с идеями революционного американизма.

С любовными невзгодами связано появление стихотворений «Доминго дель Монте из деревни» (1821), «Непостоянство» (1821), «Мизантропия» (1822), «На мой день рождения» (1822). В отличие от предшествующей любовной лирики, построенной по жанровым канонам, они отмечены печатью глубоко личных переживаний.

В стихотворении «На мой день рождения» поэт изображает свою жизнь как переход от безмятежного детства через «поцелуй любви — поцелуй смерти» к «урагану страстей». Утратив покой, он постоянно испытывает «нездоровое» душевное состояние. Мятежные, противоречивые чувства одолевают Эредиа в «Мизантропии», где он сравнивает свою душу с предгрозовым небом. Поэт пытается утихомирить тоску бешеной скачкой на коне (стихотворение «Моему коню» (1821), написанное в подражание Байрону). В «Стихах, написанных во время урагана» (1822) душевная буря сливается со свирепым и буйным карибским ураганом. Ураган — идеальное и подлинное состояние лирического героя Эредиа: «остались двое — ураган и я».

Одновременно Эредиа пишет произведения, в которых антитираническая, освободительная тема приобретает все большую определенность. К 1822 г. относится «Ода жителям Анауака» — песнь свободной Америке. Она была опубликована в приложении к книге «Набросок истории мексиканской революции от клича в Игуале до провозглашения Мексики империей» Висенте Рокафуэрте, очевидно подпольно изданной в Гаване, хотя на ней как место издания обозначена Филадельфия. Подобно большинству поэтов-республиканцев, Эредиа выступает против монархических амбиций Агустина Итурбиде, который ставится им в ряд угнетателей Мексики, начиная с конкистадоров Кортеса и Альварадо.

А предшественниками вождей борьбы за независимость М. Идальго, М. Альенде и Х. М. Морелоса предстают последние ацтекские правители Монтесума и героический Куаутемок.

В оде «На восстание Греции в 1820 г.» (1822) от образов Ипсиланти и Вашингтона поэт переходит к впервые возникающей в его творчестве теме независимости Кубы: «На краю могилы я обращаю к небесам мои последние призывы к Свободе и вижу мою родину: улыбаясь, она вздымает над морем свою главу, увенчанную короной из пальм»[5]. Ф. Варела призвал кубинцев к революционному освобождению, и одновременно с идеей независимости Кубы в поэзии рождается образ страны — пальма, которая станет и одним из устойчивых ключевых художественных символов.

Когда писались эти стихи, Эредиа уже состоял в тайном обществе «Солнца и лучи Боливара», надеявшемся на помощь Великой Колумбии. Вступавшие в общество приносили присягу «отдать жизнь до последней капли крови за свободу родины»[6]. Решительность намерений этих «рыцарей разума» видна из следующего факта: члены общества (в том числе Эредиа) вступали в испанскую национальную милицию, чтобы получить доступ к оружию. Когда начались аресты заговорщиков, поэту удалось сначала скрыться, а затем бежать на американском корабле в США.

До отъезда Эредиа пишет стихотворение «Звезда Кубы» (1822) и объяснительное письмо, обращенное к властям, в котором отрекается от участия в заговоре (публикуется в газете «Индикатор конституциональ» в Гаване). Стихотворение Эредиа и письмо, казалось бы, противоречащие друг другу, свидетельствуют не о двойственности поведения Эредиа, а о столкновении лирического героя и конкретного человека в конкретных обстоятельствах.

«Звезда Кубы» занимает особое место в истории кубинской культуры. Это первое революционное стихотворение, посвященное родине — Кубе, где возникает другой символический образ страны — звезда, образ, вошедший в национальную поэтическую традицию и ставший эмблемой на государственном флаге Кубы. Замечательно оно и пророческими предчувствиями судьбы родины, оставшейся во власти Испании: «Звезда Кубы, клонясь к закату, застывает на целый век — век ужасов»[7]. И символика, и темы, и идейный пафос, и нравственная бескомпромиссность поэзии Эредиа (осуждение нерешительных и трусливых и призыв к борьбе) — все это получит развитие в творчестве Хосе Марти. Стихотворением «Звезда Кубы» начался период творческой активности и идейной зрелости Эредиа.

Отъезд Эредиа с Кубы сыграл огромную роль в кристаллизации его национального самосознания: став изгнанником, он стал кубинцем, окончательно осознав Кубу как свою Родину.

Обретение, «узнавание» родины, начавшееся еще до отъезда Эредиа, послужило основой его становления как поэта, а формирование его художественной индивидуальности происходило одновременно с обращением к национально-освободительной тематике.

Индивидуальное и коллективное сплелись в его судьбе и поэзии в неразрывное целое. Почвой, на которой мужала поэзия Эредиа и обретал окончательные черты его лирический герой, стал романтизм. Эстетика романтизма воспринималась Эредиа через литературные источники (он читал в годы жизни на Кубе и в эмиграции не только испанских классиков, не только Парни, Гёте, Юнга, но и Оссиана, Байрона, Ламартина, Шатобриана). Сам же Эредиа не осознавал себя романтиком, хотя приверженцем классицизма не считал себя также. Творчество его обнаруживает противоборство между классицистическими основами его образования и романтическими художественными устремлениями. Это касается и избиравшихся им жанров, и поэтической образности, и лексики, обнаруживающих несомненное воздействие европейских романтиков.

Особую роль в рождении Эредиа-поэта сыграл Байрон, хотя Эредиа относился к нему далеко не однозначно. В заметках об английской поэзии (серия статей «Современные английские поэты», 1826) Эредиа, отдавая должное гению Байрона, отрицательно отзывается о его анархически-индивидуалистических, бунтарских мотивах. И дело было не только в традиционной католической этике, которая, хотя и отошла на второй план, тем не менее занимала существенное место в сознании Эредиа, но прежде всего в решающем значении для него общенациональных, коллективистских идеалов. Впрочем, отвергая индивидуалистическое бунтарство, Эредиа тем не менее воспринял некоторые типичные черты европейского романтика-бунтаря. Среди них — изгнанничество, мятежность, мотивы коня, корсара, вольного океана, корабля и т. п. Вместе с тем все эти темы и мотивы имели и автобиографическое происхождение.

В предисловии к изданию своих стихотворений 1832 г., вышедшему в Мексике («Poesías»), Эредиа дает лаконичную схему своей жизни, как он сам ее понимает: «Революционный водоворот за короткий срок заставил меня пройти большой путь, на котором мне довелось быть юристом, солдатом, скитальцем, преподавателем языков, историком и поэтом»; «все мои стихи несут отпечаток странных прихотей моей судьбы» [8].

Таким образом, общенациональное начало, преобладающее в поэзии Эредиа, сосуществует с осознающим свое одиночество и скитальчество «я» поэта, которого жизненные невзгоды нередко бросают в пучину саморазъедающей рефлексии. Романтический тип поведения и художественного мышления «прорастал» и из самой исторической действительности Кубы.

Как и его современники поэты, Эредиа искренне ощущал себя американцем, пафос американизма в высшей степени свойствен ему, однако основная тональность его творчества иная. Бельо и Ольмедо познали победу, Эредиа же, сын Кубы, где колониальный гнет не был сломлен, внес диссонанс в одический хор латиноамериканской поэзии. Он ощутил на себе действие темных сил истории — отсюда идея драматической неустойчивости бытия, горькая память о родной стране, оставшейся в неволе. У Бельо и у Ольмедо преобладает оптимистическое мироощущение, Эредиа же ощущает историю как «водоворот», который швыряет его по свое прихоти. Отсюда чувство одиночества, острое переживание единичности своей жизни, ощущение себя персонажем запутанной трагедии, где главное действующее лицо — темная сила судьбы, и в то же время героическое противостояние необоримым силам.

Такое мироощущение нашло яркое выражение в исповедальных признаниях Эредиа в сравнении своей жизни с романом. В письме сестре, где он описывает свое путешествие в 1824 г. к водопаду Ниагара, он писал: «О, когда же закончится роман моей жизни, чтобы началась жизнь действительная?»[9] Сюжет «романа жизни» сплетается из произвольно пересекающихся линий судьбы, в которых запутывается человек. Временами то, что он видит, кажется выдумкой, фантастическим сочинением, которое пишется чьей-то мощной рукой, вопреки желаниям и воле человека. Потому для него действительностью оказывается не бытие, а мечта. Единственной реальностью для изгнанника Эредиа становятся тогда идеальная родина, какой она ему мечтается, и идеальная, мечтаемая возлюбленная, а единственно подлинным воплощением идеала оказывается сама поэзия, способная стать реальной силой. И действительно, поэзия Эредиа стала реальной силой, обретя на Кубе, по свидетельству Доминго дель Монте, «огромный поэтико-революционный престиж».

Между 1822—1825 гг. Эредиа пишет свои лучшие произведения, в которых проявляются такие определяющие свойства его поэзии, как глубокий синтез личного и национального, индивидуального и коллективного, выражающийся в полном слиянии тем родины, революции и любви. Среди них написанная в США поэма-эпистола «Послание Эмилии», где появляется образ поэта-скитальца, сидящего на корме корабля, который увозит его в изгнание. Ветер воет, рвет волосы, а поэт, следя за исчезающими очертаниями родного острова, размышляет о «судьбе Кубы». Позади родина и неволя, впереди — чужая страна и свобода. С одной стороны, «гениальная красота» аркадической Кубы, символ которой — вечнозеленая пальма; с другой — варварский север, деревья, обнаженные холодными ветрами. Но поэт предпочитает свободу в суровой чужой стране жизни на родине, где раздаются клики тирана, свист кнута и стоны рабов: «Под прекрасным без-

облачным небом моей родины я не мог ни позволить себе стать рабом, ни согласиться с тем, что в природе все благородно и счастливо, за исключением человека»[10].

Противопоставление «красот мира физического» и «ужасов мира нравственного» составляет основу художественного и этического ви́дения поэта. Как писал С. Витьер, Эредиа воссоздает действительность, исходя из идеала красоты, но этот идеал неотделим от идеала справедливости, достоинства, любви, в конечном счете идеала красоты человека и человеческих отношений. Укоренившаяся в американской традиции метафора «Америка—Аркадия», в данном случае — «Куба—рай», наполняется новой идеей гармонии, где эстетическое, этическое и общественное составляют нерасторжимое целое, где красота, неотделимая от духовности и идеала свободы, выступает высшим мерилом человеческих отношений. Здесь — истоки новой традиции, которую С. Витьер назвал «национальной этикой»[11]. (Свое высшее завершение кубинская художественно-философская мысль получит позже, в исканиях Хосе Марти.) Здесь и истоки таких коренных для кубинской традиции тем и мотивов, как «тирания—рабство—изгнание—свобода—самопожертвование», «родина—красота—любовь—гармония», символических образов солнца и пальмы.

Гармония личная мыслится поэтом только в единстве с гармонией общей, и потому звучащая в финале поэмы клятва не отступаться от идеи освобождения родины («или прозвучит гимн свободе, или я паду») содержит не только политический, но и всеобъемлющий смысл: это клятва верности идеалу нового мира и нового человека.

Происходившая в сознании Эредиа эволюция нашла наиболее полное выражение в поэме «Ода Ниагаре» («Oda al Niágara», 1824). Источники поэмы — и жизненные, и литературные. Эредиа путешествовал по США. Конечным пунктом его путешествия был знаменитый водопад. Совершил же он эту поездку под впечатлением от прочтения «Атала» Шатобриана, что явствует из его писем сестре. В одном из них Эредиа советовал ей обратить внимание на описание водопада у Шатобриана, в другом сопоставлял с этим описанием свои наблюдения[12]. Отправляясь к водопаду, он уже нес в себе его образ и был готов увидеть его таким, каким изобразил его Шатобриан. Однако литературные источники оказались превзойденными талантом Эредиа, его яркой индивидуальностью.

Эредиа назвал свою поэму одой, и элементы оды живы в композиции поэмы, однако классицистическая структура совершенно преображена лирической стихией. Эта короткая бессюжетная поэма — и лирический автопортрет поэта-романтика, и философская медитация о вечных вопросах бытия, и взволновавшая история души, и драматическая повесть о любви, и переживания изгнанника, и патриотический гимн родине.

Произведение писалось под прямым воздействием величественного зрелища. В состоянии вдохновения поэт ощущает, что он перешел из обыденности в иное измерение. Он идентифицирует себя с вечными, возвышенными силами бытия:

Я вправе созерцать тебя, всем жалким
и обыденным я пренебрегаю,
к высокому и страшному стремлюсь [13].

Перевод Р. Морана

Ниагара превосходит все необузданные явления природы, которые встречал он до сих пор, будь то океан или ураган. В грохочущих потоках, в хаотическом столкновении буйных волн водопада поэт видит «роман своей жизни», сюжет которого был закручен «водоворотом революции», и портрет своей души: «Я не знаю, какая аналогия существует между диким явлением природы, овеянным одиночеством, и моими чувствами. Мне казалось, что вижу в этом потоке образ моих страстей и бурь моей жизни. Так, как бурлят волны Ниагары, так кипит мое сердце, устремленное в погоне за идеальным совершенством, которое я напрасно ищу на земле. Если мои идеи — всего лишь призраки, как я начинаю опасаться, порождения моей удрученной доброй и чувствительной души, то почему же я никак не очнусь от этого сна? О, когда же закончится роман моей жизни, чтобы началась жизнь действительная?!» [14]

Признание поэта могло бы стать своего рода манифестом романтизма, полярно разводящим мечту и действительность. Реальность — буйное столкновение противоречий и страстей. Ей противостоит идеал, в котором мысли о родине, любви, природе сливаются в единый порыв к гармонии. Но нет ни родины, ни любви — и это мучительное чувство извлекает из души поэта стон:

Пальмы, о пальмы, дивные,
рожденные из света и улыбок
там, на моей земле желанной,
где их под небом жарким и бездонным
раскачивают бризы Океана [15].

Перевод Р. Морана

Для Эредиа единственная опора в жизни — религия. Порицая «лживых философов», он обращается, как и в поэме «На Теокалли в Чолуле», к вере. Она станет его последним прибежищем в конце жизни.

Глубоким разочарованием проникнуты стансы Эредиа «Радости меланхолии» (1824), предваренные цитатой из Кинтаны: «Я буду плакать и любить мои плач и боль». Здесь Эредиа предстает умудренным философом, размышляющим о «бреде, который зовется жизнью», о превратностях судьбы и истории. С личной

темой утраты родины и любви сопрягается тема историческая — о бренности исчезнувших, когда-то могучих цивилизаций Старого и Нового Света.

Совершенно иными настроениями проникнуты три последующих стихотворения, написанные в 1825 г. на корабле, когда поэт из США плыл в Мексику,— «Гимн Солнцу», «Возвращение на Юг», «Гимн изгнанника».

Солнце занимает особое место в образной системе Эредиа. Солнечный свет, как правило,— символ родины Кубы. В более широком смысле это восходящий к индейским солярным культам символ Америки, возникший в литературе периода войны за независимость и прочно в ней закрепившийся. (Характерно в этом смысле и название тайного общества, в которое входил Эредиа,— «Солнца и лучи Боливара».)

Именно в такой общелатиноамериканской трактовке возникает этот мотив в двух композициях, специально посвященных солнцу. Обе они носят черты гимнических песнопений, возможно стилизованных под какие-то известные Эредиа инкские или иные образцы.

В композиции «Солнцу», написанной между 1821—1823 гг., поэт прямо указывает на инкский источник: «Если бы я не знал истинного бога, то обожествлял бы солнце, как делал это народ невинных и чистых братьев». Здесь имеются в виду ставшие общим местом после распространения «Истории государства инков» Инки Гарсиласо де ла Веги утопические представления о социальном равенстве в древней Перу.

«Гимн Солнцу, написанный при переезде в Мексику», еще более близок по структуре к гимническому песнопению: солнце предстает здесь верховной силой, дающей жизнь миру. Только в него и верил бы поэт, если бы не видел алтари для человеческих жертвоприношений ацтекских жрецов, сооруженные в честь Солнца.

По мажорному настрою с «Гимном Солнцу» перекликается «Возвращение на Юг», передающее чувство радости, которое испытывает поэт, возвращаясь из Северной Америки в Южную, где все напоминает ему родину. Его лира не должна больше воспевать только муки и боль — другой гимн зазвучит, когда «засверкает звезда Кубы». В «Гимне изгнанника» поэт снова предстает на корабле, проносящемся мимо берегов «земли света и красоты» столь близко, что он различает гору Пан около родного Матансаса. Противоречивые чувства сталкиваются в душе поэта. Гордые и мужественные ноты сменяют отчаяние и грусть. Он упрекает соотечественников в нерешительности и трусости, но над всем доминирует уверенность:

Пусть деспоту предатели послушны,
пусть злоба его ширится пожаром —

меж Кубой и Испанией недаром.—
катит волны безбрежный океан! [16]

Перевод Л. Цывьяна

Мексика, куда Эредиа переехал по приглашению президента страны Гуадалупе Виктория, активного сторонника освобождения Кубы, стала для Эредиа не только прибежищем на долгие годы, но и второй родиной. Его принимают здесь как известного поэта (к этому времени в Нью-Йорке вышла его первая книга стихов) и как борца за свободу Кубы. Он получает возможность печататься, участвовать в общественно-литературной жизни страны. Его соратниками становятся видные мексиканские поэты. Эредиа и сам предпринимает собственные периодические издания («Ирис», «Мисцелания» и др.), публикует и ставит пьесы, в большинстве своем компилятивные, много занимается переводами новейших европейских авторов. Его творческая активность и служебное благополучие, однако, не были прочными и были подвержены превратностям политической жизни Мексики тех лет.

Тема защиты республики, необходимости единства перед лицом неисчезнувшей опасности со стороны Испании, не смирившейся с поражением, а также и других недругов преобладает в его декламативно-риторической гражданской поэзии второй половины 20-х годов («Военный гимн», «Победа родины», «Мексиканцам в 1829 г.», стихотворения, посвященные Андресу Кинтане Роо, и др.).

Для мексиканского периода творчества Эредиа характерны обращение к теме победоносной войны за независимость, пафос общеамериканского единства, надежда на скорое освобождение родины (в 1825 г. в Мексике была создана «Хунта для освобождения Кубы», в которую вошел поэт) и несомненное смягчение чувства изгнанничества (хотя рана никогда не заживала). Все это отозвалось изменением общей тональности произведений Эредиа, вписывающихся теперь в общий хор испаноамериканской поэзии. Происходят и более глубокие изменения — поэт отходит от той новаторской для его времени эстетической позиции, которую он обрел под напором жизненных обстоятельств, утрачивает ярко выраженное личностное, лирическое начало и возвращается к изначальным классицистическим принципам. Ни общественная, ни литературная ситуация в Испанской Америке 20-х годов не создавали еще прочного фундамента для торжества романтического типа художественного мышления.

В общее русло испаноамериканской поэзии периода войны за независимость вписывается по своему лексическому, образному строю, декламационно-риторическому характеру «Ода» Эредиа, помещенная в столичной газете «Индикадор федераль». Ее смысл поясняет сам автор в примечании: «Эта ода написана одним кубинцем, который узнал в Нью-Йорке о решительной победе при

Аякучо и о том, что Колумбия постановила после Перу освободить Кубу и Пуэрто-Рико»[17]. В поэме звучит призыв к кубинцам решительно взяться за оружие и не отставать от других народов Америки.

Поэма «Тени» с элементами драматургии писалась в 1825 г., одновременно с одической поэмой Ольмедо «Песнь Боливару». Показательны близость и прямые совпадения в идейном, композиционном и образном строе двух произведений. Как и Ольмедо, Эредиа пробуждает тени индейских героев времен борьбы с конкистадорами, в которых он видит предшественников нынешних борцов за независимость от Испании. Как и в поэме «На Теокалли в Чолуле», лирический герой находится на вершине — на священном холме ацтеков (очевидно, холм Чапультепек в Мехико) — и на закате размышляет об истории. Тема его размышлений — судьба индейских народов, которые из прошлого взывают к свободе. Вечер переходит в лунную ночь, поэт впадает в транс, и к нему приходят видения. Но теперь организующим стержнем произведения является не субъективно-лирическое начало, а рациональная гражданская идея единства Америки древней и новой. Это единство утверждается устами индейских вождей — ацтеков Монтесумы, Куаутемока, венесуэльского касика Гуакайпуро, инков Манко Капака, Атауальпы, Тупака Амару и др. Они являются поэту в сопровождении театральных эффектов — грома, сверкания молний и т. п. (подобно явлению инки Уайна Капака в поэме Ольмедо).

С окончанием войны за независимость рушились последние надежды на освобождение Кубы. Решение панамериканского конгресса, созванного Боливаром в Панаме в 1826 г., о вооруженном освобождении Кубы и Пуэрто-Рико не было осуществлено из-за развала проекта испаноамериканской федерации и противодействия США.

Гражданские раздоры переживались Эредиа особенно тяжело. Его настроения того времени отразились в оде «Боливару» (1827). Убежденный сторонник боливаровской идеологии, революционного американизма, Эредиа, как и некоторые другие поэты того времени, воспринял действия Боливара в период гражданских распрей как бонапартизм, который им решительно отвергался.

Две темы доминируют в этом произведении. Первая — традиционная для жанра тема хвалы дела Боливара («колонна Америки», «бессмертный подвиг», «новый Манко Капак», «благородный Атлант, поддерживающий свободу и независимость целого мира»). Вторая сводит на нет одическую структуру произведения, переводя его в разряд гражданской политической поэзии. Это тема «смертельного подозрения»[18]: не обернется ли революционный титанизм Боливара «сатанинским» индивидуалистическим самовластием?

Когда исчезли надежды на помощь со стороны боливаровской Колумбии, кубинские патриоты-эмигранты создали при поддержке мексиканских властей масонскую ложу и революционное общество под названием «Легион Черного орла». Эредиа вступил в «Легион», вел переписку с кубинским отделением общества, за что испанские власти приговорили его заочно к смертной казни. Однако на деле период революционной и творческой активности Эредиа заканчивался.

В 1829 г. Эредиа пишет стихотворение «Разочарование», фактически завершающее его развитие как поэта-революционера и лирика. Это уже не юношеское разочарование в жизни, за ним стоит опыт целой жизни. Разочарование в любви (никогда не забывавшейся поэтом), в революционной борьбе (предательство, бездеятельность, нерешительность друзей), в книгах и творчестве (зависть и клевета), утрата надежды на справедливый новый мир («я предвижу кровавую борьбу»). Таков конец «романа жизни» Эредиа. Утрачены иллюзии, осталась «действительная жизнь», как того желал поэт, но ради нее не стоит жить. Состоялось второе и окончательное изгнание Эредиа — изгнание из идеала. Лишившись родины, он утратил и мечту.

«Разочарование» было написано за десять лет до смерти, но оно дало точный прогноз на оставшееся десятилетие. В 1836 г. в Мексике вышло второе, дополненное издание произведений Эредиа. Однако поэт к тому времени завершил свой путь. В 1837 г., больной, он предпринимает последнее романтическое паломничество — к величественному вулкану Толука. В очерке об этом путешествии Эредиа пишет: «Два дня составили целую эпоху в моих воспоминаниях, они связаны с великими тайнами и чудесами природы. Во второй из этих дней я поднялся на снеговую высь Толуки; а в первый — застыл в оцепенении у подножья огромного водопада»[19]. Он вспоминает океан у берегов Кубы, вулкан Чимборасо, на который пытался подняться Гумбольдт и на который совершил символическое восхождение Боливар. Теперь и он на вершине, но это не вершина духа, а конечная точка пути. Его блуждания по склонам потухшего вулкана среди нагромождения обломков скал — словно одинокие скитания души по пейзажу Дантова Ада. Вглядываясь в дали, Эредиа произносит почти дословно то, что было сказано им много лет назад в «Разочаровании»: «благородный порыв угас».

Еще до этого последнего паломничества, больной, измученный воспоминаниями, Эредиа предпринимает попытку получить разрешение повидать родные места, за что ему пришлось заплатить дорогой ценой — покаянным письмом испанским властям. Разрешив Эредиа двухмесячное пребывание на Кубе, власти сделали все, чтобы дискредитировать его в глазах общественного мнения. С другом юности Доминго дель Монте, ставшим к тому времени видным критиком и общественным деятелем, Эредиа

виделся лишь короткое время в порту Гаваны. Встреча была холодной. Его избегали и другие бывшие друзья. Вернувшись в Мексику, Эредиа с трудом получил должность в газете «Диарио де гобьерно».

В 1839 г. Эредиа умирает. В том же году в гаванской газете «Нотисьеро и лусеро» были опубликованы его «Последние стихи», проникнутые глубоко религиозным чувством. При обновлении кладбища, где был погребен Эредиа, прах его затерялся — и в смерти он остался изгнанником.

Покаянное письмо Эредиа испанским властям и угрюмый конец его жизни не были в силах ни дискредитировать образ поэта-революционера, укоренившийся в памяти его современников, ни уменьшить его исключительное влияние на формирование самосознания кубинцев, кубинской культуры, литературы. Хосе Марти видел в исчезновении могилы Эредиа символический знак его принадлежности всей Америке: «Ольмедо воспел Боливара лучше Эредиа, но не он первый американский поэт. Первый поэт Америки — Эредиа»[20]. Причем «первый поэт Америки» стал поэтом новой формации, судьба и творчество которого с максимальной напряженностью воссоздали не триумфальную, а драматическую сторону освободительной борьбы. В трагическом титанизме Эредиа как бы отразилась другая ипостась всеобъемлющего дела Боливара — трагизм, порожденный ощущением краха просветительской утопии. С Эредиа, принадлежащим, как писал М. Менендес и Пелайо, к поэтам, опережающим свое время, возник новый тип художественного сознания, новый тип духовности — романтический. Он стал, опередив герцога де Риваса в Испании и Эстебана Эчеверриа в Аргентине, по словам М. П. Гонсалеса, первенцем испаноязычного романтизма.

Неоспорима и роль Эредиа как родоначальника кубинской духовной, поэтической традиции. Вплоть до Хосе Марти его поэзия остается одним из решающих факторов формирования новой кубинской культуры. Эредиа «разбудил во мне, как и во всех кубинцах, неистребимую страсть к свободе»,— признавался Хосе Марти[21]. А образ свободы, созданный Эредиа, как писал С. Витьер, «источает свой романтический свет на кубинскую природу всего XIX века»[22]. Иными словами, поэзия Эредиа заложила первооснову нового, национального восприятия кубинской действительности и художественного ее претворения в поэтическом слове.

[1] Цит. по кн.: *Vitier C.* La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano. La Habana, 1968. Vol. 1. P. 17.

[2] *Heredia J. M.* Poesías completas. La Habana, 1940. Vol. 2. P. 69.

[3] *Heredia J. M.* Poesías, discursos y cartas. La Habana, 1939. Vol. 2. P. 7—8.

[4] Поэзия кубинского романтизма. М., 1970. С. 15.

[5] *Heredia J. M.* Poesías completas. Vol. 2. P. 41.
[6] *Heredia J. M.* Prédicas de la libertad. La Habana, 1936. P. 119.
[7] *Heredia J. M.* Poesías completas. Vol. 2. P. 54.
[8] *Heredia J. M.* Poesías, discursos y cartas. Vol. 1. P. 27.
[9] Ibid. Vol. 2. P. 71.
[10] *Heredia J. M.* Poesías completas. Vol. 2. P. 107.
[11] *Vitier C.* Ese sol del mundo moral. México, 1975.
[12] См.: *Heredia J. M.* Poesías, discursos y cartas. Vol. 2. P. 71, 74.
[13] Поэзия кубинского романтизма. С. 25.
[14] *Heredia J. M.* Poesías, discursos y cartas. Vol. 2. P. 74.
[15] Поэзия кубинского романтизма. С. 27.
[16] Там же. С. 33.
[17] *Heredia J. M.* Poesías completas. Vol. 2. P. 68.
[18] Ibid. P. 122.
[19] *Heredia J. M.* Prosas. La Habana, 1980. P. 81.
[20] Цит. по кн.: Perfil histórico de las letras cubanas. La Habana, 1983. P. 188.
[21] Цит. по кн.: *Heredia J. M.* Prosas. P. 24.
[22] *Vitier C.* Lo cubano en la poesía. La Habana, 1970. P. 74.

Глава шестая

ЗАРОЖДЕНИЕ РОМАНА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

(«Перикильо Сарньенто» Хосе Хоакина Фернандеса Лисарди)

Важнейшим феноменом литературного процесса периода борьбы за независимость стало рождение романа. В условиях уже начавшейся войны, в 1816 г., в Мексике появился роман Х. Х. Фернандеса де Лисарди «Перикильо Сарньенто», который положил начало развитию этого жанра во всей Латинской Америке. Назвав его «запоздалым и про́клятым», современный писатель Варгас Льоса имел в виду взаимосвязь причин, обусловивших своеобразие рождения и характера романа Латинской Америки.

Принято начинать с первой, формальной причины отсутствия романного жанра в колониальную эпоху — с запрета королевской власти сочинять «в Индиях» книги «на светские темы и вымышленные истории» или ввозить их туда из Испании. За этим декретом стояла определенная политико-религиозная цель: на завоеванных землях следовало поддерживать пафос героических событий конкисты и религиозного энтузиазма; романы же, «вымышленные сочинения», по сути своей были способны это состояние подорвать и заронить зерна общественного критицизма. Что касается запрета на ввоз в Америку испанских романов, то он постоянно нарушался. Достаточно сказать, что первые экземпляры «Дон-Кихота» появились здесь уже в 1605 г.

Однако ни запрет на ввоз романов, ни нарушение этого запрета сами по себе не были теми причинами, которые могли существенно повлиять на судьбу романного жанра в Латинской Америке; его следует рассматривать в контексте историко-социальной, культурной ситуации, сложившейся в колониальной Испанской Америке. Общество, скованное формализированной иерархической структурой, властью колониализма и косного феодализма, расовой многослойностью, множеством запретов, не могло стать почвой, питавшей роман. Только на исходе эпохи колониализма, когда в Испанской Америке неудержимо рушилась власть метрополии, начали возникать предпосылки создания независимых наций и новый идейный климат; в этих условиях и возник роман как жанр.

Не было случайностью и то обстоятельство, что роман родился в Мексике, стране, где формирование новой метисной нации и ее культуры достигло наиболее полного развития. Да и сам характер войны за независимость принял здесь весьма интенсивный, драматический характер.

Хосе Хоакин Фернандес де Лисарди (José Joaquín Fernández de Lizardi, 1776—1827) был характернейшим представителем об-

щественно-литературного движения, которое формировалось в преддверии войны за независимость, вдохновляясь идеями просветительской философии. По характеру своей личности и деятельности Фернандес Лисарди был трибун, публицист, жаждавший посвятить себя борьбе за очищение общества от пороков и за просвещение массы невежественных сограждан. Вдохновленный этими задачами, он открывает журнал «Пенсадор мехикано» («El Pensador Mexicano»). Прессу он считал действенным средством усовершенствования политических порядков в любом обществе; особенно же важным — на его отсталой колониальной родине. Кадисская конституция 1812 г., впервые введшая свободу печати в колониях, была восторженно принята Лисарди; вся его последующая журналистская деятельность свидетельствовала о том, сколь решающее значение придавал он свободному выражению мыслей. «Развитие революции.. толкало литературу на участие в ее событиях, писатели боролись за торжество своих идей»[1]. Эта общая характеристика литературного процесса в Мексике в годы Индепенденсии самым непосредственным образом относится к возникновению журнала «Пенсадор мехикано».

Поначалу «Пенсадор мехикано» не был революционным журналом, дух критицизма обострялся в нем постепенно. Ответственность за бедствия страны Фернандес Лисарди возлагал на ее правителей, хотя и не призывал открыто к их свержению. Журнал Фернандеса Лисарди был сразу же по достоинству оценен выдающимися деятелями страны того времени. Карлос Мария Бустаманте, один из ведущих публицистов Индепенденсии, приветствовал новый орган прессы, «протестующий против господствующей несправедливости». Сочувственно отнесся к журналу «Пенсадор мехикано» и Хосе Мария Морелос, возглавивший вслед за погибшим Мигелем Идальго антииспанскую войну.

Ставший вехой в развитии общественно-литературной мысли, «Пенсадор мехикано» просуществовал всего несколько месяцев. По приказу вице-короля Хавьера Венегаса журнал был закрыт. Лишенный орудия борьбы и возможности творить, Фернандес Лисарди начинает писать роман «Перикильо Сарньенто», который увидел свет в 1816 г.

Взявшись за перо романиста, Фернандес Лисарди ставил перед собой те же цели, выполнению которых он служил как журналист,— критиковать пороки общества, просвещать сограждан.

Как отмечалось выше, для мировоззрения лидеров Индепенденсии, и соответственно для мировоззрения Фернандеса Лисарди, было характерно совмещение просветительских принципов с католицизмом. Осуждая гнет церкви, Фернандес Лисарди не посягал на самое религию; ее он рассматривал как духовное орудие в борьбе за достижение справедливости.

На протяжении всей своей жизни Лисарди неуклонно подтверждал верность ортодоксальному католичеству. В 1808 г. он

сочинил несколько религиозных стихов и драм, в том числе «Действо для воспоминания о чудесном появлении нашей богоматери Девы Гваделупской». А в предсмертном завещании вновь заявил о себе, как о «христианине-католике, принадлежащем римской, апостолической церкви» [2].



Фернандес де **Лисарди**

Вместе с тем беспощадными нападками на злоупотребления церкви были полны как его публицистика, так и романы. «Сын XVIII века, хотя и ограниченный рамками Новой Испании, Фернандес Лисарди был полон прогрессивных идей и вместе с тем оставался верным богу; мятежный и сентиментальный, он был корифеем разума и науки и в то же время верным христианином» — так определил А. Яньес [3] исторически обусловленную двойственность позиции Лисарди, который и сам сформулировал ее в своем предсмертном завещании: «Если быть либералом значит сбросить иго бесконечных тягот, которое в течение долгого времени давило наши спины, то, разумеется, я считал бы для себя большой честью принадлежать к этой группе. Но если это значит быть безнравственным еретиком, то я никогда не встану под такое знамя» [4].

Хотя сам Лисарди и считал себя верным католиком, церковь отнюдь не разделяла такого мнения. Бесконечные преследования, которым он подвергался со стороны высшего духовенства, особенно под конец жизни, свидетельствовали о действенности его критики.

В текстах Фернандеса Лисарди часто встречается выражение «hombre racional» («разумный человек»). «Разум», «рацио» — вот критерий, которым пользуется писатель при анализе многих явлений окружающей его жизни, и в том числе расовых предрассудков. Один из главных его принципов — утверждение равенства всех людей. В этом пункте наглядно сказалось еще одно существенное отличие передовой общественной мысли Испанской Америки от питавшего ее французского просветительства, для которого основной была идея сословного равенства, в то время как проблема равенства рас и наций оставалась вне его внимания. А вот писатель колониальной Испанской Америки Фер-

нандес Лисарди выдвигает именно эту проблему как существенейший пункт своей идейной программы. В упомянутом уже «Диалоге итальянца и француза» (гл. 1) устами последнего Фернандес Лисарди высказывает принципиальный тезис: «Американцы, как и европейцы, и азиаты, все они — люди; у них есть свои недостатки и достоинства... Для меня плохой креол столь же плох, как плохой европеец; а хороший американец совершенно такой же, как хороший испанец» [5]. В этих словах слышится отклик той полемики, которую вели его ближайшие предшественники против концепций Паува и Бюффона о якобы неполноценности природы и человека Нового Света (см. кн. 1).

В романе «Перикильо Сарньенто» есть глава, специально посвященная этому вопросу. Это — сцена спора и дуэли англичанина и негра; выпадающая из сюжетной структуры, она носит откровенно публицистический, дидактический характер. Просвещенный и мыслящий негр блестяще ведет спор с англичанином, доказывает безнравственность расовой дискриминации, отмечает ограниченность его европоцентристской установки: «Если причина того, что негров вы считаете ниже себя, заключена в их нравах, которые вы называете варварскими, или в их плохом воспитании, или в отсутствии у них европейской цивилизованности, то вам следовало бы знать, что каждому народу кажутся варварскими и нецивилизованными чуждые ему нравы других народов. Тонко воспитанный европеец покажется варваром в Сенегале, в Конго, на Зеленом Мысе и т. д., ибо он невежествен в их религиозных обрядах, гражданских законах, местных обычаях и наконец, языках» [6]. Внимание, которое посвятил Лисарди негритянской проблеме, объяснялось не столько остротой ее в самой Мексике (по данным исследователей в начале XIX в. негритянское население в шестимиллионной стране не превышало 10 тысяч), сколько ее значением в мировой философской мысли того времени. Что же касается индейской проблемы, характернейшей проблемы именно Мексики, то ее Лисарди интерпретирует не в обобщенно-философском виде, а исходя из вполне конкретных условий существования коренного населения страны. Важный момент в трактовке им индейской проблемы — все еще не искорененное язычество, что представлялось ему грехом.

Особый интерес представляет всесторонняя критика Фернандесом Лисарди экономического состояния Новой Испании; его взгляды в этом вопросе сродни идеям физиократов. Он был одним из передовых мыслителей своего времени, который сознавал значение промышленности для материального и социального прогресса нации.

Паразитизм, возникающий там, где богатства не создаются, а лишь извлекаются в готовом виде из недр земли, губителен и для общества, и для отдельных личностей. Фернандес Лисарди, убежденно и последовательно защищавший необходимость созн-

дательного труда для каждого отдельного человека, имея в виду нравственное его значение, проповедовал эту необходимость и для государства в целом. Страны, рассчитывающие лишь на свои рудники, движутся к разорению, в то время как страны, занимающиеся ремеслами, земледелием, торговлей, идут к процветанию. «Не только американские владения Испании, но и сама она — верное доказательство этой истины... Америка, несомненно, обрела бы счастье в тот самый день, когда в ее недрах не осталось бы более ни одной золотой или серебряной жилы. Тогда ее население обратилось бы к возделыванию земель и не тянулись бы на сотни лиг пустоши, под которыми скрыты плодороднейшие земли...»[7]

Критика Фернандесом Лисарди пороков колониального строя носила последовательно просветительский характер. Образование — приобщение к наукам и принципам нравственности — он мыслил панацеей от всех возможных бедствий: общественных, государственных, частных. Его вера во всемогущество просвещения была так велика, что почти в каждом хоть сколько-нибудь значительном произведении он неизменно затрагивал проблему образования.

Писатель страстно ратовал за всеобщее обучение народа, в которое включалось бы и воспитание в людях необходимых норм морали. Трактовка Фернандесом Лисарди этой проблемы была близка к учению Руссо. Требуя введения начального обучения для широких масс, он цитирует слова Руссо из «Общественного договора», а его самого называет «великим женевским философом, который сумел обессмертить имя свое».

Свою просветительскую программу Фернандес Лисарди проповедовал всеми доступными ему литературными средствами: в журнальной публицистике, в драматических сочинениях, в романах.

Помимо «Перкильо Сарньенто» он написал еще два романа — романы «Дон Катрин — бездельник», повторяющий отчасти схему первого романа, и «Кихотита и ее кузина», посвященный проблеме женского образования. Творчество Фернандеса Лисарди — наглядный пример прямого вторжения идеологии в литературу, столь типичного для времени Индепенденсии. Первый роман Испанской Америки в буквальном смысле слова вышел из колыбели политической публицистики и этой публицистикой питался. Тот факт, что художественные импульсы не были главными для Фернандеса Лисарди и что роман свой он писал вынужденный обстоятельствами, дали повод французскому ученому Н. Саломону назвать автора «Перикильо Сарньенто» «романистом поневоле». В своем эссе, посвященном Фернандесу Лисарди, он рассматривает именно эту оригинальную ситуацию — то, что «отец» мексиканского романа выступает как бы в роли его противника[8].

В вводных и завершающих страницах романа содержатся намеки на некие традиции, существовавшие в литературе Новой Испании, и предрассудки, которые в ней сложились в течение трех веков колониализма. Они-то и позволяют понять, сколь революционным было сочинение Лисарди, который во имя решения важнейших для себя задач — критики общественного устройства и проповеди его обновления — впервые соединяет просветительскую дидактику и художественный вымысел. Примечательно, что подписывает роман он литературным именем «Пенсадор» (Мыслитель), тем самым утверждая преемственность своего труда как журналиста и романиста, а главное — верность роли просветителя и критика общественных пороков.

Автор «Перикильо Сарньенто» выдает свое сочинение за некий подлинный документ. «Жизнь и деяния Перикильо Сарньенто, описанные им самим в назидание своим детям» — таково полное название романа, долженствующее утвердить его невымышленность, истинность: некий человек оставил исповедь своей жизни, а автор романа собрал записки и предал их гласности. То, что в романах выступало как плод художественного воображения, долженствующего лишь занять читателя, здесь представало как сама реальность. Так почти наглядно совершалось вычленение романа из внехудожественной словесности, из журналистики, которую автор считал своим главным призванием.

«Описывая свою жизнь,— заявляет Перикильо,— я был движим одним добрым намерением: пусть дети мои извлекут урок из того, о чем я им рассказываю». Однако, как замечает автор, проповеди, не облеченные в занимательную форму, не могут иметь успеха у читателей, а тот факт, что в роли героя, оставившего свое жизнеописание, выступал грешник и плут, как раз и придавал повествованию занимательность: «...скучная книга, как бы она ни была полезна, как бы мудро ни трактовала высокие моральные принципы, все равно не привлечет внимания читателей, между тем как книга, написанная так, как он написал ее, будет иметь множество читателей» [9]. «Перикильо Сарньенто» — типичный образец плутовской сатиры, сплавленной с просветительской дидактикой.

У первого романиста Испанской Америки не было собственной романной традиции, и форма испанской пикарески оказалась наиболее соответствующей его задаче дать сатирическое изображение общества и преподать моральные заповеди. Великая традиция испанской пикарески, возникшая как плод социальной, моральной и экономической деградации Испании в момент, когда страну захлестнули потоки золота из покоренной Америки, через двести лет ожила в самой Америке, где в свою очередь настал безысходный кризис всей колониальной системы. Центральная для пикарески фигура плута, как фигура маргинальная, выпавшая из системы социальных связей и свобод-

но перемещающаяся из одного слоя в другой,— вот что давало романисту возможность создать широкую разоблачительную панораму национальной жизни.

Появление такого героя в мексиканском романе, как и ранее в классической пикареске, было следствием распада, затронувшего все слои общества, и главное — дворянство, разорившиеся потомки которого пополняли городскую чернь. Герой романа «Перикильо Сарньенто», плут и изгой, относится к их числу. Превратившись в жалкого плебея, герой само собой погружается в стихию просторечного языка, дерзкого, грубого.

Будучи совершенно новым явлением в литературе Мексики, плутовской роман Фернандеса Лисарди был сродни своей сатирической направленностью тому, что характеризовало испанскую пикареску. У Перикильо среди заокеанских предков были и Лесарильо с Тормеса, и «бускон» Паблос, и многие другие.

Вместе с тем «Перикильо Сарньенто» существенно отличался от большинства классических пикаресок тем, что в финале герой приходит к нравственному очищению. Просветительский оптимизм автора, его морализаторский пафос сказались именно в том, что, раскрыв во всей полноте растленность героя и породившего его общества, автор приводит Перикильо к духовному просветлению в конце жизни. Таким образом, вся его биография становится иллюстрацией веры Фернандеса Лисарди во всемогущество разума и просвещения. Присутствие просветительской тенденции в плутовском романе не исключение, прецеденты этого были и ранее. Но именно в «Перикильо Сарньенто» подобное соединение предстало наиболее полно и внутренне цельно, а в самом факте сосуществования разнообразных литературных влияний и их свободного сочетания проявилась одна из существеннейших черт литературного процесса Латинской Америки в целом.

Советский ученый К. Н. Державин, написавший в 1929 г. первое на русском языке исследование романа «Перикильо Сарньенто», увидел его оригинальность в том, что в нем «скрещиваются традиции столь плодотворных в истории эпох, как „золотой век" испанской литературы и век Просвещения литературы французской» [10]. И в точке этого скрещения возникло первое художественное изображение национальной жизни Мексики. Но первый мексиканский роман не смог бы стать действительно национальным и сыграть основополагающую роль в литературном процессе страны, да и всей Латинской Америки, если бы он не был связан с собственной художественной традицией. А ею была анонимная стихотворная сатира — весьма своеобразный и развитый вид народного творчества, который с самого своего зарождения служил выражению чувств народных масс, их социального протеста. Анонимная сатира породила произведение, которое можно считать прямым предшественником романа Лисарди: в нем также описывалась жизнь некоего плута по имени Гиндо Сереса. Автор

этой рукописи остался неизвестным, а сама она была сожжена инквизицией. «Нет сомнения, что именно эта народная поэзия и литература создали ту духовную атмосферу либеральных идей „мексиканизма", в которых только и могли возникнуть произведения Лисарди»,— замечает исследователь П. Гонсалес Касанова [11]. И он же справедливо усматривает связь между анонимной сатирой накануне и во время революции и политической публицистикой тех лет.

Статьи Лисарди — и в «Пенсадор мехикано», и в последующих журналах, издававшихся им,— и все его романы были пронизаны неизменным духом сатиры, которая являлась для него орудием созидательной критики. Писателю было важно утвердить именно эту, ее просветительскую, очистительную функцию и отмежеваться от возможных нападок в безнравственности. И в данном случае ему приходилось защищать свою добропорядочность, как и тогда, когда он заявлял о себе как верном католике.

«До сих пор все еще путают понятия „сатира" и „пасквиль" в то время как первый жанр высмеивает порок во имя исправления человека, второй же — наоборот,— обнаруживая порок, пытается высмеять самого человека и вызвать к нему ненависть» [12].

Фернандес Лисарди проявляет широкую осведомленность в сатирической литературе древности (он вспоминает Ювенала, Горация) и, главное, в сатирических произведениях великих испанцев, прежде всего Ф. Кеведо. Кстати, название сатирического памфлета Лисарди «Похождения правды» тоже связано с творчеством этого писателя.

Сатирическая направленность произведений Фернандеса Лисарди вообще и «Перикильо Сарньенто» в частности в сочетании с духом плебейства — вот что определило «вульгарность стиля», о пристрастии к которому открыто заявляет сам писатель.

Как бы высмеивая самого себя, Лисарди приводит в журнале «Пенсадор мехикано» слова некоего читателя, нападающего на плоский юмор автора: «Метафоры, аллегории, тропы, красота, элегантность — о них он даже не имеет представления... Он только умеет изрекать старую мораль да давно забытые шутки; его рассказы напоминают кухонные побасенки. Единственно, чем он обладает и что более всего раздражает,— это стиль, безвкусный, грубый, на котором говорят плуты; и хотя в нем нет остроты, он все же пытается вызвать смех у своих жалких читателей» [13].

Аналогичные упреки в собственный адрес, свидетельствующие об осознанном желании Лисарди следовать избранной манере, содержатся и в романе, в частности в «Прологе в виде сказки» (2-я часть): некий сеньор Знание передает мнение многих читателей о том, что не следовало бы писателю критиковать общество «при помощи сатиры, обличений и пошлых шуток» [14].

Плебейская сатира — вот что обеспечило писателю новый круг читателей, тех, кто дотоле вообще не брал книг в руки. «Неко-

торые из вас, возможно,— плебеи, индейцы, мулаты, негры»,— замечает в предисловии к роману Мыслитель[15]. Поэт Л. Г. Урбина, специально посвятивший языку Лисарди несколько ярких страниц, назвал его «стихийным фольклористом». Это качество писателя представляется особенно необыкновенным, если иметь в виду, что другие публицисты, современники Лисарди, следуют традициям классицистического письма риторики. Роман «Перикильо Сарньенто» обладал поистине взрывной силой. В нем впервые предметом изображения стала обыденная жизнь, воссозданная столь «низким» языком.

Роман «Перикильо Сарньенто» делится на две неравные части (они не соответствуют делению на тома). В начале романа описываются семья, детство, ранняя юность героя, раскрываются причины, превратившие дворянского отпрыска Педро в бродягу по прозвищу Перикильо (Попугайчик).

Одна из причин того, что дальний потомок конкистадорских семей попадает на дно,— презрение к труду, неистребимый предрассудок креольского сословия. Им проникнута мать Перикильо, глупая, суетная женщина, которая на предложение мужа найти сыну подходящую профессию разражается гневной тирадой: «Нет, сударь... хоть вам и угодно, не считаясь с происхождением Педро, подобрать для него какое-то ремесло, да я не согласна. Я бедна, но никогда не забываю, что в жилах у меня течет кровь таких славных фамилий, как Понсе, Тагле, Пинто, Веласко, Сумалакарреги и Бундибури.— Ах, детка моя,— говорил мой отец,— что значит славная кровь Понсов, Таглей, Пинтов и всякие там цвета, гербы и родословные в сравнении с тем, что сын твой будет знать ремесло и сможет честно зарабатывать свой хлеб?..»[16] Писатель жестоко высмеивает паразитизм, невежество, чванство — все то, что характеризовало мораль загнивающего колониального общества. Столь же повинно в его пороках и состояние школьного образования.

Перикильо дает подробный отчет о трех школах, где он учился. Его первым наставником был тихий, забитый невежда, вторым — свирепый тиран, с холодностью калечивший тела и души своих учеников. И только в третьей школе, описание которой дается сугубо идеализированно, Перикильо сумел приобрести кое-какие начальные познания. В том, как рисует Лисарди эту школу, как трактует проблему воспитания, совершенно очевидно прямое влияние педагогических идей Руссо. Вслед за ним Фернандес Лисарди утверждает идею «естественного воспитания» — ведь во всех бедах, постигающих героя, повинными оказываются не его врожденные пороки, а среда, глупые предрассудки, скверная школа. В идеале ему представлялась такая система воспитания, при которой ребенок с детства приучался бы к труду, получал бы необходимое физическое развитие, а в школе получил бы систематические положительные знания.

Беспечное детство и бесшабашная юность героя кончаются плачевно. Наспех похоронив отца, отобрав последние деньги у матери и промотав их, Перикильо убегает из дома в момент ее смерти, дабы избежать расходов на похороны. А затем, оставив обманутому домовладельцу в уплату накопившегося долга жалчайшую рухлядь — кишащие клопами диваны, дырявые кастрюли и «два ночных горшка не вполне пустых», он оказывается на улице. Обстоятельства, которые приводят героя на улицу и превращают дворянского отпрыска в бродягу и пройдоху, автор лишь отчасти связывает с экономическим состоянием его семьи. У Фернандеса Лисарди герой предстает прежде всего как порождение нравственной деградации общества.

Странствия Перикильо по самым различным закоулкам прогнившего социального здания составляют следующую, наиболее значительную, собственно плутовскую часть повествования.

Так как о своих похождениях герой, нравственно преобразившийся к концу жизни, рассказывает на склоне лет, возникает как бы двойной ракурс: повествование ведется то в тоне беспечного балагурства, свойственного юному пройдохе, то в нравоучительном тоне, соответствующем умудренному жизнью порядочному отцу семейства.

Сочно, грубо, натуралистически рисует Перикильо те места, куда забрасывала его судьба,— игорный дом, тюрьму, церковь, больницу, корпорацию нищих. Везде он видел грязь, мошенничество, жестокость и сам немало преуспел в пороках. Он перепробовал множество занятий и профессий: был шулером, помощником цирюльника, врачом, ризничим, писцом, денщиком полковника, разбойником и даже судьей. Так биография плута постепенно становилась биографией общества.

Рассказ свой Перикильо ведет неторопливо, с подчеркнуто равным вниманием к мелким подробностям и к основным проблемам социального быта. Смешные и грустные, забавные и мрачные эпизоды Перикильо описывает с простодушным цинизмом. Сочетая в себе хитрость и невежество, он оказывается талантливым разоблачителем бессмысленной жестокости порядков, глупости, продажности властей, ханжества богачей. Сначала он учится порокам у тех, с кем сводит его судьба, будучи жертвой их подлости и несправедливости закона. А затем он и сам из жертвы превращается в палача. Нагромождение забавных авантюрных приключений, происходящих с Перикильо, вполне реалистично, сочность же красок в живописании пороков играет роль некоей острой приправы.

Насмешливый тон не покидает Перикильо и тогда, когда он повествует о собственных злоключениях, в том числе о своем пребывании в тюрьме. Ее описанию посвящено немало страниц романа. Автор не пожалел красок, рисуя мошенничество и произвол надзирателей. Печальная история честного дона Антонио, которо-

го упек в тюрьму сиятельный маркиз, домогавшийся его жены, множество других историй, где деньги были единственным критерием в определении виновности человека,— из всего этого следует, что в стране полностью отсутствует правосудие. Но наиболее разоблачительными становятся те эпизоды книги, где сам герой становится его служителем. Впервые на этот пост Перикильо попадает прямехонько из тюрьмы: его почерк понравился секретарю суда по имени Приправа, и он решил вызволить его незаконно из заключения и сделать своим подручным. Глава, посвященная судейской деятельности Перикильо в Тикстле,— гневный памфлет, изобличающий полнейшее разложение государственной системы.

Особое место в «Перикильо Сарньенто» занимает изображение церковнослужителей. Критика церкви, которой уделено большое место и в публицистике Фернандеса Лисарди, в романе воплотилась в нескольких язвительных сатирических зарисовках. Плут Перикильо, устроившись помощником ризничего в церкви, немедленно погружается в пучину порока и жульничества.

Не раз встречаются в романе замечания по поводу бесправия, беззащитности индейцев в Новой Испании. Откровенно и активно выражая сочувствие им, писатель при этом рассматривает их языческое суеверие как греховное заблуждение.

Социальный пафос романа Лисарди высоко оценил его младший соотечественник М. И. Альтамирано: «Подобно анатому, обнажает романист язвы неимущих и привилегированных классов, с необыкновенной смелостью вскрывает пороки духовенства, показывает ужасающие последствия религиозного фанатизма и ничтожество колониальных владык, высмеивает лжеученых той эпохи и тогдашнее жалкое образование; он заходит в монастыри — и выходит оттуда в негодовании, с жаждой раскрыть их отвратительные тайны; идет в суды — и выходит, чтобы клеймить их продажность и невежество; идет по тюрьмам — и выходит оттуда в ужасе от этого ада» [17].

Писатель-просветитель Фернандес Лисарди не только подвергал сатирическому осмеянию пороки общества, но и рисовал картину идеального государства. Используя литературный прием французских предшественников, Фернандес Лисарди отправляет своего героя в странствия. Сначала Перикильо попадает на Филиппины, а позже волею судеб оказывается на неведомом острове — в некоем идеальном государстве, управляемом разумом и справедливостью. Жизнь чудесного острова предстает такой, какой видит его невежественный, тщеславный и полный предрассудков Перикильо, и она контрастирует с жизнью в Новой Испании. Вздорные принципы и порядки, господствующие у него на родине, о которых с чванливой гордостью разглагольствовал Перикильо, вызывают уничтожающую иронию у здравомыслящих азиатов. Собеседник Перикильо — Ли-Мао-Тун, брат правителя острова: он любознателен, лишен предрассудков, единственный

критерий оценки для него — целесообразность. Вдоволь насмеявшись над философией паразитизма, исповедуемой Перикильо, гостеприимные хозяева сообщают ему о том, что труд является обязанностью всех без различия граждан: «У нас не принято, чтобы кто-либо ел наш рис и вкусное мясо наших коров и рыб, не заработав их трудом своих рук. Того же, кто не знает никакого ремесла и не обладает иными познаниями, мы отдаем в учение, и через год-другой он уже способен постепенно возместить расходы императорской казны на его воспитание» [18].

Главный правитель острова поручает своим согражданам научить Перикильо какому-нибудь ремеслу, чтобы он не оказался бесполезным членом общества. Пристыженный герой впервые всерьез задумался о непостижимых для него порядках в стране, «где исключена возможность появления Перикильо-бездельников и Перикильо-бродяг».

В ходе бесед обнаруживается и дальнейшее несходство в порядках обеих стран. В Мексике лекари невежественны и неумелы — на острове они толковы, сообразительны; военная служба в Мексике — удел касты — на острове все граждане участвуют в защите отечества; Мексика кишмя кишит нищими — на острове нищих нет, все владеют тем или иным ремеслом. Но главное отличие — в системе правосудия. На острове законы выставляются на улицах для всеобщего обозрения и становятся, таким образом, доступными каждому гражданину.

Неведомый остров — это целесообразно устроенное государство, которое, однако, не отказывается ни от просвещенного единоначалия, ни от социальных различий. Идеальная картина острова и образ просвещенного островитянина, который, последовав за Перикильо в Мексику, подобно вольтеровскому Гурону, наблюдал с высоты своего незамутненного разума предрассудки и глупость колониального общества, созданы Фернандесом Лисарди под прямым воздействием передовых общественных идей Франции эпохи Просвещения. Однако они были не просто восприняты мексиканским писателем, но и по-своему истолкованы им. Оптимизм, с которым Фернандес Лисарди рисовал будущее идеальное общество, объясняет и счастливый конец романа. Бродяга и плут Перикильо, претерпев множество злоключений, возрождается к новой жизни, становится добропорядочным семьянином, состоятельным хозяином, полезным членом общества.

Подобный финал сам по себе не может рассматриваться как решающий момент в общем замысле произведения. Ведь другой аналогичный роман Лисарди «Дон Катрин — бездельник», представляющий собой несколько видоизмененную по сравнению с жизненными перипетиями Перикильо картину злоключений бездельника Катрина, кончается смертью героя. Он умирает в отчаянии, не раскаявшись и не поняв своих пороков. Автор заключает повествование о его грустной жизни словами: «Бедный Кат-

рин, дай бог, чтобы у него не было подражателей». Таким образом, не сама по себе развязка решала вопрос. Морально возродившийся Перикильо и нераскаявшийся Катрин — это два противоположных примера, иллюстрирующие единую просветительскую программу.

Современник и, возможно, участник антииспанской войны,— существуют не имеющие достоверного подтверждения предположения, что Фернандес Лисарди участвовал в кампании Х. М. Морелоса,— писатель решительно осуждал начавшееся кровопролитие. Изобиловавшая драматическими поворотами история мексиканской Индепенденсии дала Фернандесу Лисарди обильный материал для мрачных раздумий: «... война — это величайшее зло для любой нации, для любого государства. Но даже с ней несравнимы кровавые междоусобные раздоры, когда гнев, месть, жестокость, сопутствующие всякой войне, обращаются против собственных граждан, поднявшихся на взаимное уничтожение» [19].

В этой тираде есть конкретное упоминание года — 1813. Это было тяжелое для мексиканских патриотов время: временный спад освободительной борьбы, вызвавший сговор многих богатых креолов-помещиков с колониальными властями, не мог не вызвать у писателя горьких сомнений. Как справедливо подметил историк Л. Вильоро, «его скептицизм породили годы несчастий и бесполезных страданий. Революция застопорилась, независимость не была достигнута, американец, казалось, был не способен осуществить свои замыслы» [20]. Эти взгляды писателя лишь усиливали его надежды на переустройство общества мирным просветительским путем.

При жизни Фернандеса Лисарди его роман целиком не был напечатан. Завершая последнюю часть романа, автор был вынужден начать переписку с цензором, который в конце концов запретил ее издание. Этот запрет способствовал тому, что цены на первые тома «Перикильо Сарньенто» резко повысились. Полностью же текст романа увидел свет лишь после смерти автора — в 1831 г.

Художественное изображение жизни Мексики, данное Фернандесом Лисарди, заложило фундамент ее прозаической традиции: «С самого своего рождения „Перикильо Сарньенто“ стал национальным символом»,— писал уже в XX в. А. Рейес [21]. Это произведение стало первенцем романного жанра всей Испанской Америки вообще. Правда, просветительская плутовская сатира, в форме которой явился на свет мексиканский роман, не получила продолжения. Но оказалось устойчивым и продуктивным стремление писателей Мексики и всей Латинской Америки взяться за осмысление и изображение особенностей жизни ее народов.

[1] *Urbina L. G.* La vida literaria de México y la literatura mexicana durante la guerra de independencia. México, 1946. P. 280.
[2] *Fernández Lizardi J. J.* El Pensador Méxicano. México, 1962. P. 40.
[3] *Yáñez A.* Estudio preliminar // Fernández Lizardi J. J. Op. cit. P. XI—XII.
[4] Ibid. P. XLIV.
[5] *Fernández Lizardi J. J.* Op. cit. P. 6, 27.
[6] *Фернандес Лисарди.* Перикильо Сарньенто. М., 1964. С. 582.
[7] Там же. С. 571.
[8] *Salomón N.* Introducción a J. J. Fernández de Lizardi. Romancier «malgre lui» dans «Periquillo Sarniento». Paris, 1966.
[9] *Фернандес Лисарди X. X.* Указ. соч. С. 769.
[10] *Державин К. Н.* Мексиканский плутовской роман // Язык и литература. Л., 1930. Т. 5.
[11] *González Casanova P.* Prólogo // Sátira anónima del Siglo XVIII. México, 1953. P. 40—41.
[12] *Fernández Lizardi J. J.* Op. cit. P. 69.
[13] Ibid. P. 87.
[14] *Фернандес Лисарди X. X.* Указ. соч. С. 400.
[15] Там же. С. 26.
[16] Там же. С. 64.
[17] *Altamirano J. M.* La literatura nacional. México, 1949. Vol. 1. P. 41.
[18] *Фернандес Лисарди X. X.* Указ. соч. С. 602.
[19] Там же. С. 750.
[20] *Villoro L.* La revolución de la independencia. México, 1953. P. 210.
[21] *Reyes A.* Obras completas. México, 1957. Vol. 4. P. 171.

Часть вторая

ЛИТЕРАТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20—70-х ГОДОВ XIX в.

Общерегиональное и местное в литературном процессе

Формирование национальных литератур

Романтизм и поиск национального самовыражения



ФОРМИРОВАНИЕ СУБРЕГИОНАЛЬНЫХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ЛИТЕРАТУРАХ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Историческая ситуация, сложившаяся в Латинской Америке в период войны за независимость, способствовала нарастанию центростремительных сил во всех сферах, включая и культуру; однако «сознание испаноамериканской общности», характерное для «духовного климата того времени» [1], не могло закрепиться надолго.

Едва отгремели последние сражения Индепенденсии, на территории бывших колоний начали образовываться независимые государства. Обнищавшие в войне и разрозненные в политическом отношении, молодые государства «лишились и духа согласия, столь необходимого для завершения задачи преобразования» [2].

Между тем тот факт, что центробежные тенденции возобладали в политической жизни освободившейся от колониального ига Америки, был исторически закономерен и неизбежен. В специальных исследованиях эта проблема получила более или менее исчерпывающее объяснение. Констатируя начавшуюся после Индепенденсии дезинтеграцию бывшей колониальной империи, колумбийский ученый Х. Окампо Лопес пишет: «Как следствие вакуума, образовавшегося вслед за ликвидацией власти метрополии, вся Испанская Америка устремилась к разделению территории на малые национальные государства, следуя большим административным образованиям, которые существовали в колониальную эпоху. Сложилась ситуация, противоположная той, которая была в Соединенных Штатах, где федерация возникла из местных объединений, образовав таким путем общенациональное государство. Иначе шел процесс в Бразилии, где осталась в силе традиция политического единства территории, унаследованная от португальского колониализма. А вот в Испанской Америке произошел распад на местные государства, ранее объединенные имперской властью, и в каждом из них создалось ядро нации» [3].

Центробежные тенденции, возникшие в момент ликвидации испанской власти, выступали естественным противовесом унифицирующей системе колониализма — той силе, которая подчиняла и одновременно насильственно интегрировала все части огромной территории Америки. Но дезинтеграция отражала также и потребность в самоорганизации общества в пределах данной территории, на которой уже успел сложиться собственный комплекс историко-социальных, этнокультурных факторов.

Таким образом, как бы с двух противоположных сторон закреплялись разделение Латинской Америки на несколько субрегионов и процесс образования наций.

Сложность и неравномерность процесса формирования наций были обусловлены множеством обстоятельств. Одно из них — то, что появление новых государств часто предшествовало завершению этого процесса, иногда мешая ему. Второе (тесно связанное с первым) — то, что национальное начало, заявлявшее о себе в новый период, не всегда отчетливо вычленялось из субрегионального. В дальнейшем соотношение национального и регионального или субрегионального будет иметь существенное значение и для осмысления литературного процесса в Латинской Америке.

В момент обретения независимости уже существовала достаточно различимая субрегиональная общность, объединявшая группу стран и обусловливавшая сходство происходивших в них социально-культурных процессов.

Еще до того, как Латинская Америка вступила в эпоху независимого существования, в недрах колониального режима в Америке уже действовали факторы, определявшие различия в хозяйственно-культурном и этническом облике разных ее районов.

Обширные административные образования, учрежденные здесь колониальной властью,— вице-королевства (а также более мелкие — аудиенсии и генерал-капитанства) — в общей форме учитывали неоднородность расового субстрата и социальной организации в той или иной части доколумбовой Америки. Три века колониальной истории закрепили эту изначальную разобщенность.

Здесь следует прежде всего выделить историко-экономический фактор, восходящий к эпохе первоначальной колонизации Америки, которая осуществлялась испанцами и португальцами в разное время и с разными экономическими целями. Необходимо принять во внимание менявшийся облик колонизующего элемента — тех масс испанцев, которые устремились в Америку после ее завоевания. Освоение новых земель совершалось в основном двумя потоками. Первый поток колонистов, относящийся к XVI в., обосновался на Антильских островах, в Мексике, Центральной Америке, Колумбии, в странах, расположенных в районе Андского нагорья. Здесь колонизаторы были представлены в основном обедневшими дворянами-идальго, деклассированными элементами, а также церковниками. Всех их привлекали золото, драгоценные металлы — словом, возможность узаконенного грабежа покоренных земель.

Второй поток хлынул позже, в конце XVI — начале XVII в., он устремился в Аргентину, Уругвай, Чили. В это время преобладает иной тип колониста: люди из социальных низов, жаждущие не просто наживы, а применения своего труда на новых землях. Поэтому аристократия и церковь на Юге не были столь всесильны, как на Севере. Соответственно и общество было менее обре-

менено иерархическими предрассудками, было менее консервативным и более светским.

Особый характер имела португальская колонизация в восточной части Южной Америки, в Бразилии, где между колонией и метрополией была гораздо более прочная культурная связь; в Бразилии не было своих типографий и учебных заведений. К тому же здесь имела место большая свобода, отсутствовал институт инквизиции.

Существенную роль в процессе формирования субрегионов и наций играл и собственно этнический фактор. Постепенно образовались три основные зоны населения. В первой зоне преобладает (или занимает видное место) автохтонный элемент. Сюда входят Мексика и Центральная Америка — родина культур ацтеков, майя-киче, страны Андского нагорья (Перу, Эквадор, Боливия) — родина культуры индейцев кечуа-аймара, образовавших империю инков. Страны, входящие в эту зону, иногда именуют Индоамерикой.

Вторая зона образовалась там, где в процессе метисации участвовали негры, ввозившиеся в Америку из Африки с конца XVI в. Это Бразилия и ряд стран, прилегающих к Карибскому морю. Кроме того, в Бразилии произошла ассимиляция также и значительной части коренного населения — индейцев, что привело к смешению уже трех расовых элементов. Наконец, третья зона — это группа стран, где преобладает испанский — европейский этнический элемент, сюда входят Аргентина, Уругвай и Чили. Ядро наций этой зоны составляет креольское население со сравнительно небольшим индейским субстратом.

С этническим разнообразием связаны и языковые различия, ощутимые даже в пределах испаноязычной Америки[4], не говоря о португалоязычной Бразилии, франкоязычной Гаити. Соответственно в речевой практике отдельных районов и стран сформировались специфические лексические пласты, отражающие разнохарактерное взаимодействие этнических элементов. В результате появились такие явления, как мексиканизмы, перуанизмы и т. д.

Субрегиональная специфика в немалой степени определялась также и природно-географическими условиями. Именно география создает естественные барьеры между странами (и субрегионами) — горная цепь Анд, непроходимый тропический лес — сельва, необитаемые степные просторы — пампа, льяносы; все это дробит и разъединяет отдельные части Америки, делает ее, по выражению Э. Кабальеро Кальдерона, «земным архипелагом». И на каждом из «островов» этого архипелага формировалась особая среда, определяющая и самого человека, выросшего здесь,— характер его труда, поведения, психического склада. Трудно вычленить природно-географический фактор в чистом виде, да и нет необходимости его абсолютизировать. Но несомненно, что, активно взаимодействуя с социально-экономическими и этнокультур-

ными факторами, он участвует в формировании субрегиональных и национальных особенностей.

Нагляднее всего можно наблюдать субрегиональные различия при сравнении двух крайних точек Латинской Америки — района Ла-Платы, расположенного в южной части Южноамериканского континента, и района Карибского бассейна. В Ла-Плате, на огромных просторах степей, где возникло и развилось скотоводство, преобладает европейский элемент. На противоположном конце региона — в экваториальной зоне, где сформировалось плантационное хозяйство по выращиванию плодов тропической зоны,— преобладает негритянский элемент. Народная культура Ла-Платы выросла на креольском фундаменте; народная культура стран Карибского бассейна — на африканском и метисном. По-иному формировалась среда обитания и характер людей на землях древних индейских цивилизаций: здесь важнейшим фактором, определившим облик людей и их духовную жизнь, стал туземный расово-культурный субстрат.

Соотношение субрегионального и национального отнюдь не всегда можно четко выделить. Так, в природно-этническом, экономическом, культурном плане Аргентина и Уругвай — страны-близнецы; существенная, но не столь идентичная близость присуща Перу, Боливии, Эквадору или некоторым странам Карибского бассейна.

Процесс складывания национальных государств определялся не только перечисленными исторически обусловленными факторами. Большое значение имела и конкретная политическая ситуация во вновь образовавшихся республиках. Возобладавший повсеместно каудильизм — с присущими ему местничеством, антицентралистскими тенденциями — также способствовал отъединению друг от друга соседних стран исторически и культурно тесно связанных друг с другом. Идея независимости, добытая в борьбе против общего врага — колониального ига Испании, проецировалась теперь на межамериканские отношения. Существовали скрытая и открытая боязнь и серьезные опасения на тот счет, что какая-то из стран захочет возобладать в субрегионе и во всей Латинской Америке. Эти опасения в свое время погубили идею Анфитионического (объединительного) конгресса, задуманного в 20-е годы XIX в. Боливаром, рассматривавшим его как орудие солидарности молодых неокрепших республик. Сразу же после окончания войны за независимость начался распад Великой Колумбии: как самостоятельные республики выделились Эквадор и Венесуэла. Из первоначального объединения ряда провинций Ла-Платы сначала выделился Парагвай, затем образовалась Аргентина, от которой позже отъединился Уругвай. В конце 30-х годов распалась Федерация Центральной Америки: на ее территории возникли пять республик — Гватемала, Гондурас, Сальвадор, Никарагуа и Коста-Рика.

Издержкой этих децентралистских тенденций стал агрессивный национализм. В Эквадоре борьба против тирании генерала Хуана Хосе Флореса усиливалась ненавистью к нему как уроженцу Венесуэлы. Чилийский диктатор Диего Порталес громогласно выражал свое презрение к перуанцам и боливийцам. Президент Парагвая доктор Хосе Гаспар Франсия воспитывал граждан своей страны в ненависти к жителям других государств.

Особой остроты межамериканское соперничество достигло в войне трех стран — Чили, Перу и Боливии. Эта так называемая Тихоокеанская война, завершившаяся отторжением значительной территории Перу в пользу Чили, была одним из тяжких последствий дезинтеграции Латинской Америки; межамериканские конфликты способствовали закабалению этого региона иностранными державами.

Напряженность в межамериканских отношениях сказывалась в политическом сознании американских деятелей. Так, аргентинский министр Р. Элисальде в 1862 г. категорически отверг саму возможность единства республик Латинской Америки: «Природа и события ее разделили, усилия дипломатии не смогут приостановить развитие этих национальностей» [5].

Вместе с тем существовала и противоположная тенденция, которую представлял, в частности, колумбийский литературно-общественный деятель Х. М. Торрес Кайседо, который, живя в Париже, в 50—70-е годы положил немало сил на организацию «Латиноамериканского союза», воскрешая идею Боливара. В те же годы с аналогичными призывами к единству Испанской Америки выступили чилиец Ф. Бильбао и аргентинец Х. Б. Альберди.

Но вполне естественно, что самосознание освободившихся народов Латинской Америки в XIX в. формировалось прежде всего как национальное, и в этом бразильский ученый А. Каутиньо увидел «благословенную традицию» литератур освободившихся народов.

Оставляя сейчас в стороне возможные негативные последствия, которые могло иметь присвоение государственной властью национальной идеи, сама она явилась главным, неиссякающим источником, питавшим своеобразие художественной, общественной мысли страны. Любовь к родине, ее историческому наследию, ее символам — все это вошло в фундамент молодых литератур Латинской Америки. Эти чувства воплотились прежде всего в поэзии, и они же сообщали импульс костубристской прозе. Чем больше углублялась литература в изображение особенностей местной жизни, ее обычаев, этнографических примет, исторических традиций, фольклора, тем явственнее выявлялся национальный характер каждой из литератур Латинской Америки

Но формирование национального облика литератур происходило все же на единой для всего региона основе. Отсюда —

постоянство и острота дискуссий о соотношении общего и частного в литературном процессе Латинской Америки. Еще в середине XIX в. попытался наметить эту взаимообусловленность Х. М. Торрес Кайседо. Находясь в Париже, он опубликовал двухтомный труд «Биографические и критические очерки». Вслед за ним выступил французский ученый Э. Реклю, который, опираясь на труд Торреса Кайседо, составил собственный обзор, опубликованный в «Ревю де дё Монд» в 1864 г. Его исходный тезис таков: «... различные общества Южной Америки чем больше развиваются по своему особенному направлению, тем более чувствуют необходимость сблизиться и стремятся составить настоящую нацию». Соответственно общность некоторых литературных тенденций в разных странах он объяснял тем, что испаноамериканцы — «сыны одной почвы».

Обзор Реклю примечателен тем, что он представляет собой одну из первых попыток уловить национальные особенности отдельных испаноамериканских литератур; и хотя бы поэтому его суждения — при всей их приблизительности и даже наивности — вызывают несомненный интерес.

Реклю начинает с того, что констатирует несхожесть двух литературных «метрополий» Нового Света — Буэнос-Айреса и Боготы.

Сообщая о пережитой аргентинцами «страшной гражданской войне», автор пишет: «Все это, так же как и физическая природа страны, происхождение народонаселения, состояние общества, произвело решительное влияние на богатую литературу Аргентинской республики. Лирическая поэзия, кажется, преимущественно вдохновляется жаром войны и страстью движения; она как будто жаждет борьбы и пространства». Иной характер у Колумбии и ее литературы. «В отличие от Буэнос-Айреса, Богота далеко лежит от моря. Город превосходно расположен на террасе, равной по высоте вершинам наших Альп. С этих высот глазу представляются дымящиеся вулканы со снежными вершинами... Отражение этой величественной природы можно без сомнения найти в произведениях писателей». Продолжая развивать мысль о различиях в литературах Латинской Америки, автор замечает: «Между испанскими республиками Америки самую резкую противоположность с Чили представляет Венесуэла... преимущество которой составляет прекрасный тропический климат, берега, омываемые Антильским морем... Кроме того, ее народонаселение состоит большей частью из цветных людей; быть может, этой породе людей, пылких, легко волнующихся и воспламеняющихся, Венесуэла обязана своими лучшими поэтами...» Заключая свой обзор, Э. Реклю говорит о Мексике и Перу, республиках, «которых нельзя отделить одну от другой по причине параллельного развития их древней истории и общей, одновременно постигшей их участи покорения» [6].

Как видно, Реклю, подмечая некоторые национальные черты литератур, не берет на себя задачу сколь-либо развернуто их характеризовать, да и сами его наблюдения порой случайны. Однако крайне существенно, что именно европейский ученый, всматриваясь в еще не дорисованную литературную карту Латинской Америки, сумел уловить очевидную дифференциацию в художественной продукции молодых наций.

Исходный принцип исследования (что́ полагать доминантой литературного процесса — общее или частное и, соответственно, какой подход наиболее плодотворен при анализе литератур — расчленяющий или обобщающий?) уже давно является предметом дискуссий. Эта проблема — так или иначе — стояла перед всеми литературоведами, которые брались за осмысление истории литератур Латинской Америки.

Усилиями передовых представителей латиноамериканской литературно-критической мысли был достигнут диалектический подход к этой проблеме. Выдающийся мексиканский писатель А. Рейес, незадолго до смерти успевший написать лишь фрагмент из задуманной работы «Истолкование иберо-американских литератур», высказался следующим образом: «Перед Аргентиной не вставала с такой остротой, как перед Мексикой, проблема смешения двух культур (индейской и европейской.— *В. К.*); однако история аргентинской мысли не настолько отличается от нашей, чтобы невозможно было уловить родство между ними. И мы вправе рассматривать Мексику и Аргентину как полюсы общего феномена, между которыми располагаются все его оттенки и вся шкала промежуточных его порождений» [7].

Наиболее развернутое суждение по этому кругу вопросов принадлежит П. Энрикесу Уренье, известному ученому-филологу. Предложенная им (еще в конце 20-х годов) схема истории литератур Латинской Америки сохраняет свою научную продуктивность и сегодня. Прежде всего он решительно отверг бытовавший в то время примитивный тезис, согласно которому литература рассматривается как непосредственный продукт природной среды (здесь очевидно влияние вульгарно-материалистических взглядов позднего позитивизма). В соответствии с этим тезисом выдвигался принцип деления стран Латинской Америки на две группы. Первая — это тропические страны, социально отсталые, страдающие от анархии; вторая — страны, расположенные в умеренном климате, стабильные в политическом отношении. Взамен Энрикес Уренья предлагает иной подход, учитывающий всю совокупность факторов, определяющих характер той или иной страны, но прежде всего «различие их культур». В регионе Испанской Америки Энрикес Уренья констатирует существования как национальных, так и субрегиональных характеристик литературного процесса. «Каждая страна или группа стран Америки сообщает особую окраску ее литературной продукции» [8]. Схема Энрикеса

Уреньи такова: Мексика, Центральная Америка, страны Антильского архипелага, Венесуэла, Колумбия, перуанский субрегион, Чили, Ла-Плата.

Эта схема, поддержанная затем Э. Мартинесом Эстрадой, представляется наиболее плодотворной, поскольку дает возможность в дальнейшем проследить реальное взаимодействие национального и субрегионального начал в общем развитии испаноамериканских литератур. С небольшими коррекциями данный принцип положен авторами данной книги в основу анализа литературного процесса в странах Латинской Америки после завоевания независимости.

Литературный процесс в странах Латинской Америки протекал в рассматриваемый период весьма неравномерно. Только к середине века начали появляться художественные произведения на франкоязычной республике Гаити. В Парагвае же литературный процесс, можно сказать, начался лишь к концу столетия; единственный поэт страны Наталисио Талавера, погибший в тридцать лет на войне (1867), не успел оставить серьезного наследия. Рассмотрение литературной истории этих двух стран поэтому начинается в следующей, третьей книге «Истории литератур Латинской Америки».

[1] *Picón Salas M.* De la conquista a la Independencia. México, 1950. P. 192.

[2] *Arrom J. J.* Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá, 1963. P. 133.

[3] *Ocampo López J.* Historia de la ideas de integración de América Latina. Tunja-Boyaca, 1981. P. 202.

[4] См.: *Степанов Г. В.* Испанский язык в странах Латинской Америки. М., 1963.

[5] Цит. по кн.: *Ocampo López J.* Op. cit. P. 213.

[6] Revue des deux mondes. 1864. Vol. 49. Рус. пер. в кн.: Художественная литература Латинской Америки в русской печати. М., 1964. С. 241—257.

[7] *Reyes A.* Páginas escogidas. La Habana, 1978. P. 650.

[8] *Henríquez Ureña P.* Ensayos. La Habana, 1973. P. 162.

Раздел первый

ЛИТЕРАТУРЫ МЕКСИКИ И СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКИ

Глава первая

ЛИТЕРАТУРА МЕКСИКИ

Война за независимость в Мексике на завершающем этапе протекала в условиях обострившейся борьбы в антиколониальном лагере. Руководство антииспанским движением взяли в свои руки наиболее консервативные элементы. Они выдвинули так называемый «план Игуала», предусматривавший установление независимости страны при сохранении в ней монархического строя. Идеологом и исполнителем «плана Игуала» был полковник Итурбиде, который в мае 1822 г. провозгласил себя императором Мексики под именем Агустина. Однако сопротивление республиканцев оказалось столь сильным, что вскоре Итурбиде был вынужден бежать, а после учредительного конгресса 31 января 1824 г. Мексика окончательно конституировалась как суверенная республика.

Однако гражданские междоусобия на этом не кончились. Первые полвека существования независимой Мексики характеризовались непрекращающимся соперничеством двух партий: консерваторов, так называемых «мочос», и либералов, которые, в свою очередь, имели два крыла: умеренных — «модерадос» и радикалов — «пурос». Консерваторы опирались на крупных феодалов, на церковь, владевшую огромными земельными богатствами, и на военную касту, окрепшую и разросшуюся в итоге антииспанской войны. В отличие от консерваторов, стремившихся сохранить нетронутой колониальную общественную систему, либералы жаждали радикальных преобразований. За ними стояли те социальные силы, которые стремились к развитию буржуазных отношений и капиталистического прогресса. Соответственно своим установкам первые были сторонниками единовластия, вторые — сторонниками федерализма. Отсюда и другое наименование обеих партий — централисты и федералисты.

Почти полстолетия длились эти непрерывные столкновения, давшие немало быстро сменявших друг друга правителей. Множество талантливых и бездарных организаторов, честных патриотов и продажных честолюбцев прошествовало по политической арене Мексики, сметаемые вихрем непрекращающейся борьбы. Среди них снискавший печальную известность диктатор Санта-Ана. Авантюрист, позер, властолюбец, начавший свой путь как либерал, превратившийся затем в прислужника консерваторов.

Четырежды он становился президентом страны и четырежды его сбрасывали с этого поста.

Падение Санта-Аны в 1855 г. знаменовало начало периода так называемой Реформы. Пришедшие к власти либералы, лидером которых был выдающийся исторический деятель страны Бенито Хуарес, разработали и осуществили целый ряд прогрессивных законодательных преобразований, направленных на ликвидацию феодальных пережитков. В обстановке ожесточенной войны с консерваторами правительство Хуареса издало «Законы о Реформе», предусматривавшие национализацию церковного имущества, отделение церкви от государства и другие прогрессивные установления, являвшиеся важнейшими актами буржуазной революции. В начальные десятилетия своего существования мексиканская республика не раз подвергалась нападениям извне, в том числе вынесла две войны, имевшие международное значение и серьезные последствия для ее судьбы. Первая из них была спровоцирована агрессивными действиями Соединенных Штатов в 1846—1848 гг. Воспользовавшись превосходством сил, они навязали грабительский мирный договор, предусматривавший отторжение половины мексиканской территории в пользу США. (Еще раньше они присвоили земли Техаса и Калифорнии.) Война нанесла невосполнимый ущерб национальным интересам Мексики, но не лишила ее суверенитета. «Несмотря на жестокие потери, страна преодолела опасность дезинтеграции, а глубокий пессимизм и травма пробудили ее национальное сознание» [1].

Следующая война, начавшаяся примерно через полтора десятилетия (1861—1867), была спровоцирована европейскими странами, не желавшими мириться с политикой Хуареса и попытавшимися навязать Мексике монархию. Эта так называемая «мексиканская авантюра», инициатором которой был Наполеон III, завершилась триумфальной победой Мексики.

Внешние войны, гражданские междоусобия, политические столкновения либералов и консерваторов создавали атмосферу постоянной напряженности, истощавшей материальные и духовные силы нации. Общественная, культурная деятельность мексиканцев была прямо или косвенно подчинена этой борьбе, находившей выход прежде всего в прессе.

Если в общих контурах борьба консерваторов и либералов в Мексике была аналогична той, которая происходила в других странах Испанской Америки, то в одном она заметно отличалась. При том что в Мексике также были сильны персоналистские интересы и конъюнктурные сделки в сфере государственной жизни, мексиканские консерваторы и либералы выступали с весьма определенной и четкой программой. Оба лагеря выдвинули выдающихся мыслителей и писателей, чье творчество составило так называемую «прозу идей».

У этой прозы были богатые традиции, которые восходили ко времени подготовки и созревания освободительной войны. В ту пору литература Мексики питалась просветительской философией. Достаточно вспомнить роман Фернандеса Лисарди, писавшийся в годы Индепенденсии и проникнутый критикой косной, прогнившей системы испанского колониализма.

Первые произведения литературно-общественной мысли независимой Мексики были посвящены исследованию исторического опыта страны. Естественно, что осмысление сегодняшних проблем молодой республики соотносилось с оценкой наследия ликвидированной колониальной системы и что именно в этом вопросе коренились резкие политические, философские контроверзы между идеологами либерализма и консерватизма. Прежде всего надо выделить трех политических писателей: в лагере либералов — Лоренсо Савалу и Хосе Марию Луиса Мору; в лагере консерваторов — Лукаса Аламана. Каждый из них написал свою историю страны, оставив также заметный след в журналистике. Все они были одновременно деятельными участниками государственной и общественной жизни страны.

Лукас Аламан (Lucas Alaman, 1772—1853) происходил из обеспеченной креольской семьи штата Гуанахуато. В юности он стал свидетелем жестоких кровопролитий, которыми сопровождалось восстание под руководством Идальго. Эта картина оставила в нем неизгладимый след, сделав непримиримым врагом революционных движений. Проведя много лет в Европе, где он расширил свое образование, Аламан вернулся на родину и сразу же занял видное место в государственном аппарате. Не менее видное место занял он и в лагере консерваторов, став главным и, в сущности, единственным его идеологом. Влиятельность Аламана объяснялась его незаурядными интеллектуальными и литературными способностями. Его перу принадлежат два труда: «Рассуждения об истории Мексиканской республики от эпохи конкисты... до Индепенденсии» (1844) и «История Мексики от первых событий, подготовивших ее независимость в 1808 г., и до настоящего времени» (1849).

У Л. Аламана была вполне отчетливая и цельная концепция истории Мексики: революционную борьбу против ига Испании он считал пагубной для будущего мексиканского народа. Он исходил из тезиса, сформулированного еще в конце XVIII в. графом Арандой, советником испанского короля Карла III, согласно которому во имя общего блага — и метрополии и колоний — последним следует даровать независимость, но под эгидой испанской монархии. Как полагал Аламан, мирная деколонизация не только должна была предотвратить гражданский хаос в странах Испанской Америки, но и парализовать агрессивные замыслы Соединенных Штатов. Как известно, еще Аранда предсказал прямую опасность для Испанской Америки со стороны бурно раз-

вивавшейся молодой североамериканской республики. Аламану же довелось стать свидетелем того, как это предсказание начало осуществляться в XIX в. Непримиримый враг буржуазных Соединенных Штатов, Аламан был решительным приверженцем монархического единовластия в Мексике, в котором видел оплот в борьбе с агрессивной североамериканской республикой: «Мексика нуждается в сильном правительстве... Политика североамериканских Соединенных Штатов по отношению к нам такова, что из всех наших нужд именно эта представляется наибольшей — наша богатая и прекрасная земля для них самая вожделенная добыча» [2].

Гражданские междоусобицы, раздиравшие Мексику после установления республики, Аламан воспринимал как бедственный распад колониального общества, которое, по его представлениям, будучи однажды созданным, должно быть сохранено. Атакуя либералов, Аламан заявлял: «Знаете, почему мы называем себя консерваторами... Потому, что мы ставим себе первоочередной задачей сохранить едва теплящуюся жизнь в этом бедном обществе, которому мы нанесли смертельную рану, а затем — возвратить ему должную силу и жизнеспособность, отнятую вами» [3]. Л. Аламан ностальгически вспоминал времена вице-королевства, давая волю гневным чувствам против революционного освободительного движения и особенно против его вождей Идальго и Морелоса. Он открыто высмеивал их и клеймил как «разбойников» и «растлителей нации».

Антиподом Л. Аламана был писатель-историк, политический деятель Лоренсо Савала (Lorenzo Zavala, 1788—1836). В своем «Историческом очерке революций в Мексике» (1831) он яростно обличает испанский колониализм, всю систему угнетения, которые неизбежно привели к революционному взрыву. Автор считает революцию оправданной и справедливой, подвергая при этом серьезной критике тактику Идальго, но с позиций совершенно иных, нежели Л. Аламан. Тот считал первого лидера Индепенденсии виновником жестоких преступлений, кровавого хаоса, в который вылилась антииспанская война. Л. Савала же обвиняет Идальго в беспомощности перед неблагоприятным ходом событий. Для него Идальго — человек слабой воли, не сумевший овладеть создавшейся ситуацией.

В своих исторических концепциях и в проектах будущего страны Савала вообще игнорировал фактор колониального наследия. Три века существования вице-королевства были для него всего лишь «периодом молчания, монотонности, сна». Он не желал считаться с неискорененными пережитками социально-экономической системы колониализма и полагал возможным немедленно перевести Мексику на рельсы капиталистического развития и республиканской демократии. Идеальной моделью передового общественного и экономического строя были для него США. Эти

механистические, иллюзорные проекты имели, однако, вполне практические цели: обосновавшись в Техасе, Савала стал горячим сторонником отторжения его от Мексики. Антипатриотическая позиция Савалы наложила мрачную тень на личность этого незаурядного человека.

Выдающимся мыслителем своего времени был Хосе Мария Луис Мора (José María Luis Mora, 1794—1850). Получив теологическое образование, он стал священником, но затем, отрекшись от сана, отдался политике. Х. М. Л. Мора был многогранно талантливым и активным человеком. Будучи министром в правительстве либерала В. Гомеса Фариас, он разработал проект обновления системы народного образования. Ему принадлежат серьезные предложения по развитию национальной экономики. Как писатель-историк он завоевал известность прежде всего многотомным трудом «Мексика и ее революции» (México y sus revoluciones», 1836; опубликованы были 1, 2 и 4-я части, 3-я безвозвратно утрачена). Написанная темпераментным пером публициста, эта книга являла собой характерный образец историографической литературы, поставленной на службу текущих политических задач. Мора исповедовал типичный для либеральной общественной мысли Испанской Америки XIX в. дихотомический подход к действительности, резко противопоставляя эпоху колониализма эпохе независимости: «Вражда, которая на протяжении двадцати лет кипела между двумя народами, привела к тому, что мексиканцы с особой страстью жаждут отказаться от всего испанского, ибо не будут ощущать себя достаточно независимыми, если, сбросив политическое иго Испании, останутся во власти привычек и обычаев старой метрополии» [4]. В том, что колониальное наследие не было изжито в его стране до конца, Мора видит препятствие на пути прогрессивного развития нации.

Главным воплощением зла колониализма для Моры была церковь, владевшая крупнейшей земельной собственностью. Изъятие этих богатств и передача земли в пользование крестьян — таков путь, на котором Мексика, по мнению Моры, может достичь экономического прогресса. Другое зло, представлявшееся ему не менее важным препятствием для развития страны,— привилегированное положение касты военнослужащих, по чьей вине в стране возникают бесконечные гражданские раздоры. И церковь, и военная каста пекутся лишь о собственных интересах, игнорируя общенациональные. Мора был убежденным приверженцем буржуазных политэкономических концепций: в частной собственности он видел залог процветания страны на капиталистическом пути развития. Его представления легли в основу политики либеральной партии, когда она в середине 50-х годов пришла к власти.

Осмысление исторического опыта в свете текущих задач составляло характерную черту и мексиканской журналистики в момент становления республики. У нее были давние традиции: Мексика была первой страной Испанской Америки, где еще в XVI в. появилась газета, а особое значение пресса приобрела в годы подготовки Индепенденсии.

Выдающейся фигурой мексиканской прессы был первый романист страны Фернандес Лисарди, взявшийся в 1812 г. за издание журнала «Пенсадор мехикано» («Мексиканский мыслитель») (см. ч. 1, гл. 6). Современником Лисарди был другой ветеран национальной прессы, Карлос Мария Бустаманте (Carlos Maria Bustamante, 1774—1848), также сочетавший политическую публицистику с художественными зарисовками мексиканской жизни. Начавший свой путь еще в преддверии войны за независимость как основатель газеты «Диарио де Мехико» Бустаманте всю свою жизнь оставался верен журналистскому призванию. Активный участник бурных событий Индепенденсии, сподвижник Морелоса, он затем стал видным деятелем либеральной партии. Бустаманте обладал даром без отлагательств запечатлевать все, что видел вокруг себя: таково его сочинение «Исторические картины революции в Америке, начавшейся в 1810 году» (1822—1825). Написанная по горячим следам событий мемуарно-документальная проза Бустаманте не имела ни строгого плана, ни даже хронологической последовательности. Было в ней немало и фактических ошибок, за которые автора часто небезосновательно упрекали. Ощущая себя человеком, творящим историю, он подчас весьма вольно ее интерпретировал, исходя из текущих задач. Осуждение колониального режима у Бустаманте — не просто экскурс в прошлое, это полемика по жгучим проблемам современной ему жизни.

Человек непосредственного художественного чувства, Бустаманте создал серию коротких бытописательских зарисовок «Утренние часы в Аламеде», широко использовав народную лексику. Своей сатирической направленностью они предвосхитили появление костумбристских (нравоописательных) очерков. Высмеивая предрассудки, оставшиеся от колониального прошлого, Бустаманте апеллировал к широкому читателю.

Последнее произведение Бустаманте — «Новый Берналь Диас дель Кастильо, или История интервенции англо-американцев в Мексику» (1848). Написанная в том же стиле документальной мемуаристики, эта книга, не имевшая четкого плана, писалась прямо по ходу трагических событий. Она пронизана глубокой горечью за судьбу родины, ставшей жертвой мощного агрессора. Бустаманте умер, не сумев выдержать катастрофы, постигшей его страну.

Со времени установления республики в Мексике возникло множество газет. Каждая из партий имела свои печатные органы.

У клерикалов консервативного лагеря наиболее известными были газеты «Тьемпо» и «Универсаль», у либералов — «Эль Сигло XIX» и «Монитор республикано». Две последние газеты продемонстрировали особое долголетие. Возникнув в 40-е годы, они просуществовали с небольшим перерывом почти до конца столетия. Во главе «Эль Сигло XIX» встал Франсиско Сарко, один из самых ярких публицистов своего времени, во главе «Монитора» — Хосе Мария Веласко.

Преодоление негативных последствий колониализма — коренная проблема мексиканской жизни — долгое время оставалось главной темой либеральной прессы. Еще в 1827 г. Фернандес Лисарди, сходя в могилу, писал в своем «Завещании»: «Я оставляю родину свободной от ига испанской власти, однако не освободившейся от многих установленных ею законов и от деспотического режима»[5]. Спустя два десятка лет молодой Игнасио Рамирес, будущий выдающийся деятель страны, гневно обрушивается на защитников колониальных порядков в статье «Обращение к старикам». Старики для него — это отжившая свой век креольская аристократия, жаждущая сохранить прогнившую систему дворянских привилегий и подчинить себе вновь созданные республиканские институты. Когда в 50-е годы до крайности ожесточилась борьба между либералами и консерваторами, Хосе Мария Веласко увидел ее как борьбу старого и нового поколений — «того, которое представляют интересы, саму систему колониальной власти, и того, которое, закаляя себя в битвах, воспитано в духе свободы».

В 50—60-е годы, время ожесточенной борьбы консерваторов против социальных преобразований либерального правительства и патриотического сопротивления интервентам, крупнейшей фигурой в мексиканской журналистике стал И. Рамирес — писатель, политический деятель, парламентский трибун. Как политик он начал свою деятельность еще раньше, но именно в это время он стал главным идеологом лагеря либералов.

Игнасио Рамирес (Ignacio Ramires, 1814—1879) был одним из образованнейших людей своего времени, развивавшим идеи Хосе Марии Луиса Моры. Впервые он заявил о себе, когда, появившись на собрании общества поэтов в «Академии Летран», произнес речь, заканчивавшуюся дерзкой фразой: «Бога нет. Все сущее в природе обязано своим существованием самому себе». Как вспоминает его современник, на другой день «вся Мексика содрогнулась от предчувствия, что в этом богохульстве отражалась социальная революция, которой предстояло взорвать основы старого общества»[6]. Именно эту задачу и поставил себе И. Рамирес, начав издавать в 1845 г. вместе с Г. Прието и М. Пайно газету «Дон Симплицио» («Простак»), которая в сатирически-бурлескном стиле высмеивала все отжившее и анахроничное в жизни страны. Рамирес взял псевдоним Нигроманте (буквально:

«чернокнижник», «колдун», «авгур»), который сразу же приобрел известность после опубликования им нашумевшей статьи «Обращение к старикам». Псевдоним Рамиреса, с которым он не расставался, означал сразу «безбожие» и «провидчество».

Философские взгляды Рамиреса формировались на просветительской основе и имели ярко выраженную атеистическую направленность, что вообще не было характерно для большинства интеллигенции; что же касается либералов, то их борьба с церковью не означала антирелигиозности. Отвергая религию, Рамирес апеллировал лишь к разуму. Он призывал «заменить теологию наукой, догму — мыслью, священников — учеными, веру — скепсисом». Яростный антикатолицизм достиг у Рамиреса крайних проявлений. Так, в бытность свою алькальдом в городе Керетаро он разогнал шествие индейцев под хоругвью Гваделупской божьей матери, вызвав этим их бунт.



Игнасио Рамирес

Многогранно образованный, талантливый педагог и оратор, мыслитель, «Мексиканский Вольтер», как называли И. Рамиреса, он стал признанным апостолом Реформы. «Великий разрушитель прошлого и неутомимый строитель будущего» — так назвал его Хусто Сьерра, и таким на самом деле вошел в историю Мексики И. Рамирес. В его лице «пурос» имели талантливого, последовательного идеолога, склонного порой к социальным утопиям.

Но как поэт Рамирес оставался убежденным приверженцем классицистической формы. Его немногочисленные произведения («Слово о несчастных», «Слово о погибших грегорианцах») являют образец отточенной строгости стиха.

В 50—60-е годы в идеологии либералов наметилась примечательная тенденция обозначить себя как наследников революционных традиций Индепенденсии. Спустя несколько десятилетий эти традиции стали восприниматься как начальный этап формирования независимой нации, вторым этапом которого представлялась Реформа. В утверждении этой идеи И. Рамирес сыграл заметную роль. Как уже сказано, отношение к Идальго и у его современников, и у потомков было неоднозначным. И не только для консерваторов и их лидера Аламана фигура первого вождя

Индепенденсии была одиозной. Мигеля Идальго критиковали также и идеологи либерализма — Савала и Мора. Последний усматривал в его программе радикализм, опасный для буржуазного развития Мексики.

Только на определенной хронологической дистанции стало возможным осознать значение традиций Индепенденсии: гражданские междоусобия, затянувшиеся на десятилетия, помешали своевременно оценить ее значение и масштаб. Поэтому таким принципиальным стало выступление Рамиреса в 1861 г. 16 сентября, ровно через пятьдесят лет после того, как в деревне Долорес священник Идальго поднял своих прихожан на борьбу с испанскими угнетателями, Рамирес произнес так называемую гражданскую проповедь, в которой было отчетливо заявлено стремление установить преемственность между Индепенденсией и Реформой. «„Откуда мы идем? Куда мы идем?" — таковы вопросы, ответ на которые беспрестанно ищут индивиды и целые народы... Мы вышли из местечка Долорес, мы происходим от Идальго, мы родились в борьбе во имя независимости, как и наш отец, и, как он, будем бороться за это святое дело, пока не исчезнем с лица земли». Завершающая фраза Рамиреса: «Слова „Свобода! Реформа!" Их Идальго повторяет на небе» [7]. В других выступлениях Рамиреса и его соратников из лагеря либералов Идальго предстает создателем мексиканской республики, фигурой символической.

В годы борьбы против интервентов и их ставленника Максимилиана именно либералы и их вождь Хуарес выступили организаторами патриотического сопротивления народа. Возглавленная Хуаресом отечественная война, как замечает современный исследователь А. Вильегас, «знаменовала рубеж в процессе интеграции мексиканской нации» [8]. Соответственно фигура Хуареса также приобретала символический характер; таким образом устанавливалась преемственность освободительных традиций обоих этапов мексиканской истории.

В атмосфере неугасающих политических битв, междоусобий, внешних войн, государственной нестабильности можно считать поистине героическими усилия, которые осуществлялись в культурной жизни страны. Уже в первые десятилетия в разных городах Мексики появились просветительские литературные объединения. Убедительно выглядят статистические данные. Исследователь Х. Л. Мартинес сообщает, что за время с 1836 по 1866 г. количество их возросло до 32[9]. Внушителен и список серьезных и развлекательных литературных изданий. Некоторые из них, хотя и были недолговечными, исчислялись десятками.

При всех различиях литературных организаций и их печатных органов, они имели общую цель: искать пути и способы воплощения мексиканской действительности, особенностей национальной жизни мексиканцев. Эту настоятельную потребность

мексиканской литературы в самовыражении Игнасио М. Альтамирано оценивал как некий категорический императив, продиктованный самой историей страны: «Мы, народ, который только вчера пробудился от колониальной летаргии и, едва вдохнув полной грудью воздух свободы, оказался с первых же часов во власти ужасающих бедствий и смертельных битв... мы не можем не создавать литературу, оригинальную и необыкновенную литературу, по сути пусть даже подражательную и рутинную по форме» [10].

Наиболее значительной попыткой объединения литературных сил страны была «Академия Летран». Она возникла стихийно и вне формальных установлений. В помещении старого монастырского здания, где нашел приют один из участников объединения, Хосе Мария Лакунса, начали собираться молодые поэты. Споры и обсуждения носили товарищеский характер, хотя для вступления в это сообщество требовалось произнести речь, по которой определялись характер и достоинства поступающего. Своим вождем молодые поэты назвали Андреса Кинтану Роо, прославленного поэта периода Индепенденсии (ч. 1, гл. 3), который однажды явился к ним со словами: «Хочу посмотреть, что делают мои юноши». Самодеятельный характер «Академии Летран» объясняет отсутствие архивов, что затрудняет объективный анализ ее деятельности. Возникшая в 1836 г., она просуществовала до 50-х годов. В оценке ее роли большинство исследователей присоединялось к словам Г. Прието: «Для меня самым большим и значительным в „Академии" было ее решительное стремление мексиканизировать нашу литературу, освободив ее от влияния любой другой, и придать ей самобытный характер» [11].

«Способствовать созданию национальной литературы» — такова была цель альманаха «Новый год», который издавала «Академия Летран». Именно такие слова содержались в редакционной статье этого альманаха за 1840 г.— то время, когда вспыхнувший военный конфликт Мексики с Францией обострил патриотическое чувство мексиканцев: «Нет ни одного порядочного человека, ни одной нации в мире, которые не испытывали бы такой преданности своей родине, как авторы „Нового года"» [12].

Эта преданность родине доходит до восторженного утверждения исключительности Мексики в статье Луиса де ла Росы, появившейся в «Атенео мехикано», журнале, принадлежавшем обществу с тем же названием. Охваченный провидческими чувствами, автор верит, что еще не выявленная исключительность Мексики должна будет воплотиться в ее литературе: «Когда наступят счастливые для нашей родины дни, когда человек с восторгом сможет созерцать столько красот, в ней содержащихся, и когда придет гений, чтобы описать их, какая другая литература в мире окажется более возвышенной и прекрасной, роскошной, чем наша? Ее поэты и писатели не пойдут тогда к другим

народам в поисках источников вдохновения и не будут вносить в свои сочинения украшения, заимствованные у других наций»[13]. Де ла Роса воспринимает неповторимость мексиканской литературы как некую данность, заранее предусмотренную неповторимостью самой страны, и следовательно, речь идет не о путях ее обретения, а лишь о ее обнаружении в скрытых тайниках.

Автор другой статьи, опубликованной в том же номере «Ателнео мехикано», Хосе Мария Лафрагуа, более скептичен в подходе к отечественной литературе. Как истый либерал, отвергающий историческое наследие Мексики, Лафрагуа полагал, что и у нее литературы нет собственных корней; она рождается только сейчас, только после войны за независимость. Эта литература погружена в «проблемы родины», ее устройства. Считая полезным пользоваться опытом мировой литературы, Лафрагуа главную цель писателей видел в том, чтобы, «обогатив себя нетронутыми источниками, таящимися в недрах родины, творить национальную литературу»[14].

Общая в своем исходном направлении литературная мысль Мексики и стран Южной Америки, утверждавшая самобытность культуры Нового Света, имела при этом и некоторые существенные отличия. Чилиец Х. В. Ластарриа, аргентинцы Х. М. Гутьеррес и Д. Ф. Сармьенто постулировали необходимость создания собственной литературы, как бы начиная от нуля, исходя из отсутствия каких-либо традиций. В Мексике эта «нигилистическая» нотка прозвучала гораздо тише, а в художественной практике первых писателей независимой Мексики наследие предшествующей литературы, более богатой и развитой, нежели в других странах Испанской Америки, сказывалось само собой. И самый существенный момент, который следует иметь в виду в этой связи, это мирное сосуществование двух обычно противоборствовавших тенденций — классицизма и романтизма. Аргентинец Эчеверриа, призывая утвердить национальный дух в отечественной литературе, поднял бунт против классицистической эстетики. В Мексике подобных выступлений не было. Острых столкновений, которые возникли в Чили между сторонниками художественного новаторства и консерваторами, здесь также не было. Дискуссии здесь были иного, сугубо политического характера, что позже подметил поэт М. Гутьеррес Нахера: «У нас нет деления на литературные партии, мы не следуем каким-либо художественным группировкам. В Мексике есть только „мочос“ и „пурос“»[15]. Конечно, в общем виде этому разделению более или менее соответствовало и разделение по художественным направлениям: консерваторы были приверженцами классицизма и традиционализма, либералы тяготели к романтизму (были, правда, исключения: либерал Рамирес писал стихи строго классицистического характера). Но прямой конфронтации эстетических позиций не

было. Много споривших по вопросам политики, писатели первых десятилетий почти не вели художественной полемики.

Эта ситуация наглядно проявилась прежде всего и главным образом в мексиканской поэзии. Потребность воплощения собственного мира была настолько созревшей и уже укорененной, что она объединяла поэтов разных творческих устремлений, смягчая их идейные и художественные противоречия.

Связь с наследием прошлого, политический и эстетический консерватизм наиболее полно проявились в поэзии Хосе Хоакина Песадо и Мануэля Карпио. Оба они монархисты, клерикалы, которым были чужды гражданские, освободительные мотивы поэзии эпохи независимости. Главное место в их творчестве заняли религиозные темы, а источником вдохновения было Священное писание. Песадо, Карпио и некоторых их последователей именовали «классиками», дабы не отождествлять их с той собственно классицистической традицией, в которой были написаны многие произведения поэтов освободительной войны. «Классики» не разделяли ни просветительской идеологии, ни революционного пафоса поэзии Индепенденсии. Более того, они решительно от них отмежевывались, ибо в классицизме видели профанацию классического искусства далеких эпох. Стремясь «очистить» поэзию, они исповедовали жесткую нормативность, крайний языковой пуризм. Их эстетическая программа состояла в том, чтобы обратиться заново, минуя ближайших предшественников, к античной литературе, испанской, итальянской классике XVI—XVII вв. Образцы для подражания они искали в сочинениях Горация, Вергилия, в Евангелии и Ветхом завете.

Но что представляется принципиально важным в творчестве этих поэтов — это их стремление отразить действительность своей страны. Демонстративно отворачиваясь от современности, они питали интерес к историческим традициям страны, воспевали национальное чувство, интерпретируя его на свой лад. В творчестве «классиков» примечательны апелляция к докортесовскому прошлому, изображение природы и нравов людей своей родины.

Хосе Хоакин Песадо (José Joaqin Pesado, 1801—1860) от умеренного либерализма пришел к крайнему консерватизму. Он был человеком выдающейся образованности, знатоком теологии, древних и новых языков. Широта кругозора Песадо отразилась на разнообразии его поэтической продукции. Он был автором сочинений на религиозно-исторические темы («Иерусалим», «Хвала Святой деве», «Моисей», «Откровение»), моральных проповедей. Под влиянием Петрарки он писал любовную лирику. Характерное стремление повернуть свой взор к мексиканской жизни проявилось у Песадо в цикле стихов «Ацтеки» («Los aztecas»). Обратившись к фольклору на языке науа, Песадо создал свободные вариации на темы старых индейских песен, среди которых были и сочиненные знаменитым Несауалькойотлем. Языка оригинала

Песадо не знал и воспользовался помощью образованного индейца Фаустино Чимальпопока. Эта первая попытка стилизации поэзии была подвергнута критике за слишком вольное обращение с оригиналами. Но само включение в книжную поэзию ацтекского фольклора было совершенно новым явлением, демонстрировавшим интерес мексиканской поэзии к древним истокам художественной культуры страны. Песадо принадлежат также и образцы пейзажной лирики: это сцены из сельской жизни, которые он наблюдал в штате Вера-Курс вблизи горного пика Орисаба.

Мануэль Карпио (Manuel Carpio, 1791—1860) — поэт глубокого религиозного чувства. Получив теологическое образование, он, однако, отказался от сана священника и избрал медицинское поприще, которое не оставлял до конца жизни. Карпио довольно поздно занялся стихотворчеством. Первый его литературный труд, «Перевод афоризмов и прогнозов Гипократа»,— профессиональные заповеди врача в поэтическом выражении. Лишь в сорок лет Карпио решился на издание своих стихов, которые собрал Х. Х. Песадо. Большинство из них написаны на религиозные сюжеты («Благовещение», «Дева у подножия креста»), это парафразы из Священного писания. Писал Карпио и стихотворения на темы современной европейской истории («Наполеон и Красное море»). Но наиболее примечательны его поэмы, описывающие пейзаж родной земли: «Мехико», «Попокатепетль». Картины эти воссозданы поэтом строгим классицистическим стихом, соответствующим четкой конкретности образа, не допускающего излишней эмоциональности.

Помимо ближайших последователей Песадо и Карпио — А. Арранго и Эсандоны, Х. С. Сегуры, к лагерю «классиков» примыкали и более молодые поэты, склонные к традиционализму. Среди них выделяется Х. М. Роа Барсена, чье творчество продолжалось почти до конца века.

Хосе Мария Роа Барсена (José María Roa Bárcena, 1827—1909) был человеком самых крайних, последовательно реакционных убеждений, получившим известность как плодовитый журналист консервативной прессы. Верный классицистическим нормам Роа Барсена писал стихи на разнообразные темы. Наиболее значительны его циклы «Мексиканские легенды», «Рассказы и баллады Северной Европы», написанные уже в 60-е годы. В «Легендах» ощущался живой язык мексиканцев, что делало их художественно более впечатляющими, чем стихи на аналогичные темы Песадо. Вслед за ним Роа Барсена также обратился к индейской теме, посвятив ей стихи «Шочитл» и «Принцесса Папатцин», переработав на свой лад ацтекские сюжеты. Это вторая попытка обратиться к индейскому наследию была более удачной, чем песадовский цикл «Ацтеки».

В творчестве писателей-«классиков» была еще одна примечательная тенденция, сближавшая их с культурой романтизма: они

брались за переводы европейских ее представителей. Карпио переводил Мандзони, Роа Барсена — Шелли, Байрона, в том числе и его драму «Мазепа» (этот перевод был сочтен Менендесом и Пелайо лучшим испанским переводом английского поэта).

Тяга к поэтическому освоению окружающего мира — природы, нравов мексиканцев, их исторического прошлого — сближала «классиков» и более молодое поколение романтиков. Однако в пределах принятой «классиками» формализованной эстетической системы эта тяга не могла получить полного развития. Жесткая нормативность системы вступала в противоречие с живой непосредственностью восприятия действительности, более адекватной романтическому типу искусства.

Романтизм, который нес на своем знамени идею нации, оказался необходим поэтам, стремившимся изобразить окружавший мир во всей живой его конкретности, воспеть свою любовь к родине и ее истории. На этой-то почве и произошла встреча мексиканской поэзии с европейскими романтическими течениями, влияние которых было органичным и принесшим самобытные плоды. В Мексике проявляли большой интерес и к эстетической программе романтиков, и к самим их произведениям. Прежде всего привлекало внимание предисловие к трагедии «Эрнани» Виктора Гюго — манифест нового искусства. Здесь знали и переводили Байрона, Ламартина, хорошо были знакомы с испанской романтической драмой — герцога де Ривaса, Гарсиа Гутьерреса,— поэмами Хосе Эспронседы. В Мексике получили известность также и поэты-романтики Аргентины — Эчеверриа, Мармоль, чье творчество, исполненное гражданского пафоса, было близко мексиканским романтикам, жившим в атмосфере непрекращающегося политического насилия и анархии.

В распространении идей романтизма сыграла свою роль и творческая деятельность кубинского поэта Хосе Марии Эредиа, проведшего в Мексике бóльшую часть жизни. Здесь он выпускал журналы, писал критические рецензии, был инициатором ряда литературных начинаний (ч. 1, гл. 5). В критических эссе Эредиа страстно призывал поэтов Мексики откликаться на вдохновляющий зов окружающего их мира: «Мексиканцам, одаренным счастливыми возможностями, живущим под сияющим небом, посреди благороднейших форм природы, остается лишь устремить полет своего вдохновения в звездную сферу поэзии под эгидой свободы» [18].

Ощущение личной причастности к истории, вихрем которой были охвачены поэты-романтики, придавало лирическую напряженность их патриотическому чувству, их гражданскому гневу. На первом этапе развития национальной поэзии в Мексике не появилось художников масштаба Эредиа или Эчеверриа, но в своем движении романтическая поэзия приобретала ярко выраженные черты национальной самобытности и патриотизма.

Первенцем мексиканской романтической поэзии был Фернандо Кальдерон (Fernando Calderon, 1809—1845), чье творчество вобрало в себя характерные черты раннего мексиканского романтизма, и прежде всего гражданский пафос, ярко выраженную эмоциональность. На него оказали прямое влияние европейские романтики, что отчетливо проявилось в его исторических драмах на темы европейского средневековья («Анна Болейн», «Турнир», «Гермон, или Возвращение крестоносца»).

Кальдерон начал свой путь в двадцать лет, опубликовав цикл любовной лирики в журнале «Мисцелания», который издавал Эредиа, давший сочувственную оценку стихам мексиканского поэта. Эредиа отметил непосредственность поэтического чувства молодого автора, посоветовав ему, однако, освободиться от анакреонтической традиции и с большей выразительностью воспеть «великие идеи и возвышенные истины». Самое известное в этом цикле стихотворение «Увядшая роза». Сравнение сердечной печали поэта с розой, утратившей свою свежесть под дыханием ветра, устремилось здесь по проторенному пути.

Кальдерон был известен также и своей патриотической гражданской лирикой, в которой отразилась его горячая приверженность к идеям либеральной партии и ее борьбе против диктатора Санта-Аны. Участвуя в сражении с его войском, поэт был ранен. Свой гнев на преступного авантюриста он выплеснул в стихотворении «Сон тирана». Другое стихотворение, также исполненное гражданского пафоса, «Солдат свободы», отмечено влиянием «Песни пирата» Эспронседы и даже сохранило ее ритмический рисунок. Но в отличие от испанского поэта-романтика, воспевающего доблесть одиночки, Кальдерон исполнен чувства патриотизма, его герой причастен к общенациональной борьбе мексиканцев. «В войне я ищу либо смерть, либо свободу» — таков был общий девиз защитников родины. Некоторая декламационность «Солдата свободы» искупается искренностью лирического чувства автора.

Всего двадцать шесть лет прожил другой поэт-романтик, Игнасио Родригес Гальван (Ignacio Rodriguez Galvan, 1816—1842). Выросший в бедности, преследовавшей его до конца жизни, он подростком работал приказчиком в книжной лавке, где познакомился со многими столичными литераторами. Начав публиковать стихи, он стал затем членом «Академии Летран», издателем ее альманаха. Горячий приверженец либеральной партии, Гальван принимал активное участие в политической жизни. Получив дипломатическую должность, по дороге к месту назначения он заболел и умер от желтой лихорадки в Гаване.

Основные мотивы поэзии Р. Гальвана автобиографичны: сиротство, бедность, любовные разочарования. Значительна по своему объему гражданская лирика поэта, воспевавшая идеи либеральной партии. Тревожными раздумьями о судьбе родины в то

время, когда Мексикой правил диктатор Санта-Ана, рождено сатирическое стихотворение, получившее широкий отклик,— «По случаю бала у сеньора Президента». Оно открывается прямым, гневным обращением к диктатору Санта-Ане и его камарилье: «Пляшите в то время, как стонет измученный народ!», а каждая из последующих строф завершается все тем же саркастическим рефреном: «Пляшите!»

Р. Гальван испытывал несомненное влияние европейских романтиков, но более всего — Хосе Марии Эредиа, с которым он, видимо, был знаком и который опубликовал сочувственный отзыв о его стихах, посоветовав, однако, избегать крайностей романтической патетики. Как истый романтик, Гальван тяготел к историческим сюжетам. Он был первым, кто начал сочинять исторические драмы на мексиканском материале. В отличие от Кальдерона он черпал темы не из европейского средневековья, а из истории Америки эпохи колониального владычества («Муньос — инспектор Мексики» («Muñoz, Visitador de México», 1838), «Фаворит вице-короля» («El privado de Virrey», 1841)). Написанные под очевидным влиянием испанской романтической драмы де Ривас, Гутьерреса, эти пьесы Родригеса Гальвана стали первыми опытами исторической драматургии Мексики. «Легенды» Хосе Сорильи вдохновили поэта на обращение к доколумбовому прошлому Мексики: он сочинял стихи на сюжеты ацтекской истории и конкисты («Видение Моктесумы», «Нуньо Альмасан»). Наиболее значительным и известным произведением, отразившим интерес поэта к истории и одновременно выразившим его глубокое романтическое чувство, была поэма «Пророчество Гуаутимока» («Profecía de Guautimoc»). Новизна этого произведения — в настойчивой попытке объединить интимные и гражданские мотивы, соотнести собственную судьбу с исторической судьбой своего народа. И попытку эту — еще не очень совершенную — автор осуществляет, апеллируя к ставшей уже мифологической фигуре последнего представителя царствующей династии ацтеков — Гуаутимока (именуемого также Куаутемок, Гуаутемокцин). Ближайший образец, которому, очевидно, следовал Родригес Гальван,— поэма «Тени» Хосе Марии Эредиа, которая, в свою очередь, перекликалась с поэмой испанца Мануэля Кинтаны. В «Тенях» кубинский поэт взывает к прославленным историческим деятелям Америки, ведущим беседу о ее судьбе. Нечто сходное делает Гальван и в поэме «Пророчество Гуаутимока», где также появляется легендарно-историческая фигура последнего вождя ацтеков. Но существенное отличие состоит в том, что беседу с ним ведет уже сам автор. Этот диалог составляет основу поэмы.

Видение Гуаутимока приходит автору на холме Чапультепек. Отсюда поэт взирает на расстилающийся перед ним город, предаваясь мрачным мыслям о безысходности своей жизни. Его преследуют измены, обман, одиночество. Эта лирическая исповедь

прерывается обращением к некогда господствовавшим в долине Анауак владыкам. Силой своего воображения поэт воскрешает образ Гуаутимока; он является в мученическом венце и произносит проклятия завоевателю Кортесу. Наследник императора Монтесумы с горечью говорит о забвении сегодняшними мексиканцами его языка, о том, что «век его прошел» и что нынешняя Мексика — не его страна. Он проклинает Европу за содеянные ею в Америке преступления и призывает к мщению ей. Инвективы Гуаутимока лишены, однако, исторической конкретности. Р. Гальван — возможно, бессознательно — изображает прошлое родины в туманных, обобщенных очертаниях: нигде нет речи об Испании как стране-завоевательнице, но везде упоминается Европа вообще. Но зато отчетливо представлено нынешнее жалкое состояние Мексики, множество бед, которые на нее обрушиваются и изнутри, и извне. Страну ожидают новые напасти, новые войны, и это мрачное пророчество по поводу участи Мексики касается и личной судьбы самого поэта. У Мексики и у поэта общие враги — жестокие правители, предающие страну, и конкретно — диктатор Санта-Ана, злобный враг либералов. Момент написания поэмы, 1836 год, объясняет остроту отчаяния автора: Мексика уже стала объектом агрессивных планов США по отторжению Техаса; Франция послала сюда свои войска, так что «Пророчество Гуаутимока» — один из критиков назвал их «неримиадой» — не было беспочвенным. Гуаутимок пророчествует по поводу бедствий, ожидающих не только Мексику, но и Европу, которая в них повинна. В грядущем он предвидит отмщение интервентам и падение самих этих хищнических держав, как это уже произошло в древности с Римом и Афинами,— подобно им падут Париж и Лондон.

Поэма Р. Гальвана, притом что она сумбурна по логике и композиции, была, несомненно, явлением выдающимся. Сочетание общеисторических раздумий и исповедальности, субъективного и общенационального, сплетение микрокосмоса лирического героя и макрокосмоса всеобщей истории — во всем этом проявилось новаторство романтического изображения мира.

Романтическая поэзия Мексики развивалась таким образом, что она не успела дать зрелых художественных произведений, но зато возник довольно широкий поток романтического стихотворчества. Таково, например, творчество Хуана Валье, слепого поэта из Гуанахуато. Сама судьба этого человека, мужественно боровшегося с недугом и горячо служившего делу либералов в борьбе с интервентами, привлекла к нему внимание общества. Обладая легкостью в версификации, он оставил множество стихов, написанных по самым разным поводам. Гражданский пафос и лирические излияния — постоянные черты его поэзии.

Романтическая мода так широко захватила Мексику, что темы и стиль поэтов-профессионалов постепенно стали перекочевывать

к сочинителям-дилетантам (кансионеро). Здесь они утрировались, стереотипизировались и, в свою очередь, становились фольклорной традицией. В коплах той эпохи появляется характерная гиперболизация чувств, идеала, роковых сил (см. разд. 9). В свою очередь, фольклорная стихия воздействовала на профессиональных поэтов, что с особой наглядностью проявилось в творчестве Гильермо Прието, одного из самых многогранных и активных литературно-общественных деятелей Мексики.



Гильермо Прието

Гильермо Прието (Guillermo Prieto, 1818—1897) был самоучкой. Сирота, вынужденный рано зарабатывать себе на хлеб, он уже в юности обнаружил кипучий темперамент и склонность к литературе. Получив поддержку старших поэтов — А. Кинтаны Роо и Ф. Кальдерона, Прието вместе с ними стал одним из самых деятельных фигур «Академии Летран». Знакомство с И. Рамиресом повлияло на его политическое развитие, и свою журналистскую деятельность Прието начал под его руководством. В его биографии тюремные заключения и преследования сменялись бурной парламентской и административной деятельностью. На литературной арене Прието дебютировал почти одновременно как поэт, автор костумбристских очерков и политический публицист. Прието посвящал стихи насущным и горячим событиям политической жизни; в них были гражданский пафос, прославление патриотизма, мужества. Прието не был склонен к отточенности формы. Идейное, воспитательное значение стихов он ставил во главу угла: отсюда проистекала откровенная декламационность. Прието и в поэзии оставался политическим публицистом.

Присущий Г. Прието сатирический дар, проявившийся в его статьях для «Дона Симплицио», нашел наиболее полное выражение в язвительных куплетах на злобу дня, которые подхватывал простой народ. Солдаты армии либералов повторяли его четверостишие «Раки» («Los cangrejos»), которое Прието издевательски послал на конкурс, объявленный Санта-Аной. Диктатор хотел, чтобы был создан текст триумфального марша, а взамен получил веселую припевку: «Мы раки, ать, два, ать — мы маршируем только вспять». В годы борьбы с французской интервенцией Прието выпускал сатирические газетные листки, высмеивавшие

врагов. В песенке «Большая распродажа» французский император изображен в виде сказочного мошенника Картуша, продающего Мексику европейским покупателям.

На службу задачам политической борьбы Прието поставил жанр исторического романса, к каковому обратился еще в 40-е годы, после того как стал свидетелем восстания столичной бедноты против диктатора Санта-Аны. В последующие годы темами романсов становились события самого разного рода — те, чьи годовщины отмечались, и те, в которых он сам лично участвовал. Так постепенно возник обширный цикл исторических романсов «Романсеро насиональ» («Romancero nacional»), посвященных борьбе мексиканцев начиная с Индепенденсии вплоть до войны против французской интервенции. Важную часть в нем составляют романсы, посвященные событиям войны за независимость. Поэт сознательно ориентируется на традицию испанских кантарес де хеста эпохи реконкисты, что проявилось и в стилистике, и в тенденции к циклизации. Таким образом, подчеркивался эпический, героический характер отображаемых событий. Одновременно Г. Прието опирался и на существовавшую в Америке со времен конкисты фольклорную и литературную традицию сочинять десимы и романсы «на случай», получившую в период Индепенденсии мощный стимул к развитию (см. разд. 9).

В середине XIX в., когда писались романсы Прието, героические эпопеи Идальго и Морелоса успели обрасти мифами и легендами. В то же время еще были живы многие участники и очевидцы событий. В сознании народа факты находились как бы в переходном состоянии от «ближней» истории (воспоминания) к отдаленной (миф), что нашло отражение прежде всего в сочетании обильных и конкретных деталей с вымыслом, характеризовавшем романсы Прието. Таков, например, романс «Смерть Идальго», подробно рассказывающий о казни героя, но оканчивающийся в духе народного предания: солдаты стреляют в мертвое тело, однако ни одна пуля не задевает лица казненного. Некоторые романсы, наоборот, фактографичны и ни на йоту не отступают от исторической правды. Например, в «Битве при Кальдероне» подробно описывается предварительное расположение войск, называются имена командующих полками, прослеживается ход сражения. В целом романсам Прието («Мальчик-артиллерист», «Пленение и казнь Матамороса», «Дон Педро Морено» и др.) свойственны приподнятый героический тон, яркая патриотическая направленность, открытое выражение авторской позиции и авторских оценок исторических событий и персонажей. В одном из романсов голос автора звучит как глас божий, карающий испанцев, казнящих патриотов.

«Романсеро насиональ» Г. Прието сыграли значительную роль как в становлении исторического самосознания мексиканцев, так и в развитии мексиканской поэзии. Опыт Прието был взят на во-

оружение другими поэтами. К концу XIX в. в мексиканской литературе сложился целый корпус романсеро войны за независимость. Романсеро Прието были собраны воедино и изданы в 1885 г. лишь усилиями И. М. Альтамирано, который увидел в них «образец национальной эпопеи». Точнее было бы сказать, что «Романсеро насиональ» выполнили функцию национальной эпопеи, которой не было в Мексике, что́ сам Альтамирано и имел в виду, сказав: «Прието осуществил впервые, быть может, такую вещь, которая всегда казалась тяжелой и невыполнимой: он создал искусственную эпопею, обладающую при этом всеми характерными чертами эпопеи естественной, т. е. созданной коллективом, народом». Альтамирано особо подчеркивает, что картина освободительной борьбы, которую поэтически воссоздал Прието, отмечена живостью и достоверностью. Из-под его пера возникают образцы и деяния мужей, которых народ не найдет ни в запутанных повествованиях Бустаманте, ни в краткой информации Моры и Савалы, ни в искаженных злобой писаниях Алмана» [17].

В поэтическом наследии Г. Прието цельный фрагмент составляют стихи, посвященные обыденной жизни и нравам мексиканского, главным образом столичного, простонародья. Он писал их в течение почти всей своей жизни, но только в 1881 г. собрал, объединив под названием «Уличная муза» («Musa callejera»). Не довольствуясь описанием уличных сцен и уличных персонажей, он стремится сам слиться с изображаемой стихией, стремится разделить вкусы, нравственные оценки, предрассудки простого люда, стремится говорить от его имени и его голосом. Рисуя живописные сценки, рассказывая трогательные и драматические истории, автор сознательно ориентируется на поэтику городского фольклора, использует его распространенные формы, помещает в центр действия традиционных персонажей, таких, как красотка «чина», ее возлюбленные «новио» или «рото». Лексический строй его куплетов, песен, романсов с мелодраматическими сюжетами насыщен просторечием, жаргонными оборотами. Один из самых популярных «Романс о Мигахите» — типичный мелодраматический рассказ о красавице, чья гибель овеяна ореолом безумной и благородной страсти к бандиту (см. разд. 9).

В этом смысле стихи «Уличной музы» отчасти перекликались с прозаическими зарисовками столичной жизни, с которыми сам же Г. Прието выступил в начале 40-х годов. Именно «Костумбристские очерки» Прието легли в основу мексиканской бытописательской прозы.

Как и в других странах Испанской Америки, первые бытописатели Мексики вдохновлялись сочинениями испанских костумбристов. Подобно им, мексиканцы рассматривали свои очерки как инструмент нравственного воспитания общества. У Г. Прието есть такое заявление: «Если первой из наших потребностей является общественное успокоение, а истинный дух подлинно возрож-

дающей революции — в морали, то очерки нравов в этом случае приобретают важнейшее значение». Нравописатель, по словам Прието,— «действенный помощник истории».

В решении этой задачи Прието и его последователи пользовались вдохновляющим примером Рамона Месонеро Романоса. Сочинения этого прославленного испанского костумбриста получили сразу же известность, когда в журнале «Альмасен универсаль» (1840) были опубликованы его семь очерков и как прямой отклик появились мексиканские очерки. «Я начал печатать свои первые зарисовки под псевдонимом „Дон Бенедетто", стремясь сделать то же самое, что увидел у Месонеро, описывавшего старый и современный Мадрид, а также вдохновлялся поддержкой моего неразлучного друга Рамиреса»,— объяснял Прието[18]. В течение 1840—1849 гг. он создал основную часть своих очерков, к которым вернулся уже на старости лет, когда в 70-е годы в газете «Эль Сигло XIX» еженедельно печатал новый цикл под заглавием «Сан Лунес де Фидель».

Сюжеты костумбристских очерков Г. Прието различны: то это живописная зарисовка характерных мексиканских ритуалов (например, паломничество индейцев к иконе Гваделупской божьей матери), то подробный рассказ о народном представлении, где изображается война испанцев с морисками. Очерки Прието часто исполнены острого сарказма, направленного против богачей, хищников купцов. В одном из циклов с юмором описывается облик городских извозчиков. Знаток столичной жизни, и прежде всего жизни низших слоев, Прието широко пользовался, как и в своих стихах, народной лексикой. Жизнь мексиканской столицы была увидена глазами насмешливого простолюдина. Как нравописатель Прието считал себя продолжателем дела Фернандеса де Лисарди, как, впрочем, и все те писатели, которые вслед за ним и вместе с ним обратились к костумбристской прозе.

Творческий опыт первого романиста Мексики оказался поразительно плодотворным для прозаиков последующей эпохи, притом что были отброшены как форма пикарески, в которой построен роман «Перикильо Сарньенто», так и содержавшиеся в нем просветительские нравоучения. Но бытописательство, дух народности и плебейской сатиры оказались весьма живучими.

Продолжателем Г. Прието в жанре костумбристского очерка был И. Фриас и Сото (1831—1905) — журналист, чиновник, депутат конгресса. Первая его книга «Фотографический альбом» — это парад характерных типов своего времени: бандитов, священников, нищих, торговцев, монахов. Следующая и более значительная книга в этом жанре «Мексиканцы в их собственном изображении» («Mexicanos pintados por si mismo»). Под аналогичным заглавием в 40-е годы в Испании вышел двухтомник «Испанцы в их собственном изображении», который, в свою очередь, следовал примеру такого же французского восьмитомного собрания. Все

упомянутые сочинения представляли варианты так называемых «физиологических очерков», распространенных в ту пору в ряде стран.

Сборник «Мексиканцы в их собственном изображении» был составлен из текстов анонимных авторов, имена которых были раскрыты лишь в издании, заново вышедшем в XX в. Участниками сборника оказались уже упомянутые И. Фрнас и Сото, И. Рамирес, а также Х. М. Ривера, П. Товар. Общая и характерная для этого жанра тенденция состояла в том, чтобы с конкретными деталями дать обобщенный тип представителя той или иной профессии: извозчик, горничная, парикмахер, портниха, адвокат, акушерка, водонос. Каждый очерк был иллюстрирован соответствующей литографией.

Выдающимся представителем костумбристской прозы был соратник Прието и Рамиреса, плодовитый журналист и общественный деятель Мануэль Пайно (Manuel Payno, 1810—1894). Все трое участвовали в изданиях «Дон Симплицио», «Муссо мехикано». Пайно написал немало очерков, посвященных героическим страницам антиспанской войны и ее вождям. Существенно, что Пайно был одним из первых, кто внес в мексиканскую литературу мотив осуждения Соединенных Штатов — страны, где он увидел «торжество эгоизма и меркантилизма». Его роман «Булавка дьявола» («El fistol del diabolo») — первый образец этого жанра, появившегося в Мексике после завоевания независимости. Роман выходил серийно, в виде глав-фельетонов. Подобный тип повествований был распространен в Испанской Америке того времени. «Фельетонная» конструкция романа была заимствована у французских авторов (А. Дюма, Э. Сю). Это была длинная цепь приключений персонажей, звенья которой были связаны между собой не очень прочно. Основа сюжета — договор, который герой, молодой барчук Артуро, заключает с дьяволом, дабы добиться расположения красивых женщин. Дьявол, явившийся под видом элегантного юноши, по имени Рухиеро, вручает Артуро бриллиантовую булавку. Этот талисман переходит из рук в руки, в результате чего возникают разнообразные истории и ситуации.

Авантюрно-романтический сюжет романа условен. Это, в сущности, канва для множества ярких, исторически достоверных зарисовок быта и общественных порядков. Как объясняет сам автор, он не имел в виду «ничего, кроме желания ознакомить, сколь это возможно» читателей «с обликом различных классов, из которых состоит мексиканское общество». Критику «он обращает к людям, имеющим влияние в обществе и в правительстве» [19].

Действие романа происходит на фоне конкретных событий мексиканской истории. Бал, на котором присутствуют Дьявол—Рухиеро и Артуро, происходил на самом деле: в здании вновь открытого Театра диктатор Санта-Ана праздновал в июле 1944 г. день своего ангела. А последний эпизод романа «Булавка дьяво-

ла» — вторжение североамериканских войск в столицу Мексики в 1847 г.

Картина мексиканского общества с самого начала выглядит неприглядно. На балу Рухиеро сразу же раскрывает характер каждого из присутствующих: нечестно обогатившийся предприниматель; украшенный орденами генерал, никогда не участвовавший в опасных боях; представитель городской власти, сделавший карьеру при помощи интриг и стяжательства. Дьявол циничпо комментирует парад этих уродливых типов. Как и Лисарди, Пайно заставляет читателя пройти вместе с ним по всем этажам общественного здания, знакомит его с основными государственными институтами — судом, полицией, тюрьмой. В «Булавке дьявола» мы находим такое же издевательское изображение системы судопроизводства, как и в «Перикильо Сарньенто», столь же суровое осуждение церкви. И наконец, здесь также господствует просторечный сочный говор, причем многие так называемые мексиканизмы Пайно употребил в художественной прозе впервые. Но в отличие от создателя «Перикильо» М. Пайно в своем сатирическом осмеянии общества свободен от морализации, занимающей столь важное место в романе Лисарди. Да и сама картина общественных нравов в «Булавке дьявола» уже не та, что была нарисована Лисарди три десятка лет тому назад. Пайно подметил явления, возникшие после свержения колониальной власти в молодой республике, имевшие место наряду с теми, что сохранились и от прошлого.

Автор первого костумбристского романа в независимой Мексике, М. Пайно оказался и автором сочинения, завершившего этот тип повествования, а также почти полувековой творческий путь самого писателя. Как и «Булавка дьявола», роман «Бандиты из Рио-Фрио» («Los bandidos de Rio Frio») строился по канонам фельетонного жанра, типичного для середины XIX в., но при этом автор вновь заявляет о своем намерении живописать общественные нравы.

В основе романа — судебный процесс над неким Хуаном Яньесом, адъютантом диктатора Санта-Аны, организовавшим против него заговор и приговоренным за это к смерти. Писатель так определяет свою задачу: «Я должен был использовать этот сюжет для того, чтобы совершить своего рода экскурсию по памятным местам общества, которое отчасти уже ушло в прошлое, а также дать, если не законченную его картину, то, во всяком случае, некоторые зарисовки социальных сцен, сегодня уже кажущихся странными» [20].

Под конец жизни М. Пайно смотрит на события, происходившие в Мексике во время его юности, уже с некоей отстраненностью. Дистанция нескольких десятилетий придает роману отчасти исторический характер, но история здесь присутствует прежде всего в бытописательской интерпретации, а не как предмет

идейной полемики, что в той или иной мере характерно для этого жанра в целом.

Оба романа М. Пайно составили наиболее полную и разнообразную картину мексиканской жизни XIX в.

Два рано ушедших из жизни писателя, Мария Флоренсио дель Кастильо (Maria Florencio del Castillo, 1832—1863) и Хуан Диас Коваррубиас (Juan Diaz Covarrubias, 1837—1859), принадлежавшие к числу горячих сторонников либеральной партии, внесли в костумбристскую прозу ноту социальной критики. Оба они были романтиками и в творчестве, и в жизни. Есть некоторые совпадения и в их судьбах: забросив медицину, оба рано начали заниматься литературой, увлекшись поэзией и журналистикой. Оба ушли сражаться на фронт. Дель Кастильо был пленен французами и отпущен, когда смертельная болезнь сделала его конец неизбежным и близким. Диас Коваррубиас, находившийся в качестве врача в армии либералов, также попал в плен и был расстрелян врагами.

М. Флоренсио дель Кастильо — автор коротких повестей. До него в Мексике в таком жанре не писали. Эти повести отмечены печатью романтической грусти. Самая значительная по объему и интересная по композиции — повесть «Сестра ангелов». Здесь получила наиболее полное развитие излюбленная писателем тема страдания женщины, принадлежащей к обездоленному сословию. Автор наделяет ее чертами идеальной возвышенности, которой противостоит корысть и тщеславие буржуа.

В романе Х. Диаса Коваррубиаса «Средний класс» возникает та же тема. Героиня Ампаро, обесчещенная богачом, отказывается от любви молодого врача, боясь испортить его репутацию. И в самой ситуации, когда отверженная женщина являет собой образец высшего благородства, и в критическом изображении фальшивой общественной морали чувствовалось влияние Гюго и Жорж Санд. Х. Диас Коваррубиас имел отчетливую литературную программу: он стремился запечатлеть «нравы родины и передать поэзию ее народных легенд» [21]. Его интересовали и древняя история страны, и эпоха Индепенденсии, которой он посвятил роман «Хиль Гомес-инсургент» (1858). И стилистически, и композиционно этот роман неровен. В нем ощущается некая лихорадочность, что осознавал и сам писатель: «Наверное, немало людей скажут, что надо было быть ребенком или сумасшедшим, чтобы в роковую эпоху общественного разброда думать о написании романов, которые будут читаться при красном свете пожара или под грохот пуль» [22].

Еще до того, как окончилась борьба с французскими интервентами, появился роман, поначалу оставшийся незамеченным. А между тем по яркости бытописательских красок, по истинности народного духа, в нем запечатленного, этот роман не имел себе равных. Речь идет об «Астусии» (1865) — широком полотне

крестьянского быта, который до сих пор не входил в круг внимания романистов, занятых изображением жизни города. Автор романа — Луис Гонсага Инклан (Luis Gonzaga Inclan, 1816—1875) — писатель-самоучка, взявшийся за описание подлинных событий, разыгравшихся в его родном штате Мичоакан. С безыскусственной простотой и естественностью повествует он историю сельских «чаррос»-наездников, отважно боровшихся в начале XIX в. против несправедливостей табачной монополии, против порожденных ею злоупотреблений. Полное название романа Инклана «Астусиа, предводитель братства табачного листа» («Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja»). Инклан в юности знал человека, по имени Лоренсо Кабельо, который впоследствии стал главой контрабандистской организации. Спустя два десятка лет писатель вновь повстречался с ним. Жизненные перипетии этого человека, по прозвищу Астусиа (Хитрец), и определили замысел романа.

Приключения отважных и честных защитников народных интересов, преследуемых законом,— этот сугубо романтический сюжет в данном случае оказался не просто данью литературной моде. Это было отражением действительности. В предисловии автор писал о своих героях: «Эти чаррос были людьми, которых все любили, уважали. В них запечатлелись во всей ясности истинный мексиканский характер и истинные доблести мексиканских ранчеро» [23].

Повествование ведется начиная с детства героя. Автор последовательно описывает все злоключения, выпавшие на долю героя. Врожденная гордость и горячность мексиканского ранчеро рано просыпаются в юноше. Решив покинуть отчий дом, Лоренсо напоминает отцу о его боевом прошлом в годы антииспанской войны и настаивает на своем праве также бороться за свободу и самоутверждение.

Идеалы «братьев табачного листа» — так называется отряд, который возглавил Астусиа,— просты: ликвидировать грабительскую систему торговли, установить в округе порядок и справедливость. В братстве господствует кодекс сельской патриархальной чести: уважение к родителям, верность слову, товарищам. «Один за всех и все за одного!» — таков девиз мексиканских мушкетеров.

У них много врагов: табачная монополия, полиция, закон — и только один союзник — народ, который они защищают и который в свою очередь их поддерживает. Успешные операции братьев-контрабандистов вызывают всеобщий восторг. Их смелость и изобретательность создают самые неожиданные ситуации, вроде той, когда переодетого Астусиа назначают муниципальным начальником.

Одиссея контрабандистов кончается печально. Все они, один за другим, погибают, и только Астусиа, как некий легендарный

герой, остается живым и невредимым, становясь символом бессмертия народного подвига. «Астусиа — это идеальный тип мексиканца»,— писал уже в наше время известный поэт Сальвадор Ново, горячий поклонник писателя [24].

В романе Инклана дана богатейшая картина быта и нравов провинциальной Мексики середины прошлого века. Красочны зарисовки картин крестьянской жизни, бесценные для этнографического изучения страны. Это описания жилищ, пищи, праздников, любимых народных игр, вроде петушиного боя. Не менее интересна и галерея характерных персонажей — священников, солдат, купцов, бродяг. Простодушный рассказчик, каким предстает автор романа, говорит на подлинно народном языке, как и его герои-крестьяне. В произведениях Лисарди и Пайно немало грубых выражений, присущих городскому люду, но только в романе Инклана впервые прозвучала крестьянская разговорная речь. Среди мексиканизмов, появившихся на страницах «Астусиа», есть и слова, заимствованные из словаря индейцев-тарасков. Позже подобная лингвистическая особенность романа Инклана вызвала нарекания критиков-пуристов (Ф. Пиментель); называли его даже «варваром с пером в руках». Но именно в этом самобытном произведении писателя-самоучки реализовывалась та самая задача «мексиканизировать литературу», которая была поставлена перед литературой в первые годы ее существования в независимой Мексике. «На страницах этой книги, полных густых, ярких красок и прекрасного сияния нашего индейского солнца, бьется пульс нашей жизни, наших людей» — так писатель следующего поколения, Федерико Гамбоа, определил значение «Астусиа» [25].

К середине века определилась самостоятельная ветвь национальной прозы — исторический роман. По своему значению и развитию он не имел равных ни в одной другой стране Испанской Америки.

Как существенный фактор утверждения национальной идеи средствами художественной словесности исторический роман рождался в контексте романтического искусства. Исследователь А. Кастро Леаль, собравший произведения этого жанра в обширную антологию, связал воедино два момента — идейный и эстетический: «Романтизм пробудил во всех народах национальное чувство и, как следствие, интерес к собственным историческим традициям, которые и становились объектом художественного изображения» [26].

Расцвету исторического романа в Мексике способствовали прежде всего богатейшие и давние традиции ее культуры. В то же время писателей привлекала возможность использовать опыт прошлого для выражения своей политической позиции в ожесточенной текущей борьбе, которой была отмечена бо́льшая часть истории Мексики XIX в. Зародившись в 20-е годы, наивысшее

развитие исторический роман получил в 60—70-е годы. Этот жанр обладал несомненным внутренним единством. Идею Альтамирано о том, что история Мексики является «неиссякаемым источником» литературного творчества и фактором ее национального самоутверждения, можно считать основой этого единства. Совпадают и заявления самих писателей.

Один из авторов исторических романов, Элихио Анкона, видит в эпохе конкисты и колониальной эпохе «обильный и соблазнительный материал как для исследователя, так и для поэта и романиста... К сожалению, большинство латиноамериканских писателей, вместо того чтобы вспахивать это почти девственное поле, все еще идут за Кальдероном и Кеведо, вдохновляясь старой Европой. А между тем Ламартин предсказал, что недалек тот день, когда именно Испанская Америка даст своего гения в литературе» [27].

Другой писатель, Иринео Пас, указывал на роль исторических произведений в «укреплении патриотического духа людей и преподнесении политического урока нациям» [28]. Х. Диас Ковараррубиас, незадолго до смерти взявшийся за создание исторического романа, считал, что именно в нем он сможет «воспеть славу отчизне» [29].

Исторические романы Мексики довольно четко делятся на три группы, в соответствии с эпохами, которым они посвящены. В первую группу входят романы о конкисте — завоевании Мексики испанцами; во вторую — романы об эпохе колониального владычества, в третью — романы, изображающие исторические события XIX в.— войну за независимость и последующий бурный период. Тематическая общность произведений этого жанра во многом обусловливалась единством точки зрения писателей на ту или иную историческую эпоху. Нередко в их книгах появлялись одни и те же персонажи.

Первый исторический роман был посвящен эпохе конкисты — «Хикотенкатль» («Jicotencatl»). Это — анонимное произведение, опубликованное в 1827 г. в Филадельфии, где очаг свободной испаноамериканской прессы существовал еще в годы, предшествовавшие независимости. Едва закончившаяся освободительная война возродила интерес к событиям трехвековой давности, к тому времени, когда закладывались основы только что сброшенной колониальной власти.

В романе «Хикотенкатль» описываются драматические события из истории покорения ацтекской империи. В момент прихода конкистадоров у правителя ацтеков Монтесумы был внутренний враг — город-государство Тлашкала, находившийся у него в вассальной зависимости. Правители Тлашкалы пошли на союз с предводителем испанских войск Кортесом, дабы освободиться от власти Монтесумы. Против этой гибельной для ацтеков политики протестует сын одного из предводителей Тлашкалы, по име-

ни Хикотенкатль. Его призыв к объединению всех индейских народов против захватчиков не находит поддержки, и герой погибает, не сумев спасти свой народ.

Тлашкала не раз становилась местом действия других романов. В романе Иринео Паса (Irineo Paz, 1836—1924) «Любовь и мука» («Amor y suplicio», 1873) сюда попадает наследник правителя ацтеков Монтесумы — отважный Куаутемок, любовь которого к дочери правителя Тлашкалы заканчивается трагически. В романе Элихио Анконы (Eligio Ancona, 1836—1893) «Мученики Анауака» («Martires de Analhuac», 1870) среди прочих персонажей появляется Хикотенкатль.

В романе о конкисте естественно, встречаются одни и те же исторические деятели — завоеватель Кортес, его возлюбленная индианка Малинче, получившая при крещении имя Марина, ацтекский император Монтесума, его племянник и наследник Куаутемок. Порой их характеристики не совпадают. Так, у И. Паса Монтесума предстает сильным и храбрым; у Анконы он, наоборот, слаб и труслив, а чертами героического величия наделены дочь Монтесумы Гелицли и ее возлюбленный Тисок. Большинство романов о конкисте так или иначе основывалось на документах и свидетельствах очевидцев, зафиксированных в хрониках, в исторических трудах. В «Хикотенкатле» автор включает в текст повествования прямые цитаты из «Истории конкисты Мексики» испанца Антонио де Солиса. Анкона в романе «Мученики Анауака» не только использует свидетельства Б. Диаса дель Кастильо, солдата и летописца экспедиции Кортеса, но и делает его одним из персонажей книги. На богатых источниках построен и другой роман Анконы из истории покорения Юкатана — «Крест и шпага» («La cruz y la espada», 1866). И. Пас ссылается на Б. Диаса дель Кастильо, Б. Лас Касаса, Мотолинию.

Общими для всех романов был непримиримый антииспанизм, ярко выраженное сочувствие покоренным индейцам. Эпоха конкисты трактовалась как трагическое столкновение двух непримиримых миров — честных, мужественных индейцев и жестоких, вероломных конкистадоров. Изобразительная палитра писателей знала только два цвета. Раскрытие исторического процесса той эпохи во всей его реальной сложности было не по силам писателям-романтикам. В романах о конкисте действовали две неизменные силы — добро и зло. В «Мучениках Анауака» автор в заключение взывает к божественному возмездию. Вот как описывает он бесславный конец Кортеса, его последние минуты: «Тени Гелицли, Кауполикана, Куаутемока обступили Кортеса на его смертном ложе. Легендарная неблагодарность к нему испанских королей хоть как-то отомстила за кровь тех мучеников, которые пали жертвами его жестокости и властолюбия» [30].

Вторая группа романов посвящена эпохе испанского господства, когда на территории покоренной ацтекской империи возникло вице-королевство Новая Испания. В этих так называемых «колониальных романах» материалом повествования служат события, относящиеся к XVII—XVIII вв.

В первом по времени романе об этой эпохе — «Дочь еврея» («Hija del judio», 1847) Хусто Сьерры О'Рейли (Justo Sierra O'Reyly, 1814—1861) предвосхищены многие тематические и композиционные особенности, характерные для так называемых «колониальных романов». Учителями исторических романистов были В. Скотт, А. Дюма, Э. Сю, Э. Д. Бульвер-Литтон, которых, кстати, упоминает и сам Хусто Сьерра.

«Дочь еврея» Х. Сьерры — роман о кознях инквизиции, стремящейся овладеть богатствами дочери погубленного ею Фелипе Альвареса. Но в конце концов зло наказано. Мария находит защитников, и все злоключения завершаются счастливым браком героини с благородным Луисом. Сьерра О'Рейли был первым писателем Мексики, который ввел в роман как движущую пружину сюжета элемент таинственности.

Аналогичную роль играет инквизиция и в романе Х. Паскуаля Альмасана «Еретик и мусульманин» («El hereje y el musulman»), герой которого мужественно борется против этой всесильной системы. Виновником многих бедствий Адриана становится злобный корыстолюбивый мусульманин Альвес, готовый продать свои услуги чуждой ему христианской церкви. Роман завершается освобождением героя из пут инквизиции и счастливым браком героя и его возлюбленной.

Самым плодовитым и популярным автором «колониальных романов» был В. Рива Паласио. Выходец из семьи известного участника антииспанской войны, сам прославившийся в боях против французской интервенции и получивший титул генерала, Висенте Рива Паласио (Vicente Riva Palacio, 1832—1896) в течение многих лет был душой столичного литературного салона. Свои основные романы он написал за несколько лет — в конце 60-х — начале 70-х годов: «Монашка и замужняя, девственница и мученица» («Monja y casada, virgen y martir»), «Мартин Гаратуса» («Martin Garatuza»), «Пираты Мексиканского залива» («Los piratas del Golfo»), «Воспоминания супостата» («Memorias de un impostor»). В. Рива Паласио был блестящим знатоком истории колониальной Мексики; в его руки попал архив инквизиции в 70 томах, который и дал ему обильный материал для романов. Во всех них инквизиция предстает как главный источник бедствий жителей страны, которые «от колыбели и до могилы» «чувствовали себя скованными ее неумолимой тиранией» [31].

В романе В. Ривы Паласио «Монашка и замужняя, девственница и мученица», имеющем характерный подзаголовок «Исто-

рия из времени инквизиции», как и почти во всех последующих его произведениях, главным является осуждение бесчеловечности церкви. Другая характерная тема — соперничество церковной власти с властью вице-короля. В этом романе сплетается множество сюжетных линий, которые по собственному заявлению писателя были подсказаны ему архивными документами XVII в. И хотя в романе были допущены хронологические неточности, основные персонажи — подлинные исторические лица. Традиционна ситуация романа: инквизиция, желая завладеть богатым приданым беззащитной девушки, заточает ее в монастырь, убежав из которого Бланка гибнет от руки подосланного убийцы. Рива Паласио резко и неустанно обличает инквизицию: «Религиозный фанатизм был в те времена ужасающим поветрием, захватившим души всех людей» [32].

Роман того же автора «Мартин Гаратуса» был продолжением предыдущего. Эпизодическое лицо в первом романе, Мартин Гаратуса здесь становится главным героем. Сведения об этом ловком пикаро автор нашел в анналах истории XVII в. Переодеваясь и перевоплощаясь, Гаратуса играет самые разные роли — придворного лакея, священника, рыцаря-дворянина. Чтобы обмануть преследователей, он симулирует даже смерть. Важное место в романе занимает все возрастающее недовольство креолов гнетом испанской власти. Душой готовящегося заговора становится Хуана де Карбахаль, дальняя родственница Куаутемока.

Тема пиратства, которое уже с XVI в. активизировало свои действия у Атлантического побережья Америки, точнее — в районе Антильских островов, также возникает в романах колониальной эпохи. «Пиратская» тема есть у Э. Анконы во «Флибустьере». В романе В. Ривы Паласио «Пираты Мексиканского залива» она стала центральной. Отдав дань бунтарской романтике вольнолюбивых разбойников, писатель показал и оборотную ее сторону — бессмысленную жестокость, алчность, обман.

Произведения, посвященные освободительным войнам XIX в., составили еще одну группу исторических романов. Первый роман об антииспанской войне — уже упомянутый «Хиль Гомес-инсургент» Х. Диаса Коваррубиаса. События мексиканской Индепенденсии, которые послужили материалом для романа «Хиль Гомес-инсургент», к середине века обрели как бы двойное измерение (что ощущалось и в романсеро Прието). Хронологическая дистанция предрасполагала к романтической идеализации Индепенденсии.

Пропитанный романтическим духом сюжет романа «Хиль Гомес-инсургент» вбирает в себя две линии — конкретно-историческую и любовную. Каждая из них развивается на фоне непримиримого противоборства патриотизма и предательства, высоких помыслов и низости. Носителями добра и справедливости вы-

ступают мудрый старец Мигель Идальго, его сподвижник Хиль Гомес, юная, чистая Клеменсия — олицетворение преданной любви. Антиподом героини является чувственная, безнравственная красавица Регина, связанная с монархистами, ведущими борьбу против вождя борьбы за независимость. Благородный Идальго предстает в ореоле мученичества. Он — типичный романтический идеальный герой, одухотворенный сознанием своей миссии. Его цель — не только свержение испанского ига, но и освобождение индейцев.

Писавшийся в разгар борьбы либеральной партии за Реформу, роман «Хиль Гомес-инсургент» выразил важнейшую тенденцию либералов: представить свою борьбу как продолжение освободительной антиколониальной войны, а Хуареса — наследником Идальго. Примерно в то же время этот тезис развивали в своих речах Игнасио Рамирес, Франсиско Сарко и другие лидеры либерализма. Диас Коваррубиас со своей стороны включается в борьбу идей.

Диас Коваррубиас не только вводит в текст повествования исторические документы, в частности манифесты Идальго, но и вступает в спор со своими современниками-историками Л. Аламаном, К. М. Бустаманте, Л. Савалой. Немало в романе и авторских деклараций, не связанных с развитием сюжета. В этом романизированном повествовании встречаются сугубо идеологические тексты, в которых выразилась потребность автора сделать свое произведение орудием борьбы. В предисловии к роману он признается, что бросил поэзию, дабы «сочинить исторический роман, книгу более полезную, нежели лирические стихи» [33].

Довольно известным в свое время был и еще один автор исторических романов — Хуан Матеос (Juan Mateos, 1831—1913). Он начал с книги о только что пережитой войне против французской интервенции, участником которой был сам. Затем Матеос обратился к истории антииспанской войны («Священник и вождь», «Инсургенты»). Событиям Реформы Хуареса он посвятил «Воспоминания партизана», в которых изобразил кровавые события 50-х годов и гибель писателя Х. Диаса Коваррубиаса и своего брата Мануэля.

Исторические романы заняли важное место в мексиканской прозе XIX в., способствуя не только ее национальному самоутверждению. Интерпретация прошлого Мексики в духе освободительных идеалов придавала им социальное, гражданское звучание. «В высшей степени знаменательно, что среди авторов исторических произведений в Мексике не было ни одного значительного писателя, чья концепция не связывалась бы с идеями социального либерализма. Мы не найдем среди них никого, кто придерживался бы абсолютистских или хотя бы консервативных убеждений. Все эти писатели единодушны в оценке авторитарной власти как фактора, разрушающего человеческое

счастье и убивающего человеческие стремления» — так определил общую направленность исторической прозы Мексики ее исследователь Ллойд Рид [34].

Изгнание французских войск и падение империи Максимилиана принесло народу Мексики сознание своей силы. «В этом конфликте между европейскими силами регресса и американской цивилизацией, в борьбе монархического принципа против принципа республиканизма, в последних попытках фанатизма противостоять духовной эмансипации республиканцы Мексики действовали один на один против всего мира» [35]. В этих словах, принадлежащих молодому философу Габино Барреде, который станет видной фигурой мексиканской культуры, существенно соединение двух факторов: социально-политического (республиканизм против монархизма) и этнокультурного, географического (американская цивилизация против европейской). Для самосознания мексиканцев их победа над европейским интервенционизмом имела важные последствия. Юный поэт Мануэль Акунья увидел в ней событие мирового значения:

Смотрит Франция в смущенье,
как ее былая слава,
что была столь величава,
уступить свой блеск готова
в Новом Свете славе новой,
завоеванной по праву...

Да, отчизна, ты предстала
пред Европой изумленной,
гордой, сильной, обновленной!
Та победа означала
века нового начало! [36]

Перевод Э. Гольдернесса

Всемирно-историческое значение победы Мексики над европейскими интервентами, по мнению Альтамирано, должно было подвигнуть писателей на то, чтобы поведать миру о своей стране. «Люди хотят узнать об этом единственном неповторимом народе, обладателе стольких вожделенных богатств, который не смогли подчинить европейские державы и который, живя посреди постоянных бурь, не утратил ни мужества, ни веры. Хотят узнать его историю, его собственные обычаи, его частную жизнь, его доблести и его пороки и поэтому жадно глотают все, что рассказывают о нас в Европе невежественные, пристрастные иностранцы, облачая свои выдумки в привлекательный наряд легенд и путевых впечатлений. Мы рискуем, что нас будут считать такими, какими нас описывают, если мы сами не возьмемся за перо и не скажем миру: „Вот каковы мы, мексиканцы“» [37]. Такую масштабную задачу поставил перед пи-

сателями Мексики Альтамирано, который выступил в конце 60-х годов инициатором сплочения литературных сил страны.

Победоносное завершение войны против французской армии и императора Максимилиана создало предпосылки для консолидации. В ноябре 1867 г. начались «Веладас литератриас» (литературные вечера) — собрания писателей, на которых люди разных интересов и пристрастий вели дискуссии, читали свои произведения. Рядом с уже маститыми литераторами — Прието, Пайно, Рамиресом — в этот круг вошли более молодые и совсем молодые — И. М. Альтамирано, В. Рива Паласио, Х. Томас Куэльяр, Х. Матеос, Х. Сьерра Мендес.

После десятилетий тяжких внутренних междоусобий и анархии ощущался интерес к установлению творческих связей между теми, кто видел в литературе истинное призвание. В предисловии к сборнику, предшествовавшему первым плодам совместных поэтических усилий, идея всеобщего согласия выдвигалась как основная: «Стихи, которые содержатся в этой книге, являются первыми аккордами мексиканской лиры, зазвучавшими под сенью оливковой ветви мира. Возвратившись домой после битвы, мы празднуем семейный праздник, на котором поэты обнимаются как братья и вновь сочиняют свои любимые песни. Солдат вспоминает битвы, путник — описывает свои дороги, а изгнанник, вернувшийся в родные места, с волнением приходит к родительским могилам. Все по возвращении начнут открывать новую страницу в анналах литературы Мексики»[38].

Так было положено начало тому периоду развития мексиканской литературы, который литературовед Х. Л. Мартинес назвал «национальным согласием». Опыт проведения литературных вечеров побудил Альтамирано предпринять издание журнала «Ренасимьенто» («Возрождение»), который также мыслился как общий орган писателей всех поколений и направлений. В этом журнале действительно сотрудничали как ветераны либеральной партии (Рамирес, Прието), так и убежденные консерваторы (Роа Барсена, епископ Монтес де Ока).

И литературные вечера, и журнал «Ренасимьенто» (1868) не имели долгой жизни, но оставили заметный след в истории мексиканской литературы. Из этой среды вышел новый журнал, который был назван «Волшебный фонарь». Главной его фигурой стал Х. Т. Куэльяр, писавший под псевдонимом Факундо и опиравшийся на сотрудничество тех же авторов, которые участвовали в «Ренасимьенто».

Первое десятилетие после окончания войны было особенно богато культурными инициативами. В эти годы продолжали выходить издания, посвященные различным событиям мексиканской истории. Наиболее значительное — «Красная книга» (1871) — коллекция документов, свидетельствовавших о преступлениях инквизиции в колониальные времена. В 1871—1874 гг.



Игнасио Мануэль Альтамирано

вышли четыре тома биографий выдающихся людей Мексики, включая доиспанский период. В разных городах страны возникли десятки литературных изданий и около сотни культурных объединений. Одно из них, «Общество свободной мысли», избрало почетным президентом Виктора Гюго. В 1875 г. была основана Мексиканская академия (филиал Испанской академии). В это же время активизировалась деятельность самого значительного литературного объединения страны «Лисео Идальго». Возникшая в 1851 г. по инициативе Франсиско Сарко, затем из-за грозных исторических событий прервавшая свою деятельность, эта организация стала подлинным центром культурной жизни страны. В «Лисео Идальго» каждый год отмечалась годовщина мексиканской Индепенденсии, здесь проводились вечера, посвященные выдающимся литературным деятелям страны, проходили и литературные дискуссии, некоторые из них вошли в историю литературы — например, знаменитая полемика Альтамирано с Франсиско Пиментелем, отстаивавшим принципы академизма и верности испанским образцам. Там же в 1872 г. Хосе Мария Вихиль прочитал доклад «Некоторые замечания о национальной литературе», в значительной степени совпадавшие с концепциями Альтамирано, ставшего в 70-е годы подлинным вождем литературного движения Мексики. Младший современник Рамиреса и Прието, Альтамирано был, как и они, человеком многогранной деятельности: политик, солдат, романист, поэт, литературный критик.

Индеец по крови, И. М. Альтамирано (Ignacio Manuel Altamirano, 1836—1893) родился в городке Тикстла в бедной семье. Пятнадцати лет он был отправлен бесплатно учиться в Институт города Толука, куда брали особо одаренных детей индейцев. Здесь его учителем был И. Рамирес, и здесь Альтамирано выучил испанский и французский языки, латынь, а также получил начальные познания в философии и мировой литературе. Юноша с живым умом и горячим темпераментом перепробовал множество профессий, в том числе был учителем, участником бродячей труппы актеров и сочинял для нее пьесы. В годы борьбы за Реформу Альтамирано находится среди ближайших

сподвижников Хуареса. Когда в начале 1858 г. консерваторы временно овладели столицей, Альтамирано пишет гневные стихи «Разбойники креста». Вместе со своим другом М. Матеосом он сочинял рифмованные куплеты, атакующие врагов. В виде листовок эти куплеты распространялись среди солдат армии Хуареса. Будучи депутатом парламента от либеральной партии, Альтамирано прославился своим ораторским искусством. Когда началась война против французской интервенции, он снова стал солдатом. В Керетаро, где был расстрелян Максимилиан, Альтамирано кончает войну в чине полковника. По насыщенности и разнообразию биография Альтамирано столь же примечательна, как и биография его старших современников и соратников И. Рамиреса и Г. Прието.

Вместе с ними Альтамирано по окончании войны основывает сначала газету «Коррео де Мехико», а затем и «Ренасимьенто». Широта ума и эрудиции, престиж патриота и либерала придавали общественно-литературной деятельности Альтамирано большой резонанс. Став с 70-х годов центральной фигурой мексиканской литературы, Альтамирано оставался ею вплоть до самой своей смерти. Именно он сформулировал программу «литературного мексиканизма», при помощи которой стремился объединить писателей разных поколений и ориентаций. Историк Луис Гонсалес, называя Альтамирано «вдохновителем мексиканизации» художественной культуры страны, особо подчеркивает укорененность его программы в реальной творческой практике: «Из страстной жажды литературы принадлежать своему времени и своей земле и перестать быть ответвлением испанской культуры родились очерки мексиканских нравов Хосе Томаса Куэльяра и Иллариона Фриаса и Сото, костумбристские романы М. Пайно и Л. Г. Инклана, исторические романсеро Г. Прието и беллетристические сочинения на сюжеты из колониальной истории Висенте Ривы Паласио, пейзажная живопись Мурильо Кото и гениального Хосе Марии Веласко и даже музыка Аписето Ортеги, автора оперы „Гуаутемоцин“ и нескольких бурных маршей в честь героев и рыцарей» [39].

До конца жизни Альтамирано оставался верным общественным и художественным идеалам своей молодости. Платформа «литературного мексиканизма», которая складывалась в его сознании постепенно и приобрела окончательный вид в конце 60-х — начале 70-х годов, была ориентирована на эстетику романтизма, и прежде всего на один из ее основополагающих постулатов — идею национальной самобытности художественной культуры. Позитивистские доктрины, начавшие распространяться в Мексике в 70-е годы, не коснулись его: как писатель и мыслитель он был далек от материалистической интерпретации жизни. Родину он воспринимал в ее природно-духовной целостности, своеобразие и богатство которой определяли и ее

судьбу, и предназначение. Альтамирано не оставил какого-либо развернутого трактата на эту тему, но из его суждений, высказанных в эссе «Обзор литературы Мексики» (1868), в статье «Эпическая и лирическая поэзия в 1870 году», в «Письме одной поэтессе» (1871), а также во многих других работах и рецензиях, отчетливо и полно вырисовывается его концепция «литературного мексиканизма». Она логически завершает попытки, делавшиеся в этом направлении в 40-е годы участниками «Академии Летран» — Хосе Марией Лафрагуа, Луисом де ла Росой. Альтамирано подвел итог их призывам воплощать дух нации в литературе и конкретизировал эти призывы.

История и природа — вот факторы, которые, как считал Альтамирано, определяют духовную сущность Мексики. На значении для национальной литературы исторической темы он подробно останавливается в «Обзоре литературы Мексики». Перечисляя основные вехи мексиканской истории, Альтамирано считает, что каждая из эпох имеет богатый материал для художественного воплощения.

Индейские цивилизации не менее величественны, чем египетские; грандиозна и значительна по-своему и эпоха испанской конкисты, и эпопея Индепенденсии, великими событиями и ужасающими драмами изобилуют гражданские войны. Особое внимание, как уже было сказано, Альтамирано уделял событиям последней войны против империи Максимилиана, полагая, что близость этих событий к современности делает особенно поучительным изображение патриотического подвига народа.

Богатству истории Мексики под стать необычайная красота ее земли. Вулканы, холмы, низины, течение рек, шум лесов — все взывает к своему воплощению. Призывы писателя не были лишь плодом его эстетических раздумий. В своем собственном творчестве — оно относится к ранним годам жизни Альтамирано — он отдавал дань не только любовной и патриотической поэзии, но и пейзажной лирике. В ней возникают картины родного тропического штата Герреро. Наиболее совершенно стихотворение Альтамирано «К реке Атояк», где «он первый дал нам ощущение переливающихся красок мексиканского пейзажа, тех мест, где он родился»,— отмечает К. Гонсалес Пенья [40].

Альтамирано связывает своеобразие природного мира Мексики и с ее литературой: «Мексиканская поэзия и роман должны быть такими же девственными, могучими, оригинальными, как и наша земля, горы, фауна»,— писал Альтамирано, почти буквально повторяя аргентинца Хосе Марию Гутьерреса.

В рассуждениях Альтамирано существенное место занимала проблема языка, объединяющего Мексику с Испанией, что давало порой повод отрицать вообще самостоятельность литературы Мексики. Для Альтамирано решающим фактором этой самостоятельности была сама действительность страны, которую

мексиканская литература изображала языком, данным метрополией. Что же касается языковой общности, то она, разумеется, обусловив определенную родственность обеих литератур, отнюдь не препятствовала самоопределению мексиканской. Позиция Альтамирано была ясно выражена в риторическом вопросе: «Почему бы этой ветви, отделившейся от старого ствола испанской литературы, не стать, в свою очередь, могучим древом с пышной листвой, не стать литературой, имеющей собственный характер, как это уже случилось с другими ветвями, произошедшими от старого латинского корня?» [41] Выдвигая эту мысль, Альтамирано опирался на опыт литературы США. Для него творчество Купера и Лонгфелло — пример того, как литература бывшей колонии сумела обрести независимость.

Его привлекает пример поэтов Аргентины — тем, что они успешно утверждали право на преобразование языка Испании, исходя из потребностей адекватного воплощения собственной действительности. И отсюда он делает обобщающий вывод: «Язык должен отражать природу, дух и обычаи народа. Рафинированный испанский язык был уж слишком ограничен, чтобы отразить природу, дух и нравы американских народов. С давних пор смешение рас, соприкосновение различных языков, необходимость или привычка сообщали специфический характер языку этих смешанных наций, и во всем, что касается языка, уже известно, что народы никогда не подчинялись приговору академий. Они — сами себе законодатели и оракулы» [42].

Отстаивая идею самобытности литератур Испанской Америки, и Мексики в частности, Альтамирано имел в виду ее отношение не только к литературе Испании, но и к современным западноевропейским литературам. Отдавая себе отчет в том, что отечественная словесность еще молода и незрела, он именно с этим связывал возможную опасность подражательства, недостаточной самостоятельности в процессе усвоения опыта западноевропейских писателей: «Наш национальный роман, окрашенный собственным, американским, цветом, родится прекрасным, интересным, захватывающим. Но если мы будем ограничиваться одной лишь имитацией французского романа, форма которого неприемлема для наших обычаев, для нашего образа жизни, то у нас не будет ничего, кроме бедных и жалких подражаний и поделок» [43]. Осуждая рабское копирование европейских образцов, Альтамирано тем не менее утверждал необходимость творческого «изучения всего, что было создано литературными школами цивилизованного мира».

Альтамирано немало сделал для того, чтобы Мексика приобщилась к истинным ценностям европейской литературы. В этом смысле он обнаружил подлинно диалектическое отношение к усвоению иноземных культур.

Альтамирано рассматривал литературу как один из видов гражданской, патриотической деятельности. Поборник демократии и социального прогресса, Альтамирано придавал огромное значение тем произведениям, которые воплощали дух народа. Эту свою мысль он подробно развил в предисловии к «Романсеро насиональ» Г. Прието. Гражданственность и народность — вот что выдвигал Альтамирано в качестве важнейшего и характернейшего критерия в традиции мексиканской словесности, восходящей к Фернандесу Лисарди. Для него обличительный пафос «Перикильо Сарньенто» неотделим от народности языка и стиля романа, являющегося образцом народного чтения, имеющего воспитательное значение. Однако дидактическую функцию произведений литературы Альтамирано не рассматривал как самодовлеющую. «Моральная красота» для него была неотделима от «красоты формы».

Эстетические взгляды Альтамирано, в отличие от тех, которые существовали в литературах Аргентины и Чили, возникли не на раннем этапе формирования мексиканской литературы, а в то время, когда она уже обрела отчетливые очертания. Таким образом, критические труды Альтамирано не предваряли, а скорее обобщали художественный опыт отечественной литературы.

«Национальная литературная доктрина» складывалась у Альтамирано на основе эстетики романтизма, который к 70-м годам уже был на излете, и альтамирановский литературный идеализм уже не мог соответствовать новому духовному климату, который постепенно устанавливается в Мексике. Но в коренной своей установке, в общей устремленности к самовыражению, самоутверждению нации средствами литературы идеи Альтамирано оставались актуальными не только для своего времени, но и для будущих поколений. Как справедливо считает Х. Л. Мартинес, Альтамирано «открыл художественную значимость мексиканской действительности, истину, которая, став доктриной целой эпохи, сохранила свою жизненность и поныне» [4].

С конца 60-х годов и до конца жизни Альтамирано отдает свои усилия также и прозе; романтическая по мироощущению, костумбристская по постоянному тяготению к изображению конкретности национального бытия, она исподволь подготавливала мексиканскую литературу к реализму.

Сюжеты романов Альтамирано строятся на типично романтическом противоборстве добра и зла, света и мрака. Их трагические финалы, однако, не связаны с неумолимым вторжением внешних сил, как это происходит в большинстве наиболее известных романтических романов. Наоборот, в самом характере персонажей заложена та сила, которая движет и общим сюжетом, и их личной судьбой. Подобно Диккенсу, которого он высоко ценил, Альтамирано не забывает о возмездии тем, кто был

причиной несчастий ближних. Романы Альтамирано отличает четкость композиции, фабульной логики.

Самый известный и характерный для Альтамирано роман «Клеменсия» (1869), строится на любовном сюжете, который развертывается на фоне исторических событий. Его действие происходит накануне и во время французской интервенции, в городе Гвадалахаре. Призывая соотечественников изображать героические события недавней борьбы против французской интервенции, Альтамирано первым обратился к этой теме. Однако «Клеменсия» — не собственно исторический роман, ибо в центре внимания писателя — раскрытие внутреннего мира четырех героев, причем их способность к самопожертвованию во имя любви и их гражданская, патриотическая доблесть оказываются взаимообусловленными. Патриотизм становится в конце концов главным мерилом достоинства в любви.

В романе две пары героев — два офицера и две юные девушки. Энрике Флорес, светский лев, веселый баловень судьбы становится предметом внимания сразу обеих красавиц. Другой же, Фернандо Валье, являет полную его противоположность. Внешне непривлекательный, нелюдимый, резкий, он, как заметил Флорес, «похож на байронического персонажа». Между тем одиночество и замкнутость юноши — отнюдь не игра, а следствие его отчужденности от близких. Истый либерал, он находится в конфликте со своей семьей, исповедующей крайний консерватизм. Безответная любовь Фернандо к Клеменсии усугубляет беспросветность его существования.

Но не только перипетии любовного конфликта занимают романиста, он стремится в этом конфликте выявить истинную сущность обоих героев. И происходит это в то время, когда над Гвадалахарой нависает опасность вторжения французов. Блестящий Энрике Флорес оказывается предателем и трусом, которого спасает от смерти мрачный, отчаявшийся Фернандо Валье. Он подменяет его в тюрьме и вместо Энрике идет на плаху, будучи не в силах доказать любимой, что не он виновник ареста своего соперника. А неизменный счастливчик Энрике спасается бегством от справедливого возмездия за предательство родины. Слепо влюбленная в эффектного, бездушного хлыща, жестокосердная в своей холодности к человеку, преданно ее обожающему, Клеменсия решительно отвергает недостойного возлюбленного, когда убеждается в предательстве Энрике. Слишком поздно узнав цену погибшему Валье и поняв собственную вину перед ним, она уходит в монастырь.

Характеры, изображенные в романе, и сам сюжет «Клеменсии» отмечены типичными романтическими чертами, но вместе с тем этот роман отличен от аналогичных произведений испано-американского романтизма — «Амалии» аргентинца Мармоля или «Марии» колумбийца Хорхе Исаакса. Там над любовью ге-

роев, над их судьбами тяготел неумолимый, зловещий рок: в «Амалии» — тиран Росас и созданная им система террора, в «Марии» — смертельный недуг, от которого нет спасения юной Марии. В судьбах же героев «Клеменсии» нет роковой неизбежности, они в значительной степени определяются самими их характерами.

В следующем романе Альтамирано, написанном спустя двадцать лет,— «Сарко» (1888) — драматическая история героев также развертывается на фоне конкретных исторических событий — гражданской войны в годы борьбы за Реформу. Место действия романа — благодатные земли штата Морелии, захваченные шайкой бандитов, так называемыми «плателдос». И здесь основной конфликт — любовный. Дочь почтенной вдовы, эгоистичная и взбалмошная Мануэлита, влюбляется в главаря банды — жестокого, развратного Сарко. Страшное возмездие постигает ее за вероломство по отношению к близким: она познаёт неверность своего преступного возлюбленного. Как и в «Клеменсии», в «Сарко» действие определяется противоборством характеров обоих героев. Эгоизм и порок в первом романе олицетворяет светский офицер, во втором — грубый бандит. Благородство воплощено в первом романе выходцем из аристократической семьи, а во втором — скромным ремесленником Николасом, брошенным Мануэлитой.

Писатель с горечью рисует опустошительные последствия гражданских войн, подрывающих моральные устои общества. Банда, возглавляемая Сарко,— это продукт постоянных внутренних междоусобий, это печальное побочное следствие прогрессивного исторического движения — борьбы за Реформу.

В «Сарко» особенно приметна тяга автора к изображению реалий мексиканской жизни: события происходят в сельской местности, и потому национальный колорит здесь ощущается особенно сильно. Обычаи народа, пища, одежда — все это изображается точно и любовно, а одно из народных поверий определяет судьбу героя романа. В Морелии, где происходит действие романа, жители наделяют птицу теколоте даром предвестия: там, где раздается ее пение, умирает индеец. Голубоглазый Сарко (его имя в переводе и означает «голубоглазый») не обращает внимания на зловещее предзнаменование, которое, как он полагает, касается лишь индейцев. Но кара настигает бандита именно у дерева, на котором поет теколоте: так совершается возмездие и за его преступления против крестьян, и за его презрение к индейцам.

В это же время Альтамирано написал несколько повестей, образовавших сборник «Зимние рассказы». Эта малая проза также насыщена реалиями мексиканской жизни, «неподражаемым мексиканским духом», как обычно характеризуют критики творчество писателя. И в повестях он оставался романтиком,

что проявлялось в непременном противопоставлении добра и зла, в любовном изображении обычаев национальной жизни, пейзажа. В повести «Рождество в горах» Альтамирано рисует идиллическую картину жизни маленького поселка, затерявшегося среди живописных гор. Сюда не доносится ураган гражданских войн: все здесь дышит гармонией. Алькальд, священник и военачальник образуют трио благородных руководителей, единственное стремление которых — помочь людям и сделать их счастливыми. Священник возводит мельницу, а полковник и алькальд строят планы социальных реформ с целью установить справедливость и благоденствие. В этой повести автор выступает как утопист, предлагающий идеальную модель жизни маленького людского сообщества.

Рядом с Альтамирано начинал свой творческий путь другой видный прозаик — Хосе Томас Куэльяр (José Tomas Cuéllar, 1830–1894), чьи произведения знаменовали собой новый шаг в развитии мексиканского костумбризма. Плодовитый публицист, солдат войны против США, Куэльяр пробовал свои силы в нескольких литературных жанрах, но прославился главным образом романами, объединенными названием «Волшебный фонарь» («La linterna magica») и подписанными псевдонимом Факундо. Первая серия вышла в 1871–1872 гг.

В предисловии к первому из этих романов Куэльяр решительно утверждал эстетическую значимость для романиста национальной действительности. «Волшебным фонарем освещаются в моих книгах не обычаи заморских стран, не вымышленные факты; в них — все мексиканское, все наше, все, что действительно для нас важно. Отбросив русских княжон, европейских королей и денди, мы займемся нашими бездельниками, нашими индейцами, нашими лавочниками — всем тем, что наше». Куэльяр сознательно отказывается от парочитой увлекательности сюжета, он предлагает читателю картину вполне обыденную: «Я срисовывал моих персонажей при свете фонаря — и не в каких-либо драматических фантастических столкновениях, а в обычной реальной жизни; в доме, среди семьи, в мастерской, в деревне, в тюрьме... одних я заставал с улыбкой на устах, других — со слезами на глазах, но при этом я всегда особенно заботился о том, чтобы точно обозначить контуры порока и добродетели» [45].

Еще одна существенная черта сближает Куэльяра с Альтамирано — потребность писателя воспитывать читателя, «завоевать новых сторонников морали и справедливости». Нравоописание и нравоучение в его книгах нераздельны, моральные сентенции преподносятся по ходу повествования — такова была традиция, идущая от Фернандеса де Лисарди. Куэльяр следовал за автором «Перикильо» и в стремлении оживить язык сочными мексиканизмами, столичной жаргонной лексикой. Словечко

«пойо», что означает «цыпленок», а в переносном смысле — «молокосос», «юный обеспеченный бездельник», вошло в заглавие первого романа, открывающего серию «Волшебный фонарь». Роман «Молокососы» («Ensalada de los pollos»), увидевший свет в 1871 г.,— нравоучительная история морального распада некоей семьи, ставшей жертвой политического хаоса в стране. Отец, жалкий бездельник, принявший участие в одном из бессмысленных заговоров, стал преступником и увлек на стезю порока и своих детей.

Роман «Бал и свинья» («Baile y cochino»), появившийся одновременно, это сатирическое изображение убожества и идиотизма жизни городских буржуа. Случайно разбогатевшая семья решает дать бал, приготовления к нему и составляют фабулу книги. Появляются один за другим со своими житейскими историями различные персонажи, будущие участники бала. Развязка наступает в момент появления «молокососов», которых не раз описывал Куэльяр. Возбужденные вином, они учиняют разгром в доме, хозяева которого терпят огромные убытки. Эта же линия — сюжетная и моральная — проходит и в романе «История Чучо по прозвищу Нимфа». В нем в центре повествования также проблемы воспитания молодежи. С юмором, а порой и с сарказмом рисуя невежество, пустоту, предрассудки своих персонажей, автор изрекает при этом множество сентенций.

Типичный бытописатель, Куэльяр всеми силами стремился к освоению мастерства реалистического изображения, с восторгом относился к Бальзаку. В первом романе Куэльяра есть тирада во славу «возвышенного таланта» знаменитого французского писателя: «Господин Оноре де Бальзак! Дайте мне взаймы хоть каплю Вашего вдохновения, хоть частицу Вашего гения» [6].

Романы, составившие «Волшебный фонарь», более приближались к «физиологическим очеркам» Бальзака, нежели к его «Человеческой комедии». Нравоописательство Куэльяра не могло подняться до глубокого реалистического изображения жизни буржуазного общества, мастером которого был французский романист. В Мексике, где еще не выявились полностью противоречия, характерные для капиталистического общества, не создалось и необходимых предпосылок для расцвета реализма — ни исторических, ни собственно литературных. Костумбризм же, возникший на основе романтической эстетики, не только не исчерпал себя вместе со сменой художественных эпох, но и остался постоянной тенденцией литературы на всем протяжении XIX в., став «звеном, соединявшим романтизм и реализм». Романтическая костумбристская проза, исторические романы достигли наибольшего развития в то время, когда в Мексике уже начали назревать серьезные социально-политические сдвиги.

Десятилетие, прошедшее с момента изгнания интервентов, было отмечено крайней нестабильностью политической власти.

После того как в 1871 г. скоропостижно скончался Хуарес, в течение ряда лет продолжалось соперничество претендентов на пост главы республики. Окончательная стабилизация произошла в 1877 г., когда президентом стал генерал Порфирио Диас, которому предстояло тридцать с лишним лет стоять у власти в Мексике. Идея национального согласия, умиротворения, проявившаяся, как было сказано прежде всего в литературной сфере, становилась доминирующей тенденцией и во всех сферах жизни страны. На смену идеям либерализма и романтизма шли новые социальные концепции, новая эстетика. Существеннейшую роль на этом этапе развития общественно-литературной мысли Мексики сыграли факторы социально-экономического характера.

Законы Реформы расчищали путь для развития национальной буржуазии, которая, пойдя на компромисс с классом латифундистов, устремилась к капиталистическому предпринимательству. Господствующие силы были заинтересованы в устойчивой авторитарной власти; радикальные лозунги либералов становились анахронизмом. Соединить насущные потребности страны, нуждавшейся после десятилетий анархии и разорения в восстановлении гражданского мира и в развитии экономики в соответствии с интересами правящей элиты, помогла новая философия — позитивизм. Утверждавший принцип материального прогресса как базы общественного порядка и всеобщего благоденствия, позитивизм был провозглашен общенациональной доктриной. Проводником позитивистских концепций в Мексике был Габино Барреда, прослушавший лекции О. Конта в Париже. Впервые он сформулировал их еще в 1867 г. в гражданской проповеди, произнесенной им в Гуанахуато, на земле, которая была колыбелью Инденденсии. «Свобода. Порядок, Прогресс» — такова была триединая формула, которую Барреда предложил в качестве новой программы будущего развития нации. Каждый из элементов этой формулы имел конкретное содержание. «Свобода» — это прежде всего свобода экономическая и религиозная, классический лозунг молодой буржуазии. «Порядок» — это твердое единовластие, функционирование государственного аппарата, обеспечивающего внутренний мир, без чего невозможно развитие промышленности, торговли, средств связи. Когда же свобода и порядок будут достигнуты, появятся предпосылки для прогресса обессиленной и обескровленной нации.

Роль усилий Барреды в деле модернизации страны, в преодолении ею наследия колониализма была несомненной. Европейский позитивизм, на который опирался Барреда,— философия победившей буржуазии — стал для Мексики орудием для искоренения пережитков испанизма, католического фанатизма. Главная сфера деятельности Барреды — система образования, и здесь ему удалось осуществить серьезные реформы. Он разработал программу обучения, заменив теологическую догматику, схоластику со-

временным, материалистическим подходом к действительности. Оплотом новой системы образования стал бывший иезуитский колледж Сан Ильдефонсо, преобразованный Барредой в Подготовительную школу. Впервые здесь начали преподавать точные и прикладные науки; а вот гуманитарные знания — классические языки, исторические дисциплины, античная мировая литература — оставались за пределами программы.

Для Г. Барреды «прогресс» был понятием почти исключительно материально-экономическим, социальным. Ценности духовные, художественные не входили в его программу, соответственно из его рассуждений о будущем страны выпадала и проблема историко-культурной, этнической самобытности Мексики. Прогресс мыслился Барредой как развитие по уже известному, европейскому образцу. И хотя свою речь он окончил фразой: «Тройственный лозунг символизирует трехцветный наш национальный флаг» [47], — своеобразие собственно национального фактора в социально-политической эволюции страны им в значительной степени игнорировалось. Сам Барреда умер еще до того, как его концепция стала превращаться в официальную доктрину порфиризма, что имело свои исторические объяснения.

Потребность в стабилизации политической власти способствовала распространению идеи консолидации ранее враждовавших сил, необходимости коллективных созидательных усилий. Эту тенденцию ранее всего и наиболее отчетливо выразила газета «Либертад», которую в 1871 г. начал выпускать тридцатилетний поэт, литератор Хусто Сьерра Мендес, сын уже упоминавшегося крупного политического и литературного деятеля Юкатана Хусто Сьерры О'Рейли. Эта газета стала чем-то вроде моста, по которому либерализм двигался в сторону так называемого «политического позитивизма».

Декларируя исчерпанность методов революционного насилия, газета «Либертад» пропагандировала необходимость установления конструктивного социального порядка. Подобные призывы «Либертад», естественно, вызвали резкий протест со стороны ветеранов либеральной гвардии, в том числе известного публициста Хосе Марии Вихиля, который на страницах «Монитора» выступил с осуждением политического позитивизма. Между тем Сьерра, будучи поклонником Хуареса, не отрекавшийся от либерализма, полагал, что его лозунги ныне выглядят «метафизическими». Тех же, кто продолжает их отстаивать, Сьерра называл «мечтателями».

Либерализм создал немало утопий, и на их место должны были прийти трезвость, реалистичность в отношении к национальной действительности. «Либертад» призывала создать новую политическую организацию: «Настал момент организовать партию, отстаивающую прежде всего свободу практическую, а не декларируемую, исходящую из того, что позитивный прогресс

может осуществляться лишь при нормальном развитии общества опирающемся на порядок»[48].

Идея, сформулированная Сьеррой, легла в основу программы партии «сьентификос» (ученых) — интеллектуальной элиты, которая стремилась покончить с наследием «анархического либерализма» и установить «созидательный порядок». Триединая формула Барреды будет соответствующим образом адаптирована к потребностям укреплявшейся диктатуры, которая просуществует три с лишним десятилетия.

Новый духовный климат, постепенно устанавливавшийся в стране, разумеется, не сразу отразился в литературе. Первый, не непосредственный отклик мог быть замечен в поэзии, в творчестве так называемого «второго поколения» романтиков, которые хотя в своей гражданской, патриотической ориентации и следовали за предшественниками, однако искали новые мотивы и погружались в новые проблемы. Политические битвы внутри страны и внешние войны ушли в прошлое, поэты уже не играли заметной общественной роли, как это было ранее. Соответственно меняется и характер лирического героя: человек действия уступает место одиночке, ищущему смысл жизни и выражающему собственные индивидуальные ощущения.

Мануэль Флорес (Manuel Flores, 1840—1885) исповедовал либеральные идеи и участвовал в войне против французов. В его поэзии можно отчетливо выделить две темы — любовную и патриотическую. Начав в ранней юности с элегических и чувственных стихов, он позже стал писать произведения, прославляющие освободительную борьбу мексиканцев — «Пятого мая», «Идальго». Его любовная лирика, отмеченная не только глубиной, но и богатством чувственных оттенков, была несомненным новаторством. Общий ее мотив — прославление любви как свободного торжествующего единения душ и тел. Собранные в сборнике «Пасионариас» («Pasionarios» — «Книга о страстях») лирические стихи Флореса увидели свет незадолго до его смерти — он умер в сорок пять лет ослепшим и забытым. В этой книге Флорес предстает как певец эроса, способный передать богатые и разнообразные душевные переживания. «Чувственный огонь постоянно подогревал его вдохновение, пока не сжег его совсем»,— отметил поэт последующего поколения Л. Урбина. Флоресу принадлежат переводы многих европейских романтиков — Байрона, Мюссе, Гюго, Гейне.

Страстностью отличалась и поэзия М. Акуньи, но, в отличие от поэзии М. Флореса, она была отмечена высокими духовными поисками. Жизнь Мануэля Акуньи (1849—1873) была еще более короткой: он покончил с собой в двадцать три года. Одаренный юноша успел получить медицинское и солидное общее образование. В двадцать лет он начал сотрудничать в журнале «Реназимьенто». Творческой мысли Акуньи были свойственны одновре-

менно патриархальная наивность, религиозность и материалистические воззрения.

В любовной лирике Акуньи центральное место занимает «Ноктюрн», выразивший его глубокую безответную любовь к красавице Росарио де ла Пенья, бывшей предметом поклонения нескольких известных писателей и поэтов. Это стихотворение Акуньи исполнено глубоким отчаянием, чувством одиночества, усугубленным его болезнью. Иной тональностью окрашено стихотворение «Перед трупом» («Ante el cadaver»), еще один шедевр Акуньи. Мужественно отвергая идею бессмертия души, поэт со стоической безотрадностью приемлет идею другого единственно доступного человеку бессмертия — вечности органической материи, находящейся в нескончаемом круговороте. Испанский литературовед Менендес и Пелайо увидел в стихотворении Акуньи один из самых ярких образцов испаноязычной поэзии.

Принадлежавший к этому же, второму поколению романтиков Х. Диос Песа, автор многочисленных стихов, исполненных патриархального лирического чувства, воспевавший прелести домашнего очага, а также ряд других поэтов, склонных к выражению интимных ощущений, обогатили мексиканскую поэзию углубленным изображением человеческих переживаний, но не внесли в нее значительных художественных новаций. Они возникнут позже, в поэзии модернизма конца XIX — начала XX в.

Более непосредственно и глубоко откликнулась на новый этап в жизни страны мексиканская проза, в которой с 80-х годов начнет вызревать реалистический метод изображения действительности с присущей ему остротой социальной критики.

[1] Historia general de México. México, 1981. Vol. 2. P. 84.

[2] Цит. по кн.: *Сеа Л.* Философия американской истории. М., 1984. С. 261.

[3] Там же. С. 256.

[4] *Mora J. M. L.* México y sus revoluciones. México, 1945. Vol. 1. P. 12.

[5] *Fernández Lizardi J. J.* El Pensador Mexicano. México, 1962. P. 41.

[6] *Altamirano J. M.* La literatura nacional. México, 1949. Vol. 2. P. 201.

[7] *Ramirez J.* Oración cívica, 1861 // Oradores de América. México, 1946. P. 31.

[8] *Villegas A.* México en el horizonte liberal. México, 1981. P. 64.

[9] См.: Historia general de México. Vol. 3. P. 308.

[10] *Altamirano I. M.* Op. cit. México, 1949. Vol. 3. P. 14—15.

[11] *Prieto G.* Memorias de mis tiempos. México, 1906. Vol. 1. P. 216—217.

[12] Historia general de México. Vol. 3. P. 307.

[13] *Martínez J. L.* Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana. México, 1979. P. 116.

[14] Ibid. P. 117.

[15] *Gutiérrez Najera M.* Obras. México, 1959. Vol. 1. P. 87.

[16] *Heredia J. M.* Prosas. La Habana, 1980. P. 47.

[17] *Altamirano J. M.* Op. cit. Vol. 3. P. 210, 212.

[18] *Prieto G.* Op. cit. Vol. 1. P. 216—217.

[19] *Payno M.* El fistol del diablo. Barcelona; México, 1887. 1. P. 128, 89.

[20] *Payno M.* Los bandidos de Río Frío. México, 1945. Vol. 1. P. XVI.

[21] *Diaz Covarrubias J.* Obras completas. México, 1959. Vol. 2. P. 148.

[22] Ibid. P. 403.

[23] *Inclán L. G.* Astucia, el jefe de los Hermanos de la hoga. México, 1973. P. 3.
[24] *Novo S.* Letras Vencidas. México, 1962. P. 31.
[25] *Gamboa F.* La novela mexicana. México, 1931. P. 35.
[26] *Castro Leal A.* Prólogo // La novela del México colonial. México, 1954. Vol. 1. P. 18.
[27] *Ancona E.* El Felibustero // Ibid. P. 623.
[28] *Paz I.* Leyendas históricas s. II. México, 1885–1902. Vol. 1. P. 3–4.
[29] *Díaz Covarrubias J.* Op. cit. P. 147.
[30] *Ancona E.* Los mártires de Anahuac // La novela del México colonial. Vol. 1. P. 616.
[31] *Riva Palacio V.* Memorias de un impostor. México, 1946. P. XV.
[32] *Riva Palacio V.* Monja y casada, virgen y mártir // La novela del México colonial. Vol. 2. P. 367.
[33] *Díaz Covarrubias J.* Op. cit. Vol. 2. P. 147.
[34] *Lloyd Read J.* The mexican historical novel, 1826–1910. N. Y. 1939. P. 316.
[35] *Barreda G.* Oración cívica. México. 1979. P. 17.
[36] Солдаты свободы. М., 1963. С. 134.
[37] *Altamirano I. M.* Op. cit. Vol. 1. P. 15.
[38] Historia general de México. Vol. 3. P. 313.
[39] Ibid. P. 190.
[40] *González Peña C.* Historia de la literatura mexicana. México, 1969. P. 191.
[41] *Altamirano I. M.* Op. cit. Vol. 3. P. 170.
[42] Ibid. Vol. 3. P. 87.
[43] Ibid. Vol. 1. P. 13.
[44] *Martínez J. L.* La expresión nacional. México, 1955. P. 78, 236–237.
[45] *Cuéllar I. T.* Ensalada de Pollos y Baile y Cochino. México. 1949. P. XV–XVI.
[46] Ibid. P. 185.
[47] *Barreda G.* Op. cit. P. 19.
[48] *Dumas C.* Justo Sierra et le Mexique de son temps. Lille, 1975. Vol. 1. P. 163.

Глава вторая

ЛИТЕРАТУРА СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКИ

Независимость стран Центральной Америки была провозглашена в 1823 г. Событие это произошло сравнительно мирно, как результат победы освободительных сил в основных колониях Испанской Америки. На территории бывшего генерал-капитанства Гватемалы, включавшего провинции Гондурас, Сальвадор, Никарагуа, Коста-Рику и собственно Гватемалу, образовалось федеративное государство — Соединенные провинции Центральной Америки (1825). С самого начала оно подверглось натиску центробежных сил, поставивших под угрозу ее существование. Решающую роль во временном спасении федерации сыграл выдающийся деятель Франсиско Морасан, сторонник либеральных реформ и активный защитник центральноамериканского единства. Первые полтора десятилетия независимой жизни федерации были наполнены бесконечными междоусобиями, кровавыми сражениями. В Центральной Америке довольно отчетливо проявилась связь между принципами федерализма и либерализма, с одной стороны, и дезинтеграции и реакционного консерватизма — с другой. Победили силы, представлявшие интересы феодально-клерикальной верхушки. Воплощавший стремление к центральноамериканскому единству и либеральному реформизму Морасан потерпел поражение. В 1838 г. федерация распалась, а сам он вскоре погиб. Долголетние междоусобия, крайняя экономическая отсталость этих стран, раздробленность — все это явилось тормозом для дальнейшего развития. Разъединенные и обескровленные, малые государства долго еще не могли встать на путь прогресса, преодолеть наследие колониализма. Повсеместно здесь восторжествовал диктаторский режим.

Для передовых мыслителей стран Центральной Америки интеграция с самого начала предстала как коренная проблема, решению которой они посвящали все свои усилия. Рядом с Ф. Морасаном следует поставить Хосе Сесилио дель Валье, уроженца Гондураса, который с 20-х годов проводил активную кампанию в защиту центральноамериканского единства (см. ч. 1, гл. 1). Идея единства трактовалась им расширительно, распространяясь на всю Испанскую Америку. В возникновении этой тенденции именно в Центральной Америке сыграл свою роль географический фактор. Уже в первой половине XIX в. здесь начали возникать проекты строительства канала для соединения двух океанов (место проведения будущего канала не раз менялось, пока окончательно не определилось в начале XX в.). Центральная Америка воспринималась ее передовыми деятелями как некое звено, соединяющее Новый и Старый Свет, и, следовательно, имеющая в будущем право на особое положение в мире.

В период существования федерации и после ее распада литературный процесс в Центральной Америке находился в зачаточном состоянии. Ввиду того, что вновь образовавшиеся независимые центральноамериканские республики представляли собой ранее провинции одного и того же административно-этнического образования, что границы между ними не были устойчивыми, литература Центральной Америки на протяжении всего XIX в. (и даже еще и в XX в.) в известном смысле представляла собой некое нерасчлененное целое.

Главным культурным центром Центральной Америки стал в то время город Антигуа, бывшая столица генерал-капитанства Гватемалы, которая притягивала к себе интеллигенцию других провинций, где литературная жизнь, издательское дело практически не существовали.

Гватемала была единственным исторически сложившимся ядром культуры во всей Центральной Америке, обладавшим традициями словесности, которые восходили еще к доколумбовому прошлому, а затем продолжились в колониальную эпоху (см. кн. 1). Помимо жанра исторических хроник (XVI—XVII вв.), здесь к концу XVIII в. появилась публицистика, представленная творчеством сатирика Берганьо и Вильегаса, а на рубеже XVIII и XIX вв.— сатирическая поэзия Рафаэля Гарсиа Гойены, сборник басен которого увидел свет уже после смерти автора (1825). В персонажах «Басен» Р. Гарсиа Гойены читатель увидел известных ему гватемальских политиков, иронически представленных в виде животных — обитателей местной фауны. Поэт высмеивал предрассудки, косность колониального общества, осуждал социальную несправедливость.

Как и в большинстве стран Испанской Америки, литература независимой Гватемалы зарождалась в русле романтизма, воспринимая художественные достижения французских и испанских романтиков. В Гватемале читали Гюго, Дюма, Эспронседу, Сорилью. Некоторое время в Гватемале жил испанский поэт-романтик Фернандо Веларде, но свойственная ему велеречивая патетика здесь не получила отклика. Присущие характеру гватемальцев чувства иронии, юмора, так ярко заявившие о себе и в публицистике Берганьо и Вильегаса и Р. Гарсиа Гойены — писателей, еще не вышедших за рамки классицистических канонов, окрасили собой и романтическую поэзию. В этом смысле очень характерна поэма Х. Батреса Монтуфара «Традиции Гватемалы». Как бы оспаривая название поэмы, автор отнюдь не отдается эпическим воспоминаниям о прошлом, напротив, он саркастически изображает порядки и нравы, унаследованные от колониального режима.

Хосе Батрес Монтуфар (José Batres Montufar, 1809—1844) — первый национальный поэт Гватемалы. Его творчество еще при его жизни приобрело популярность, закрепившуюся при после-

дующих поколениях. И сегодня стихи Батреса Монтуфара в странах Латинской Америки читают и знают наизусть и дети и взрослые. Батрес Монтуфар прожил тяжелую жизнь и короткую, скончавшись в тридцать четыре года. Ощущая в себе поэтическое призвание, он страдал от узости читательского круга и с горечью писал: «Издавать книги в Гватемале — все равно что держать их в личном архиве». «Традиции Гватемалы» увидели свет лишь после смерти автора. Человек широко образованный, хорошо знакомый с европейской литературой, Батрес Монтуфар видел свою задачу в том, чтобы насытить поэзию духом родины, воплотить в ней особенности национальной жизни. При этом лирическая струя его поэзии естественно сливалась с социально-критической. В историю литературы Батрес Монтуфар вошел и как поэт гражданских чувств, и как автор интимной лирики (в этом цикле выделяется стихотворение «Я думаю о тебе»).

Другое, получившее большую известность стихотворение «Сан-Хуан» запечатлело опыт тяжких испытаний, выпавших на долю поэта. Работая инженером в тропиках Никарагуа, где в то время производились топографические съемки местности для проекта будущего канала, Батрес Монтуфар столкнулся с жестокой враждебностью сельвы. Образ всесильной и бесчеловечной природной стихии обретает под его пером черты зловещего могущества. В этом стихотворении зазвучал мотив, который станет одним из характерных для всей литературы Испанской Америки. Первобытная природа не уступает человеку своих владений:

Не высятся храмы, дороги не вьются,
не тропут киркою базальт и гранит,
молитвы и песни нигде не поются,
и колокол медный нигде не звонит.

Во время экспедиции Батрес Монтуфар потерял брата:

Как странник заснувший под чарами злыми,
он умер, отравленный ядом твоим.

Затем заболел и сам поэт. Отсюда его апокалипсическое ви́дение зловещей реки Сан-Хуан:

Ты дышишь миазмами, пеплом горящим,
ты весь как виденье из страшного сна,
в твои первобытные, дикие чащи
не в силах проникнуть ночами луна [1].

Перевод Н. Банникова

И все же эта бесчеловечная стихия имеет свое дьявольское обаяние:

Я славлю тебя, Сан-Хуан, проклиная!

Стихотворение «Сан-Хуан» — один из самых характерных и впечатляющих образцов романтической поэзии Испанской Америки, в котором природа, при всем накале лирического чувства автора, воспринимается не как воображаемая и экзотическая, а как неизбежная, жестокая реальность.

Творчество Батреса Монтуфара вызвало восторженный отклик у его двух младших современников, будущих прославленных поэтов — никарагуанца Рубена Дарио и кубинца Хосе Марти. Оба увидели в стихах рано погибшего предшественника выдающуюся художественную оригинальность.

Другой талантливый поэт Гватемалы, Хуан Диегес Оливерри (1813—1866), в отличие от романтика Батреса Монтуфара тяготел к классицистической уравновешенности, к законченности формы. Оливерри, с детства сроднившийся с сельской жизнью (он был помещиком), посвятил ей немало стихов. Он воспевает богатую природу Гватемалы, плоды ее земли в духе Андреса Бельо. Оливерри принадлежит также один из переводов с латыни поэмы Ландивара, весьма близкой ему по идиллическому восприятию природы. Здесь проходит резкая грань между Оливерри и Монтуфаром.

Активный либерал, Оливерри был вынужден эмигрировать. Вдали от родины он написал большинство своих стихов, проникнутых ностальгией.

Решительный сдвиг в поэзии Центральной Америки произойдет позже, в 80-е годы, с появлением на литературной арене Рубена Дарио. Именно этому сыну Центральной Америки, уроженцу Никарагуа, выпадает роль певца испаноамериканского единства — идеи, изначально двигавшей ее общественно-литературную мысль.

Автором первых произведений художественной прозы Гватемалы был Антонио Хосе Иррисари (Antonio José Irrisari, 1786—1868). Личность А. Х. Иррисари, причудливость его биографии, которую можно поставить в один ряд с жизненной траекторией таких деятелей времени борьбы за независимость, как мексиканец Сервандо Тереса де Миер, аргентинец Бернардо Монтеагудо, делают его типичной фигурой эпохи романтизма — если не романтическим героем, то отчасти романтическим злодеем.

Выходец из богатой семьи — отец Иррисари владел судоходной компанией,— получивший прекрасное для того времени образование, писатель смолоду устремился на поиски приключений. Неутомимый путешественник, он в двадцать три года попал в Чили, где вместе с Камило Энрикесом редактировал газету «Аурора де Чили», а затем принял участие в антииспанской войне, став даже на семь дней президентом республики. Человек увлекающийся и страстный, лишенный щепетильности в выборе средств, Иррисари оказался причастным ко многим важным событиям истории Испанской Америки. Ему, в частности, принад-

лежала инициатива приглашения в Чили Андреса Бельо. Объездив всю Испанскую Америку, побывав в Европе, Иррисари после нескольких десятков лет скитаний вернулся в 1849 г. на родину. В последние годы жизни Иррисари состоял на дипломатической службе и умер на посту посла Гватемалы в США. Поначалу активно защищая идею независимости стран Испанской Америки, Иррисари затем разочаровался в ней и считал невозможным их самостоятельное и демократическое развитие. Иррисари впоследствии не раз оказывался в числе друзей и помощников самых одиозных диктаторов, выражал сочувствие даже интервенционистским акциям, жертвой которых не раз становились страны Испанской Америки; так, например, он горько оплакивал падение империи Максимилиана в Мексике.

Обладая литературным даром, Иррисари сумел запечатлеть в слове и себя самого, и свое время. Помимо того, что он был автором памфлетов, он был еще и неутомимым организатором множества изданий в тех странах, куда его забрасывала судьба. Иррисари написал две прозаические книги. Одна из них, роман «Блуждающий христианин» («Cristiano errante»),— сочинение в значительной степени автобиографическое. Он напечатал его в 1847 г. в Боготе в виде глав-фельетонов в газете, которую он издавал под тем же названием. Иррисари писал под псевдонимом Ромуальдо де Вильянедроса. В «Блуждающем христианине» содержалось немало ярких зарисовок креольского быта, картин природы. В центре повествования — лирический рассказ о ранней юношеской любви, захватившей автора в Мексике и кончившейся трагической гибелью возлюбленной — красавицы из Оахаки. Этот эпизод не был органично связан с общим ходом повествования, где Иррисари сообщает о множестве событий раннего этапа своей жизни. Роман кончается 1809 годом — отъездом автора в Вальпараисо (где ему предстояло участвовать в борьбе чилийских патриотов).

Второе прозаическое произведение Иррисари — роман «История знаменитого Эпаминондаса из Кауки» (1863) — написано иначе. Здесь повествование по форме напоминает пикареску — особенно в том, что относится к истории жизни героя. При этом автор не забывает включать в свое произведение и вполне реальные эпизоды истории, такие, как, например, вторжение в Никарагуа банды американского авантюриста Уокера или рассказ о колумбийском диктаторе Москере, с которым был связан писатель.

Жизнеописание героя-сироты наполнено самыми невероятными приключениями. Человек низкого происхождения, герой пользуется милостью своего хозяина, давшего ему образование, приобщившего к идеям Руссо и Прудона. Не пожелав воспользоваться наставлениями своего благодетеля, дерзкий юноша встает на путь преступлений и обмана. Убежав из хозяйского дома, он ме-

няет свое имя, полученное при крещении, и начинает новую жизнь как Эпаминондас. Примкнув к армии либералов, он служит генералу Сарриа, замешанному в убийстве верного сподвижника Боливара — маршала Сукре. Затем в романе появляется и сам автор; герой встречается с человеком, написавшим роман «Блуждающий христианин». Таким образом, Иррисари вводит в повествование и себя самого. Роман наполнен горькими раздумьями о гражданском хаосе, постигшем Испанскую Америку в XIX в., рассуждениями о преимуществах политического устройства США, столь контрастировавшего с внутренними беспорядками в молодых республиках Испанской Америки. Критика Иррисари была проницательной, однако исходившей от человека, откровенно отвернувшегося от идеи независимости.

Иррисари был фигурой во многих отношениях выдающейся, одним из тех, кто и своей биографией, и творчеством обнажал трагическую противоречивость исторического процесса Испанской Америки XIX в., века гражданских войн, соперничества мстительных каудильо, расшатывавших моральные устои общества. Раздираемый гневными чувствами по адресу тех, кто клеймил его за предательство и нечестность, восьмидесятилетний Иррисари умер в одиночестве в 1862 г. в своей нью-йоркской квартире.

Оба произведения А. Х. Иррисари увидели свет за пределами Гватемалы. В самой же Гватемале первым сочинением романного жанра был «Королевский прапорщик» («El Alferez Real») Мануэля Монтуфара (Manuel Montufar). Издатель романа М. Ривера снабдил книгу, увидевшую свет в 1858 г., предисловием, содержавшим призыв к писателям Гватемалы обратиться к изображению национальной жизни. Сам Монтуфар, со своей стороны, намеревался публиковать серию романов, посвященных истории страны от времени конкисты до Индепенденсии. Задача эта, однако, не была выполнена. Писатель не завершил даже и первого своего романа, который вышел в неполном виде.

Сюжет «Королевского прапорщика» построен на действительных событиях, о которых автор узнал из хроники Доминго Хуэроса; они происходили в XVIII в., в бытность генерал-капитаном Гватемалы Антонио Педро де Эчеверриа. В романе, композиционно недостаточно четком, есть несколько ярких эпизодов бытописательского характера; именно они и составляют основную ценность сочинения. Роман Мануэля Монтуфара послужил, в сущности, эскизом к будущим историческим романам Гватемалы, за написание которых взялся Х. Милья. Создатель национального романного жанра, он стал центральной фигурой гватемальской прозы XIX в.

Хосе Милья и Видаурре (José Milla y Vidaurre, 1822—1882), как и большинство писателей Испанской Америки того времени, начал печатать свои произведения в периодике («Оха де ависо», «Ла Семана»). Это была серия бытописательских очерков — жан-

ру очерка писатель оставался верным всю жизнь,— из опыта которых позже возникли сочинения, давшие широкую картину гватемальской действительности. Мастер костумбристской прозы, Х. Милья одновременно был и автором исторической прозы. Три его романа из жизни колониальной Гватемалы были типичными образцами этого жанра, расцветшего в Испанской Америке в середине XIX в.

Как и авторы аналогичных произведений, Х. Милья вдохновлялся книгами В. Скотта, А. Дюма. Опираясь на подлинные исторические события — материал для них Милья брал из гватемальских хроник,— писатель совмещал изображение реальных ситуаций и действующих лиц с воображаемыми.

Но была одна особенность исторических романов Х. Милья, которая отличала их от большинства подобных произведений, писавшихся в ту пору в Испанской Америке. Милья воспринимал жизнь колонии вне идейно-политических страстей своего времени, окрашивавших изображение колониального прошлого в исторических романах Аргентины, Мексики, Чили. Их авторами были либералы, исповедовавшие антииспанизм, а подчас и антикатолицизм. Обращение к теме конкисты и колониальной эпохи было для них способом выразить свою позицию в текущей борьбе, бросить проклятие колониальному наследию. Гватемальский же романист был далек от этих настроений. Положение государственного служащего во времена диктатуры Рафаэля Карреры и собственный темперамент склоняли Х. Милью к консерватизму.

Его романы строились по типичной схеме романтической мелодрамы, в центре которой — роковые любовные коллизии, тайные и явные интриги, жестокие стечения обстоятельств, приводящие героев к гибели. Персонажи четко делились на благородных и преступных, но злая участь настигала и тех и других. Три исторических романа, под которыми Х. Милья подписывался псевдонимом Саломе Хиль,— «Дочь аделантадо» («La hija del Adelantado», 1866), «Назареяне» («Los Nazarenos», 1867) и «Визитадор» («El Visitador», 1871) — образуют единство: они выстраиваются хронологически, воссоздавая драматические ситуации в жизни колониального общества.

Героиня первого романа — метиска. Дочь конкистадора Педро Альварадо была внучкой индейского касика Хикотенкатля. Действие происходит на рубеже 30–40-х годов XVI в., в то время, когда против Педро Альварадо зрел заговор. Его дочь Леонор, втянутая в интриги, становится их жертвой и жертвой роковой любовной коллизии. Роман начинается описанием землетрясения: возлюбленный Леонор капитан Портокарреро погибает, успев спасти дочь аделантадо.

В этом раннем произведении Милья еще не достиг естественного слияния фактологии и вымысла, и потому композиция была не совсем четкой. Сюжет следующего романа — жестокий конф-

ликт между двумя высокородными семействами в период правления в стране графа Сантьяго де Калимайя (XVII в.). На этом фоне развертывается любовная драма, втягивающая в себя нескольких персонажей. Во втором романе вымысел и история соединились более органично, однако повествование оказалось все же перегруженным атрибутами романтической мелодрамы: коварство, интриганство, тайны, чудесные явления, привидения. Немало таинственных, вероломных поступков совершается здесь под прикрытием ночной тьмы. Зловещая тень падает на окружающих от самого мрачного персонажа романа, Сильвестре Аларкона, пажа аделантадо, предающего заговорщикам своего хозяина.

Перипетии заговора легли в основу и третьего романа Х. Мильи, центральная фигура — Визитадор — это еще один образец преступного вероломства.

Вслед за тремя книгами, посвященными колониальной эпохе, Х. Милья публикует еще один исторический роман — «Историю некоего Пепе». Время действия разворачивается в канун войны за независимость, когда «начинали зреть идеи восстания в Гватемале, подогретые сообщениями о том, что происходит в других частях Америки». В этом романе автор остается по-прежнему верен приемам романтической мелодрамы, но несомненно новым в нем предстает характер любовного сюжета. Автор рисует идиллию юных сердец, открыто признавая, что образцом для него послужили романы Сен-Пьера и Шатобриана.

В «Истории некоего Пепе» Х. Милья делает примечательный шаг в сторону реалистического изображения гватемальской действительности. Романтические элементы здесь сохраняются, но отход от темы колониального прошлого помог писателю зорче увидеть особенности гватемальской жизни XIX в. В этом романе появляются и сатирические мотивы, карикатурные образы — здесь можно усмотреть определенное влияние Диккенса. Все последующие сочинения Хосе Мильи свидетельствовали о возраставшем интересе писателя к реалистическому бытописательству. Таковы «Мемуары одного адвоката», «Раб дона Деньги» (1881).

Х. Милья на историческую тему сочинил также стихотворение «Дон Бонифасио», однако поэтический дар его был скуден. Вошел он в историю гватемальской литературы прежде всего как основатель романного жанра. Консерватизм, замкнутость культурной среды, в которой вращался писатель, безвыездно живя в одной из самых отсталых стран Испанской Америки, во многом обусловили ограниченность идейно-художественных горизонтов «отца» гватемальского романа. Вместе с тем бесспорный талант бытописателя, верность взятому на себя долгу — воссоздать жизнь родины во всем ее разнообразии — делают Х. Милью фигурой значительной, имеющей первостепенное значение для формирования литературы Центральной Америки.

[1] Солдаты свободы. М., 1963. С. 93, 95.

Раздел второй

ЛИТЕРАТУРЫ ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ СТРАН КАРИБСКОГО БАССЕЙНА

Глава первая

ЛИТЕРАТУРА КУБЫ С СЕРЕДИНЫ 20-х ДО СЕРЕДИНЫ 40-х ГОДОВ

С окончанием войны за независимость Испанской Америки определился особый исторический путь Кубы. Хотя Куба осталась испанской колонией, социально-духовная атмосфера на острове в результате войны на Американском континенте изменилась коренным образом. С 1825 г. после временных либеральных послаблений испанские власти установили на Кубе режим «твердой руки». Были отменены все свободы, созданы военные трибуналы. Но, несмотря на репрессии, к середине 20-х годов в печати Кубы уже прочно укоренились понятия «кубинец», «кубинский» [1]. Это означало, что процесс формирования национального самосознания вступал в новую стадию.

Развитие национального сознания в тот период было связано с именами таких выдающихся основоположников кубинской духовной культуры, как Варела, который, по словам Х. Луса и Кабальеро, «научил кубинцев мыслить», и Х. М. Эредиа, который научил соотечественников видеть свою родину, создав ее символические художественные образы. В 1826 г., в год окончания войны за независимость, перестает выходить издававшаяся в США Варелой первая кубинская революционная газета «Аванеро», за распространение которой на Кубе грозила смертная казнь. Утверждение Варелы, прозвучавшее с ее страниц: «Революция в этой стране (на Кубе.— *В. З.*) неизбежна, вопрос только в том, когда и каким способом она осуществится» [2],— предстояло подкрепить истории. В тот период жесткого правления в кубинской общественной мысли на первый план выходит реформистское течение, с которым во многом связана идейная ориентация литературы.

Национальной и социальной опорой реформизма было белое креольское население, демократическую основу которого составили крестьяне-гуахиро. Однако определяющей чертой этнического развития на Кубе был быстрый рост небелого населения, численность и экономическая роль которого резко увеличивались по мере развития сахарного производства и ремесленного дела в городах. Небелое население было очень разным в этническом, правовом и социально-культурном отношении и включало такие ос-

новные группы, как свободные мулаты (пардо), свободные негры, родившиеся на Кубе (морено), негры-рабы, в недалеком прошлом завезенные из Африки и не владеющие испанским языком (босаль), и т. д. Свободные мулаты и негры, образовавшие обширный слой ремесленников, прислуги и т. д., занимали среди этих групп промежуточное положение и были фактическими носителями формирующейся кубинской культуры, но белые креолы не признавали их соотечественниками. Расово-этнические предубеждения охватывали все слои общества, в том числе и свободных мулатов и негров,— и в отношениях между собой, и в отношениях этой группы с неграми-рабами. В такой обстановке все попытки национального самоопределения, предпринимавшиеся креольской интеллигенцией, так или иначе упирались в проблему негритянского населения и рабства. Рабовладение, разлагавшее общество, в конечном счете определяло и сложный путь становления освободительной идеологии. В то время боязнь креольской рабовладельческой аристократии утратить контроль над небелым населением после освобождения от Испании, страх перед «черной революцией» подавляли освободительные устремления.

Наиболее крупным представителем реформизма стал ученик Ф. Варелы, возглавивший после его отъезда с Кубы кафедру философии в семинарии «Сан-Карлос», видный общественный деятель, историк, философ, социолог Хосе Антонио Сако (1797—1879). На взглядах Сако — либерала, идеолога просвещенной, антииспански настроенной креольской «партии» — непосредственно отразилась крайне противоречивая ситуация, сложившаяся на Кубе. Неукротимый борец против испанского деспотизма, неоднократно подвергавшийся гонениям, он вслед за Варелой и Эредиа стал ярким пропагандистом идей национального суверенитета. Обращаясь в своих статьях непосредственно к общественному мнению кубинцев и подписывая их псевдонимом Кубинец, Сако во многом способствовал внедрению в печать понятия «кубинская национальность». Но это понятие охватывало для него лишь белое креольское и отчасти «отбеленное», т. е. мулатское, население. Программа Сако предполагала создание автономного правительства Кубы, равноправие с метрополией, запрет на работорговлю, что гарантировало бы развитие «кубинской национальности» путем постепенного «отбеливания» населения и увеличения «белого» крестьянства. Выразитель интересов кубинской «сахарократии», Сако не был сторонником немедленной отмены рабовладения. Социально ограниченная, прагматическая, по сути дела, платформа Сако отражала настроения немалой части кубинской интеллигенции, которая определяла пути развития национальной мысли, литературы.

На рубеже 20—30-х годов формируется поколение кубинских писателей, которые ищут пути создания новой литературы. Однако после мощного пролога новой истории кубинской литерату-

ры, каким стало творчество Эредиа, голоса их звучат приглушенно. Примечательно, что гражданская, патриотическая тематика, хотя и занимавшая в общем объеме наследия той поры существенное место, не определяла облика молодой литературы. Причиной тому были не только суровые цензурные условия, но и незрелость национально-освободительной идеологии, неясность перспектив развития. «Тем не менее... — замечает по этому поводу кубинский литературовед, писатель С. Витьер, имея в виду крупных поэтов XIX в.,— все они... имели лишь одну страсть — Кубу... Куба в поэзии, поэзия Кубы — таков идеал, который их поддерживал». «Они создавали образ родины» [3]; и в этом смысле «преемственность и последовательность развития кубинской литературы в XIX в. поразительна» [4]. Причем литература не ограничивалась только тем, что диктовала ей реформистская идеология в толковании идеи и образа национального мира и национального человека — ее поиски и гуманистический пафос нередко преодолевали социально-духовные предубеждения. Будоража общественное мнение, писатели расширяли идею «кубинской национальности», исподволь готовя кубинское общество к первой освободительной войне, которая начнется в 1868 г., на исходе этого этапа формирования кубинской нации.

Скованная жестким контролем испанской цензуры, кубинская литература нередко искала неофициальные и иносказательные способы выражения актуальных проблем. Важную роль играли в этот период тертулии — регулярные литературные вечера в домах известных деятелей культуры. Наиболее значительными были такие собрания, проводившиеся на протяжении почти десяти лет в Гаване и в Матансасе видным критиком, писателем Д. дель Монте. Собирал вокруг себя литературную молодежь в Матансасе и поэт Ф. Итурриондо.

На протяжении 30—40-х годов XIX в. эстетика классицизма, просветительская идеология продолжали оставаться активным стимулом литературного развития. С ними были связаны зарождение социально-критической тенденции в национальной мысли, этические искания кубинских писателей. Вместе с тем понятие «кубинская национальность» находит опору в идеях романтизма, предлагающего писателям новые возможности для ее художественного воплощения. На начальном этапе своего развития формирующаяся традиция кубинской литературы обращается лишь к тем сторонам новой эстетики, которые дают средства для воссоздания внешнего облика родины.

Кроме Эредиа первым, кто подтолкнул кубинскую литературу к новым эстетическим исканиям, был Доминго дель Монте (Domingo del Monte, 1804—1853). С его именем так или иначе связаны основные линии развития отечественной литературы вплоть до середины 40-х годов XIX в. И не случайно Х. Марти назовет его «самым полезным кубинцем своего времени».

Как и его друг юности Эредиа, Дель Монте происходил из семьи обосновавшихся на Кубе доминиканских креолов, бежавших от «черной революции» на Гаити. Ученик Ф. Варелы, в юные годы он был близок боливаровской концепции американизма, пропагандировал идеи новой, американской литературы. При этом общеамериканский пафос сочетался в его творчестве с вниманием к национальной специфике. В условиях стабилизации испанской власти на Кубе Дель Монте, далекий от политического радикализма (в отличие от пылкого Эредиа), не участвовал в деятельности заговорщических организаций 20-х годов. Просвещенный, высокообразованный либерал, Дель Монте часто был вынужден лавировать или идти на компромисс, но при этом он всегда оставался убежденным сторонником автономии Кубы, хотя и на ограниченной и близкой взглядам Х. А. Сако основе, в том числе и по негритянскому вопросу. Мировоззренческая двойственность отразилась и на литературных взглядах Дель Монте, существенно повлиявших на кубинскую художественную мысль 30—40-х годов. Причем эстетические, идейные импульсы, исходившие от него, побуждали писателей к поискам, нередко выходившим за рамки умеренной программы.

Подобно основоположнику аргентинского романтизма Э. Эчеверриа, Д. дель Монте познакомился с новинками европейской литературы непосредственно в Европе. В 1827 г. после поездки в США, где он встречался с Ф. Варелой, он едет в Мадрид и в Париж. По возвращении на родину Дель Монте оказывается в центре культурной жизни Кубы и предпринимает ряд начинаний, ставших исходной точкой формирования новых тенденций в кубинской литературе.

Влияние, оказанное на кубинскую литературу Эредиа, дополняется теперь целенаправленной пропагандой идей романтизма. В 1829—1830 гг. Дель Монте издает ряд газет («Мода», «Пунтеро литерарио»), на страницах которых публикует произведения В. Скотта, Байрона, Шатобриана и др. В газете «Мода» появляются его «кубинские романсы», ставшие, как и хорошо известные на Кубе произведения Эредиа, предметом полемики.

В статьях, как правило анонимных, на страницах «Пунтеро литерарио» в это время ведется фронтальное наступление на нормы классицизма. Характерна в этом отношении статья «Романтизм», где свобода и естественность провозглашаются единственными принципами, которых должна придерживаться литература как в содержании, так и в стиле, а близость к природе связывается с необходимостью обращения к национальной действительности. Кубинские литераторы, по сравнению с писателями американского континента, быстрее получали информацию о новшествах в культурной жизни Европы. Споры на Кубе развернулись почти сразу же после так называемой битвы Эрнани, когда в феврале 1830 г. В. Гюго дал бой классицистам.



Доминго дель Монте

Позиция самого Дель Монте, являвшегося, несомненно, одним из инициаторов полемики, была далека от полного, а тем более восторженного принятия романтизма.

Из идей романтизма Дель Монте и литераторам его круга ближе всего был тезис национального своеобразия искусства, но представления Дель Монте о «национальном» были весьма ограниченны, а коренное для эстетики романтизма понятие «свобода» не могло получить у него трактовки более радикальной, чем свойственное ему понимание свободы национальной, политической. Приверженность классицистическим нормам исключала восприятие тезиса о свободе стиля как эстетическом воплощении духа поэта-творца, а излюбленный тезис Дель Монте о необходимости дисциплины, которым он обуздывал поиски молодых писателей, если они казались ему слишком радикальными, несомненно, нес в его интерпретации оттенок политической умеренности, ограничительных представлений о «кубинской национальности».

Д. дель Монте, подталкивавший писателей к осознанию своеобразия кубинского мира, а следовательно, к созданию особой кубинской литературы, вообще не пользовался терминами «национальная литература» или «кубинская литература». Он полагал, что происхождение литературы Кубы и испанский язык навечно привязывают ее к испанской литературе, и поэтому писал о «кастильских поэтах», «кастильской литературе», имея в виду кубинские произведения писателей Кубы, либо использовал понятие «провинциальная литература» Кубы, отделяя ее таким образом от испанской.

Именно подобный половинчатый подход привел его к попытке создать на основе концепции «местного колорита» отличающуюся от испанской «провинциальную» кубинскую поэзию. Эта попытка увенчалась изданием сборника «Кубинские созвучия» («Rimas cubanas», 1833). В то же время при оценке позиций Дель Монте следует учитывать и условия политического и цензурного гнета, заставлявшие его идти на компромисс. Так, среди его «кубинских романсов», которые он сам рассматривал как образцы «провинциальной литературы», был романс «Родина», под-

вергшийся цензурной правке. Герой романса — кубинец, крестьянин-гуахиро, занесенный судьбой с берегов Альмендареса (река в Гаване) на берега Мансанареса (река в Мадриде). Как и Эредиа, Дель Монте противопоставляет образы двух стран: Кубу, благодатный край солнца и пальм, и пустынные земли Кастилии, покрытые снегом вершины Гуадаррамы. Страдая в чужом краю, гуахиро, как и герой Эредиа, вспоминает о том, что жизнь полна горя и на его родине:

Но в полях там звук ужасный
в детстве мне пришлось услышать!

Потрясен я был глубоко,
гневом сердце закипело:
бич хлестал раба жестоко
по его нагому телу!..

Лучше бедняком скитаться,
чем позорное богатство
добывать ценой ужасной
угнетения и рабства! [5]

Перевод М. Зенкевича

Эти строки, в которых едва ли не впервые после Эредиа противопоставлялись «красоты мира физического» «ужасам нравственного мира», царящим на Кубе, были вычеркнуты цензором. Но в принципе концепция свободы Эредиа, предполагавшая полное освобождение от всех видов деспотизма, была чужда Дель Монте. Для него негр мог быть лишь объектом филантропического сострадания, но не входил в понятие «национальное», и соответственно все «негритянское» исключалось из понятия «кубинского» «провинциального колорита», по крайней мере на том начальном этапе. Понятие «кубинский» связывалось им исключительно с белым крестьянином — гуахиро, который и стал героем его излюбленного жанра — «кубинского романса».

Несмотря на всю свою ограниченность, концепция «провинциальной» родины имела важное значение, а созданные Дель Монте образцы новой поэзии пробудили к жизни развивавшийся на протяжении десятилетий жанр «кубинского романса», сыгравший исключительную роль в создании и пропаганде первичных в процессе формирования кубинской нации эстетически-психологических моделей «национального» человека. Как заметил С. Фейхоо, «поэтическое течение „кубинских романсов" по своим устремлениям и направленности — это мятежное движение... это самоутверждение кубинцев» [6]. Но такой характер этот жанр приобрел впоследствии. Положивший ему начало Дель Монте исходил, очевидно, из общей идеи романтизма о национально-историческом своеобразии народов. Классическая форма испанской народной и профессиональной поэзии вполне соответствовала

представлениям Дель Монте о том, какой жанр может наиболее ярко выразить «провинциальный» колорит Кубы. Отражает связь с романтизмом и тот факт, что свои первые «кубинские романсы» Дель Монте опубликовал под явно архаизированным псевдонимом, представив их как сочинения некоего Торибио Санчеса де Альмодовара, созданные около 1779 г. и включенные в вымышленный сборник «Старинный рукописный свод, отчасти попорченный превратностями времени». Эта мистификация в духе автора «Поэм Оссиана» отвечала устремлениям формирующегося самосознания найти точки опоры в прошлом, в истории.

В целом устремления Дель Монте были типологически близки тем поискам, что вели в Аргентине поэты-гаучо (см. разд. 8). Сближало их и то, что в условиях неразвитого местного фольклора они, используя отдельные элементы народной культуры, создавали такие литературные жанры, которые, не будучи фольклорными по своему происхождению, обрели статус национальных фольклорных моделей, утверждающих народное самосознание. Однако в отличие от Аргентины, где поэты-гаучо опирались на реально существовавшую традицию романсово-эпической импровизации, на Кубе романс был по преимуществу литературной формой, не имевшей прочных корней в народной среде. Складывавшийся здесь креольский фольклор, не создав, как в Ла-Плате, собственных вариантов романса, использовал в функции, близкой романсово-эпической традиции, такие формы литературного происхождения, как десима и глосса (см. разд. 9).

Об укорененности десимы и глоссы в фольклорной среде свидетельствует тот факт, что сначала именно к ним обратился еще один поэт, стоящий у истоков «романсового движения»,— Франсиско Поведа (Francisco Poveda, 1796—1881). Его первый сборник «Гаванская гирлянда», вышедший в Гаване в 1830 г., содержал четыре песни в форме десим и глосс. Но уже в следующей книге Поведа, происходивший из демократической среды, прекрасно знакомый с крестьянским фольклором и считавший себя тровадором (народным певцом), использует романс. Романсом написаны все его «кубинские легенды» — так он именовал свои романсовые повествования, чтобы подчеркнуть свой приоритет в создании «подлинной» кубинской поэзии, отличить их от «кубинских романсов» Дель Монте, хотя, по сути дела, то были явления одного порядка. Очевидно, что обращение обоих поэтов к романсу (независимо от того, кто был первым) связано с тем, что десима и глосса не позволяли им решить основную задачу — воссоздать панораму национального бытия.

Значительность этой задачи состояла в том, что и тот и другой поэт пытались изобразить мир крестьянина-гуахиро, а ограниченность в том, что объектом их внимания оказывались лишь народные обычаи. Оба поэта не выходили за рамки «местного колорита», хотя их творческие почерки существенно отличались

Для Дель Монте гуахиро, от лица которого он говорил, был литературной маской. Поведа сам был близок к крестьянству. Его стихи отличались простотой образности и лексики, чертами стихийной импровизационности. Произведения Дель Монте, поэта книжного, были очевидной литературной стилизацией.

Романсы Дель Монте и «легенды» Поведы, близкие по своему художественно-образному строю, создавались на основе тематических и сюжетно-композиционных «общих мест», связанных с традиционным испанским романсеро и с фольклором гуахиро. В то же время они впитали элементы поэтики широко распространенной во всей Испанской Америке классицистической буколики, а затем и нового романтического канона.

К испанскому традиционному романсу восходят такие мотивы, как героическая осанка героя в «кубинском романсе» — осанка гуахиро, вооруженного мачете (сниженный местный вариант рыцарского оружия), его верный конь-спутник, поединок между соперниками, рыцарское отношение к женщине. Характерно куртуазное поведение героя, идеализирующего свою возлюбленную и исповедующего кодекс галантной любви. На более позднем этапе развития жанра, когда «кубинский романс» впитывает сюжеты низовой романтической «ужасной истории» с убийствами, страшными событиями и т. п., любовная тема окрашивается мотивами чувственности.

Однако собственно повествовательная линия в романсах Дель Монте и в «легендах» Поведы вначале не имела существенного значения. Поэты стремились лишь воссоздать местный колорит. Воспевались праздники, вечеринки, народные развлечения, танцы, состязания певцов в искусстве импровизации десим, игры, соревнования в виде утиных бегов или петушиных боев, посещения церкви и т. д. В первых романсах Дель Монте («Монтеро из саванны») и, например, в «кубинской легенде» Поведы «Леонардо Фернандес и Лутгарда Флорес» эти темы обозначены лаконично. В дальнейшем и сам Поведа, и последователи Дель Монте и Поведы будут создавать развернутые описания народных празднеств.

Не менее важный объект внимания обоих поэтов — природа, которая выступает уже не в условно-символическом выражении, как в творчестве зачинателей этого направления в кубинской поэзии (Секейра, Рубалькава, Эредиа, чью линию на новом этапе развил Франсиско Итурриондо, издавший в 1830 г. классицистическую поэму «Описательные черты кубинской природы»), а в развернуто-детализированном виде. Соблюдая свойственную романсовой традиции документальную точность, и Дель Монте, и Поведа, и их последователи указывали точное географическое место действия. Столь же точными они стремились быть в изображении флоры и фауны, вводя множество местных названий деревьев, кустарников, цветов, птиц, животных, как правило, ин-

дейского происхождения. Индейская топонимика и лексика, в изобилии использовавшиеся Поведой, выступали важной чертой своеобразия кубинского мира («Вторая легенда», 1832).

В художественном отношении «кубинский романс» находил соответствие в двух разновидностях молодого кубинского изобразительного искусства XIX в., тяготея, с одной стороны, к народному лубку, с другой — к костумбристской живописи. В сущности, жанровое самоопределение романса как «картины», неоднократно встречающееся в произведениях Дель Монте и Поведы, объясняет природу их эстетики и ее ограниченность. Условность и поверхностность «кубинского романса», очевидные уже для следующего поколения кубинских поэтов, критически относившихся к «романсовому движению», были связаны с идеей «провинциального колорита», исключавшей то, что Эредиа называл «ужасами нравственного мира»,— социальные и духовные факторы, определявшие жизнь кубинцев. Однако при всей своей ограниченности первый шаг кубинской поэзии имел, несомненно, важное значение, подводя на новом уровне итог предшествующим тенденциям развития литературы и открывая перед ней новые пути. Патриотическую идею «кубинца», носившую у Эредиа номинативный, абстрактный характер, Дель Монте и Поведа наполнили конкретным художественным содержанием, связав национальный тип человека с типом крестьянина-гуахиро и поместив его в конкретную бытовую среду и природные условия. Оба поэта в своих произведениях прибегали к прямым декларациям любви к родине. Однако основным средством утверждения образа своего мира стала идеализация гуахиро, его мира, природы Кубы. Давняя художественная идея-метафора «Куба — рай», связанная с многочисленными историческими и идейно-эстетическими источниками (местная вариация общеамериканской мифологемы «Америка — рай», «американская Аркадия»), наполнялась новым и национально-конкретным и патриотическим содержанием: крестьянская Аркадия Кубы как средоточие национального идеала. При всех его ограничениях, в этом состоял национально-конституирующий смысл «романсового движения».

Ф. Поведа вслед за своими первыми опытами выпустил сборники «Розы любви» («Las rosas del amor», 1831), «Поэтические досуги кубинского тровадора» («Los ocíos del trovador cubano», 1834), а позднее — «Кубинские легенды» (1846) и «Стихотворения Франсиско Поведы, кубинского тровадора» («Las poesías de Francisco Poveda, trovador cubano», 1863). Д. дель Монте, как уже отмечалось, собрал свои романсы в сборнике «Кубинские созвучия» (1833), где были напечатаны также произведения молодого поэта и прозаика Ф. Танко. Примкнул к «романсовому движению» и Р. де Пальма, издавший в 1834 г. в подражание Дель Монте сборник «Стихотворения бачильера Альфонсо де Мальдонадо». В 1834—1835 гг. в Матансасе публикует цикл «Кубинских

романсов» поэт-мулат Ф. Мансано. К «романсовому движению» присоединяется также поэт более раннего поколения, Р. Велес Эррера, издавший на протяжении 30-х годов три сборника произведений, а в 1840 г.— романсовое повествование «Эльвира де Окендо, или История любви одной кубинской крестьяночки». В целом «романсовое движение» стало своеобразным знаком консолидации литературных сил Кубы. Об этом же свидетельствует и издание журнала Х. А. Сако «Ревиста биместре кубана» (1831—1834), а также «Провинциальный словарь кубинизмов», созданный Э. Пичардо. Новые настроения кубинской интеллигенции особенно ярко проявились в событиях, связанных с созданием при «Экономическом обществе друзей страны» Академии литературы, в которую вошли Х. А. Сако, Х. де ла Лус и Кабальеро, Д. дель Монте и др. «Члены Академии выпашивали замаскированные политические цели... что следует из писем Сако, связанных с этими событиями» [7]. Именно этим объясняется злобная кампания против Общества, вскоре разогнанного испанскими властями. Последовала резкая реакция Сако, издавшего обличительную брошюру, за что он был выслан из страны и больше не вернулся на родину, продолжая свою деятельность за рубежом. В сложившейся обстановке особенно важную роль стали играть литературные вечера в доме Дель Монте — сначала (с 1834 г.) в Матансасе, где он жил некоторое время, а затем (с 1836 г.) в Гаване.

К концу 30-х годов в кубинской культуре в целом и в кубинской литературе в частности назрел ряд острых вопросов. В 1838 г. в гаванской печати снова начались споры вокруг романтизма. Полемику открыли А. Бачильер и Моралес и Р. де Пальма, оба из кружка Дель Монте. Де Пальма высмеял поэтику «могильного» псевдоромантизма с его болезненной меланхолией, кладбищенской тематикой — эти штампы уже давали о себе знать в кубинской литературе. А. Бачильер и Моралес понимал романтизм как «свободу в литературе». Дель Монте в том же 1838 г. опубликовал статью «Поэзия в XIX веке», оспорившую идею «свободы в литературе».

Дель Монте резко критически отозвался о европейском романтизме как о направлении, подрывающем моральные устои общества, в то время как главная функция литературы — укрепление нравственности человечества и его просвещение. Поэта он рассматривал не как свободного от общественных обязанностей индивидуума, а как подлежащего критике гражданина общества, несущего перед ним ответственность. Источником зла, в понимании Дель Монте, стали «философский материализм Вольтера и его последователей» и скептицизм французской литературы после 1789 г., на «незрелые идеи» которой с жадностью набросилась еще «сонная» Испания. Главная причина аморализма в философии и в литературе — «уничтожение религиозного принципа», пере-

ставшего быть «надежной опорой народной нравственности». Дель Монте задавался вопросом: «Как же должен вести себя настоящий кастильский (т. е. кубинский.— *В. З.*) поэт? Следовать ли ему за Гюго, Гёте или Байроном? Нет, он должен быть сам по себе, он сам создает свою особую эстетику, не обращая внимания на классиков или романтиков»[8]. Он должен служить обществу, укреплять его на основе «здоровой морали и религии», не укрываясь «в прозаическом эгоизме».

Для того чтобы оценить положения этой статьи Дель Монте, ее следует рассматривать в контексте глубоких идейных противоречий, вскрывшихся в ходе состоявшихся в 1838—1840 гг. в периодической печати Кубы острых дискуссий по философским вопросам, в которых принимали участие и литераторы[9]. За собственно философскими проблемами крылся широкий круг острых общественно-политических вопросов, прежде всего вопросы о независимости и национальном самоопределении Кубы, об идейных и этических позициях, а следовательно, и об ориентации литературы.

Ядро всех споров о философском методе, религиозной и утилитарной морали составляла полемика вокруг философии спиритуалистического эклектизма В. Кузена, автора официальной философской доктрины Франции периода Реставрации. Кузен с позиций религиозного провиденциализма вульгаризировал тезис Гегеля о «разумности» всякой данной действительности; в кубинских же условиях этот тезис означал отказ от независимости и духовного суверенитета и принятие идей интегризма — политического течения, утверждавшего единство национальных интересов метрополий и колоний. Основной фигурой в споре с последователями Кузена был выдающийся мыслитель, патриот, ученик Ф. Варелы Хосе де ла Лус и Кабальеро (1800—1862), который вслед за своим учителем продолжил борьбу за отделение религии от философии, фактически сведя религию к пропаганде христианской этики. Противопоставив в собственно философском аспекте спиритуализму Кузена «критический сенсуализм» и показав реакционный смысл его учения, Лус и Кабальеро настаивал на активной нравственной позиции в существующих условиях. В споре об утилитарной морали Лус и Кабальеро в противовес позитивистским установкам «пользы» выдвигал принцип «пользы всеобщей», отвечающей общенациональным интересам («Железные дороги — это полезно, но гораздо полезней — справедливость» — этот афоризм Луса и Кабальеро в полной мере отражает его позицию).

Непосредственно с проблемой общественно-этического выбора был связан еще один коренной вопрос — о выборе путей национального развития, создания своей собственной культуры. Сторонники кузеновского эклектизма, приобретшего в кубинских условиях официозный дух, утверждали эклектизм как метод, якобы

органически присущий кубинской философии и культуре в целом. В своих спорах они ссылались на труды Х. Кабальеро, в частности на его «Элективную философию» (1797), и на труд Ф. Варелы «Основы эклектической философии» (1812). Лус и Кабальеро, отвергая всеприемлемость как основу развития собственной культуры, выдвинул тезис «истинного эклектизма», который означал критический, избирательный подход в отношении к иностранному опыту, и показал, что именно этот смысл имели понятия «элективность» (т. е. избирательность) и «эклектизм» в трудах Кабальеро и Варелы. Сам же принцип отбора определялся неуклонным и постепенным освобождением от теологии и движением через сенсуализм и эмпиризм к новым мировоззренческим принципам.

Критическая избирательность, выборочный подход к явлениям чужой культуры в соответствии с историческими интересами и общественными условиями собственной страны — эта методология, вызревшая на Кубе, впоследствии найдет обоснование и развитие в трудах Хосе Марти — теоретика культуры Латинской Америки.

Таков интеллектуальный контекст, в который вписывались суждения Дель Монте о западноевропейской литературе и — по контрасту с ней — о путях становления литературы «кастильской», т. е. кубинской. Охранительный, клерикальный характер статьи «Поэзия в XIX веке» очевиден, в таком же духе Дель Монте высказался и в другой своей статье — «Религиозная мораль» (1838), направленной против Луса и Кабальеро. Однако позиции Дель Монте не были идентичными взглядам сторонников кузеновского эклектизма и политического интегризма. Ряд положений его статьи, безусловно, отражал, хотя и в искаженном виде, объективные потребности развития литературы на Кубе, и в их толковании он фактически смыкался с Лусом и Кабальеро. Это касается, в частности, его отношения в условиях вопиющего общественного аморализма, порожденного рабовладением, к анархо-индивидуалистическому бунтарству, аналогичному пониманию его Эредиа (см. ч. 1, гл. 5). Близки были его взгляды Лусу и Кабальеро и в вопросе выбора духовного пути, художественного развития. Он призывал не воспринимать без разбора, а создавать «свою особую эстетику». Этот тезис в сочетании с идеей активной этической позиции, даже при том, что этическое начало связывалось исключительно с религиозной моралью, был значительным шагом вперед по сравнению с первоначальной программой «провинциального колорита».

В то время Дель Монте стал проповедником морализаторской критики общественных нравов, которая неизбежно должна была затронуть рабовладельческие отношения — самый больной социальный вопрос на Кубе. Но, как отметил С. Витьер, «не обладавший ни поэтической, ни политической смелостью, эволю-

ционист и реформист во всем, Дель Монте оказался неспособным вызвать к жизни... движение, которое устремилось бы к поискам американской сущности». «Возможно, время для этого еще не назрело» [10].

И стоявшие перед кубинской литературой задачи, далекие от задач, определявших поиски западноевропейских литератур, и избирательный принцип подхода к опыту этих литератур обусловили специфику историко-литературной ситуации того времени. Ее невозможно охарактеризовать преобладанием лишь какого-то одного направления. По-прежнему важным ориентиром писательского сознания продолжала оставаться классицистско-просветительская эстетика, укореняются романтические принципы, начинает восприниматься опыт «физиологической» французской прозы — романов-фельетонов Эжена Сю, ранних произведений Бальзака. Такова почва, на которой в 1837—1838 гг. рождается кубинская проза, развивающаяся сразу по трем линиям: индейское прошлое Кубы как элемент «исторического колорита», костумбристское бытописательство, «негритянская» и «мулатская» темы.

Со второй половины 30-х годов в гаванской печати стали появляться первые рассказы А. Бачильера и Моралеса, Х. В. Бетанкура с сентиментально-романтическими сюжетами, однако начало кубинской прозы связывают с именем Р. де Пальмы. В 1837 г. он публикует в журнале «Агинальдо аванеро» короткую поэтическую повесть «Матансас и Юмури». Это был первый кубинский опыт «топографической легенды» — типичного латиноамериканского жанра романтической прозы, объясняющего возникновение тех или иных географических названий через историю открытия и завоевания Америки.

Картины идиллической жизни первожителей Кубы, аркадическая природа служат фоном для романтической любовной интриги, как правило, с кровавой развязкой. В том же году Р. де Пальма публикует полуисторический рассказ «Эпизод из истории острова Кубы», сюжет которого восходит к эпической поэме поэта XVII в. С. Бальбоа «Зерцало терпения», обнаруженной и опубликованной молодым литератором-романтиком Х. А. Эчеверриа (см. кн. 1, ч. 3, гл. 5; ч. 4, гл. 2). Ему же принадлежат костумбристские рассказы с элементами романтического сюжета на городские и сельские темы «Пасха в Сан-Маркосе» и «Холера в Гаване». Эти первые шаги кубинской прозы дополняются появлением жанра костумбристского очерка. Г. Бетанкур Сиснерос, впоследствии видный общественный деятель и писатель, печатавшийся под псевдонимом Лугареньо, начинает публиковать в «Газета де Пуэрто-Принсипе» свои «Обыденные сцены».

«Негритянская» тема не могла получить доступа к печати, однако в тот начальный период именно она дала наиболее значительные результаты. В 1837—1838 гг. были созданы произведе-

ния, ставшие важной вехой в истории кубинской литературы,— роман «Франсиско» А. Суареса и Ромеро и повесть Ф. Танко «Петрона и Росалиа». К ним примыкают первая часть романа С. Вильяверде «Сесилия Вальдес» и роман «Саб» Г. Гомес де Авельянеды.

Зарождение «негритянской» темы в литературе было связано как со значимостью самой негритянской проблемы на Кубе, так и с поисками собственно кубинских характерных тем и персонажей. Причем, обратившись к этой теме, писатели сразу же выходят за ее пределы — в более широкую область отношений белого и небелого населения, вплотную подходя к осознанию специфичности своего мира и к идее целостного воссоздания кубинского общества и его проблем. Это следует из переписки литераторов круга Дель Монте, относящейся еще к 1836 г. Роман «Бюг-Жаргаль» В. Гюго, героем которого является просвещенный и благородный негр, возглавивший восстание рабов на Гаити, подтолкнул жившего в Матансасе Ф. Танко к совершенно новому осмыслению задач кубинской литературы. «Мне бы хотелось, чтобы у нас были написаны произведения в стиле романа Гюго... негры на острове Куба — это наша Поэзия, и нечего думать о другом. И не только одни негры, но негры и белые вместе, вперемешку...— писал он Дель Монте,— изображенные со всей правдой, уже известной нам из статистики и философского анализа. Тогда мы наконец поймем, кем являемся, поймем ту печальную нищету, в которой прозябаем» [11]. Эту же тему развивал тогда в несколько ином и по-своему в более широком аспекте также живший в Матансасе поэт Х. Х. Миланес: «Негры — вот источник нашей лучшей поэзии». Но, заключал он, поскольку «негритянская» тема — «запретный плод», объектом описания должно стать все «общество разврата» [12].

В то время экономическое положение Кубы характеризовалось, с одной стороны, началом переоснащения сахарного производства на базе парового двигателя (первая железная дорога для ускорения перевозки сахара в порты появилась на Кубе в 1837 г.— раньше, чем в метрополии), а с другой — непрерывным ростом нелегальной работорговли. Официально Испания под давлением Англии запретила торговлю рабами еще в 1817 г., это было закреплено в договоре, но договор этот фактически не выполнялся. С 1835 г. Англия принудила Испанию к новому договору и предприняла ряд мер для контроля, в частности назначила консулом в Гавану ярого аболициониста, литератора и общественного деятеля, ирландца Р.-Р. Маддена, с которым Дель Монте был в дружеских отношениях. Аболиционистская политика Англии диктовалась, в первую очередь, ее собственными прагматическими политико-экономическими интересами, тем не менее ее давление на испанские власти сыграло роль катализатора новых настроений среди кубинских писателей. Дель Монте по просьбе

Мэддена собирал статистические и другие данные, характеризующие положение на Кубе. Впоследствии материалы эти были изданы под названием «Ответы на вопросник Р.-Р. Мэддена о рабстве на Кубе, врученные мной 17 сентября 1839 г.». Согласно данным Дель Монте, в тот период на Кубе было 400 тысяч негров (по данным Х. А. Сако — 500 тысяч), из них рабов — 300 тысяч, причем к рубежу 30–40-х годов численность небелого населения Кубы превысила численность белых. Факт этот вызывал особое беспокойство креольских реформистов.

Процесс формирования кубинской нации вступал в новую фазу, характеризовавшуюся быстрым ростом числа мулатов и свободных негров и увеличением их роли в хозяйственной жизни страны. Специфической чертой ситуации являлось также то обстоятельство, что не только обширная сфера прикладного искусства, но и музыка, живопись, начальное образование, традиционно считавшиеся непрестижными для креольского дворянства, оказались в руках мулатов и свободных негров, о чем с тревогой писал Х. А. Сако. Первые крупные мастера исполнительского искусства и живописи — известная семья музыкантов-негров Бриндис де Салас, художник негр В. Эскобар. К этому времени практически уже сформировалась городская фольклорная культура, центральное место в которой занимают смешанные специфические кубинские песенно-танцевальные жанры, складываются устойчивые социально-психологические стереотипы небелого кубинца. Еще в первые десятилетия XIX в. мулатское, негритянское начало проникает на театральную сцену в сайнете и «смесях» плодовитого драматурга и актера Франсиско Коваррубиаса (1775–1850); теперь мулат и негр входят и в «высокую» литературу, хотя и неофициально.

Свидетельство происходивших в культуре Кубы глубинных процессов — появление крупных профессиональных писателей, поэтов-мулатов Х. Ф. Мансано и Пласидо, драматическая судьба и творчество которых стали яркой страницей истории кубинской литературы. Оба они были связаны с Дель Монте, изредка появлялись на литературных вечерах в его доме, и, несомненно, общение с ними было также одним из факторов, влиявших на художественные поиски писателей-креолов. Особенно яркое выражение царившие в среде литераторов настроения получили в их участии в судьбе Мансано.

Хуан Франсиско Мансано (Juan Francisco Manzano, 1797(?)—1854) родился от рабыни-негритянки и раба мулата, принадлежавших дому маркизы Хустис де Санта-Аны. По рождению Мансано также был рабом и оставался в этом положении до 1836 г. После довольно спокойного и счастливого детства, проведенного в доме маркизы, которая благоволила к способному мальчику, почти негру по цвету кожи, начинается его мучительный жизненный путь раба. У Мансано меняются хозяева. Он работает портным,

ремесленником-художником, поваром, претерпевая всевозможные унижения, телесные наказания, истязания. Несмотря на все трудности (рабам не разрешалось обучаться чтению и письму), он самоучкой частично овладевает грамотой, что дает ему возможность записывать свои поэтические сочинения (хотя до конца жизни он писал со множеством ошибок).

Поэтический талант Мансано обнаружился в 12 лет, когда он жил в Матансасе. Его подружка-негритянка записывала сочинявшиеся им десимы, а он продавал их на улицах города. Представления о «высокой» поэзии Мансано получил из случайных книг, попадавших в его руки. Его поддержал поэт И. Вальдес Мачука, который помог Мансано в 1821 г. выпустить в Гаване первую книгу стихов «Песни, посвященные Лесбии. Лирические стихотворения» («Los cantos a Lesbia. Poesías líricas»). Эта книжечка с посвящением первой жене Мансано, негритянке, стала примечательным явлением — ведь это был один из первых сборников кубинской поэзии. Примерно в 1829 г., очевидно через Вальдеса Мачуку, с поэтом и его произведениями знакомится Дель Монте, который помогает ему печататься в периодике Матансаса и Гаваны. В 1830 г. в Гаване выходит вторая книга стихов Мансано «Бронный цветник». Драматическая история талантливого, великодушного раба-поэта, его упорная и верная, преодолевающая все невзгоды и преграды любовь к будущей второй супруге, пианистке и поэтессе,— все это производит впечатление на Дель Монте, который приближает к себе Мансано, беседует с ним, дает ему советы, знакомит с участниками литературных вечеров. Очевидно, в результате советов Дель Монте Мансано создает и публикует в 1834—1835 гг. «Кубинские романсы» («Los romances cubanos»). В 1835—1836 гг. Мансано, побуждаемый Дель Монте, пишет «Автобиографию» («Autobiografia), ставшую свидетельством мучительного осознания поэтом своего пути. «Мне стыдно рассказывать о моей жизни»,— писал Мансано [13], тем не менее работа увлекает его. Более того — очевидно, под воздействием бесед с Дель Монте у него за два года до рождения кубинской прозы вызревает план создания на основе пережитых им жизненных впечатлений «собственно кубинского романа» [14]. Этот факт обнаруживает и подлинную зрелость Мансано, которого сама судьба поднимает на новый уровень национального самосознания, недоступный тогда белым литераторам-креолам, и то, что в среде Дель Монте обсуждались вопросы создания кубинского романа. Однако осуществиться этим планам Мансано было не суждено, поэзия осталась для него основным видом творчества.

В 1835 г. по инициативе Дель Монте началась подписка среди литераторов и просвещенных филантропов Гаваны на выкуп Мансано из рабства, что и было осуществлено через год. От последующего периода его творчества сохранилось два рукописных

сборника 1836 и 1841 гг., ряд произведений, опубликованных в периодике, и подражательная романтическая драма «Зафира» (1842) на арабские темы с некоторыми автобиографическими мотивами.

Поэтическое сознание Мансано сформировалось под влиянием известных ему образцов классицистической эстетики. Позднее, во время общения с Дель Монте, он узнаёт новые образцы поэзии и воспринимает идею «местного колорита», но не выходит в целом за пределы изначального круга своих представлений. В лирике Мансано преобладает элегическая тональность, связанная с горьким жизненным опытом, однако крайне редко в его произведениях прорывается открытое чувство горечи, и ему не свойственны мотивы протеста. «Считайте меня великомучеником»,— писал он Дель Монте. Эта нравственная позиция определяет и его поведение в повседневной жизни, и характер его поэзии, и причину приобщения его к кругу Дель Монте. Литераторы-филантропы, аболиционисты с сочувствием встретили поэта-раба, жертву, но не приняли бы его как личность, утверждающую свое достоинство и равноправие,— об этом свидетельствует отношение Дель Монте к Пласидо, о чем будет сказано далее.

В произведениях Мансано нет никаких упоминаний о его положении раба, об его этнической принадлежности, равно как и признаков специфики сознания почти черного мулата, который самой своей судьбой был связан с «низовым», демократическим слоем формирующейся кубинской культуры. Тем не менее отсутствие в поэзии Мансано каких-либо намеков на происхождение и социальное положение поэта парадоксальным образом придавало его произведениям значение свидетельства не только расового изгоя, но вообще кубинца, страдающего от произвола, господствующего на его родине. Мансано ощущал себя кубинцем и был им. Одним из лучших подтверждений тому явились его сонет «Городу Матансасу после долгого отсутствия» и произведения, посвященные Дель Монте. Господствующая тональность его произведений, основные темы, образный строй, лексика — все это определяется представлением поэта о себе как о жертве судьбы, находящейся в подчинении неумолимых и необоримых сил; ведущие мотивы — стоическое великомученичество на тернистом жизненном пути, душевное сиротство, безнадежные попытки бегства, истекающее время жизни. Таковы относящиеся к его лучшим композициям «Мое тридцатилетие», «Спешащие часы», «Час грусти», «Посвящение Доминго дель Монте». Характерен для поэзии Мансано мотив икаризма, выявленный кубинским литературоведом Р. Фриолем,— стремление подняться к мечте, каждый раз оборачивающееся крушением. В посвященном брату «Сновидении» поэт во сне обретает крылья и покидает «враждебную землю», оставляя «позади города Америки», но, проснувшись, напрасно ищет свою мечту — ее унес сон.

Особенно значительна в этом отношения его «Автобиография», поразительная по глубине самораскрытия. Написанная разговорным языком, «Автобиография» Мансано охватывает примерно 25 лет его жизни. Интуитивно владея композиционным мастерством, автор концентрирует внимание на главных событиях своей жизни — либо самых счастливых, либо самых несчастных. В результате возникает тот особый ритм повествования, который был назван «временем раба» [15]. При этом специфическим оружием борьбы Мансано против антигуманных условий стало утверждение себя как тонко чувствующей и мыслящей, возвышенной и в то же время и не способной ни на какой «дерзкий» акт личности. Осознание же себя личностью позволяет поэту обрести внутреннее чувство свободы, неподвластное угнетателям. Полным выражением этого чувства свободы и является поэзия, которой он посвящает себя вопреки всем унижениям и преследованиям. Подлинность в изображении жизненного опыта, богатство характеристик персонажей, с которыми сталкивала поэта судьба в самых разнообразных ситуациях, в том числе и его хозяев-рабовладельцев (одни из них благоволили к нему, другие тиранили), искренность переживаний — все это превращает «Автобиографию» в художественное произведение, существенно корректирующее схематизм и однобокость разоблачительной аболиционистской литературы того времени.

В 1839 г. Дель Монте решает включить «Автобиографию» Мансано в материалы для Мэддена, характеризующие положение рабов на Кубе. Первую часть «Автобиографии» Мансано отредактировал для печати молодой писатель А. Суарес и Ромеро. Тогда же Мансано написал вторую, завершающую часть, однако она была утеряна. В 1840 г. Мэдден выпустил на английском языке в Лондоне аболиционистский сборник под названием «Стихотворения одного недавно освобожденного раба с острова Куба, переведенные с испанского Р.-Р. Мэдденом. С приложением истории о молодости этого негритянского поэта, рассказанной им самим» («Poems by a slave in the Island of Cuba, recently liberated; translated from the Spanish, by R. R. Madden, M. D. with the history of the early life of the negro poet written by himself»). В него вошли поэтические произведения Мансано и его «Автобиография». В том же году его произведения вышли в переводах в Париже. На Кубе «Автобиография» Мансано была напечатана по-испански только в 1937 г. известным историком и литератором Э. Роигом де Леучсерингом.

Среди других материалов Мэдден увез с собой и роман «Франсиско. Сахарная плантация, или Сельские радости» («Francisco. Ingenio o Delicias del campo») А. Суареса и Ромеро, который, по просьбе Дель Монте, описал господствующие на Кубе нравы. Однако в Англии этот роман не был издан и впервые вышел

только в 1880 г. в США, хотя и получил предварительно широкую известность в списках.

Двадцатилетний Ансельмо Суарес и Ромеро (Anselmo Suárez y Romero, 1818—1878) писал свою книгу в принадлежавшем его семье поместье — типичной, хотя и небольшой, сахарной плантации, где он и вырос. Задолго до выхода «Хижины дяди Тома» Г. Бичер Стоу Суарес и Ромеро создает яркий образец аболиционистского романа. Пафос аболиционизма, резкий контраст между антигуманизмом хозяев, относящихся к неграм как к неразумным «тварям», «собакам», «обезьянам», и идеализированным главным героем, которому писатель отдает свои симпатии, представляя его высшим воплощением добродетелей, определяет образную систему романа. Десятилетним мальчиком привезенный из Африки, Франсиско вырастает в доме хозяйки, выделяющей его среди других слуг. Красота, благородство и чувствительность Франсиско становятся источником его бед, ибо на пути своей любви к идеальной, возвышенной, «нежной и небесной» мулатке-рабыне Доротее он встречает неодолимые препятствия.

Не исключено, что одним из источников сюжета романа для Суареса и Ромеро послужила история жизни и любви раба-поэта Х. Ф. Мансано. Мансано олицетворял собой единственно приемлемый для либерального филантропизма и аболиционизма образ негра-жертвы, христианского великомученика, а Суарес и Ромеро воплотил этот образ в литературе.

Полную противоположность рабам являют собой их хозяева. Хозяйка из эгоистических интересов не позволяет соединиться влюбленным, а узнав, что Доротея ждет ребенка, отправляет Франсиско на плантационные работы. Ее сын, испытывающий животное влечение к Доротее, отдает приказ надсмотрщику особенно сурово относиться к Франсиско — и его постоянно избивают, подвергают издевательствам. В конце концов Доротея, видя, что ее сопротивление Рикардо лишь ухудшает положение возлюбленного, уступает настояниям хозяина, а Франсиско кончает жизнь самоубийством. Рабовладение — это язва, отрава, разлагающая людей,— таков вывод писателя.

Среди идейно-эстетических моделей, на которые осознанно или неосознанно ориентировался Суарес и Ромеро,— французский сентиментальный роман, впитавший широкую гамму художественно-философских идей руссоизма, концепции «доброго дикаря», «счастливого бедняка», просветительские антитезы развращенных европейцев и счастливых, благородных обитателей неевропейского мира. Несомненно и знакомство с литературой романтизма, унаследовавшей эти антитезы от Просвещения и по-своему их интерпретировавшей. Очевидно, Суарес и Ромеро читал и роман В. Гюго «Бюг-Жаргаль», популярный у кубинских литераторов.

Был у Суареса и Ромеро и еще один источник — ранний Бальзак, чьи «Сцены частной жизни» получили высокую оценку в

кружке Дель Монте. С Бальзаком связано восприятие Суаресом и Ромеро некоторых черт реалистического метода. Если в конструировании конфликта и его интерпретации писатель исходит из моделей «чувствительной» и романтической литературы, то в описании жизни на сахарной плантации он, несомненно, выходит за границы «местного колорита», рисуя типичные для костумбризма «живые картины» и в то же время оценивая их социально-критически. Второстепенных персонажей (особенно надсмотрщика) отличают социально-бытовая конкретность, резко индивидуализированная речь — это язык кубинцев во всем его живом богатстве. Перед читателем впервые предстала детально переданная картина жизни на сахарной плантации — инхенио: быт поместья, труд рабов, окружающая природа.

Писатель точно отразил характер национально-этнических отношений, существовавших в то время. Не только хозяева, но и белые крестьяне — гуахиро не считают негров соотечественниками. Не считает их кубинцами, впрочем, и сам автор, для которого они — «сыновья Африки», живущие на «земле белых». Лишен каких-либо примет национального самосознания и его герой — Франсиско.

Роман получил высокую оценку участников кружка Дель Монте, испытавших своего рода психологический шок,— ведь на страницах литературного произведения впервые во всей наготе предстала картина кубинских нравов. Вызвал роман и споры. Дель Монте, одобрив моралистическую направленность романа и точность в описаниях (именно ему принадлежит иронический подзаголовок романа «Сахарная плантация, или Сельские радости»), счел критику современных ему общественных устоев Кубы слишком радикальной. Литература не должна быть «поджигательным писанием», писал он и через друзей советовал Суаресу и Ромеро убрать из романа «мятежные речения».

По-своему шел к воссозданию кубинской действительности и Ф. Танко. Феликс Танко (Félix Tanco, 1797—1871), колумбиец по рождению, но выросший на Кубе, отличался, пожалуй, в осуждении «общества разврата» наибольшим радикализмом, уже явно выходившим за границы аболиционизма и морализма в сферу социальной критики. По-видимому, наибольшее воздействие на него оказал Бальзак. Повесть «Петрона и Росалия» («Petrona y Rosalía») была первой из пяти задуманных им повестей, которые вместе должны были составить широкую панораму под общим названием, скопированным с «Человеческой комедии» Бальзака: «Сцены частной жизни на острове Куба». Помимо «Петроны и Росалии» им были написаны повести «Священник», «Лукуми» (название одной из этнических негритянских групп), «Бандиты»; однако они были утрачены, а повесть «Петрона и Росалия» вышла на Кубе лишь в 1925 г.

После того как первые читатели из кружка Дель Монте ознакомились с рукописью, Танко разъяснил свой замысел, развивая мысль о том, как следует писать кубинские произведения: «До сих пор страшились и боятся сейчас представлять негров на сцене или в романе рядом с белыми, так, как они соседствуют в переписях жителей острова, будто их не существует в действительности! А надо изображать белых не только рядом, но вместе с неграми, в смешении, в соединении с ними, подобно тому как смешиваются составные части любой медицинской смеси»[16].

Повествование Танко свободно от сентиментального, филантропического тона, от гиперболизации превосходных качеств негров, присущих роману Суареса и Ромеро. У него преобладают черты, заимствованные у европейской социально-критической «физиологической» школы. «Местный колорит», костумбристское живописание для него практически не имеют значения. Основное внимание Танко устремлено на выявление того, как складываются взаимоотношения хозяев и рабов внутри «рабовладельческой семьи», где обе стороны оказываются в неразрывной взаимозависимости, как он говорил — «совместного развращения». Идея эта воплощается в сюжете, который приобретает впоследствии символическую значимость и станет одним из «блуждающих» в кубинской литературе. Подсказан же он самой жизнью, социально-бытовой практикой в «рабовладельческой семье», в более широком смысле — вообще всей социальной практикой общества, основанного на расовом угнетении и деспотизме. Умело и экономно организуя сюжет и действие, Танко воссоздает историю жизни хозяев-рабовладельцев, принадлежащих к высшему обществу Гаваны,— дона Антонио и доньи Консепсьон, их сына Фернандито, с одной стороны, и рабыни, прислуживающей в доме, негритянки-рабыни Петроны и ее дочери Росалии — с другой. Узнав, что Петрона ждет ребенка неизвестно от кого, хозяйка наказывает ее плетьми и изгоняет на сахарную плантацию. На плантации у Петроны родится дочь-мулатка, ставшая со временем красивой девушкой, которую хозяйка забирает к себе в дом служанкой. Росалия становится объектом притязаний со стороны Фернандито, развращенного ленью и легкой жизнью. Повторяется та же самая история. Росалия, соблазненная Фернандито, наказывается хозяйкой и отправляется на плантацию. Переписка же неожиданно скончавшегося хозяина обнаруживает, что Росалия была его незаконной дочерью. Таким образом, притязания Фернандито на Росалию привели к инцесту. Однако Танко смягчает ситуацию: инцест оказывается ложным, ибо сам Фернандито был рожден хозяйкой не от мужа. Повествование заканчивается смертью измученных Петроны, Росалии и ее младенца и циничным резюме хозяйки и ее сына: «Мы потеряли тысячу песо!»

Инцест в данном случае — конкретное жизненное воплощение «совместного разврата», смешение белых и негров, из которого,

собственно, и возник кубинский мир. Танко нащупал болезненный нерв кубинской истории, однако он не решился идти до конца. Точность и краткость в обрисовке персонажей, социально-бытовая конкретность, позволяющая увидеть за частным сюжетом широкую панораму, энергичность и концентрированность действия — все это выгодно выделяет повесть Танко на фоне литературы того времени. Он был первым, кто под влиянием Бальзака попробовал перейти к социально-психологическому критицизму, однако опыт его оказался весьма ограниченным: внутренняя жизнь человека, его психология остаются для Танко недоступными. Этим объясняется преобладание черт фельетонной разоблачительности, карикатурного гротеска в обрисовке хозяев, которых он перегружает сугубо отрицательными качествами.

Сама действительность подталкивала к воссозданию реальных коллизий. Об этом свидетельствовал и роман «Саб» Г. Гомес де Авельянеды. Впоследствии известная поэтесса, проведшая бо́льшую часть жизни за пределами родной страны, Гертрудис Гомес де Авельянеда (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1814—1873) родилась и выросла в провинции, в городе Пуэрто-Принсипе. В возрасте девяти лет она начала писать стихи, затем ученическую прозу и драмы, получила достаточно широкое домашнее образование.

Роман «Саб» («Sab») был задуман, очевидно, во время, предшествующее ее отъезду вместе с семьей в Европу в 1836 г., но написан за границей и окончен в 1838 г. в Испании. Хотя Авельянеда не принимала участия в литературно-общественной жизни Гаваны и не имела личных отношений с писателями, группировавшимися вокруг Дель Монте, несомненна связь ее романа с общим климатом эпохи, с популярным чтением того времени, с идеями аболиционизма, носившимися в воздухе.

При этом характерно, что, воспринятый как аболиционистский, роман не был задуман таковым писательницей. Как отмечал кубинский критик XIX в. Мариано Арамбуро, сопоставляя «Хижину дяди Тома» и «Саба», «оба романа — аболиционистские, однако книга Бичер Стоу такой была задумана, а в романе Авельянеды общественная идея рождается из художественного содержания и поглощает собой все остальное» [17]. В этом, собственно, и состояла значительность первого опыта молодой писательницы. По справедливому наблюдению кубинского литературоведа М. Крус, «в „Сабе“ из всех тем, составляющих роман, одна преобладает над другими — это тема любви. Она занимает центральное место, а все остальные — подтемы» [18]. Но, поскольку главный герой — раб-мулат, тема рабства выходит на первый план, обретает доминирующее значение.

В спектр разнородных идейно-эстетических тенденций, из слияния которых рождалась кубинская проза, роман Авельянеды привнес свой оттенок. «Саб» — единственное из значительных ку-

бинских произведений того времени, конфликт которого создан на основе принципов романтизма. В центре романа — герой, охваченный любовью-страстью, подчиняющей его себе целиком. Саб — носитель идеала жертвенной любви, исключающей какие-либо иные мотивировки действий и поведения и определяющей с роковой неизбежностью его трагедию. Взаимная любовь для Саба невозможна по двум причинам: он не только небелый и раб, но и, как это следует из намеков, двоюродный брат своей возлюбленной Карлотты, дочери хозяина. Родился он от брата хозяина и рабыни-негритянки (снова возникает мотив возможного инцеста). Идеал романтической абсолютной любви становится главным мерилом, несоответствие которого действительности обнаруживает бесчеловечность существующих отношений. Особую разоблачительную силу роман приобретает именно потому, что Саба, образованного и тонко чувствующего человека, выросшего рядом с Карлоттой, никто не угнетает. Его хозяева — идиллически добродушные люди, с патриархальной заботой и вниманием относящиеся не только к своему любимому рабу, почти члену их семьи, уважаемому человеку, но и вообще ко всем своим подопечным.



Гертрудис Гомес де Авельянеда

Происхождение Саба исключает возможность счастливого разрешения любовной коллизии. Одна-две реплики Карлотты, небесно-ангельского, доброго создания, сразу разъясняют читателю, что для нее невозможно принять любовь раба. Это прекрасно осознает и сам Саб и потому хранит свою тайну, заставляющую его страдать особенно сильно, когда его идеальная возлюбленная становится предметом меркантильных вожделений со стороны Энрике, сына английского еврея, поселившегося на Кубе и мечтающего обогатиться за счет наследства Карлотты. Именно понимание невозможности взаимной любви заставляет Саба осознать свое положение, и любовная тема выводит на передний план тему бесчеловечности рабства, определяет логику ее развития и перерастания в романтическую тему свободы.

Саба не интересует свобода в узком смысле — как формальное освобождение от положения раба. За спасение Энрике во вре-

мя урагана ему дают вольную, но это не освобождает его от реальной несвободы — изгоя по происхождению и по цвету кожи. Такая воля Сабу не нужна, для соединения с возлюбленной ему необходима полная свобода равного среди равных. Романтический максимализм заставляет героя, почти белого по цвету кожи, осознавать себя негром. Здесь возникает тема необходимости коренного изменения существующих отношений.

В Сабе бушует громадная сила, не раз его одолевают мысли о бунте. Испуганная его речами, двоюродная сестра героини, которую он делает своей наперсницей, спрашивает, не задумал ли он восстания негров, вроде того, что было на Гаити. Нет, Саб не вынашивает таких планов. Он раб любви, и вся его мятежная сила реализуется в скрытой страсти, сжигающей его изнутри,— как истинный романтический герой он умирает не от ран или болезни, а от неразделенной любви.

Среди источников романа Авельянеды, откуда были почерпнуты многие сюжетообразующие темы, образы героев, отдельные мотивы, средства художественной выразительности,— множество произведений западноевропейской классики: «Страдания молодого Вертера» Гёте, «Отелло» Шекспира, «Поль и Виржиния» Сен-Пьера, «Атала» Шатобриана, романы Ж.-Ж. Руссо, С. Ричардсона, Вальтера Скотта. Очевидно, свое воздействие на зарождение замысла романа оказали «Бюг-Жаргаль» В. Гюго [19], а также произведения Ф. Купера.

Все влияния, воспринятые Авельянедой, свободно преобразуются в том направлении, которое диктовалось задачами, стоявшими перед кубинской литературой. Существенное место в поэтике романа Авельянеды занимают костумбристские картины быта, обычаев и давняя традиция живописания природы. Но хотя писательница и отдает дань описательности как таковой, ее произведение строится все же не по костумбристским, а по романтическим канонам. Картины природы здесь не статичны, а, согласно поэтике романтизма, рисуют по принципу контраста или параллелизма как бы духовный портрет героя, которого обуревают то идиллические мечтания, то мятежные чувства.

По своему типу художественного мышления писательница в этом романе ближе всего к Эредиа. Авельянеда боготворила Эредиа. Цитаты из таких его ключевых произведений, как «Стихи, написанные во время урагана» и «Послание Эмилии», она избрала в качестве эпиграфов к ряду глав. Поэзия Эредиа, его эстетический и неразрывно связанный с ним этический идеал повлияли и на образ главного героя, и на образ кубинской природы — его alter ego. Саб не осознает себя кубинцем, Карлотта — «дочь прекрасной Кубы», Саб же считает себя негром, а у негров нет родины, они — изгои. Но в конечном счете именно душевное изгойство оказывается чертой, характеризующей Саба как кубинца, что сближает его с лирическим героем Эре-

дия — изгоем по иной причине, но тоже жертвой деспотизма. Саб — бескомпромиссно-романтический герой, мечтающий о невозможном — о полной свободе. На меньшее он не согласен. А полная свобода для него — это идеал красоты и гармонии. Авельянеда почти без изменений приводит антитезу образного мира Эредиа, ставшую одной из главных в кубинской художественной традиции, противопоставление красоты мира физического и ужасов мира морального. «Гениальная красота» природы Кубы в изображении Авельянеды, по-своему развивающей метафору «Куба—рай», «Куба—Аркадия», и становится высшим судьей ужасов, творящихся среди людей.

К Эредиа восходит и индейская тема в романе. Живущие в нищете старая индианка Мартина и ее внук предстают последними представителями уничтоженной белыми индейской расы. Саб же — приемный сын Мартины, которая внушает ему, что негры должны отомстить поработителям за мучения индейцев. Так сливаются воедино история и современность. С образом Мартины перекликается «топографическая легенда» Р. де Пальмы, согласно которой название провинции Камагуэй происходит от имени индейского касика, который, не вынеся страданий, бросился с вершины горы,— его кровь напитала почву, и с тех пор кубинская земля имеет красноватый оттенок.

Логика развития романтического конфликта и характера Саба бескомпромиссна. Бескомпромиссен и вывод автора, сформулированный в письме-завещании Саба, впервые после Эредиа с такой ясностью и четкостью предрекавший гибель существующему строю: «Безумно общество, которое привело нас к необходимости ненавидеть его и которое делает возможным наше счастье только при условии его полного разрушения». Роман Авельянеды вышел в Испании в 1841 г., но на Кубе он тогда не мог быть издан. Впоследствии Авельянеда сочла свой роман, написанный в молодости, слишком мятежным и не включила его в собрание сочинений.

Единственный из значительных прозаиков того времени, кто постоянно публиковался на Кубе и определял облик ее легальной прозы, был Сирило Вильяверде (Cirilo Villaverde, 1812—1894). В духовном и идейно-эстетическом отношении его формирование определялось принадлежностью к группе писателей, сошедшихся у Дель Монте. Первые рассказы он публикует в 1837—1838 гг., но основным его жанром становится роман. В 1839 г. Вильяверде публикует первую часть романа «Сесилия Вальдес». Впоследствии, в конце 70-х годов, он вернулся к первоначальному замыслу романа, переработал его первую часть, развил сюжет и издал окончательный вариант этого произведения, не только самого значительного явления кубинской прозы, но и одного из наиболее ярких образцов испаноамериканского романа XIX в. В завершенном виде роман увенчал собой весь рас-

сматриваемый период развития кубинской литературы, собрав воедино все характерные для него идейно-эстетические тенденции, обогащенные новым духовным опытом, который принесли последующие десятилетия, ставшие важным этапом формирования кубинской нации.

Истоком романа Вильяверде явился один из типичных для того времени его рассказов под тем же названием — «Сесилия Вальдес» («Cecilia Valdés»), опубликованный им, как и первая часть романа, в 1839 г. В то время в своих представлениях о литературе Вильяверде не выходил за границы пропагандировавшегося Дель Монте тезиса «улучшения нравов» с помощью моралистической критики, а почвой, на которой возрастала его проза, была не «высокая» литература, а скорее французская «низовая» беллетристическая традиция городской прозы, романа-фельетона с мелодраматическим запутанным сюжетом, таинственными происшествиями, убийствами, преступлениями и т. п. К ним следует добавить и произведения европейской «физиологической» школы, раннего Бальзака.

По сравнению с другими кубинскими прозаиками, казалось бы, неразборчивый в эстетическом отношении, Вильяверде избрал путь, который оказался творчески плодотворным. Именно он на практике воплотил мысль Танко о том, что следует показать «общество разврата» в его целостности. В произведениях Суареса и Ромеро, Танко, Авельянеды действие происходит в уединенных поместьях на сахарных плантациях, в домах хозяев, а Вильяверде перенес его в город и не ограничился господскими гостиными, а вынес на улицы, в бедные жилища, в таверны, на вечеринки мулатов и негров, куда в поисках красоток полуинкогнито отправляются молодые повесы из господских домов. По произведениям Вильяверде можно подробно изучить топографию Гаваны, как и все многообразие типов, составляющих пестрое в социальном и этническом отношении население столицы. Незатейливая расхожая беллетристика стала для Вильяверде исходной точкой для панорамного воссоздания кубинского общества.

Абсолютно верным оказался выбор Вильяверде и главной героини, история жизни которой образует сюжет рассказа и раннего варианта романа. Это — «бронзовая мадонна», мулатка, ключевая фигура кубинской действительности, по праву занявшая одно из главных мест в национальной художественной традиции, как в ее «низовом», демократическом, так и в «высоком» вариантах.

Такое значение мулатки связано, в первую очередь, с ее особым положением — своего рода «средостением», в котором сходятся два основных этнических и социальных слоя — белые и негры. Мулат, даже свободный, редко мог претендовать на внимание со стороны белой женщины. Мулатка же, стремясь занять более высокое место в обществе, отвергает знаки внимания му-

латов, а тем более негров, и стремится завоевать расположение белого обеспеченного сеньора. Сама она, появившись на свет, как правило, в результате сожительства негритянки или мулатки с белым, как бы олицетворяет, по мысли Вильяверде, жертву «общества разврата» и в то же время является его орудием. Именно такие типовые жизненные коллизии и ввел в литературу Вильяверде — сначала в рассказе «Сесилия Вальдес», а затем и в первой части романа под тем же названием.



Сирило Вильяверде

И в рассказе, и в романе можно обнаружить те исходные идейно-эстетические устремления, которыми руководствовался писатель. Он стремился, во-первых, создать завлекательное чтение и потому выстроил запутанную интригу, прикрытую намеками, умолчаниями, тайной; во-вторых — живописать быт и обычаи горожан из разных социальных слоев, в том числе типичных для гаванской улицы; в-третьих — показать и представить на суд читателей падение нравов в обществе, в котором, как он считал в отличие от писателей-аболиционистов и от Авельянеды, равно виновны и хозяева жизни, и развращенные ими выходцы из низших слоев; наконец, повествуя о несчастной судьбе героини, показать губительность страстей и преподать урок морали.

Типичный для кубинского общества жизненный сюжет Вильяверде рисует нечеткими, размытыми линиями, как бы заставляя читателя самого догадаться, кто же такая Сесилия Вальдес и кем она приходится домогающемуся ее молодому креолу-повесе. Для кубинского читателя того времени подсказкой служила уже сама фамилия героини. Фамилия Вальдес давалась всем незаконнорожденным, воспитывавшимся в государственном приюте, основанном в XVII в. епископом Херонимо Вальдесом. Как правило, это были дети, родившиеся от белых господ и негритянок или мулаток. Читатель понимает намеки автора и без труда догадывается, кем приходится героине пожилой белый сеньор, который бранит очаровательную юную Сесилию, дитя улицы, за распущенность (возможно, это ее незаконный отец), кто такой молодой повеса и т. п. Как и Танко и Авельянеда, Вильяверде нащупывает самое больное место «общества разврата» — возможность

инцеста. Но, подобно Танко, Вильяверде вначале не решается довести конфликт до конца. Атмосфера романтической тайны усиливается с помощью атрибутов «черной», готической литературы. Бабушка Сесилии, стремясь удержать ее от улицы, рассказывает страшную легенду о том, как некая мулатка была унесена дьяволом, явившимся ей в образе пригожего белого господина. Но Сесилия, несмотря на предупреждения бабушки, отправляется на вечеринку мулатов, куда приходят и белые.

Сюжет первой части романа «Сесилия Вальдес» по сравнению с рассказом обрастает новыми персонажами, широко развернутыми сценами городской жизни. Здесь намечается тот переход от авантюрного повествования к панорамному роману с обширным социальным обзором, который займет свое место в кубинской литературе лишь через несколько десятилетий.

Интерес Вильяверде к изучению «физиологии» различных социально-этнических слоев, составляющих кубинское общество, получает относительно углубленное выражение в двух его последующих романах. В романе «Девушка с золотой стрелой» (1841) действие происходит в среде белых креолов. В основе его — мелодраматическая история о несчастной любви поэта-романтика байронического склада Хакобо Влюбленного к креолке из богатой семьи Паулине. За любовной историей прорисовываются реальные черты кубинской действительности, напряженные и враждебные отношения между креолами и испанцами. Символическое значение приобретает финал романа: Хакобо, как бы олицетворяющий креолов, гибнет. И здесь писатель интригует читателей романтической тайной: неясно, покончил Хакобо жизнь самоубийством или же его убил соперник-испанец.

Другой социально-этнический слой — мулаты, негры — становится предметом внимания Вильяверде в романе «Черепаховый гребень» (1845). В этом романе мулатка Росарио все с той же многозначительной фамилией Вальдес оказывается не жертвой, а соблазнительницей. Жертва же ее «черной» страсти и ревности — белый юноша Андрес. Роман «Черепаховый гребень» создавался автором, когда негритянско-мулатская проблема приобрела на Кубе особенно острый характер. Воздействие небелой среды на белое население трактуется автором в негативных тонах. Вильяверде ведет читателя по окраинным улочкам столицы, описывая ранее никогда не воспроизводившиеся в литературе быт негров и мулатов, их занятия, в частности изготовление черепаховых гребней — традиционный промысел ремесленников. Возможно, не только общая атмосфера романа, но и само его название — своего рода реминисценция, связанная с драматическими событиями, разыгравшимися на Кубе в начале 40-х годов, и с судьбой крупнейшего кубинского поэта XIX в., поэта-мулата Пласидо, оказавшегося в центре споров о путях развития кубинской нации и культуры. В жизни Пласидо с особой силой



Пласидо

и драматизмом воплотилась основная социальная и духовная коллизия Кубы — «проблема свободы человека, порабощенного деспотизмом», по определению Х. А. Портуондо [20].

«Пласидо» — литературный псевдоним поэта, настоящее же его имя Габриэль де ла Консепсьон Вальдес (Gabriel de la Concepcion Valdés, 1809–1844). Фамилия «Вальдес» досталась ему точно так же, как героиням романов С. Вильяверде: он был незаконным сыном испанской танцовщицы и свободного мулата-парикмахера и после рождения был оставлен матерью в приюте. Отец сразу же забрал его оттуда в свой дом, однако фамилия «Вальдес» осталась за ним навсегда как напоминание не только о низком, но и о греховном происхождении. Будучи почти белым по цвету кожи, подобно Сабу, герою романа Авельянеды, Пласидо никогда не стремился войти в круг белых, предпочитая общение с неграми и мулатами. Обе его жены были негритянки. Выросший среди бедного люда, Пласидо приобрел типичные для своей среды профессии — парикмахера, кондитера, типографского наборщика, художника (учился у Висенте Эскобара), ремесленника, работающего по черепаховой кости, и т. п. Жизнелюбивый, артистичный по натуре, Пласидо имел природный дар поэта-импровизатора, причем был способен импровизировать в десимах в течение нескольких часов подряд. Свой поэтический дар наряду с ремеслом художника он нередко использовал как средство заработка. В Матансасе, куда Пласидо переехал в надежде поправить материальное положение, он заключил договор с редактором газеты «Аурора де Матансас», согласно которому должен был за пищенскую плату сочинять ежедневно по одному стихотворению. Различными ремеслами Пласидо продолжал заниматься до 1842 г. и лишь последние два года своей жизни зарабатывал только сочинительством.

Хотя Пласидо был самоучкой, современную испанскую, а тем более кубинскую поэзию он знал неплохо. В своем последнем письме, посланном из тюрьмы перед трагическим финалом (Пласидо был расстрелян по подозрению в участии в заговоре против испанской власти), он писал: «Никому не оставляю слов проща-

ния, ибо знаю, что у меня нет друзей. Посылаю мой привет лишь дону Франсиско Мартинесу де ла Росе, дону Никасио Гальего и дону Хосе Соррилье»[21]. Обычно к именам этих испанских поэтов добавляют Кинтану, которого Пласидо также вспомнил перед смертью, и Эспронседу, следы влияния которого заметны в последних его произведениях. То, что Пласидо не упомянул ни одного кубинца, было его последним упреком поэтам-соотечественникам, с которыми его связывали довольно сложные отношения.

В отличие от «великомученика» Х. Мансано — раба, который нуждался в покровителях, Пласидо, принимая знаки благоволения со стороны литераторов круга Дель Монте, пытаясь найти поддержку у других меценатов, в то же время не стремился к слишком близкому общению с ними, чтобы избежать возможных унижений. Для Пласидо его низкое этническое происхождение и социальное положение, его отчаянная бедность стали чем-то вроде средства духовного самоутверждения, хотя его поведению вовсе не была свойственна открытая мятежность. Не случайно Пласидо отклонял все предложения помощи в выезде с Кубы, которые он получал от разных покровителей, в том числе и от любимого Эредиа, посетившего поэта-мулата в последний свой приезд в Матансас.

При анализе творчества Пласидо следует учитывать, какая пропасть отделяла его от покровителей и на какие моральные компромиссы приходилось ему идти, чтобы удержаться на поверхности жизни. Сборник 1838 г. «Стихотворения» («Poesías») открывался целым рядом образцов официозной одической поэзии, обращенной к королевскому двору, влиятельным лицам. Такого рода произведений, как и сочиненных по заказу, за деньги, Пласидо было написано немало. За эти произведения, как и за покровительство меценатов и различных влиятельных лиц, Пласидо получил множество упреков со стороны писателей-креолов. А негативное восприятие Пласидо кубинской действительности стало впоследствии поводом для продолжавшейся десятилетия полемики вокруг его имени и творчества. Либералы могли оказывать покровительство талантливому бедняку, но принять его как поэта, символизирующего Кубу, они, естественно не желали. Тем не менее Пласидо и своей биографией, и своим образом жизни, и самим своим характером воплощал вызревавшую изнутри опутанного расовыми предубеждениями колониального общества демократическую кубинскую культуру. Именно эту глубокую связь Пласидо с миром бедности и унижения, его породившим, имел в виду С. Витьер, когда писал: «... сквозь его поэзию просвечивает обыденная жизнь общества, которое зиждется на несправедливости»[22]. При этом Пласидо ни в коей мере не осознавал себя поэтом, представляющим в литературе этнический и социальный слой, к которому он принадлежал. Для него

характерны представления о поэте и поэзии, воспринятые им от писателей-креолов. В то же время ни социальное положение, ни культурный уровень, ни сама его натура поэта, вышедшего из народной среды, не позволяли ему целиком и полностью отождествить себя с социально-литературными и эстетическими нормами высшего культурного слоя.

Как и у большинства поэтов того времени, первоначальные эстетические представления Пласидо связаны с классицизмом, затем он воспринимает идею «местного колорита» и влияние испанских романтиков. Под влиянием Х. Эспронседы он пишет, например, «Прощанье пирата», а его псевдоромантическая поэма «Сын проклятья» (1843) на средневековый сюжет из европейской жизни отражает воздействие Х. Соррильи. Однако на деле ему были чужды все господствовавшие романтические каноны. Пласидо, сын «общества разврата», имел иную творческую сферу, в которой он полностью реализовался. Х. Ф. Мансано своей поэзией утверждал себя как чувствующую и мыслящую личность.

Пласидо же противопоставлял безобразию жизни, его породившей, себя как творца красоты, своему реальному положению несвободного человека — себя как вольного поэта, не отягощенного жизненными цепями. Символичен сам его псевдоним: «Пласидо» означает «безмятежный»; есть у этого слова и другой оттенок, восходящий к слову «наслаждение»,— «наслаждающийся». Оба эти значения хорошо передают доминирующий мотив творчества Пласидо — наслаждение бытием, безмятежная, полная жизнь вопреки всем разновидностям деспотизма. Важно подчеркнуть, что эта творческая позиция Пласидо не была порождением какой-либо рациональной идеи. Безмятежная радость, наслаждение бытием, побеждающие все тяготы жизни, связывают Пласидо со стихией народного творчества, с той средой, из которой он вышел.

Глубинная сущность поэтического творчества Пласидо находит свое выражение не столько в тематике, сколько в специфике его поэтического «жеста и звука», в ритмическом биении его поэтического слова. Гедонизм, вольная чувственность Пласидо, как и его дар импровизатора, имеют не рафинированно-литературное происхождение — они восходят к уличной песенно-музыкальной и стихотворческой стихии. «В процессе возникновения кубинской культуры Пласидо видится мне бесспорным родоначальником негристского течения нашей поэзии...— писал кубинский историк С. Агирре.— Хотя Пласидо был светлейшим мулатом, а его произведения созданы в соответствии с образцами литературы того времени и ничем не напоминают об Африке, тем не менее все, кто был подвержен расовым предубеждениям, безошибочно угадывали в поэзии Пласидо чуждое им начало и потому отвергали поэта»[23].

Несмотря на то что Дель Монте и поэты его круга мулатов, а тем более негров, с которыми ассоциировал себя Пласидо, не считали кубинцами, Пласидо ощущает себя именно кубинцем. Он утверждал это в своей поэзии самыми разнообразными способами. Это могли быть и темы произведений (гуахирская или индейская), избиравшиеся им под влиянием дельмонтинцев, и декларирование себя как «кубинца» в официозной поэзии. Но прежде всего то были сам облик и манера поведения поэта, безмолвно, но непреклонно противостоящие не только официальным испанским, но и креольским аристократическим кругам — той недоступной для него среде, к которой он стремился и от которой отталкивался. Ревниво охранявшаяся Пласидо внутренняя свобода получала наибольшее выражение в его импровизациях, создававшихся поэтом в социально близком ему окружении.

Эта особая атмосфера импровизационно-игровой поэтической стихии наполняет лучшие образцы творчества Пласидо, будь то глоссы, десимы или изящные летрильи, такие, как «Цветок каньи» («канья» — сахарный тростник), «Звезда Пана», «Цветок кофе», «Январская луна» и др. Характерно, что Пласидо, в отличие от поэтов, ориентирующихся на костумбристское живописание, свободен от навязчивых локальных кубинских примет, в том числе и в тех произведениях, которые были им созданы в традиции «кубинского романса» (сб. «Вегеро. Кубинские стихи» («El Vegero. Las poesías cubanas», 1841)). Так, например, в романсе «Вегеро», в котором воспевается любовь гуахиро к красивой крестьянке, лишь несколько местных названий напоминают, что действие происходит в «кубинской Аркадии». Но локальные приметы не нужны Пласидо: «наслаждающийся» поэт сам принадлежит этой Аркадии, а она, в свою очередь, его создание.

Этот же поэтический образ Кубы лежит в основе таких композиций Пласидо, как «Вершине Пана» и «Реке Юмури». По жанровым признакам они восходят к философско-исторической поэме Эредиа «На Теокалли в Чолуле». Одно из наиболее известных произведений Пласидо такого рода — исторический романс «Хикотенкатль» («Jicotencatl»), отражающий события из истории завоевания Мексики. Романс, отличающийся энергичной ритмикой и пластической образностью, завершается размышлением о бренности человеческих деяний. Та же тема звучит и в романсе «Вершине Пана» («Al Pan»), где поэт вспоминает «Гимн изгнанника» Эредиа. В духе традиций Пласидо представляет Пан гигантской вершиной, но, в отличие от испаноамериканских поэтов периода войны за независимость (Ольмедо, Бельо, Эредиа), Пласидо не сумел представить его и «вершинной» философской позицией для обзора истории. Он не был поэтом интеллектуального, философского склада. Традиционны мотивы осуждения деспотизма, бренности исторических свершений. Единственное, что волнует поэта,— как бы его останки, когда гора разрушится, не

смешались с прахом сатрапов. Романс «Вершине Пана» интересен другим — образом Кубы, который поэт создает в заключительных строфах, естественно и непринужденно связывая индейское прошлое с сегодняшним днем. Лишь опускается ночь, на морском берегу появляются тени первожителей:

Они то грустят, то ликуют,
то молча сидят, то пляшут,
поют о своих любимых
иль, вспомнив утраты, плачут.

Тебя эти призраки славят,
и длится всю ночь кружение,
но только восток заалеет
и дня возвестит рожденье,

поспешно они улетают,
в извечной тьме исчезая,
но долго слышны их стопы:
«О, Куба!.. Куба родная...» [24]

Перевод Л. Цывьяна

Эту исчезнувшую индейскую Аркадию воспевает поэт и в романсе «Реке Юмури» («Al Jumurí»). Он вспоминает, когда из Испании отправлялись к этим местам корабли Колумба, когда здесь жил наивный «бронзовый» народ, скользили их лодки, звучали их песни.

Насколько важным для поэтического самосознания Пласидо было творчество Эредиа, говорит написанная им в год смерти поэта элегия «Синяя мальва», проникнутая реминисценциями из его стихотворений. Пласидо утверждает историческое и поэтическое первородство Эредиа — самого вдохновенного певца родины — и предвещает «вечное проклятие» тому, кто отвернется от него. Последнее «прощай» поэту — синяя мальва, романтический цветок, расцветающий не в ухоженных садах, а зарослях, покрывающих руины.

Отношение Пласидо к Эредиа, который так же, как и он сам, хотя и по другим причинам, был изгоем, говорит о многом. Хотя на патриотические темы Пласидо написал всего лишь несколько стихотворений, они важны для понимания того, каким мятежным потенциалом обладала защитная «безмятежность» поэта. Патриотические чувства находят у него выражение в сюжетах на тему освободительной борьбы других народов («Польше», «Греции»), на антитираническую тему («Смерть Цезаря», «Вильгельм Телль» и др.); известны также два-три ходивших в списках открытых революционных произведения. Среди них десимы «Гаванцы, к свободе!» и сонет «Клятва». Десимы были сымпровизированы на одном из собраний патриотов в Гаване, а сонет,

в котором поэт призывает к свержению тирании, был широко известен в народе и впоследствии фигурировал как одно из основных обвинений против поэта на судебном процессе.

Очевидно, Пласидо посещали печальные размышления о том, что в поэзии он тратит свои силы не на главное. Эти переживания отражены в ходившем в списках стихотворном послании «Мексиканскому генералу, сыну Кубы, Андресу де ла Флору». А. де ла Флор, как и Эредиа, был членом созданной в Мексике антииспанской организации «Великий легион Черного орла» и, подобно ему, был заочно приговорен к смертной казни. После амнистии, уже в чине генерала, он побывал на Кубе и встречался с Пласидо в Матансасе.

Мексика и Куба противостоят в стихотворении как земля свободы и земля рабства. Уставший жить рабом, герой покинул родину, чтобы вкусить свободу. О глотке вольного воздуха мечтает и поэт. Здесь, «на прекрасной и несчастной родине», тысячи кубинцев могли бы взяться за оружие, но бездействие и привычка к рабству их губят. Угрызения совести мучают поэта. Но нет, заключает он, я не «поэт-раб», таков я только на вид, а на деле — «свободней орла». Прощаясь с сыном Кубы и «наследником Атуэя» (индейский вождь, казненный конкистадорами), поэт заверяет: «Либо смерть моя близка, либо я буду дышать воздухом свободы». Действительно, вскоре он был казнен испанцами. Годом раньше погиб Х. Миланес, вышедший из иной среды, но также сполна познавший все тяготы жизни.

Хосе Хасинто Миланес (José Jacinto Milanés, 1814—1863) родился в обедневшей креольской семье и по социальным меркам своего времени занимал промежуточное положение между представителями «сахарократии» и демократическими слоями, что обусловило его болезненную чуткость и острую реакцию на социальную несправедливость. Миланес рано начал трудиться. Около 1834 г. он познакомился в Гаване с Дель Монте, который обратил внимание на образованного и талантливого юношу (самоучкой Миланес овладел несколькими европейскими языками) и помог ему получить в Матансасе место служащего на железной дороге. Исключительно ранимый, склонный к рефлексии, Миланес тяжело переносил жизненные перипетии и любовные увлечения.

Литературная деятельность Миланеса началась со времени его знакомства с Дель Монте, с которым поэт в течение десяти лет оживленно переписывался. Лирик по преимуществу, Миланес поначалу обратился к любовной теме, обнаружив чистоту поэтического голоса и естественность чувств («Ночь», «Гнездо» и др.). Затем он приобщается к идеям Дель Монте, считавшего, что поэт должен быть прежде всего врачевателем общественных нравов, но вскоре выходит далеко за пределы охранительной позиции своего наставника. Уже первые известные письма Миланеса, адресованные Дель Монте, обнаруживают его социальную чуткость

и глубокую гражданственность. В одном из них Миланес пишет о том, что кубинская литература непременно должна обращаться к «негритянской» теме («негры — вот источник нашей лучшей поэзии»), но, поскольку эта тема — «запретный плод», остается судить лишь «средний и низший классы». Сама лексика писем Миланеса («средний класс», «кубинский народ», «трудящийся класс» и т. п.) в сравнении с лексикой либералов круга Дель Монте обнаруживает новое направление мышления. Резко и ясно ставит Миланес вопрос о рабстве: это «зараза, отравляющая кубинскую землю», символ неволи родины, жаждущей свободы. К тому времени относится стихотворная повесть Миланеса «Мятежный негр» («El negro alzado», 1835), отличающаяся суровым реализмом, выходящим за рамки филантропического аболиционизма.

Кумиром Миланеса становится В. Гюго. В серии баллад («Разбойник», «Подкидыш», «Пьяница», «Тюрьма», «Нищий», «Проститутка», «Сын богача» и др.), написанной в 1837—1839 гг., он ориентируется на его социальный романтизм. Эти произведения, исполненные искреннего сострадания и прямого обличительного пафоса, обеспокоили Дель Монте.

Устремленность к социальной проблематике придавала поэтическому ви́дению Миланеса конкретность и способствовала преодолению романтических штампов. В «Законах труда» он излагает свое понимание задач, стоящих перед поэзией, противопоставляя живописности и риторике обнаженную простоту и «сниженный тон», «богатый только искренностью». Такая установка, приводившая Миланеса иногда к излишней прозаизации его стихотворных произведений, в целом обусловила их новое и необычное звучание. Это поняли поэты следующего поколения — Форнарис и Луасес, которые писали: Миланес «был первым среди нас, кто обнаружил стремление создавать собственную литературу и с этой целью описывал окружающую жизнь живыми красками, осмеливаясь использовать местные понятия и провинциальные выражения (т. е. собственно кубинские языковые формы.— *В. З.*), которых раньше поэты боялись как оскорбления традиции и профанации испанской классики» [25].

Подобно своим современникам, Миланес не без успеха обращался к дельмонтевской модели «кубинского романса», к теме крестьянина-гуахиро (сборник десим и глосс «Песни монтеро» («Los cantares del montero, 1841)), создавал костумбристские зарисовки, затрагивал индейскую тему («Влюбленный индеец»). Однако наибольших результатов поэт добивался именно в «сниженных» пейзажных зарисовках родного Матансаса, природы («Зимний день», «Рыбная ловля») и в лирико-философских медитациях, наполненных конкретными реалистическими деталями, придающими неоспоримую достоверность его переживаниям («Опираясь локтями на мост» и др.). У Миланеса кубинский мир

впервые стал обретать конкретно-жизненные национальные очертания, и от него оказывались неотделимыми страдания неимущих, рабов. В тот период развития кубинской литературы Миланес сумел пристальнее других взглянуть на кубинское «общество разврата».

Хотя освободительная тема не заняла существенного места в творчестве Миланеса, в тех немногих произведениях, которые поэт посвятил ей, он высказался откровенно. Именно Миланес подхватил бескомпромиссный пафос Эредиа, который будет отличать кубинскую поэзию и в дальнейшем. В «Думе» («Un pensamiento», 1838) Куба предстает, согласно традиции, начало которой положил Эредиа, прекрасной женщиной, с волосами-пальмами. Однако родина поражена страшной, разлагающейся язвой разделения на «господ и рабов, угнетенных и угнетателей». Характерная для Эредиа тема осуждения бездеятельности и покорности у Миланеса выливается в открытый призыв перейти от слов к делу: «Руки, а не голоса!»

Эти же настроения присущи и известному его стихотворению «После пира» («Después del festin»)

Вы — словно чужестранцы в своей родной стране!
Продавшие отчизну, предательством не мучась,
вы дремлете... Ну что же... Сон — это ваша участь...
Но помните: однажды проснетесь вы в огне! [26]

Перевод С. Гончаренко

Подобно Пласидо, в «Эпистоле Игнасио Родригесу Гальвану» («Epístola a Ignacio Rodríguez Galván»), адресованной мексиканскому поэту и дипломату, познакомившемуся с романтической драмой Миланеса «Граф Аларкос», поэт отвечает вежливым отказом на его предложение выехать в Мексику:

Я буду с родиной, когда она плачет в рабстве,
Я буду с родиной, когда она будет петь песнь свободы.

«Эпистола» Миланеса стала одним из наиболее популярных образцов подпольной освободительной поэзии.

В 1843 г. Миланес заболевает и теряет рассудок (согласно семейной легенде, под влиянием любовной драмы). Однако С. Ариас, отмечая, что семья тщательно скрывала обстоятельства заболевания Миланеса, связывает его состояние не только с личными переживаниями, но и с общей атмосферой в стране и конкретно в его родном Матансасе [27]. Именно Матансасу суждено было стать тем местом, где в следующем году разыгрались события, непосредственно повлиявшие на судьбы большинства видных кубинских писателей.

Матансас — центр производства сахарного тростника и сахара-сырца, а также морской торговли — в 1843 г. был подобен вулкану. Предвестием надвигающихся событий были изолирован-

ные волнения негров и мулатов, начавшиеся после 1840 г. В 1843 г. произошли два крупных мятежа, возникла критическая ситуация. Как утверждали испанские власти, заговорщики планировали восстание цветного населения с целью уничтожения белых. Новый генерал-губернатор устроил повстанцам кровавую бойню, после чего началась серия судебных процессов, вошедших в историю под названием «заговора эскалера» («лестничный заговор»). Историки полагают, что единой организации мятежников и общего плана восстания не существовало. В то же время известно, что свободолюбивые настроения негров и мулатов были отчасти вызваны либеральной аболиционистской пропагандой, исходившей от белых креолов, общавшихся с английским консулом в Гаване Д. Тэрнбуллом. Хотя охранительные позиции Дель Монте были известны, испанские власти, видимо не без оснований, связывали с его именем распространение опасных настроений. Во время судебного процесса имя Дель Монте, заблаговременно выехавшего в Европу, фигурировало на всех допросах, ибо власти пытались выяснить меру его участия в заговоре. В письме к Дель Монте его родственник следующим образом охарактеризовал положение на Кубе: «Тюрьмы переполнены неграми-заговорщиками. В числе заключенных фигурируют Мансано, Пласидо, Бриндис — все негры и мулаты, проявившие себя талантами в какой-либо области» [28]. В результате процесса погибли четыреста человек (около ста из них были расстреляны), более пятисот — заключены в тюрьму, сотни — депортированы в Африку.

Тяжкая судьба выпала на долю Мансано и Пласидо. Оба они подверглись пыткам. Власти, устраивая им очные ставки, пытались выяснить, какую роль сыграл в антиправительственной деятельности Дель Монте. Мансано был оправдан, но не мог уже писать и перестал участвовать в культурной жизни Кубы. Пласидо же, несмотря на то что он отрицал свою причастность к заговору, был признан бунтовщиком и в 1844 г. казнен.

Как писал С. Ариас, в конечном итоге власти не интересовало, виновен Пласидо или не виновен. Его гибель была предопределена тем, что он «осознавал себя мулатом и кубинцем и обладал блестящим поэтическим талантом» [29]. Казнь Пласидо, возможно именно потому, что он утверждал свою невиновность, превратила его имя в легенду, в символ зревшего национального самосознания.

Репрессии обрушились на белых писателей-креолов; одни из них были арестованы, другие вызваны для дачи показаний. Дель Монте отказался приехать на Кубу во время расследования и опубликовал в 1844 г. в Париже открытое письмо, в котором изложил свои взгляды на негритянскую проблему. Он считал необходимым уничтожить в своей стране рабовладение исключительно с целью, чтобы не увеличивать приток негров на Кубу, постепенно превратив ее в «европейскую колонию». В этом же

письме и в заметке «Два поэта-негра: Пласидо и Мансано» (1845) он дал презрительную характеристику Пласидо, который под пытками рассказал о его связи с заговорщиками.

С. Вильяверде писал Дель Монте: «После вашего отъезда и кровавых событий в Матансасе такое уныние и такой страх воцарились среди тех немногих, кто посвящал себя литературе, что теперь даже и случайно не встречаются по двое, чтобы поговорить о литературных делах. Начиная с Миланеса, впавшего в безумие, и кончая Суаресом, занятым лишь судебными тяжбами, все живут каждый сам по себе, немые, опустив головы. Пальма единственный, кто сегодня пишет, но лишь о модах, танцах и театре» [30].

События 1843—1844 гг. коренным образом изменили общественно-культурную ситуацию в стране.

[1] Этнические процессы в странах Карибского моря. М., 1982. С. 79.
[2] Цит. по кн.: *Vitier C.* Ese sol del mundo moral. México, 1975. P. 22.
[3] *Vitier C.* Introducción // Los poetas románticos cubanos. La Habana, 1962. P. 9.
[4] Ibid. P. 8.
[5] Поэзия кубинского романтизма. М., 1970. С. 39.
[6] El movimiento de los romances cubanos del siglo XIX. La Habana, 1964. P. 5.
[7] Perfil histórico de las letras cubanas. La Habana, 1983. P. 103.
[8] Escritos de Domingo del Monte. La Habana, 1929. Vol. 2. P. 92.
[9] *Терновой О. С.* Философия Кубы. Минск, 1972.
[10] *Vitier C.* La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano. La Habana, 1968. Vol. 1. P. 35.
[11] *Del Monte D.* El Centón epistolario. La Habana, 1957. Vol. 7. P. 51.
[12] *Arias S.* Tres poetas en la mirilla. La Habana, 1981. P. 79.
[13] Цит. по кн.: *Friol R.* Suite para Juan Francisco Manzano. La Habana, 1977. P. 166.
[14] Ibid. P. 29.
[15] Ibid. P. 50.
[16] *Del Monte D.* Op. cit. Vol. 7. P. 113.
[17] Цит. по кн.: *Cruz M.* Sab, su texto y su contexto // *Gómez de Avellaneda G.* Sab. La Habana, 1973. P. 110.
[18] Ibid. P. 81.
[19] Ibid. P. 41—44; см. также: *Арауxо Карруана Н.* Трактовка образа индейца и негра во французском и латиноамериканском романтизме (на основе сравнительного анализа романов «Атала» и «Куманда», «Бюг-Жаргаль» и «Саб»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.
[20] *Portuondo J. A.* Bosquejo Histórico de las letras cubanas. La Habana, 1961. P. 22.
[21] Цит. по кн.: *Arias S.* Op. cit. P. 26.
[22] *Vitier C.* Lo Cubano en la poesía. La Habana, 1970. P. 90.
[23] Цит. по кн.: *Arias S.* Op. cit. P. 34.
[24] Поэзия кубинского романтизма. С. 55.
[25] Цит. по кн.: *Arias S.* Op. cit. P. 95.
[26] Поэзия кубинского романтизма. С. 64.
[27] *Arias S.* Op. cit. P. 85, 86.
[28] *Friol R.* Suite para Juan Francisco Manzano. P. 223.
[29] *Arias S.* Op. cit. P. 16.
[30] Perfil histórico de las letras cubanas. P. 233.

Глава вторая

ЛИТЕРАТУРА КУБЫ С СЕРЕДИНЫ 40-х ДО 80-х ГОДОВ

Удар, нанесенный властями в 1844 г. по негритянско-мулатскому населению, был направлен против кубинцев как формирующейся нации и в то же время против зреющей новой культуры. Напуганная призраком «черной революции», а по сути дела — зреющим кубинским освободительным движением, колониальная администрация запретила с 1845 г., и на этот раз уже окончательно, работорговлю, прекратив тем самым приток негритянского населения на остров. Одновременно нехватка рабочих рук стала компенсироваться массовым переселением на Кубу бесправных китайцев и индейцев из Юкатана (Мексика), а также за счет иммигрантов из европейских стран. В это же время начинается политика поощрения межрасового смешения.

Все это обусловило переход антииспански настроенных кубинских креолов-рабовладельцев от реформизма к аннексионизму. Суть аннексионизма состояла в идее освобождения Кубы от власти Испании путем присоединения ее к Соединенным Штатам на правах еще одного штата. Социальную базу этого движения, как и раньше, составляла кубинская «сахарократия», надеявшаяся таким образом решить две задачи: сохранить под протекторатом США систему рабовладения и приобщиться к более передовым экономическим формам. «В экономическом отношении остров практически уже сменил метрополию. В 1859 г. Куба вывозила в США 42% своей экспортной продукции, а в Испанию лишь около 12%. Кубинские производители зависели от североамериканского, а не от испанского рынка» [1].

Однако в результате как противодействия аболиционистски настроенных северных штатов, так и неудач с военными экспедициями аннексионистов, организованными с территории США под руководством Нарсисо Лопеса в 1850—1851 гг., и провала ряда других заговоров эти планы рухнули. Аннексионистская программа встретила оппозицию среди патриотически настроенной части креолов, которую возглавил Х. А. Сако, живший в то время в Европе. В 1848 г. Сако развернул при помощи и непосредственном участии Дель Монте полемику с аннексионистами, повлиявшую на общественное мнение. В своей наиболее известной статье «Идеи по поводу присоединения Кубы к Соединенным Штатам» (1848) Сако писал: «Несмотря на то что я признаю все преимущества, которые обрела бы Куба, став частью Соединенных Штатов, случись так, в моем сердце осталось бы чувство глубокой горечи из-за утраты кубинцами своей национальности... В конечном итоге аннексия означала бы поглощение Кубы Со-

единенными Штатами... Я хотел бы, чтобы Куба не только была богатой, просвещенной, высоконравственной и сильной страной, но и кубинской, а не англоамериканской... национальность — это бессмертие народа и самый чистый источник патриотизма»[2].

Основным оппонентом Сако в споре об аннексионизме был писатель Лугареньо (Г. Бетанкур Сиснерос), возглавлявший в то время в Нью-Йорке эмигрантскую кубинскую хунту. Убедившись очень скоро в корыстных интересах США, которые вели торг с Испанией о Кубе, Лугареньо также обратился к идеям освобождения.

После яростной антианнексионистской кампании Сако отходит от активной политической деятельности и посвящает последние годы своей жизни созданию трудов, которые по своему значению были намного шире его узких политико-идеологических взглядов. В 1875—1877 гг. вышли три тома его «Истории рабства с древнейших времен до наших дней» (Париж, Барселона). Два последующих тома — «История рабства индейцев в Новом Свете» и «История рабства африканской расы в Новом Свете и особенно в американо-испанских странах» — были опубликованы уже после его смерти, в 1879 и 1883 гг.

Репрессии испанских властей, направленные против аннексионистского движения, отразились и на кубинской литературе, так как среди участников этого движения было немало писателей. В 1848 г. в тюрьме оказались близкий друг Нарсисо Лопеса прозаик С. Вильяверде, поэты П. Сантасилиа и Х. А. Кинтеро, приговоренный к смертной казни. Однако им удалось бежать из тюрьмы и эмигрировать в Соединенные Штаты, где они примкнули к хунте. Избежав ареста, туда же эмигрируют поэты Л. Турла, Х. Клементе Сепеа и заочно приговоренный к смертной казни М. Теурбе Толон. Все они сотрудничают в аннексионистской прессе (газеты «Вердад», «Кубано», «Комета» — две последние издавались Т. Теурбе Толоном), где публицистика перемежалась поэзией. Некоторые из поэтов-эмигрантов издавали в США свои сборники: Теурбе Толон выпустил в 1856 г. «Стихотворения», а Сантасилиа в том же году — «Арфу изгнанника».

В 1858 г. в Нью-Йорке вышел сборник «Лютня изгнанника» («El Laud del desterrado»), составленный Педро Сантасилиа главным образом из стихотворений, опубликованных на страницах газет. Символически его открывали стихотворения Эредиа. Хотя представленные здесь поэты занимали аннексионистские позиции, в их произведениях преобладали не узкополитические установки, а общий освободительный пафос. Не случайно впоследствии большинство из них стали сторонниками независимости и участниками освободительной Десятилетней войны 1868—1878 гг.

Среди поэтов, чьи стихи вошли в «Лютню изгнанника», наиболее талантливым был Хосе Агустин Кинтеро, автор баллад,

лирических и революционных стихотворений («Вперед!», «Поэзия», «Тост изгнанника» и др.). Патриотическая тема преобладала в стихах П. Сантасилиа, который переехал в Мексику после победы Бенито Хуареса и стал его личным секретарем. Поэт неоднократно избирался депутатом мексиканского конгресса, а во время войны за независимость был представителем интересов революционной Кубы перед мексиканским правительством. Наибольшей популярностью пользовался Мигель Теурбе Толон, писавший помимо патриотической лирики «кубинские романсы». Примечательно некоторыми мотивами творчество Леопольда Турлы: в его стихотворении «Золото», также включенном в «Лютню изгнанника», гнев и возмущение поэта деспотизмом переходят в прямые упреки представителям кубинской «сахарократии» в том, что, опасаясь народного восстания, они предпочитают склонить голову перед тиранами. Близкий Милансу по остроте реакции на социальную несправедливость (ранний сборник «Молнии тропиков», 1842), Турла может считаться одним из предшественников социальной и пролетарской кубинской поэзии.

На самой Кубе в литературе в результате двух волн жестоких репрессий складывается кризисная ситуация, объяснявшаяся не только политическими условиями, но и неясностью перспектив развития национально-освободительного движения, дезориентацией художественного сознания. Поэзия утрачивает свой высокий этический пафос, начинают преобладать псевдоромантическое версифицирование, расслабляющие меланхолические настроения. Невозможность обращения к актуальным общественным проблемам стала тормозить и развитие национального романа. Характерно, что немногочисленные достойные упоминания романы этого периода в большинстве своем пишутся и публикуются не на Кубе, а в Испании.

Жившая постоянно в Испании Г. Гомес де Авельянеда кроме двух поэтических сборников «Стихотворения» (издания 1841 и 1850 гг.) выпустила в 40—50-е годы несколько романов. Наибольший интерес из них представляют романы «Две женщины» («Dos mujeres», 1842—1843) и «Гуатимосин» («Guatimozin», 1846). Первый роман, написанный под влиянием романтического радикализма, отличавшего Авельянеду в «Сабе», неожиданно остро для своего времени ставит проблему положения женщины в обществе, опутанном социальными предрассудками и лицемерием. Роман не случайно был запрещен на Кубе, как «аморальный».

«Гуатимосин», в основе которого лежат события, связанные с завоеванием столицы ацтеков Теночтитлана испанскими конкистадорами, принадлежит к лучшим образцам исторического индеанистского романа Латинской Америки XIX в. В этом романе, построенном на полярном противостоянии персонажей, олицетворяющих два столкнувшихся мира,— Эрнана Кортеса и Гуатимо-

сина (Куаутемок), все симпатии Авельянеды отданы героическому Гуатимосину, а характеристика Кортеса вскрывает истинные интересы конкистадоров, прикрывающихся идеей христианизации «варваров».

В Мадриде вышел анонимный роман «Гаванский суд и его тайны» (1846), разоблачающий коррупцию в судопроизводстве и нравы колониального общества, в Париже — роман капарца А. Авелино де Ориуэлы «Солнце Хесуса дель Монте» (1852), действие которого происходит в 1843—1844 гг., т. е. во время жестоких репрессий против негритянского и мулатского населения. Построенное как «роман обычаев и нравов», это произведение отличается острым разоблачительным пафосом и объективным отношением к самой страдающей части колониального общества — неграм и мулатам. Фигурируют в нем и некоторые реальные лица, ставшие жертвами процесса «заговор эскалера».

В Испании вышли романы Рамона Пиньи «Херонимо Благородный» (1857) и «История счастливого плута» (1860), в которых автор, сочетая приемы пикарески, костумбризма и социально-психологического романа, сатирически рисует разлагающееся колониальное общество. Среди немногочисленных романов, изданных в то время на самой Кубе,— «Фаталист» (1866) Э. Пичардо. Прекрасный знаток своей среды, Пичардо, описывая различные слои кубинского общества, воссоздает сатирическую панорамную картину, однако в художественном отношении это произведение незначительно.

В целом в кубинской прозе происходит поворот от сюжетных повествований к костумбристскому очерку. Если раньше очерк служил лишь фоном, на котором вызревали большие повествовательные жанры, то теперь он становится самоцелью.

Зарождение кубинской костумбристской прозы относится, как уже отмечалось, к концу 30-х годов. Тогда Г. Бетанкур Сиснерос (Лугареньо) начал публиковать свои «Обыденные сцены» («Las escenas cotidianas») в газете г. Пуэрто-Принсипе. В 1840 г. он издал их отдельной книгой. В 1838—1839 гг. С. Вильяверде опубликовал первую часть своей книги «Поездка в Вуэльта-Абахо» («El viaje a Vuelta Abajo»), включающую очерки, посвященные быту и обычаям крестьян его родной провинции. Вторая часть книги вышла в 1843 г. В 1838 г. серию очерков «Воспоминания о моем путешествии в Пуэрто-Принсипе» издает А. Бачильер и Моралес.

Кубинский очерк, связанный при своем зарождении с французской «физиологической» школой, творчеством Бальзака, позднее развивается под влиянием испанского костумбризма. В условиях суровой цензуры кубинские писатели избирают в качестве модели не очерк М. Х. де Ларры — бичевателя общественных пороков, а Эстебаньеса Кальдерона и Месонеро Романоса со свойственными им чертами иронического бытописательства, юмористи-

ческой критики, редко переходящей в сатирический гротеск. В этом стиле писали также начинавшие в конце 30-х годов Хосе Мария де Карденас и Родригес (1812—1883), известный под псевдонимом Иеремиас де Докаранса, и Хосе Викториано Бетанкур (1813—1875). Карденас и Родригес издал в 1847 г. «Собрание сатирических и нравоописательных очерков» («Colección de artículos satíricos y de costumbres»), а сочинения Бетанкура, выходившие в периодике, были собраны в книгу «Очерки обычаев» впервые лишь в 1941 г.

При всей очевидной вторичности сочинений упомянутых писателей по отношению к европейскому костумбризму, им свойственны и особые черты, продиктованные как специфическими интересами авторов, так и политическими условиями, сложившимися на Кубе. Хотя объектом внимания этих писателей были главным образом не общественные нравы, а частная жизнь кубинцев и основные типы, характерные для кубинской действительности, за морализирующей критикой скрывается более значимая задача — утверждение родины. «Во многих очерках той эпохи бьется пульс зарождающегося критического реализма; звучит протест и обвинение против колониального режима, порождающего распущенность и произвол, которые гнетут кубинскую жизнь»,— пишет кубинский литературовед Р. Эрнандес[3].

Характерны очерки Бетанкура, любовно описывающего обычаи кубинской жизни прошлых времен и обращающегося к таким персонажам и темам, которые в то время редко становились объектом внимания, как, например, «негры-знахари» или обычаи негритянской секты «ньяньиго» и т. п. Вместе с типично кубинскими персонажами в литературу Кубы входили специфическая кубинская лексика, живой разговорный язык.

Особыми чертами обладали костумбристские опыты А. Суареса и Ромеро, который в 1859 г. издал «Собрание очерков» («Colección de artículos»), куда вошли его статьи по вопросам образования; очерки, описывающие природу Кубы; наполненные меланхолическими романтическими настроениями зарисовки различных сторон кубинской жизни. Взгляд на действительность автора первого аболиционистского романа существенно изменился. Теперь он спокойно рассуждает и о преимуществах дарового рабского труда, и об экономическом эффекте использования парового двигателя. Но от аркадического пейзажа Кубы оказываются все-таки неотделимыми свист бича и мрачная фигура надсмотрщика («Сахарный завод», «Боно», «Рубка сахарного тростника»). Цензура выбрасывала из очерков Суареса и Ромеро все, что могло напомнить читателю о реальности. Так, исполненный лиризма очерк «Сторож» о старом негре-рабе мог бы вылиться в драматический сюжет, но писатель останавливается на полуслове.

Одновременно с легкой и даже любовной, иронической критикой кубинских нравов и типов и лирическим очерком Суареса и

Ромеро намечается другая характерная разновидность костумбристской литературы — гротеск. Зарождение его связано с именем Б. Х. Креспо и Борбона, известного под африканизированным псевдонимом Крето Ганга.

Бартоломе Хосе Креспо и Борбон (Bartolomé José Crespo y Borbón, Creto Gangá, 1811?—1871?), родившийся в Испании, в Галисии, с юности жил в Гаване. В печати он начал выступать во второй половине 20-х годов. Сменив несколько профессий, Креспо и Борбон стал профессиональным журналистом-сатириком. Некоторую известность он получил в конце 30-х годов, когда опубликовал комедии, сайнете и сатирические стихи, критикующие нравы столичной жизни. Однако расцвет его деятельности приходится на вторую половину 40-х годов, когда он публикует произведения, вносящие существенно новые моменты в кубинскую литературу. Любимый персонаж писателя негр-ганга Крето Ганга, от имени которого он пишет стихотворные, главным образом в десимах, зарисовки гаванского быта. Среди них — «Лабиринты и закоулки карнавала. Правдивая история в стихах о том, что случилось со мной, Крето Гангой, и моей негритяночкой Франсиской Лукуми»; сайнете «Ахиако, или Свадьба Панчи Хулии и Кануто Распадуро», «Письмо Крето Ганги жене Франсиске Лукуми» и т. д. В 1848 г. он имени Крето Ганги, как бы ставшего «редактором» газеты «Пренса», он публикует множество юмористических и пародийных заметок, объявлений, комментариев, романтическое стихотворное повествование «Тайны одного боио», переписку Крето Ганги с негром Мандингой и т. п.

Персонаж Крето Ганга и стал главным открытием Креспо и Борбона. Негры вышли на гаванскую сцену уже в сайнете Коваррубиаса, однако в его пьесах они играли второстепенную роль. Негр-страдалец, герой аболиционистской литературы, был запрещен цензурой, но негр-буффон стал «редактором» официальной газеты.

Незатейливая юмористическая журналистика Креспо не делала погоды в литературе того времени, однако в исторической ретроспективе его творчество выступает как одна из исходных точек развития «негритянской» линии кубинской литературы. Дело в том, что Крето Ганга говорил и писал на языке босаль, т. е. на языке негров, передавая их специфическую фонетику, лексику и т. п. Именно этот язык, которым с естественной простотой владел Креспо, и обусловил в первую очередь художественную значимость его персонажа, ибо через язык реконструировался самый облик кубинского негра, характерность его восприятия жизни, особенности его психологии, вкусов.

Креспо и Борбон ни в коей мере не был негрофилом. Сначала он занимал среднелиберальные позиции, а впоследствии откровенно встал на сторону интегристов, т. е. противников осво-

бождения Кубы. Однако, задавшись целью смешить публику и критиковать нравы через образ негра, Креспо, обладавший острым эстетическим чутьем, создал такой персонаж, который невольно сыграл свою роль в утверждении негра как неотъемлемой части кубинского мира. По сути дела, Крето Ганга был очередной, вслед за гуахиро, маской, символизировавшей зарождавшуюся национальную культуру в столкновении и взаимопроникновении различных миров. Прямая связь с карнавально-уличной стихией символически и отчетливо ясно выступала в первом произведении, написанном от имени Крето, где он рассказывает как раз о том, как провел карнавальное воскресенье вместе со своей Франсиской Лукуми. На кубинском карнавале, где белые рядились неграми, а негры представляли себя белыми господами, и появился сам Крето Ганга.

Гротеск рождается из несоответствия образа Крето Ганги — сторонника хороших манер, любезного и предупредительного, с чувством собственного достоинства комически преподносящего себя как «культурного» человека,— и его полуграмотной, ломаной речи, выдающей его реальное положение. Но этот образ был пронизан «смеховой свободой», демократичной фамильярностью, свойственной народному пересуду и пародии, что в конечном счете и заставляло читателя воспринимать его с юмором и симпатией.

Другой источник гротеска Креспо и Борбона был связан с тем, что его негр-редактор избирал для пародий жанры и каноны литературы того времени, начиная с костумбристского бытописания и кончая романтической оперой, пьесой и даже социальным романом-фельетоном, вроде тех, что создавались в подражание Э. Сю. И здесь комический эффект возникал из столкновения разнородных эстетических, языковых, психологических стихий.

Хотя автор того не замышлял, Крето Ганга своей ломаной речью и улыбчивой пародией вносил существенный корректив в поиски национального типа, которые вела кубинская литература. С его рождением начала обозначаться новая идейно-эстетическая коллизия, связанная с нарастающим значением негритянского начала в культуре Кубы и невозможностью для писателей того времени принять негра и воссоздать его в литературе таким, каким он был в действительности. Этому препятствовала не только испанская цензура. «Белая» кубинская Аркадия, идиллический мир крестьянина-гуахиро не допускали в свои пределы «черный» цвет негра — раба, отверженного чужака, носителя чуждых и даже «безобразных» норм, противостоящих господствующему социально-эстетическому идеалу. Допуская же его в свои пределы в роли страдальца, она надевала на него маску, в которой его можно было принять,— маску романтического персонажа, ту, которую в свое время Мансано усвоил как жизнен-

ную норму. Воспринять негра таким, какой он есть, литература оказалась способной только в варианте, по определению Х. А. Портуондо, «негра-буффона» [4]. Таким и создал его Кресно и Борбон.

«Кресно и Борбон сыграл в литературе Кубы роль такую же, какую в ее живописи сыграл Ландалусе: он открыл негритянское начало как часть формирующейся кубинской национальности» [5]. Художник-костумбрист Виктор Патрисио де Ландалусе основал тогда традицию кубинской жанровой живописи, создав целую галерею юмористических сценок, в которых участвуют негритянки, негры, мулатки, мулаты, предстающие как неотъемлемая часть национального мира Кубы. Как и Кресно и Борбон, родившийся и выросший в Испании, Ландалусе не считал себя кубинцем и занимал интегристские позиции, но, как и он, выполнил, не думая о том, роль художника, утверждающего своеобразие чуждого ему мира.

Ландалусе проиллюстрировал вышедшую в 1852 г. первую кубинскую антологию костумбристского очерка «Кубинцы в их собственном изображении» («Los cubanos pintados por si mismos»).

Создана она была по образцу испанской антологии «Испанцы в их собственном изображении» (1843—1844), которая, в свою очередь, была скопирована с одноименной французской модели (1840—1842). И в этом, казалось бы, невинном жанре шла политическая борьба. Из антологии, составленной испанцем-интегристом Бласом Сан-Мильяном, были исключены произведения Лугареньо, Суареса и Ромеро и ряда других писателей, а некоторые очерки и иллюстрации представляли кубинцев в критически-гротескном изображении, что дало повод для резких отзывов со страниц прессы кубинского поэта Х. К. Сенеа.

В поэзии параллельно костумбристскому очерку продолжает активно развиваться «кубинский романс». В 50—60-е годы вышли поэтические сборники Ф. Поведы и В. Эрреры, перешедшего к развернутым стихотворным повествованиям и создавшего живописные жанровые картины («Петушиный бой», «Цветок питахайя» и др.), относящиеся к лучшим достижениям костумбристского романса. К ним присоединяются Теурбе Толон, Х. Форнарис, Х. Л. Луасес, Наполес Фахардо. Практически не было тогда кубинского поэта, который не обратился бы, хотя бы эпизодически, к романсу гуахиро. Его приверженцы, как писал Теурбе Толон в предисловии к своему сборнику, осознавали эту разновидность как «национальную, народную кубинскую поэзию». Массовость псевдокрестьянского «кубинского романса», не выходившего из круга типовых образов и сюжетов, объяснялась тем, что в нем видели одну из форм, в которой можно было выразить патриотические настроения; вместе с тем все очевидней становился застой в его развитии.

Новую тематически-стилистическую линию в «кубинском романсе» обозначил Хосе Форнарис (José Fornaris, 1827—1890). В 1855 г. он издал сборник «Песни сибонея» («Los cantos del siboney»), получивший исключительно широкую известность и выдержавший подряд пять изданий. Такая популярность объяснялась не столько художественными достижениями Форнариса, сколько очевидным политическим подтекстом: поэт нашел новый способ выразить национальные чувства кубинцев, заменив фигуру крестьянина-гуахиро на индейца-сибонея — первожителя Кубы, жертву разбоя испанцев-конкистадоров. Читатель легко улавливал символическое значение нового персонажа, сам же Форнарис впоследствии следующим образом пояснил смысл своих произведений: «Слово „родина" звучало тогда как клич повстанца, и только в символической форме поэт мог выразить свою любовь к ней и протест против несправедливого правления ею» [6]. Моментально распознали мятежный дух его произведений и испанские власти. Генерал-губернатор Кубы вызвал Форнариса и запретил ему писать произведения такого рода.

В типологическом отношении кубинский сибонеизм вписывается в общеконтинентальное течение индеанизма. Но если в странах, где индейское население составляло значительную часть формировавшихся новых наций, рано или поздно интерес к его истории должен был перерасти в интерес к реальным социальным проблемам, то на Кубе практическое отсутствие индейцев определило условно-символический характер сибонеизма.

Сюжеты сибонеистских романсов Форнариса составляли картины жизни безмятежных и мирных сибонеев на лоне райской природы, их невинные радости и любовные утехи; эту идиллию нарушают бедствия, которые терпят сибонеи от кровожадных индейцев-карибов. Карибы, от которых ведет свою историю образ каннибалла, вошедший в мировую литературную традицию, начиная с времен Колумба (см. кн. 1, ч. 2, гл. 1—2) символизировали испанцев, и этот символ легко расшифровывался читателем. Впоследствии поэт при переиздании этих романсов в сборнике «Тропические песни» (1874) заменил в некоторых произведениях карибов на испанцев.

Форнарис, мастер звучной и легкой версификации, создавал театральный, в духе галантной оперы, декоративный мир условных индейцев. Источники «кубинской Аркадии» — вся сумма образов и мотивов, восходящих к мифу «американского рая», письмам Колумба, гуманистически-утопическая американская традиция XVI в., получившая развитие у энциклопедистов, в эстетике классицизма и рококо, в сентиментальной и ранней романтической литературе Европы. Опирается Форнарис и уже на собственно кубинскую традицию. Индейская тема в специфической кубинской — аркадической — тональности зарождается у Эредиа, появляется у Дель Монте, которому принадлежат две

«Индейские идиллии», у Велеса Эррры, Пласидо, в прозе — у Рамона де Пальмы и др.

Но при всей своей декоративности это не была всего лишь литературная мимикрия. Будь так, сибоней Форнариса не стал бы символом, понятым и воспринятым кубинцами. Об этом писал сам поэт: «Я прекрасно осознаю, что мы, кубинцы, ведем свое происхождение по прямой линии от испанцев... Однако кто же станет отрицать, что через природу мы братья древних обитателей Кубы»[7]. Унаследовав от индейцев их природу, кубинцы унаследовали и всю их топонимику, названия растений, плодов животных, а также трудовые крестьянские навыки, форму крестьянского жилья (бохио), множество элементов бытовой жизни.

Именно поэтому, в сущности, и была возможной подмена крестьянина-гуахиро, а вернее, его декорирование в индейский наряд — то, что сделал Форнарис, было подготовлено самим процессом формирования национального самосознания. Потому, собственно, и мог Форнарис вместе со своим единомышленником Х. Л. Луасесом издавать специальный сибонеистский журнал «Пирагуа» (1856—1857), в конце концов закрытый властями.

Вместе с сибонеями Форнариса образ «кубинской Аркадии» достигает кризисной точки развития. Псевдоклассическая гармония, ложный декоративизм скрывают реальные острейшие проблемы, раздирающие кубинское общество, подлинный облик кубинского мира, меченного «сажей» негритянского населения, которого не признает «белизна» Аркадии. Но, прежде чем эта линия изживет себя, другой поэт, Наполес Фахардо, сумеет, соединив обе тенденции — романса гуахиро и сибонеистского романса — и связав их с крестьянской фольклорной культурой, завершить ее созданием образов, которые обретут статус своего рода эстетического «эталона» национального самосознания — первого на пути формирования национальной эстетической традиции, связанного в этносоциальном отношении с кубинским крестьянством гуахиро.

Хуан Кристобаль Наполес Фахардо (Juan Cristobal Nápoles Fajardo, 1829—1862), известный под псевдонимом Кукаламбе (Cucalambé), родился в небольшом городке Викториа-де-лас Тунас и бóльшую часть своей жизни прожил в родной провинции Камагуэй. О Наполесе Фахардо сложилась далекая от истины историко-литературная легенда как о «народном певце». Но вырос он в достаточно культурной среде, и более того; после Эредиа (пожалуй, за исключением лишь Миланеса) был единственным поэтом того времени, обладавшим столь развитым национально-литературным самосознанием.

Семья Наполеса Фахардо, типичная семья кубинских креолов, по своим политическим симпатиям принадлежала к сторонникам сепаратизма. Его дед — священник и провинциальный учитель —

подвергался преследованиям. В юности поэт под руководством деда переводил античную буколику. Поэзия его обнаруживает следы знакомства со всеми известными тогда кубинскими поэтами и с испанскими классиками (Х. Боскан, Г. де ла Вега) и романтиками (Х. де Эспронседа, Х. Сорилья и др.). В 1845 г. он начал публиковать отдельные произведения в провинциальной печати, но по-настоящему вошел в литературу с благословения Х. Форнариса и при помощи своего брата, печатавшегося в журнале сибонеистов «Пирагуа». В первом и единственном своем сборнике «Журчание Ормиго» («Rumores de Hormigo», 1856) Наполес Фахардо представляется учеником и последователем Форнариса и обещает подражать ему в воспевании Кубы со всем жаром сердца.

Наполес Фахардо был знаком с основными литературными идеями того времени, но все оригинальное в его творчестве связано с тем, что по самому образу своей жизни он занимал как бы срединное положение между культурой «высокой» и культурой кубинского крестьянства. Фахардо сумел совместить свои литературные устремления с народной традицией, основу которой составляло искусство импровизации в десимах. Произведения в десимах и составляют ядро наследия поэта, хотя в общем составе его наследия их не так уж много. Значительное место в нем занимают лирические жанры, летрильи, костумбристская описательная, сатирическая и юмористическая поэзия и т. п.

Наполес Фахардо продолжал и по-своему заканчивал давнюю линию «описания» кубинской природы, начатую Секейрой и Рубалькавой («Папайя»), писал традиционные «кубинские романсы» («Отвергнутый влюбленный», «Ревнивый влюбленный», «Отступившийся влюбленный» и др.), создавал повествовательные композиции костумбристского типа в десимах («Охота в горах», «Вакерия» — праздник крестьян-скотоводов, «Петушиные бои»), описания поместья и работ на рубке сахарного тростника («Руфине из поместья»). Вслед за Форнарисом он создал ряд сибонеистских повествований в десимах на тему конкисты Кубы, из которых наиболее значительны «Атуэй и Гуарина», «Касик из Маниабона».

В композиции в десимах «Индейцы Куэйбы» он разворачивает историю гибели сибонейской Аркадии после прибытия кораблей испанцев. Следуя традиционному сюжету, восходящему к одному из писем Колумба, он описывает ласковую встречу индейцами испанцев, но проходят века... и не осталось ни одного сибонея. В композициях «Бартоломе де лас Касас» и «Каонаба» Фахардо изображает знаменитого защитника индейцев, почти буквально воспроизводя сюжет одного из побоищ, описанных самим Лас Касасом (см. кн. 1, ч. 2, гл. 3). Очевидный антииспанский смысл в духе Форнариса имеют темы вражды мирных сибонеев и кровожадных карибов («Атуэй и Гуарина») и др.

В ряде композиций Наполес Фахардо связывает свою стилистику с Колумбовым миром антильской Аркадии. В этих аркадических лубках в духе Форнариса преобладает классицистическая декоративность. Однако от фахардовской Аркадии этические и эстетические линии тянутся к современной гуахирской Кубе, насыщенной индейским прошлым.

Основу наследия Наполеса Фахардо, как уже отмечалось, составляет десимная поэзия. Спустя два десятилетия он обратился к тому, с чего начал Ф. Поведа,— к исконной форме поэтического фольклора кубинских гуахиро. Обращение Фахардо к десиме было сознательным и связано с его стремлением говорить от имени крестьянина — народного поэта и в жанрах, ему присущих. Он так и называл свои композиции в десимах — «кубинские песни» или просто «песенки».

Полнее всего Фахардо изложил поэтический этикет певца-тровадора в композиции «Народу провинции Камагуэй». Его составляют «общие места», восходящие к искусству испанских хугларов: поэт декларирует себя как «бедного тровадора», «убогого певца» из глубинки, намеревающегося своими «простенькими песенками» (традиционное для фольклора самоуничижение певца, которое «паче гордости») разогнать печали слушателей и порадовать их своим искусством. Типичны приветствия слушателям, «обращение к слуху», обращение к небесным силам за помощью в пении и зачин с обращения к «господу богу».

В идеологическом и художественном плане поэтический поиск Фахардо был близок поискам аргентинца Х. Эрнандеса. Оба они, используя приемы народного искусства и выступая в образе народного певца, создают его устами как бы «фольклорные» образы своего мира, формируя тем самым основы народно-национального самосознания.

Однако степень их идентификации с народным искусством разная. Эрнандес создал собственную поэтическую форму, которая, сконцентрировав особенности народной поэзии, утверждает ее создателя как подлинно народного певца. Фахардо же писал, не модифицируя народной формы. Резко различна и тональность их произведений. Паядор Эрнандеса трагичен, он обращен к мучительным вопросам исторического и национального бытия. Трагическому пению Эрнандеса противостоит легкий, жизнерадостный голос народного певца Кубы, объект внимания которого — красота родины, радость жизни в родном крае. «Моя Куба», «сладостная Куба», «прекрасная Куба» — главная тема десим Фахардо. Сливая воедино все линии развития кубинской поэзии, Фахардо придает максимально высокое звучание ее апологетическому тону, утверждая родину как особый, суверенный мир, противостоящий мыслимому, хотя и не упоминаемому, чуждому миру испанцев. В отличие от создателей костумбристских романсов или от поэтов вроде Итурриондо, детально живописавших ку-

бинские леса, плоды, растения, Наполес Фахардо, избегая излишней детализации, создает обобщенный образ родины, в который входит и образ самого тровадора, выступающего эталонным представителем национального мира.

Образ тровадора — крестьянина-гуахиро — полнее всего передается в композициях «Мой очаг» и «Любовь к Кубе». Это селянин, живущий с семьей в бедной хижине-бохио на берегу журчащей речки у пальмовой рощи, проводящий все время в мирном труде — в возделывании земли и в заботах о доме. Слагая в минуты отдыха свои немудреные песенки, он воспевает родной край, мирную жизнь и возлюбленную Руфину. В отличие от героев народных «кубинских романсов», отправляющихся на поиски возлюбленных и преодолевающих на пути соединения с ними различные препятствия, любовь тровадора — это мирное, сладкое согласие с любимой — женой и матерью. Возлюбленная у Наполеса Фахардо, как и у Эредиа, нередко олицетворяет родину, выступающую в символическом образе звезды. Народно-христианскую мораль крестьян тровадор утверждает как основу этики «кубинской расы» и противопоставляет ее морали «общества разврата». В отличие от гуахиро Дель Монте и Поведы, тровадор Наполеса Фахардо обладает не «провинциальным», а развитым национальным самосознанием. И себя, и свой уклад жизни он утверждает как национальную норму и идеал. Он — и порождение кубинской Аркадии, и ее создатель, живущий в гармоническом единстве с природой. Это и определяет значимость предложенного Наполесом Фахардо образа кубинской «белой» Аркадии, однако не лубочной, а обретшей человеческое дыхание. Даже негр в этой одухотворенной Аркадии может вписаться в общую гармонию. Крайне редко, но все-таки он появляется в ней, причем изображается не гротескно. В композиции «Руфине. Второе приглашение» Наполес Фахардо с симпатией изображает негров, виртуозно рубящих сахарный тростник. Здесь возникает знаменательная цветовая оппозиция, перекликающаяся, с одной стороны, с цветовой символикой в произведениях Х. И. де ла Крус на негритянскую тему (см. кн. 1, ч. 3, гл. 3), с другой — с символикой так называемой негристской поэзии XX в.: черный негр — белый сахар. В композиции «Руфине. С плантации сахарного тростника» поэт сам предстает в образе гуахиро-поденщика, работающего бок о бок с неграми, и вводит образы, много говорящие кубинцам того времени, фигуру майораля-надсмотрщика, свист кнута.

Гротеск в поэзии Фахардо проявился в ином виде его творчества — в пародийных автопортретах. В них жил дух уличной карнавальной пародии. Ведь и сам псевдоним Фахардо — Кукаламбе — был карнавальной маской. Он состоит из двух слов: «повар» (kook — англ.) и «челюсть дикаря» (calambe — на языке антильских индейцев араваков). Это что-то вроде пародийно-

го антильского каннибала — «кухарь с индейскими клыками». Однако псевдоним содержит и глубокий смысл, ведь это анаграмма: «воззвал я к Кубе» (Cuba clamé).

Прямые революционные произведения Кукаламбе неизвестны, однако несомненно, что некоторые стихотворения (помимо сибонеистских с их прозрачным аллегорическим смыслом) содержат зашифрованные освободительные мотивы (например, мотивы весны и рассвета). Гораздо важней другое — то, что десимы Фахардо, воспринятые кубинцами как истинное и «эталонное» выражение их чувств к родине, вошли в народную память. Как писал Синтио Витьер, Фахардо «был единственным поэтом, чье творчество полностью было принято народом и целиком вошло в его жизнь»[8]. По свидетельству С. Фейхоо, поэт «полностью заместил своими десимами весь предшествующий десимный репертуар гуахиро»[9]. Претерпев процесс фольклоризации, они и поныне составляют важную часть крестьянской песенной поэзии, бытуя и в вариантах и служа основой для продолжающего свою жизнь искусства импровизации и состязаний мастеров десимы[10]. В этом состоит значение творчества Наполеса Фахардо для кубинской культуры. Как совершенно справедливо писал С. Фейхоо, «Кукаламбе не нуждался в политических лозунгах... В нем политика была следствием, он сам был *политикой*. Его десимы были выражением нации, реальной силой. Повстанцы-мамби (т. е. участники освободительных войн.— *В. З.*) пели его десимы, предпочитая их произведениям так называемых поэтов войны»[11].

Сам образ Кукаламбе стал своего рода народным мифом, способствовала этому загадочная гибель поэта. В 1862 г. он бесследно исчез — так, как обычно исчезали «на полуслове» герои «кубинских романсов». Существует несколько легенд о гибели Фахардо. Согласно одной из них, он покончил жизнь самоубийством, согласно другой — был убит правительственными агентами.

Творчество Фахардо стало заключительным этапом метаморфозы давней идейно-образной и стилистической традиции «рая Америки». Переработав ее на основе «кубинских романсов», сибонеистской поэзии и народного искусства десимной импровизации, он создал принятый народом образ кубинского мира. Максимальной обобщенностью и несомненной клишированностью этого образа, стоящего на грани «хорошего вкуса», и объясняются его культурообразующая роль, массовость его восприятия и обратное его воздействие и на «массовую», и на «высокую» культуру уже в XX в., которая будет обращаться к нему и в позитивном, и в полемическом контекстах. После Эредиа Фахардо стал вторым поэтом, сыгравшим роль одного из основоположников «языка» национальной культуры. Этим объясняется и значение творчества всех его предшественников, в том числе и Форнариса: оба они обозначили предел развития традиции «кубинских романсов», и одновременно их творчество знаменовало

кризис этого жанра. Костумбризм исчерпал свои возможности, обозначив внешние контуры национального мира. Воссоздать духовную жизнь он не был способен. Сибоней, гуахиро — эти декоративные маски скрывали подлинный лик кубинца — жертвы тирании, отказывавшей ему в праве на духовное самоутверждение.

Ни в коей мере не была способна к решению новых задач и псевдоромантическая лирика, составлявшая другую ветвь кубинской поэзии того времени. Творчество этой группы поэтов, которых объединяла вторичность по отношению к испанским образцам романтической поэзии и общая меланхолическая тональность, кратко охарактеризовал Хуан Клементе Сенеа, назвавший их «бастардами — подражателями Байрона, Эредиа и Соррильи». Из старшего поколения в эту группу входили Рамон де Пальма и Франсиско Оргас, из молодых — Франсиско Хавьер Бланше, Хосе Гонсало Рольдан, Фелипе Лопес де Бриньяс, Нарсисо Фокса. Все они были сторонниками независимости Кубы, но никто из них не сумел подняться до подлинного воплощения духовных коллизий своего времени. Среди этих поэтов открытой гражданской темой выделялся Ф. Оргас, с юности живший в Испании, но не порывавший связи с Кубой. Его первая поэтическая книга «Прелюдии арфы», начинавшаяся стихами: «Вдохновения у нас вдосталь, простора мало, драгоценной свободы!», была запрещена для распространения на Кубе. В последнем своем сборнике «Тропические стихи» (1859) он присоединился к сибонеизму Форнариса.

Кампанию за обновление кубинской поэзии начал Р. М. Мендиве, который в своем журнале «Ревиста де Авана», выходившем в 1853–1857 гг., объявил, что на «литературной арене страны воцарился дурной вкус». Это точка отсчета постепенно нараставшей критики, подхваченной журналом Х. К. Сенеа «Ревиста аванера» (1861–1862). Хотя в своей критике Мендиве и Сенеа ограничивались вопросами поэтической формы, по своему внутреннему смыслу их выступления были направлены против псевдолитературы в целом. И в этом отношении их критика, несомненно, перекликается с идеями Луса и Кабальеро, который, возглавив колехио «Сальвадор», в 1848–1862 гг. посвятил себя воспитанию нового поколения патриотической интеллигенции. «Лус был учителем и на протяжении жизни лишь одного поколения превратил народ, выросший в рабстве, в народ героев, трудящихся и свободных людей. Лус сеял людей» — так писал о нем Х. Марти [12]. Среди двухсот воспитанников Луса были писатели, ученые, впоследствии видные руководители борьбы за независимость.

Способствовало вызреванию новых традиций и то, как складывалась общественная жизнь Кубы в 60-е годы. В это время аннексионизм сменяется новым реформистским течением. Стремясь сбить антииспанские настроения, власти разрешили рефор-

мистам издавать газету «Сигло», начавшую выходить в 1863 г. Реформисты, представлявшие, как и прежде, интересы кубинской «сахарократии», пытались найти компромиссные решения — снизить возросшие налоговые и таможенные обложения, добиться автономии. Однако к концу 60-х годов все очевидней становилась иллюзорность надежд на либерализацию «сверху» и внутри реформистской партии растет число сторонников освобождения.

Заметным явлением в это время стало зарождение на основе табаководства, которым занимались свободные крестьяне, табачной промышленности и появление профессиональных рабочих организаций просветительского типа. С 1865 г. выходит первая рабочая газета «Аурора». В ней сотрудничают не только самоучки-поэты из среды ремесленников и рабочих (Сатурнино Мартинес, Хосе де Хесус Маркес и др.), но и литераторы, поддерживающие зарождающееся движение (Х. Форнарис, Х. Лоренсо Луасес, А. Бачильер Моралес и др.).

Такова историческая почва, на которой происходит обновление поэзии.

Переходный характер имело творчество Хоакина Лоренсо Луасеса (Joaquín Lorenzo Luaces, 1826—1867). Вслед за Форнарисом он писал сибонеистские произведения (как в поэзии, так и в прозе), «кубинские романсы» и десимы, возрождая социально-моралистический критицизм в духе Миланеса. В историю кубинской поэзии Лоренсо Луасес вошел как автор изящной, в парнасском духе анакреонтики («На смерть Вакханки», «Отъезд с кофейной плантации» и др.) и патриотической лирики. Поэт избирал сюжеты из истории освободительной борьбы греков, поляков, которые легко расшифровывались читателями. Таковы «Поляк» (1848), «Последний день Вавилона» (1855), поэма «Падение Миссолонги» (1856), «Песнь казака» (1860), «Липкольну» (1865) и др. Особенную известность получила его поэма на библейскую тему «Моление Маттафии», написанная в 1865 г., за два года до смерти,— в ее мощных строфах звучал призыв к борьбе за свободу.

В 60-е годы Лоренсо Луасес обратился к новым для Кубы темам созидательного труда, научного прогресса (поэма «Труд»), положения пролетариата — в газете «Аурора» он опубликовал романс «Скупщики и табаководы», исполненный протеста против социальной несправедливости.

Лоренсо Луасес внес тематическое разнообразие в кубинскую поэзию, однако основное направление ее развития определила лирика Р. М. Мендиве, Л. Перес де Самбраны и Х. К. Сенеа. В 1860 г. вышли книги всех трех поэтов («Страстотерпие» Мендиве и «Стихотворения» Самбраны — вторыми изданиями, «Вечерние песни» Сенеа). Всех троих объединяли противопоставленные костумбристской, сибонеистской и псевдоромантической поэзии сосредоточенность на внутреннем мире, интимность, испо-

ведальная тональность, стремление к обнажению душевной жизни, но не отгороженной от всеобщих проблем, а как бы преломляющей их в личных переживаниях. Деспотия отказывала кубинцам в праве на духовное самовыражение, и ей был противопоставлен идеал духовности, культ эмоциональной подвижности, свободного чувства, переживаний, в котором сливались беды личные и беды родины. Деспотия упорно держалась за существующий порядок «общественного разврата», ей был противопоставлен культ высокой этики, внутренней свободы; безобразию окружающего мира — мечта о красоте и гармонии. «Свобода — вот что единственно существенно (для них.— *В. З.*) ...и не только политическая, идейная, а свобода души» — эти слова С. Витьера [13] полно характеризуют характер их исканий.

Всем троим была свойственна и общая ограниченность. Для решения задачи, которую выдвинуло само литературное развитие, нужен был новый поэтический язык, но никто из них им не владел. Всех троих сдерживали морально устаревшие романтическая лексика, образность, фразеология испанского происхождения, хотя каждый из них по-своему пытался найти источники обновления.

В творчестве Рафаэля Марии де Мендиве (Rafael María de Mendive, 1821—1886), выпустившего сборник «Страстотерпие» («Pasionarias») еще в 1847 г., выделяются три идейно-тематических направления — философская поэзия в духе христианской этики, поэзия любовная и поэзия пейзажная. Мелодизм и гармоничность — основные принципы его поэтического мира, который находит наиболее полное выражение в таких произведениях, как «Капля росы», «Музыка пальм», «К ручью», «Вечерняя молитва». Неотделимы от лирического пейзажа Мендиве и патриотические ноты. Этическая религиозность Мендиве, столь сближающая его лирику с мировосприятием Луса и Кабальеро, придавала специфический оттенок его культу свободного чувства. Скромное и по своему объему, и по индивидуальным достижениям творчество Мендиве тем не менее оказало существенное влияние на современников. Среди немногочисленных произведений Мендиве на гражданские, патриотические темы («Италии», «Бенито Хуарес» и др.) выделяется гневное стихотворение «Спящие», тема которого, восходящая к Эредиа и Миланесу, позднее будет продолжена у Марти. Это — осуждение моральной расслабленности и безответственности перед лицом страданий родины в то время, когда «лава извергающегося вулкана уже обжигает лица».

Следы благотворного влияния Мендиве обнаружила поэзия Луисы Перес де Самбраны (Luisa Pérez de Sambrana, 1835?—1922). Первая книга Перес де Самбраны «Стихотворения» («Poesías») вышла в 1856 г. в Сантьяго-де-Куба. Среди интимной, семейной, религиозной, пейзажной лирики было несколько

стихотворений, в которых с удивительной проницательностью для той поры молодая поэтесса наметила путь освобождения от псевдоромантической риторики. Примечательно в этом отношении «Послание другу А. Л., который выразил желание запечатлеть меня на пьедестале, увенчанной лавровым венком». Отвергая одну за другой типовые формулы псевдоромантической поэтики и изношенные символы (пьедестал, лавр, голуби, розы...), Перес де Самбрана просит художника нарисовать ее такой, какая она есть: черноволосой и живой, а не томной русоволосой паяди; скромной, но не богомольной; внимательно читающей книгу в саду, а не на пьедестале. Эта принципиальная установка на простоту и естественность и отличает поэтический мир Перес де Самбраны. Ее поэтическая лексика, как отмечалось, свободна от подражательства испанской лирике, это собственно кубинская поэтическая речь, которой свойственны непосредственность и живая разговорность. Лирический образ поэтессы, безо всякой риторики утверждающей существование суверенного духовного мира кубинцев, и составляет главный итог ее творчества. Столь же естественными были в поэзии Л. Перес де Самбраны патриотические и социальные мотивы, непосредственно связанные как с традицией Эредиа, так и с ее собственным идеалом гармоничного мира родной природы («Солнцу», «Размышления», «Ответ», «Мудрец на своей родине» и др.).

И в Сантьяго-де-Куба, и в Гаване, куда поэтесса переехала, выйдя замуж за патриотически настроенного профессора Рамона Самбрану, друзьями ее были те, кто вскоре примет участие в освободительной войне,— завсегдатаи поэтических чтений у Мендиве, а позднее «Литературных вечеров» у Николаса Аскарате, получивших широкую известность, где собирались наиболее значительные литераторы.

В 1860 г. вышло измененное и дополненное переиздание «Стихотворений» с предисловием Авельянеды, на время приехавшей тогда на родину. По цензурным соображениям освободительные и социально-критические мотивы в этой книге были приглушены. Новый, полный драматизма этап поэтического творчества Перес де Самбраны, начавшийся после смерти ее мужа («Возвращение в лес»), относится уже ко второй половине 80-х — 90-м годам, когда один за другим умирают все пятеро ее детей. Ее «Семейные элегии», исповедь измученного сердца матери, оплакивающей своих детей, по глубине трагических переживаний как бы даже выходят за пределы собственно поэзии.

Наиболее полно трудное предреволюционное время воплотилось в творчестве Х. К. Сенеа, драматической и яркой фигуры кубинской поэзии XIX в.

Хуан Клементе Сенеа (Juan Clemente Zenea, 1832—1871) родился в провинциальном городке Байамо в семье офицера-креола и по матери был родственником Х. Форнариса. С 16 лет

он начал публиковать костумбристские зарисовки и стихи. Учился в Гаване, в колехио «Сальвадор», руководимом Лусом и Кабальеро, много занимался самообразованием, изучил французский и английский языки. С юности был сторонником освобождения Кубы, участвовал в аннексионистском движении. Его первым опытом гражданской, политической поэзии стала сильва «16 августа 1851 г.», в которой поэт выражает возмущение зверской расправой испанцев над участниками неудачной экспедиции аннексиониста Нарсисо Лопеса. Преследуемый за связь с издателем подпольной газеты «Ла вос дель пуэбло кубано» («Голос кубинского народа») журналистом Э. Фассиоло (он был казнен испанцами), Сенеа был вынужден эмигрировать в США. В Нью-Йорке он участвовал в деятельности «Молодой Кубы», а затем вступил в организацию «Одинокая звезда» (восходящий к Эредиа символ Кубы). Постоянно выступал с революционной поэзией и публицистикой и за вызывающую акцию — Сенеа отправил генерал-губернатору Кубы пакет со своими произведениями — был приговорен к смертной казни, однако в 1854 г., после очередной амнистии, вернулся на родину. Последующие десять лет Сенеа живет на Кубе, преподает иностранные языки, в том числе и в колехио «Сальвадор». К этому времени относятся произведения, составляющие основу его наследия, вошедшие в сборник «Вечерние песни» («Cantos de la tarde», 1860).

Поэзия Сенеа порождена, так же как и поэзия Мендиве и Перес де Самбраны, неприятием общественных условий, гнетущих всех и каждого в отдельности. Как и его современники, он вынужден искать не прямые, а косвенные пути самовыражения, ведущие к перестройке поэтического сознания, выражающего так или иначе состояние общества. Но при этом, в отличие от Мендиве и Луисы Перес де Самбраны, поэтический мир Сенеа глубоко драматичен. В стихотворном «Введении» к «Вечерним песням» Сенеа предстает в образе разочарованного поэта, угнетенного «тяжкими страданиями». Он утратил иллюзии и не надеется, что его жизнь и творчество оставят след в «атмосфере века». Понятие «атмосфера века» полно глубокого смысла в обеих составных его частях. Сенеа был порождением духовной «атмосферы» своего времени и одновременно ее создателем. «Век» означает, что его внутреннее состояние имеет всеобщее значение. Бурная общественная, революционная деятельность в начале творческого пути Сенеа и почти исключительно личные темы в его поэзии в зрелые годы — это кажущаяся антиномия. Все личностное у Сенеа опирается на общественный опыт, интимные переживания воссоздают нравственное состояние кубинского общества в канун освободительной войны.

Благодаря знанию иностранных языков Сенеа был хорошо знаком с поэзией Ламартина, Мюссе, Гюго, Байрона, ряда североамериканских поэтов, отчасти немцев (Шиллер), однако

определяющее воздействие на него оказал Эредиа. Об этом говорят не только прямые цитации из его сочинений, использование укоренившихся в сознании кубинцев поэтических символов Эредиа, но и основные для Сенеа темы (разочарование, утрата любви, изгнание, жизнь на чужбине, твердое противостояние деспотизму, упреки соотечественникам в нерешительности), такие образы, как «ураган», «корабль изгнанника», противопоставления севера югу и т. п. Самые известные и лучшие произведения Сенеа ведут через десятилетия диалог с поэзией Эредиа, хотя общая тональность их творчества и их поэтика различны. Эредиа был первооткрывателем испаноязычного романтизма, но его поэзия по образно-лексическому составу тяготела к классицизму. Сенеа как поэт сформировался в то время, когда необходимо было освобождаться от тягостной инерции вторичного романтизма. При том, что Сенеа выступал самым решительным критиком «дурного вкуса», его произведения тем не менее, в отличие от поэзии Перес де Самбраны, наводнены псевдоромантическими штампами. Однако сила поэтического переживания у Сенеа такова, что он буквально переплавляет все эти «заготовки» в новую художественную стихию, особую лирическую атмосферу, резко отличную от той, что характерна для Эредиа. Поэтический мир Эредиа, несмотря на весь свой драматизм, исполнен оптимизма. Вечер и ночь не исключают у него ослепительного восхода солнца, разгоняющего мрак. Иное у Сенеа: типичное для романтической поэзии послезакатное время — вечер, ночь — приносит с собой такую плотную пелену тумана, что лучи солнца едва ли способны пробиться сквозь нее. Образ «бледного Солнца», спускающегося за горы и погружающего «сердце в вечер», в «ночь размышлений»,— сквозной мотив поэзии Сенеа. «Бледное Солнце» превращается в «бледную Луну», отбрасывающую неверный свет на все окружающее. Поэт оказывается среди обманчивых теней, в «тумане века». «Бледное Солнце», «бледная Луна», «бледная Звезда», «бледный ноктюрн», «бледная красота» — это состояние души, испытывающей неуверенность, сиротство, переживающей свое изгнание из «потерянного рая». Сенеа перечеркнул декоративную «кубинскую Аркадию», отверг все то, что скрывает душевные муки, реальную духовную жизнь кубинца на распутье времен. Хотя поэт иногда вспоминает пальмовые рощи, излюбленный его пейзаж все-таки иной: не жар солнца, а холод севера; не пальма, а ива; не кубинский синсонте, а ласточка. Два переплетающихся чувства определяют драматическое состояние его души: обреченность и в то же время героическое противостояние всему, что гнетет человека.

«Атмосфера века» на Кубе перед первой освободительной войной особенно полно предстает в таких ставших классическими произведениях Сенеа, как «Ноктюрн. Ночь урагана» и «В дни рабства». Оба они полно обнаруживают и связь Сенеа с Эредиа,

и отличие его произведений от творчества родоначальника кубинской поэзии. Эредиа мечтал слиться с ураганом: «Ураган и я!» Он вставал вровень с катастрофическими силами, выходил им навстречу, покидая жилье. У Сенеа ураган убил луну, «ангел тумана покрыл ее белой пеной», и поэт запирается в доме, чтобы молиться за всех (реминисценция из Гюго).

В двухчастной поэме «В дни рабства», предваренной эпиграфом из Байрона «Прощай, родимая страна!», Сенеа, как и Эредиа, покидает родную землю, чтобы не склонять голову перед деспотами, однако если Эредиа знает, что наступит время солнца, то Сенеа «в грустной ночи» чувствует иное:

Твоя звезда зашла, мой век превратный
скорбей, отчаянья и пеней!
Увянул ирис веры благодатной,
и к небесам отныне нет ступеней.

. . . . . .

Прими же душу, что всегда страдала,
и не суди — усталую, больную,—
когда б могла, она б себе избрала
и век иной, и родину иную! [14]

Перевод М. Квятковской

Лирика Сенеа воссоздает трагическое хождение по мукам несвободы как бы в замкнутом пространстве, откуда практически нет выхода. Идеал — в тумане, до него далеко. Духовное «замкнутое пространство» в конце жизни Сенеа материализуется в реальность — это тюремная камера, где он пишет свои последние стихи. Но еще до этого он отдал немало сил политической и общественной деятельности. Через два года после основания им журнала «Ревиста аванера» этот орган был закрыт решением цензурного комитета, а Сенеа снова эмигрирует. В 1868 г., когда на Кубе началась Десятилетняя война, Сенеа сотрудничает в Нью-Йорке в газете Центральной республиканской хунты Кубы «Революсьон», которой руководил его друг, критик Э. Пиньейро. Несколько раз он намеревался отправиться на Кубу с повстанческими экспедициями и наконец в 1870 г. выехал на родину для связи с революционерами и одновременно с предложением испанского правительства о предоставлении Кубе автономии в случае капитуляции повстанцев. Задержанный на Кубе, Сенеа был заключен в тюрьму и через восемь месяцев расстрелян. В тюрьме он написал 16 стихотворений и вручил их американскому консулу, посетившему его накануне казни. Эти стихи были опубликованы в Нью-Йорке Э. Пиньейро под названием «Дневник мученика». В этот цикл вошли и лучшие его стихотворения «Ласточка» и «Несчастия».

К этому времени на Кубе уже началась антиколониальная освободительная война, имевшая целью создание независимой

республики. Политические и идеологические отношения между различными участниками революционного движения, в котором вначале лидерство принадлежало белой «сахарократии», а затем демократам и радикалам, были сложными, конфликтными. «Сахарократия» перед лицом опасности народного движения пошла на компромисс с испанской властью, плодом чего был Санхонский пакт 1878 г., но была вынуждена пойти на отмену рабства негров — участников освободительной войны.

Подавляющее большинство кубинских писателей так или иначе принимали участие в Десятилетней войне... Одни — непосредственно участвуя в боях, другие — редактируя революционные газеты на Кубе или в эмиграции, главным образом в Нью-Йорке, где сложился заграничный центр революции. В самом начале войны был арестован, заключен в тюрьму, а затем депортирован в Испанию Р. М. Мендиве, откуда он эмигрировал в США. Там же находился в эмиграции С. Вильяверде. В революционной деятельности на Кубе принимал участие Х. Форнарис, который затем также эмигрировал. Присоединяются к революции и поэты, принадлежавшие в 40—50-е годы к партии аннексионистов,— Х. А. Кинтеро, П. Сантасилиа, Л. Турла.

В годы войны газетная страница стала основным полем деятельности для кубинских писателей. Среди периодических изданий, выходивших на освобожденной территории, наиболее важными были «Кубано либре» («Свободный кубинец») и «Эстрелья солитариа» («Одинокая звезда»). Среди многочисленных кубинских газет, издававшихся в США, наиболее значительной была «Революсьон» (1868—1876). Газеты в поддержку кубинской революции выходили во Франции, в Колумбии, Санто-Доминго — здесь газету «Дос Антильяс» редактировал выдающийся пуэрториканский патриот и мыслитель Э. М. де Остос, ставивший перед газетой задачу «защиты и пропаганды интересов Кубы и Пуэрто-Рико». В западной части острова, остававшейся под контролем испанской власти, с началом революции появился целый ряд подпольных газет, однако вскоре они были ликвидированы властями. В двух из них — «Патриа либре» и «Дьябло кохуэло» — участвовал юный Хосе Марти, вскоре приговоренный к каторжным работам и высланный в Испанию.

Поэзия не осталась в стороне от революции. В 1893 г. в Нью-Йорке под руководством Хосе Марти участниками Десятилетней войны 1868—1878 гг. была собрана небольшая антология «Поэты войны» («Los poetas de la guerra»). В нее вошли революционная поэзия, любовная лирика, пейзажные зарисовки, стихотворная переписка и т. д. В предисловии к антологии Хосе Марти отмечал, что публикуемое — лишь малая толика созданного поэтами в те годы, большинство произведений утрачено.

Творчество поэтов Десятилетней войны, представленных в антологии, неравноценно по художественному уровню, из них лишь

Хосе Хоакин Пальма (1844—1911), Антонио Уртадо дель Валье (1841—1875), Рамон Роа (1844—1912) и замученный и расстрелянный испанцами Херонимо Мигель Гутьеррес были собственно поэтами, остальные обращались к перу от случая к случаю. Хосе Марти дал замечательную оценку этой антологии: «Поэзия была не в их стихах, а в их делах. Рифмовали они плохо... но погибали великолепно. Рифмами были сами люди: двое упавших в бою рядом образовывали возвышенный дистих... поэзией войны были их любовь и смех» [15]. Как отмечал Марти, своеобразным литературным центром стал Гуайканамар, где состоялось учредительное собрание, провозгласившее создание республики, и проходили заседания палаты представителей, собиравшие известных деятелей кубинской культуры.

Десятилетняя война стала важнейшим этапом формирования кубинской нации, приближая то время, когда в ходе следующей освободительной войны негры и мулаты начнут обретать реальное равноправие с белыми креолами. Огромное значение для становления нового сознания имело то обстоятельство, что на завершающем этапе важнейшую роль стали играть негритянские и мулатские отряды, которые возглавил выдающийся борец за освобождение Кубы — мулат, выходец из демократической среды Антонио Масео, отвергавший аннексионизм и все виды реформизма.

Литература того времени отчасти зафиксировала сдвиги, происходившие в национальном самосознании. Вышли произведения в аболиционистском духе, такие, как драма «Мулат» жившего в эмиграции в Мексике Альфредо Торроэльи; в Чили был издан роман «Негр Франсиско» (1875) Антонио Самбраны, написанный в подражание «Франсиско» Суареса и Ромеро; Франсиско Калькагньо опубликовал роман «Ромуальдо, один из многих» (1881) и издал антологию «Цветные поэты», куда вошли произведения Пласидо, Мансано и др. В 1880 г. публикуется «Полное собрание поэзии» Диего Висенте Тихеры (1844—1903), который руководил одной из революционных газет, выходивших в США. Большое место в его произведениях отведено негритянской теме в новой, демократической трактовке, отвергающей расовые предубеждения.

Однако, если оценивать ситуацию в исторической перспективе формирования кубинской национальной культуры, наиболее важным явлением того времени было становление демократического театра-буфф, неразрывно связанного с негритянско-мулатской полуфольклорной культурой и фактически уже являющего собой интегральную форму кубинской культуры.

Зарождение театра-буфф относится к началу войны за независимость, его истоки — в творчестве Крето Ганга и в театре-буфф с персонажами крестьянами-гуахиро, возникшем в 60-е годы. Это были незатейливые пьески с музыкой, куплетами, где гуахиро —

своего рода пародийная параллель костумбристским героям — изъясняются на ломаном языке, пересыпая диалоги вольными прибаутками. Новый театр-буфф появился в Гаване в 1868 г., и автором первой пьесы «Негры-франты» был Франсиско Фернандес. Театр-буфф, впитавший уличную пародию, вывел на сцену устойчивые типы негра-комика, галисийца (символ необразованного и туповатого испанца), мулаток и т. п. Ориентированный на зрителя «с улицы», фривольно-пародийный театр-буфф внимательно следил за народными настроениями, моментально подхватывал новости и критически их интерпретировал. В первой же упоминавшейся пьесе за пародийными, смеховыми темами звучала и глубоко серьезная идея — утверждение негра как равноправного члена кубинского общества. В 1869 г. после побоища, устроенного испанскими волонтерами в театре «Вильянуэва», театр-буфф был запрещен властями и не функционировал в годы Десятилетней войны, но моментально возродился после ее окончания. К предвоенному и военному времени относится и становление такого песенно-музыкального кубинского жанра, как гуарача, которая использовалась в театре-буфф и развивала комические сюжеты с участием негра, галисийца, мулатки, нередко с мотивами социальной критики. Хотя история жанра гуарачи мало исследована, сам факт выхода вскоре после окончания Десятилетней войны, в 1882 г., в Нью-Йорке сборника «Кубинские гуарачи» говорит об их достаточно широкой популярности.

Десятилетняя война закончилась в 1878 г. подписанием компромиссного Санхонского договора. Если она и не принесла освобождения Кубе, то радикально изменила ситуацию. Будущее обозначил героический поступок Антонио Масео, отказавшегося подписать Санхонский пакт (так называемый протест Барагуа) и призвавшего народ к продолжению борьбы. Масео пришлось эмигрировать, чтобы впоследствии стать соратником Хосе Марти в войне за независимость 1895—1898 гг.

Коренные изменения произошли и в сознании кубинских писателей, для которых в далекое прошлое отошли идеи «провинциальной литературы», сомнения в существовании кубинской национальности и в самом ее праве стать нацией. Самым значительным подведением итогов этого периода развития кубинской литературы, да и вообще культуры Кубы, стала окончательная версия романа С. Вильяверде «Сесилия Вальдес».

Через год после завершения Десятилетней войны Вильяверде вернулся к оставленному в конце 30-х годов роману, переработал, дополнил и издал его в 1882 г. Окончательная версия «Сесилии Вальдес» стала звеном, связующим между собой два периода в становлении кубинской культуры — тот, которому подвела черту война, и тот, что начинался. Вильяверде вернулся к своему роману, осмысливая события, описанные в нем, с точки зрения нового исторического опыта, обретенного кубинским народом в

упорной битве за свободу. Прошлое предстало перед ним временем зарождения тех сил, которые вскоре бросят вызов испанскому колониализму. Незамысловатая романтическая любовная интрига послужила основой для обширной художественной панорамы, убедительно свидетельствовавшей о существовании у кубинцев и своей истории, и своей культуры.

В развитии сюжета Вильяверде пошел по пути, намеченному в опубликованной в 1839 г. первой части романа, но увеличив число персонажей, участвующих в истории отношений мулатки Сесилии Вальдес и богатого креола-повесы Леонардо Гамбоа. Основные из них со стороны Леонардо — это его отец, испанец, дон Кандидо, мать, креолка, донья Роса, сестры, прислуживающие в доме рабы, друзья-студенты, невеста из богатой креольской семьи Исабель Иленчета; со стороны Сесилии — влюбленный в нее мулат Хосе Долорес Пиньента, его сестра Немесиа и др.

Сохраняя вначале атмосферу романтический «тайны» вокруг происхождения Сесилии Вальдес, Вильяверде постепенно проясняет для читателя, что Леонардо и Сесилия приходятся друг другу братом и сестрой. Писатель доводит до логического конца давно наметившуюся в кубинской прозе тему инцеста как своего рода символ «общества разврата». Охваченные безрассудной страстью, ничего не подозревающие о своих родственных отношениях (об этом в конце повествования узнает от кормилицы Сесилии донья Роса), Сесилия и Леонардо вступают в греховные отношения. Рождается младенец — теперь уже плод инцеста. Обоих родителей с неумолимостью рока постигает несчастье. Хосе Долорес убивает Леонардо, а Сесилию заточают в исправительный дом как соучастницу убийства. «Общество разврата» породило незаконную связь Сесилии и Леонардо и оно же убило их.

В изображении основных действующих лиц господствует морализаторский тон критики общественных пороков, обретенный Вильяверде еще в литературной школе Дель Монте. И развратители, и их жертвы — члены аморального общества, живущие лишь грубой, ничем не сдерживаемой чувственностью. Так было и в первоначальном варианте романа, но теперь объектом пристального внимания писателя становится само общество. История Сесилии и Леонардо, не утрачивая самоценного значения, становится как бы сюжетной канвой для изображения широкой общественной панорамы. В свою очередь, история отношений Сесилии и Леонардо обрастает важными поясняющими смыслами. Вписанный в широкий общественный контекст, сюжет получает развернутое социально-психологическое обоснование, а герои, не утрачивая романтической родословной, предстают концентрированным выражением всей системы господствующих общественных отношений, т. е. обретают реалистический характер.

Сам Вильяверде определил себя в предисловии к роману как писателя-реалиста. И в самом деле, роман в конечном итоге стал реалистическим, социально-критическим полотном кубинской действительности. Однако реализм Вильяверде весьма своеобразен: он «мозаичен», ибо вырос из целого ряда дореалистических художественных течений. Вильяверде и перерос свое прошлое, и был ограничен им.

В предисловии к роману Вильяверде, рассказывая о работе над ним, называет лишь двух писателей, оказавших на него влияние,— Вальтера Скотта и Мандзони, т. е. тех, кого он читал в молодости (к этим именам обычно присовокупляют имена Бальзака и Диккенса). Но к ним следовало бы добавить и романтическую мелодраматическую прозу, и романы-фельетоны Эжена Сю, и произведения французских «физиологов», и конечно же опыт собственно кубинской литературы — аболиционистского романа конца 30-х годов (Суарес и Ромеро, Авельянеда, Танко) и костумбристской прозы 40—60-х годов, мастером которой был сам Вильяверде.

Кубинские литературные влияния особенно важны. Ведь панорама «общества разврата» складывается из типовых для аболиционистской и костумбристской прозы сюжетно-изобразительных «блоков». К аболиционистской прозе восходят описание дома Гамбоа-рабовладельцев, их отношений с рабами, прислуживающими в доме, сцены в поместье «Ла-Тинаха», на плантации сахарного тростника, описание сахарного производства, фигура надсмотрщика-майораля, истязания рабов, беглые рабы-симарроны и т. п.; к костумбристской — выполненные в духе «жанровых» картин описания улиц, площадей Гаваны, ярмарки, праздники негров и мулатов, балы, карточная игра, петушиный бой, наконец, целая вереница кубинских «типов», как белых из разных слоев общества, так и негров и мулатов,— уличные торговцы, негры-«красавчики» и франты, бандиты, мулатки-белошвейки, мулаты-музыканты, негр-сторож и т. п. Поэтика «жанровой» миниатюры в духе Ландалусе, чьи литографии, несомненно, были известны Вильяверде, господствует в этих описаниях. Вообще Вильяверде широко пользовался как бы готовыми стереотипными сценками, жестами, позами. В описании, скажем, возвышенной героини Исабели Иленчеты писатель использует заготовки романтической пластики, в изображении низовых и аморальных персонажей — заготовки костумбристского очерка и литографии. Все это могло бы превратить роман Вильяверде, который имеет подзаголовок «Картины кубинских нравов», в заурядное костумбристское повествование, какие еще писались в то время. За год до издания «Сесилии Вальдес» вышла вторая антология кубинского костумбризма «Типы и обычаи острова Кубы» с прологом А. Бачильера и Моралеса и иллюстрациями Ландалусе, фактически подводившая итоги развитию этого жанра на Кубе. Но в

«Сесилии Вальдес» живописание нравов и типов было подчинено более глубокой задаче — воссозданию максимально полной картины кубинского общества в его единстве и взаимосвязях, обнажению его социальных и исторических основ.

Сама героиня, «бронзовая мадонна», связывающая белый «верх» и черный «низ» этого общества, ее взаимоотношения с Леонардо позволяли писателю свободно двигаться по социальной лестнице и живописать все слои общества, начиная с обитателей губернаторского дворца и господских домов креолов-рабовладельцев, служащих городского суда, интеллигенции, участников собраний и концертов высшего света в Филармоническом обществе, учащихся университета, который посещает Леонардо, и кончая домами зажиточных мулатов и ремесленников, лачугами городской бедноты, хижинами и бараками сельских рабов. Каждое передвижение по социальной лестнице того или иного персонажа в ходе развития сюжета автор непременно использует, чтобы воссоздать ситуацию или картину, типичную для той или иной среды, изобразить миниатюрную типовую сценку или портрет. Для Вильяверде нет ничего тайного в этом мире. Он как бы распахнул закрытые двери, выставил всех на обозрение и заставил вступить во взаимодействие. Принцип разоблачения, выставления на всеобщий суд проявляется и в том, что основное действие романа происходит не в домах, а на улицах, на площадях (прежде всего на ставшей знаменитой после «Сесилии Вальдес» площади Холм Ангела), в присутственных местах, на сахарном производстве, на балах, на концертах, на церковной паперти — точках, где сама жизнь сталкивает всех со всеми.

Человеческие отношения — это главное в романе, отношения, основанные на гнете и подчинении, социальной несправедливости и расовой вражде. Сеть отношений персонажей столь густа и напряженна, степень плотности изображаемой кубинской «толпы» столь высока, что в конечном счете главным героем романа оказывается не любовная пара и их окружение, а само общество: «подлинный герой романа — человеческий коллектив» [16].

Автор использует два способа изображения кубинского общества: анализирующий, разделяющий, и синтезирующий, объединяющий. В первую очередь Вильяверде — анатом «общества разврата», прослеживающий все его разновидности, типы, доискивающийся причин такого его состояния.

Ключевое значение имеет третья глава третьей части, предваренная эпиграфом из Эредиа, первым обозначившего основную коллизию кубинской жизни: «ужасы морального мира», порождаемые рабством. За строчкой стоит уже не только сам поэт, но и вся кубинская духовная традиция борьбы за освобождение, основы которой заложила Десятилетняя война. Посвящена эта часть положению рабов на плантациях сахарного тростника, принадлежавших дону Кандидо. В описании семьи рабовладельцев писа-

тель достаточно традиционен — эти гротескные типы уже известны кубинской литературе по произведениям Суареса и Ромеро и Танко, хотя в общем реалистическом контексте их характеристики разработаны более тонко. Главное, что придает им реалистическую достоверность,— обстоятельное проникновение писателя в социально-экономический механизм работорговли и рабовладения. Знакомясь с деятельностью дона Кандидо, занимающегося незаконной работорговлей, на которой он и сколотил свое состояние, мы прослеживаем весь путь раба: с корабля — на рынок, с рынка — в господский дом или на плантацию, оттуда — в могилу. В описании же плантационных негров Вильяверде далеко уходит от традиционного либерального филантропизма. Фигуры бунтарей-симарронов, замученных надсмотрщиком, обрисованы в реалистической манере. У Вильяверде негр предстает не в образе великомученика, а мятежником, готовым утверждать свои права, и потому иной смысл имеет сопоставление умирающего симаррона Пабло с распятым Христом.

Идеализирующие тона окончательно пропадают, когда речь заходит о городском обществе и его низах — здесь и негры, и мулаты включены в «развратную» общественную систему. Рабство разлагает и господ, и тех, кто «внизу». Вильяверде смотрит на героев романа взглядом если не холодным, то отстраненным. Единственная, кто заслуживает его полного сочувствия, кроме негров на плантации, это та, кто осуждает все, что происходит,— Исабель Илинчета, постепенно распознающая своего суженого и его семью. Ее характер содержит черты нового кубинца, такого, который сделает заветы Эредиа своим нравственным и политическим кредо. Но это чувство в Исабель лишь зарождается, идеал же воплощен в самой позиции автора, который рассматривает кубинское общество не в статичном состоянии, а в историческом движении, заключающем в себе возможность иного будущего.

Важнейший художественный принцип Вильяверде — взгляд на прошлое из настоящего, с позиций новообретенного опыта Десятилетней войны, с окончанием которой формирующаяся кубинская нация уже обрела свою героическую историю. Действие романа происходит в 1830—1831 гг., в конкретный исторический момент, на обширном, документально выписанном фоне. Писатель использовал приемы европейского исторического романа, введя исторические персонажи — от испанского генерал-губернатора до какого-то полицейского. Он отвлекается от сюжета, чтобы рассказать о том или ином событии, действительно имевшем место, вводит реальные фигуры из высшего света, писателей, поэтов, мулатов-ремесленников. Одним из основных мест действия в романе является дом известного модельера-мулата Урибе, покончившего с собой, чтобы не подвергаться пыткам на процессе «заговора эскалера». Здесь перед читателем проходит Пласидо,

который на балу мулатов говорит комплименты Сесилии Вальдес, с ней обменивается приветствиями Мансано, здесь же на балу играет знаменитый музыкант Салас де Бриндис. В Филармоническом обществе читатель встречается с Дель Монте (о нем Вильяверде холодно и мимоходом сообщает лишь то, что он был весьма образованным человеком с хорошими манерами), Рамоном де Пальмой, Хосе Антонио Эчеверриа, Вальдесом Мачукой, Велесом Эррерой и др. Но при этом автор постоянно расширяет историческое пространство, уводя читателя то в предшествующие десятилетия, то в будущее. Начало романа отнесено к 1812 г., ко времени заговора Апонте в Гаване, затем вспоминаются антииспанский заговор общества «Солнца и лучи Боливара», его руководители, Хосе Мария Эредиа, Феликс Варела. Приведя читателя в университет, Вильяверде вводит в действие Хосе Антонио Сако (о нем он иронически замечает, что молодежь почему-то считала Сако инсургентом, а на деле его мнения мало расходились с правительственными), затем речь идет о Лусе и Кабальеро, о «заговоре эскалера», об аннексионистских заговорах и экспедициях генерала Нарсисо Лопеса и, наконец, о расстреле уже в годы Десятилетней войны, в 1871 г., кубинских студентов-медиков. Так возникает историческое движение, и читатель понимает, что изображенное общество не вечно.

Вильяверде, страстный сторонник освобождения Кубы и отмены рабства, дает ясную оценку состояния кубинской нации в начале 30-х годов: это еще далекий от зрелости социальный коллектив, хотя, замечает он, в 20-е годы, не будь противодействия США, возможно, Мексика и Колумбия смогли бы осуществить боливаровский план освобождения Кубы. Но само кубинское общество находится на раннем этапе становления, социально-этнические слои разделены, между ними вражда, сознание национальности развито низко. В то же время роман запечатлел хотя и начальный, но уже отчетливо обозначившийся процесс становления кубинского общества как типично мулатского. «Антиномия „негр — белый" оказывается перекрытой иными антиномиями, такими, как „кубинец — испанец", „эксплуататор — эксплуатируемый", причем последняя антиномия вовсе не обязательно совпадает с расовыми характеристиками» [17]. Ведь уже формируется и мулатская, и негритянская мелкая буржуазия — по ней и был нанесен удар испанцами в 1843—1844 гг. Но еще более весомым аргументом, свидетельствующим о нарождении новой нации, является вообще вся жизнь кубинцев, где в каждодневном взаимодействии различных слоев происходит смешение культур. Негры в романе Вильяверде поют десимы гуахиро, а белые приходят на праздники мулатов и негров, где звучат песни, интонированные на кубинский манер. Рождается мелодия новой нации, которая впервые зазвучала в годы Десятилетней войны за независимость.

[1] Perfil histórico de las letras cubanas. La Habana, 1983. P. 59—60.
[2] *Henríquez Ureña Max.* Historia de la literatura cubana. La Habana, 1967. Vol. 1. P. 138.
[3] Perfil histórico de las letras cubanas. La Habana. P. 236.
[4] *Portuondo J. A.* El negro — héroe, bufón y persona de la literatura cubana colonial // Unión. La Habana, 1966. N 4.
[5] *Cruz M.* Creto Ganga. La Habana, 1975. P. 48.
[6] El movimiento de los romances cubanos del siglo XIX. La Habana, 1964. P. 70.
[7] Цит. по кн.: *Vitier C.* Lo Cubano en la poesía. La Habana, 1970. P. 160.
[8] Ibid. P. 164—165.
[9] *Feijoo S.* Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856. Las Villas, 1961. P. 140.
[10] *Лукин Б. В.* Х. К. Наполес Фахардо и народная поэзия: (Фольклорно-литературные связи на Кубе накануне войны за независимость): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1975.
[11] *Feijoó S.* Op. cit. P. 140.
[12] Цит. по кн.: *Vitier C.* Ese sol del mundo moral. México, 1975. P. 38.
[13] *Vitier C.* Introducción // Los poetas románticos cubanos. México, P. 11.
[14] Поэзия кубинского романтизма. С. 177, 178.
[15] *Sánchez S.* Héroes humildes y los poetas de la guerra. La Habana, 1981. P. 111.
[16] Perfil histórico de las letras cubanas. P. 398.
[17] Ibid. P. 396.

Глава третья

ЛИТЕРАТУРА ПУЭРТО-РИКО

Первые произведения пуэрто-риканской художественной литературы появились только к середине XIX в. Такое «отставание» сравнительно с литературным развитием многих других латиноамериканских государств обусловлено рядом объективных исторических причин. В отличие от Мексики, Венесуэлы, Перу, Чили, в Пуэрто-Рико не сложилось хоть сколько-нибудь значимой колониальной литературы, поскольку к середине XVI в. генерал-капитанство Санто-Доминго, объединявшее Антильские острова, потеряло свое значение главного перевалочного пункта материковых экспедиций (см. кн. 1) и маленькая островная колония оказалась на периферии интересов испанской короны. Тяжелая экономическая отсталость и изоляция (лишь в 1815 г. колония получила право на внешние торговые связи), малочисленность населения, плохо налаженная связь с метрополией, отсутствие культурных центров и типографий — все эти факторы препятствовали возникновению местной культуры. Но главным тормозом в культурном развитии Пуэрто-Рико оставался сам колониальный режим с его цензурными запретами и ограничениями, сохранявшийся на протяжении всего XIX столетия. Обретение странами Латинской Америки независимости, сопряженное с острой политической и военной борьбой, само по себе резко ускорило процессы этнической и национальной консолидации, роста самосознания молодых этносов, становления новых культур. Литература Пуэрто-Рико могла развиваться только благодаря внутренним стимулам к духовному самоопределению, и потому ее вызревание отличалось замедленностью и постепенностью.

Еще задолго до возникновения на острове печатной литературы первые проявления местной культуры обозначились в крестьянской диалектной речи и в народном творчестве — в креолизации испанской фольклорной традиции (см. ч. 2, гл. 9). Профессиональная литература в Пуэрто-Рико, как и во многих других колониях, расположенных на Антильских островах и в Центральной Америке, фактически началась с журналистики и в дальнейшем, вплоть до начала XX в., была теснейшим образом с ней связана, поскольку и после появления типографий возможности книгоиздания оставались весьма ограниченными и периодическая печать выступала в роли главной трибуны литераторов.

Первая типография появилась на острове между 1803—1806 гг., и в 1806 г. стала издаваться газета [1], в которой наряду с информацией нередко помещались куплеты (коплас) и десимы анонимных авторов на злободневные темы, написанные на местном диалекте. Первая книга, выпущенная в Пуэрто-Рико

(1806),— сборник стихов ссыльного испанца Хуана Родригеса Кальдерона. Его стихи, созданные в неоклассическом стиле, не отличаются высоким художественным уровнем, однако — что было очень важно для нарождающейся литературы — в них наметилась ориентация на отражение местных природных и этнических реалий. (Впоследствии, в 1816 г., автор опубликовал в Мадриде большую описательную оду «Песнь о Пуэрто-Рико», вскоре переизданную на острове.) Более заметный след в пуэрториканской литературе оставило творчество другого испанца, Хасинто Саласа и Кироги (1813—1880) — либерала, сосланного в колонию за политические идеи. Если Родригес Кальдерон представил неоклассицистическое направление, то Салас и Кирога стал предтечей романтизма. Написанное им предисловие к своему поэтическому сборнику Г. Диас-Плаха назвал «настоящим манифестом романтизма» [2].

Собственно пуэрто-риканская (а не испанская) профессиональная литературная традиция имеет своей точкой отсчета 1843 год, когда вышел в свет сборник произведений молодых пуэрто-риканских авторов «Агинальдо пуэрторриканьо» (букв. «Пуэрто-риканский рождественский подарок»), включивший 20 сочинений в стихах и в прозе. В предисловии авторы заявляли о своем «намерении составить и издать совершенно креольскую (indígeno) по духу книгу» [3]. Впрочем, это стремление не вышло за рамки намерения, так как альманах, весьма низкий по художественным качествам и к тому же проникнутый официозным духом, ничего «креольского» в себе не содержал. Однако сам факт появления такой книги сыграл большую роль в становлении пуэрто-риканской литературы: все же это была первая попытка самостоятельного литературного выражения нового этноса; впервые объявлялась сознательная установка на отражение местной реальности и использования фольклора; в сборнике определенно наметилась основная тенденция развития островной литературы на ближайшие десятилетия — романтизм; наконец, книга заложила богатую традицию подобного типа изданий, значительно повлиявшую на культурное развитие Пуэрто-Рико. В 1844 г. группа пуэрто-риканских студентов, проживавших в Барселоне, движимая патриотическими чувствами, а также вдохновленная примером своих соотечественников, выпустила «Пуэрто-риканский альбом» — сборник, составленный из 49 стихотворений и нескольких очерков, в том числе очерка фольклористического. Два года спустя в колонии были опубликованы «Второй агинальдо» и «Кансьонеро Борикена» (изначальное индейское название острова); и в дальнейшем, в течение всего XIX в., такие альманахи издавались чуть ли не ежегодно.

Большим событием в истории пуэрто-риканской литературы стала книга Мануэля А. Алонсо (1822—1889) «Хибаро» (1849), в которой ясно прослеживаются традиции альманахов (автор

принимал непосредственное участие в «Пуэрто-риканском альбоме» и в «Кансьонеро Боринкена»), а также влияние испанских костумбристов Месонеро Романоса («Мадридские сцены), и Эстебаньеса Кальдерона («Андалусийские сцены», 1847). Взяв в качестве названия этноним пуэрто-риканского крестьянина, автор подчеркивал свои бытописательские устремления. «Хибаро», построенный по принципу альманахов, объединяет произведения различных жанров: 13 прозаических (бытоописательные сцены, эссе, этнографические очерки) и 8 поэтических (сонеты, сегидильи, романсы). Однако книга Алонсо выходит за рамки чистого костумбризма с его фотографическим, «туристическим» взглядом на быт низов и пристрастием к местному колориту. Писателя интересует не столько крестьянин, сколько пуэрториканец как представитель нового этноса; не столько этнография, сколько духовная жизнь народа; притом в повествовательный план произведения гармонично вплетены авторские размышления, наставления и комментарии. Материал, представленный в «Хибаро», разнообразен и широк по охвату. Здесь помещены очерки, в которых описаны пуэрто-риканские народные танцы, петушиные бои, свадебные обряды, карнавал. Вошло сюда и литературно-критическое эссе с общим взглядом на пуэрто-риканскую словесность того времени, посвященное другу Алонсо, поэту-романтику С. Видарте (1827—1848). Книга Мануэля А. Алонсо, открывшая пуэрториканцам пути реалистического освоения местной действительности, явилась одновременно и закономерным итогом предыдущего развития литературы колонии, и отправной точкой в последующем ее развитии.

В 50—70-е годы XIX в. пуэрто-риканская литература весьма ощутимо отличалась от литератур независимых стран Латинской Америки. В большинстве своем литературы этих стран пережили увлечение классицизмом еще в конце колониальной эпохи, затем борьбу между классицистическим и романтическим направлениями в искусстве в первой половине XIX в. и победу романтизма к середине прошлого столетия. Пуэрто-риканская литература вплоть до 80-х годов развивалась одновременно в двух этих направлениях, причем, пожалуй, нигде в Латинской Америке классицизм не приобрел в местном культурном контексте столь длительного и глубокого влияния, как в Пуэрто-Рико. Это объяснимо не только поздним и несколько замедленным развитием пуэрто-риканской литературы, но и главным образом тем, что, в отличие от независимых стран региона, порвавших политические связи с бывшей метрополией, Пуэрто-Рико еще полвека пребывала в орбите испанской официальной культуры, насаждавшей через цензуру классицистические литературные образцы. Немалую роль сыграла и иммиграция колониальной аристократии, военных и гражданских чинов из других стран Латинской Америки, которые чувствовали себя уже настолько креолами, что

предпочли бежать от национально-освободительных революций не в Испанию, а на Кубу и в Пуэрто-Рико. В пику революционному романтизму они большей частью были ярыми приверженцами классицизма и, конечно, внесли определенного рода заряд в развитие литературы колонии. Наконец, как это было и в других странах Латинской Америки на ранних этапах становления их литератур, многие пуэрто-риканские писатели совмещали художественное творчество с профессиональной научной и педагогической деятельностью и в силу самого своего образования питали пристрастие к классическому культурному наследию. Большим своеобразием отличались и взаимоотношения неоклассицистического и романтического направлений в пуэрто-риканской культуре. Здесь не происходило той подчас ожесточенной борьбы двух литературных школ, какая наблюдалась в других странах региона (вспомним полемику Бельо и Сармьенто): классицизм и романтизм «мирно сосуществовали» не только среди писателей одного поколения, но иногда и в творчестве одного писателя в разные моменты его жизни или даже одновременно — в разных жанрах. Выбор писателями той или иной литературной школы определялся не столько идеологическими мотивами, не столько политической платформой, сколько индивидуальным темпераментом, личными вкусами и пристрастиями, образованием. Характерна в этом смысле политическая позиция пуэрто-риканских классицистов, которые в подавляющем большинстве вовсе не принадлежали к стану консерваторов, а проповедовали либеральные и просветительские идеи. Все эти особенности обусловлены прежде всего тем, что пуэрто-риканскому романтизму не пришлось взять на себя функции идейного вдохновителя антиколониальных войн, он был лишен духа борьбы и изначально развивался в официальном аристократическом русле.

Пуэрто-риканскую классицистическую литературу 50—80-х годов представили Г. Афонсо (1775—1861); К. Эрнандес де Арапхо (1832—1877), который одновременно создавал классицистические стихи и романтические драмы; Х. М. Монхе (1840—1873), ученый-экономист, блестящий журналист, проповедник либеральных идей и в то же время самый ярый приверженец классицистической школы, открыто подражавший испанским классицистам, особенно Луису и де Леону, и культивировавший в своем творчестве оды, сильвы, эклоги и буколические стихи; Х. Г. Падилья (1829—1896), признанный главой школы. Он начинал в поэзии как романтик, но после 1857 г. перешел на позиции классицизма, разрабатывая жанры политической и социальной сатиры (также придерживался либеральных взглядов). Самое значительное произведение Падильи — неоконченная «Песнь о Пуэрто-Рико» в 75 октавах (изд. в 1913 г.). Классицистическая проза культивировала жанры очерка, критического эссе, притчи. Из наиболее крупных прозаиков следует упомянуть Х. Хуана

Акосту (1825—1892), ученого, педагога, общественного деятеля, автора исследований по истории и экономике и публицистических статей (его называют «пуэрто-риканским Ховельяносом» [4]); очеркистов Х. Л. Бискарронде (1830—1889) и Ф. Асенхо (1831—1876); автора дидактических рассказов и повестей Х. Пабло Моралеса (1828—1882).

Несравнимо больший вклад в историю пуэрто-риканской литературы внесла романтическая школа, представленная в 50—70-х годах прошлого века двумя большими именами (не считая плеяды начинающих поэтов, которые развернулись в полную силу своих талантов уже в последнюю четверть XIX в.).

Х. Готье Бенитес (1848—1880) — первый значительный пуэрто-риканский поэт, самый яркий выразитель романтизма в пуэрто-риканской лирике (одновременно занимался журналистикой, выступая как автор остросоциальных проблемных статей). Поэтическое наследие Бенитеса невелико — всего 71 стихотворение, однако на фоне сухой классицистической поэзии того времени эти стихи выделяются искренностью, непосредственностью, приглушенным меланхолическим тоном (впервые опубликованы в сборнике в 1880 г.). Основные темы творчества Бенитеса — любовь, смерть (в их трактовке ощутимо влияние Беккерае), бог (религиозность поэта носит пантеистический оттенок), Родина. Патриотические чувства вдохновили лучшие создания поэта — стихотворения «Разлука», «Возвращение», «Песнь о Пуэрто-Рико» и др. Раскрывая тему Родины, Бенитес в камерных идиллических тонах воссоздает островной пейзаж, насыщая его лиризмом и тонкой грустью, при этом он избегает эпичности и монументальности, равно как и любого рода костумбристских мотивов.

А. Тапиа и Ривера (1826—1882) — прозаик, поэт, драматург, критик, историк, философ, вершинная фигура пуэрто-риканской литературы 50—70-х годов, глава романтической школы, чье творчество имело резонанс далеко за пределами Пуэрто-Рико. Его оценил еще Марселино Менендес и Пелайо, отмечая, что «немногие испаноамериканские писатели смогли бы превзойти Тапиа по величию замыслов и благородству культивируемых жанров» [5].

А. Тапиа и Ривера начал писательскую деятельность как драматург. Его первая пьеса — романтическая драма на исторический сюжет «Робер Д'Эвре» (1848) — была запрещена к постановке цензурой за «попрание авторитета царствующих особ» [6]. В 1856 г. автор возвратился к той же теме и написал новую пьесу, которая была поставлена и имела большой успех. В 1857 г. Тапиа создал и поставил свою лучшую драматургическую вещь — двухчастную пьесу «Бернар де Палисси, или Героизм труда». В этом произведении наиболее ярко проявились романтические принципы его драматургии. Главный персонаж пьесы гончар Палисси (его характер не лишен черт романтиче-

ского титанизма), преодолевая жизненные препятствия и разочарования, утверждает в своих творениях идею искусства и красоты. Пьеса «Квартеронка» (опубл. в 1867 г.) затрагивает столь болезненную для Латинской Америки проблему расовых предрассудков (действие пьесы происходит в Гаване). Посредством романтического сюжета автор показывает условность и ошибочность расовых разграничений, противопоставляя им моральные ценности человека. Остальные пьесы Тапиа и Риверы — исторические драмы «Камоэнс» (опубл. в 1868 г.) и «Васко Нуньес де Бальбоа» (пост. в 1872 г.), драма на семейную тему «Львиная доля» (пост. в 1880 г.) — по своим художественным качествам во многом уступают предыдущим.

Наиболее полно литературный дар Тапиа раскрылся в прозе (хотя и эта область его творчества отмечена несомненным влиянием европейских романтиков, прежде всего В. Гюго и Т. Готье). В первых же прозаических произведениях писателя, повестях «Гелиотроп» (1848) и «Длань касика» (опубл. в 1862 г.) — в последней рассказывается о конкистадорах, захвативших остров, и борьбе с ними индейцев,— проявились некоторые характерные черты его писательского стиля: приподнятый романтический тон повествования, красочность слога, пристрастие к вымыслу, легенде, вольное обращение с историческим фактом, склонность к неожиданным сюжетным поворотам, ироничность. Затем последовали романы «Античная сирена» (1862), воссоздающий в духе романтизма жизнь средневековой Венеции; «Двадцатилетняя легенда» (1874), развивающий в стиле Гюго на местной тематике любовный сюжет, и «Кофреси» (1876) — авантюрное повествование об известном пуэрто-риканском пирате Роберто Кофреси, не содержащее ни грана исторической правды и целиком основанное на романтическом вымысле. В 1880 г. выходят в свет повести «Энардо и Росаэль» и «На берегах Рейна», в которых представлена свойственная романтизму концепция утонченной, «неземной» любви, основанной на духовном слиянии людей.

Лучшими романами Тапиа и Риверы по праву считаются «Постумо перевоплотившийся» (1872) и его продолжение, написанное 10 лет спустя,— «Постумо, перевоплотившийся в Виргинию» («Póstumo el envirginiado»). Используя восточное поверье о возможности переселения душ умерших в тела других людей, писатель выстраивает фантастический сюжет. После смерти главного героя — Постумо — его душа переселяется в тело его давнего заклятого врага — Сисибуто, и этот поворот дает автору широкие возможности для создания комических ситуаций, для иронии и едкой сатиры. Во второй части дилогии тот же сюжет трактуется в несколько ином ключе; писатель фактически выступает в защиту прав женщины.

Незадолго до своей кончины Тапиа написал «Мемуары» (опубл. в 1929 г.), которые, помимо того, что обладают высоки-

ми литературными достоинствами, остаются и в наше время ценным источником для изучения культуры и быта пуэрто-риканского общества XIX в. Из них можно почерпнуть сведения о развитии журналистики на острове; об изменении общественных вкусов, моды, привычек; о книгах, ходивших по рукам; о молодежных объединениях, праздниках, увеселениях и т. д.— словом, о частностях и деталях, нередко ускользающих от профессиональных историографов.

Как поэт Тапиа известен главным образом своей обширнейшей (8194 стиха в королевских октавах) [7] эпико-аллегорической философской поэмой «Сатаниада. Грандиозная эпопея, посвященная Князю Тьмы» (1878). Сам факт появления такого рода произведения во второй половине XIX в. вызывал удивление литературоведов. «Сатаниада» создана под очевидным влиянием Данте, Мильтона, Гёте, Эспронседы и по образному строю аналогична их аллегорическим эпопеям, на что автор сам указал в предисловии к поэме. Как и в «Божественной комедии» Данте, в поэме использован сюжет аллегорического путешествия во времени и пространстве. Главный герой, поэт Кризофило (букв. с греч. «любитель золота»), в сопровождении Сатаны обходит фантасмагорические города Дьяблополис, Лепрополис, Лимбополис, населенные мифологическими, легендарными и историческими персонажами. В калейдоскопической круговерти характеров, поступков, замыслов, творений, событий выявляется центральная идейная линия повествования. Автор показывает извечное стремление человека утвердить смысл своего существования, реализовать свои духовные потенции, «соприкоснуться с богом». По мысли Тапиа, ад и рай не отделены в умозрительные независимые друг от друга сферы, а сосуществуют в истории, человечестве, личности. «Это ад не столько теологический, сколько философский, ад нематериальный, живущий в человечестве во все времена»,— поясняется в предисловии [8]. Важное место в идейной структуре поэмы занимает противопоставление двух категорий — «религии» и «науки», которые входят в ряд других философских оппозиций: «душа—тело», «вечное—бренное», «небесное—земное» и т. д. (имеется в виду наука «механистическая», материалистическая, сугубо утилитарная). «Религиозное чувство и наука составляют конфликт, разрешимый только за счет победы первого» [9]. Как художественное произведение поэма, перегруженная аллегориями и персонажами, местами тяжелая и монотонная, не сыграла заметной роли в развитии пуэрто-риканской поэзии.

В 1863 г. в Испании вышел роман «Байоанское паломничество» — единственное крупное и самое значительное художественное произведение великого пуэрто-риканского ученого, общественного деятеля, борца за независимость Эухенио Марии де Остоса (Eugenio María de Hostos, 1839—1903), расцвет творчества которого приходится на последнюю треть XIX в. В дальнейшем

Остос практически полностью и сознательно отказался от художественного творчества (написал только две незначительные вещи — «Сказки для моего сына» и повесть на любовный сюжет «Инда», 1878). Отказался не только потому, что главное свое призвание видел в научной и общественной деятельности и на этом поприще надеялся принести больше пользы родине, но и потому, что, встав на позиции крайнего позитивизма аскетического толка, пришел вообще к отрицанию романа, считая его «вредным» жанром литературы, извращающим реальные отношения индивидуума и общества, «отвлекающим» человека от решения реальных социальных задач [10]. Подвергая резкой критике современную литературу, Остос отвергал романтизм, реализм и натурализм (последние он считал дериватами, или ответвлениями романтизма [11]).

Учитывая все эти факты, роман «Байоанское паломничество», оставшийся на периферии литературного процесса Пуэрто-Рико, можно считать «нетипичным» и в контексте политических и эстетических идей Остоса, и в контексте всего его дальнейшего творчества. Собственно, в предисловии к этому роману, переизданному через десять лет, автор сам «отрекался» от своего юношеского опуса, признавая, что в то время он был «дважды ребенком» — как по возрасту, так и по идеалистичности взглядов на мир [12]. Однако уже в этом, первом, произведении заметна борьба Остоса-публициста с Остосом-писателем: сквозь изощренную насыщенную ткань повествования проглядывают жесткий дидактизм, целенаправленность, полемичность. «Байоанское паломничество» с полным основанием можно назвать первым пуэрто-риканским политическим романом. Правда, в 60-е годы Остос исповедовал умеренные политические взгляды, полагая, что Антильские острова могут оставаться под эгидой Испании на правах автономной конфедерации и что снять с островов колониальный статус можно в рамках законности и легальности (вот почему роман вызвал раздражение как колонизаторов, так и борцов за независимость). Весьма прозрачна символика, пронизывающая всю художественную структуру романа, отчасти проявляющаяся в именах и в сплетениях судеб героев: Байоан — первый индеец острова Боринкен (Пуэрто-Рико), усомнившийся в бессмертии конкистадоров; имя его возлюбленной Дарьен соответствует индейскому названию прекраснейшего из районов Кубы; его отец Гуармонекс был самым властительным касиком острова Кускего (Санто-Доминго) — всем этим аллегорически выражена идея исторической и духовной общности Антильских островов.

Проза Остоса вызвала восхищение испанской критики. Для его стиля характерны величественные фразы с широкими периодами, красочность, насыщенность и изощренность языка, изобилие неожиданных метафор и сравнений. В целом «Байоанское паломничество» целиком укладывается в русло романтизма

(в частности, из набора эстетических приемов романтизма взят сам сюжет путешествия, представляющий концепцию жизни как странствия, поиска своей духовной сущности), но в изображении персонажей и исторического фона повествования проступают черты реализма.

За тридцать лет — минимально короткий срок — пуэрто-риканская литература, начавшаяся в буквальном смысле «с нуля», ускоренными темпами прошла основные этапы развития литератур стран Латинской Америки середины XVIII — конца XIX в. Значение начального периода становления пуэрто-риканской литературы (40—70-е годы XIX в.) очень велико. В этот период были заложены основы национальной литературной традиции, выявились магистральные направления дальнейшего развития литературы (в поэзии — романтизм, в прозе — костумбризм), наконец, за эти тридцать лет пуэрто-риканская литература сумела «вписаться» в общерегиональный культурный и литературный контекст.

[1] *Cruz Monclova L.* Historia de Puerto Rico: Siglo XIX. San José, 1952. Vol. 1. P. 24.
[2] *Díaz-Plaja G.* La poesía lírica española. Barcelona, 1937. P. 311.
[3] *González Luis J.* Literatura y sociedad en Puerto Rico. México, 1976. P. 94.
[4] *Manrique Cabrera F.* Historia de la literatura puertorriqueña. N. Y., 1956. P. 140.
[5] *Menéndez y Pelayo M.* Historia de la poesía Hispanoamericana. Santander, 1948. Vol. 1. P. 337.
[6] *Manrique Cabrera F.* Op. cit. P. 115.
[7] *Rivera de Alvares J.* Diccionario de la literatura puertoriqueña. San Juan, 1955. P. 42.
[8] *Tapia y Rivera A.* La Sataniada. San Juan, 1945. P. 18.
[9] Ibid. P. 19.
[10] *Hostos E. M. de.* Moral social. Buenos Aires, 1958. P. 198.
[11] *Méndez J. L.* Para una sociología de la literatura puertorriqueña. La Habana, 1982. P. 68—71.
[12] *Hostos E. M. de.* La peregrinación de Bayoan. San Juan, 1970. P. 15.

Глава четвертая

ЛИТЕРАТУРА ДОМИНИКАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

XIX век в Доминиканской республике, как и везде в Испанской Америке,— время образования самостоятельного государства и становления национальной доминиканской литературы.

Как известно, колонизация Латинской Америки началась с острова Гаити, названного Колумбом Эспаньолой. Здесь же спустя несколько лет был основан город Санто-Доминго. Испанские владения в Вест-Индии до начала освободительного движения на острове составляли генерал-капитанство Санто-Доминго. С конца XVI в. положение острова существенно осложняли притязания на него Англии и Франции. По Риксвикскому миру 1697 г. западная часть острова стала принадлежать Франции, а восточная осталась испанской колонией. Революционно-освободительная борьба в Санто-Доминго началась в 1790 г. с восстания мулатов на западной половине острова. В ходе войны Франции против Испании и Великобритании в 1795 г. весь остров оказался в руках французов. В результате победоносного революционного движения негров-рабов, возглавляемого Туссен-Лувертюром, на острове было образовано независимое государство. В 1804 г. оно принимает наименование Гаити (западная часть острова). Восточная часть по-прежнему называлась Санто-Доминго и в 1808 г. была вновь возвращена Испании. Война за независимость, охватившая испанские колонии, привела к восстанию в Санто-Доминго и образованию в 1821 г. независимой республики под протекцией Колумбии, называвшейся Независимое государство испанского Гаити. Однако достижения доминиканской Индепенденсии не были прочными, так как страна вскоре вступила в полосу политического хаоса, реакции, культурного упадка. На протяжении 22 лет Санто-Доминго оставалась под властью постоянно сменяющих друг друга гаитянских правительств. Только в 1844 г., после свержения президента Буайе в результате антигаитянского восстания, бывшая испанская часть острова обретает независимость и получает название Доминиканской республики. Идеологическим лидером Индепенденсии в Доминиканской республике была тайная политическая организация «Тринитария», которую возглавил национальный герой страны Хуан Пабло Дуарте. Характерной чертой доминиканской истории XIX в. и в дальнейшем продолжала оставаться политическая нестабильность: военные заговоры, восстания, межпартийная вражда сопровождали правление всех наиболее значительных политических глав страны. В 1861 г. Доминиканская республика снова оказалась под властью Испании, и только в 1865 г. она становится окончательно независимой страной.

Исторический динамизм и нестабильность общественной ситуации несколько задержали культурное развитие страны.

Одним из наиболее известных представителей доминиканской культуры начала XIX в. был Антонио дель Монте и Техада (1783—1861), профессор права Национального университета, автор первого в стране монументального исторического опуса — «История Санто-Доминго от открытия до наших дней» (окончена в 1853 г., напечатана лишь через 30 лет обществом «Друзья Родины»).

В 1810-е годы (период, называемый в политической истории страны «Глупой Испанией»,— время непродолжительного возврата Санто-Доминго Испании) наиболее влиятельной фигурой на культурно-просветительском поприще стал Хосе Нуньес де Касерес (1772—1846) — первый ректор университета Санто-Доминго, поэт, педагог, активный издатель и журналист. Он известен как автор патриотических стихов в классицистическом стиле, в том числе и сатирических.

Гаитянская оккупация отбрасывает культуру страны назад: закрываются учебные заведения, запрещается пользоваться испанским языком в официальных документах, открываются французские «национальные колехиос», усиливается эмиграция.

Оживление культурной жизни начинается лишь во время обретения независимости. Первый писатель «поколения независимости», основоположник национальной литературы Феликс Мария дель Монте (1819—1899) — участник деятельности «Тринитарии», основатель нескольких национальных периодических изданий («Эль Доминикано», «Эль Повенир» и др.), профессор литературы и юриспруденции, драматург. В литературу Дель Монте входит главным образом как поэт, певец «местного колорита», описательно-созерцательных стихов в классицистском стиле, пасторалей, сарсуэл («Осеме, или Индейская дева»), трагедий («Нищий в Леонском соборе» и др.).

В национальной поэзии периода Индепенденсии ведущей темой является индейская — апология «естественного человека». Поиск национальных корней, как правило, на этом этапе не идет дальше описательности, героико-исторического символа, жанровой или сентиментальной картины. Среди первых известных представителей доминиканского индеанизма — братья Ангуло Гуриди, Хосе (1816—1884) и Алехандро (1822—1906). Х. Ангуло Гуриди — автор первого доминиканского поэтического сборника «Поэтические эссе», поэтической драмы «Игуаниона» (1867), написанной по мотивам старинной индейской легенды, «Сцен из жизни аборигенов» и сентиментального романа об индейских обычаях и нравах — «Сигуапе» (1873). А. Ангуло Гуриди вел активную журналистскую деятельность на родине и в эмиграции (на Кубе, в Венесуэле), в своих произведениях он оставался на позициях классицизма (в особенности панегирических и «галант-

ных» жанров), но наиболее известными его сочинениями стали роман «Любовь индейцев» (1868) и книга «Политические темы» — обзор общественных проблем латиноамериканской действительности.

С реставрацией республики в 1865 г. начинается новая фаза развития национальной литературы. Заметно оживляется просветительская деятельность, создаются первые литературные ассоциации — «Республикана», «Друзья страны». Ведущей фигурой этого этапа был Хосе Хоакин Перес (José Joaquín Pérez, 1845—1900). Его литературное призвание проявилось уже в юности, он писал стихи национально-патриотического содержания. С 1865 г. Перес занимался активной политической деятельностью как сторонник либеральной партии, на посту министра юстиции и образования он внес большой вклад в дело просвещения и вместе с Э. М. Остосом и Ф. Энрикесом и Карвахалем — в развитие педагогической мысли. Стихи Переса развивают по преимуществу индейскую и гражданско-патриотическую тематику (сб. «Контуры и рельефы», 1875; «Индейские фантазии», 1877). Поэзию Переса вдохновляли индейские предания и легенды, как сентиментально-описательной окраски («Контуры и рельефы»), так и исторического плана («Зов Анакаоны», «Зеленый тростник», «Возвращение к очагу» и др.). С творчеством Переса связано возникновение романтизма в доминиканской литературе. Для его сочинений характерно причудливое сочетание присущей романтизму эмоциональности, песенных фольклорных элементов (возвания, рефрены и др.) с классицистическими формами версификации. В духе традиций романтизма поэт постоянно сравнивает себя с пилигримом-изгнанником, преданным бардом своей земли, прославляет былое величие обездоленного края, противопоставляя его мрачной современности.

В это же время приходит в литературу и прославленная доминиканская поэтесса Саломе Уренья, творчество которой целиком относится к следующему этапу развития доминиканской литературы и продолжает развивать традиции романтизма.

Развитие романтизма в доминиканской литературе несколько задержалось и в стилевом отношении было эклектичным. Вслед за Х. Х. Пересом появляется целая плеяда поэтов, весьма разных по художественным вкусам и стилевой направленности. Мануэль Родригес Обхио (1838—1871) последовательно работал в жанре философской лирики, был автором морализаторски-аллегорических стихов. Религиозно-нравоучительную поэзию, дидактическую по тону и нередко в академических формах, создавала Хосефа Антония Пердомо и Эредиа (1834—1896). В основном в доминиканской поэзии второй половины XIX в. представлены два ее вида — гражданская, строгая и экспрессивная по тону, но иногда подражательная, не лишенная риторических рассуждений и претензии на сходство с Эспронседой и другими испанскими поэ-

тами,— и экзотико-буколическая, несколько манерного позднеромантического стиля (Хуан Исидро Ортеа, 1849—1881). Поэтическими кумирами национальной поэзии середины XIX в. оставались французские романтики — Гюго, Ламартин и др.

Прозу периода Индепенденсии представляют главным образом сочинения историографического, педагогического, социологического характера, публицистика. В этих жанрах доминиканские литераторы достигли высокого художественного мастерства, а в эстетическом плане их сочинения, как и вся национальная литература, приближаются к школе романтизма, с характерной для нее субъективной эмоциональностью, искусной художественной описательностью. Улисес Франсиско Эспайльят (Ulises Francisco Espaillat, 1823—1878) сочетал государственную деятельность с литературной, выступал с нравоучительными и сатирическими статьями в периодике. Довольно известным литературным критиком и журналистом, автором работ по логике и риторике, а также педагогических сочинений был М. де Хесус де Пенья и Рейносо (1834—1915). Рано начинает литературную деятельность Сесар Николас Пенсон (1855—1901). Автор сборника «Старинные вещи», он был языковедом и философом, собирателем сказаний, автором традисьонес, писал патриотические стихи. Известным общественным деятелем и историком был Эмилиано Техера (1841—1923). Им написан ряд трудов о колониальной истории («Дворец дона Диего Колумба с Санто-Доминго», «Правители острова Санто-Доминго» и др.). В период Индепенденсии начинается плодотворная литературная деятельность Федерико Энрикеса и Карвахаля (Federico Henríquez y Carvajal, 1848—1951) — известнейшего доминиканского публициста, работавшего преимущественно в более позднее время.

Романная проза в Доминиканской республике появляется поздно, ее начало представлено именем Мануэля де Хесуса Гальвана (Manuel de Jesús Galván, 1834—1910).

Выдающимся произведением доминиканской литературы и первым национальным историческим романом был его роман «Энрикильо» (1882), завершающий период романтической прозы XIX в.

Гальван начал свою общественную деятельность еще в 1859 г. в качестве секретаря президента Сантаны и в те времена поддерживал идею реинкорпорации страны с Испанией, однако после восстановления республики вернулся на службу к ней: был президентом конгресса и Верховного суда, занимал ряд других, в том числе и дипломатических, государственных должностей, являлся вице-ректором университетского Института и профессором факультета права.

Гальван признавал свое литературное ученичество у Вальтера Скотта. «Энрикильо» — типичный образец романтической исторической прозы, сочетающий идеализацию и воспевание на-

ционального прошлого, а также стремление к документальной и хронологической точности с достаточно произвольным построением сюжета, выполненным по канонам романистики XIX в. Писатель назвал свое сочинение «исторической доминиканской легендой», что также подчеркивает связь романа с устремлениями искусства эпохи романтизма.

Действие «Энрикильо» происходит в самом начале XVI в. Роман повествует о завоевании и колонизации испанскими конкистадорами острова Эспаньола. Остров был заселен испанцами уже через пятнадцать лет после открытия, индейское же население (таины и другие племена) было истреблено в течение ста лет. Здесь начинается санкционированная королевской властью история колониальной работорговли, здесь же закладывается основа новых социально-этнических образований. Для Латинской Америки Санто-Доминго был своеобразным «опытным полем» всей системы, политической структуры, учреждений. Здесь под предводительством индейского касика Энрикильо произошло первое восстание порабощенного и обреченного на уничтожение народа против бесчинств испанских правителей острова. В 1519 г. свободолюбивые индейцы скрылись в горах Баоруко, где продержались 14 лет, отражая все осады испанских отрядов, и лишь в 1533 г. сдались на уговоры светских и церковных властей.

События в Баоруко — исторический факт, нашедший отражение во всех самых знаменитых хрониках конкисты, принадлежащих перу Фернандеса де Овьедо, Бартоломе де Лас Касаса и др. В качестве исходной версии для Гальвана послужила «История Индий» Лас Касаса — «черная легенда», разоблачившая со всей беспощадностью преступность испанской конкисты. В то же время Гальван, подобно Лас Касасу, питал и некие иллюзии по отношению к миссии Испании, имевшие, однако, иное историческое основание. Если великий хронист в силу воспитанной его временем уверенности в справедливости «католических королей» восставал против нерадивых, алчных и своевольных чиновников и вояк и неустанно творил образ «справедливого», пекущегося об индейцах монарха, то в сочувствии Гальвана Испании следует усматривать не консервативный отход от идеалов Индепенденсии, а поиск духовной опоры в условиях сопротивления французским и гаитянским военным притязаниям, угрожавшим молодому государству.

Символом национального самосознания в романе становится, как это нередко было и в доминиканской романтической поэзии, индейская старина, печальная судьба наследников великой царицы Анакаоны, правительницы справедливой и несгибаемо мужественной, предательски казненной испанскими конкистадорами, из семьи которой происходил и сам касик Гуарокуйя, наречепный при крещении Энрике. Младший соотечественник Гальвана П. Энрикес Уренья так писал в связи с латиноамериканским ро-

мантизмом: «Индейское прошлое представляло нашу древность, культ индейского был тогда в апогее».

Следуя традиции, сложившейся еще во времена королевских хронистов Испании, Гальван цветисто и изобильно описывает красоты антильского мира — воспевает, подобно своим современникам-поэтам, величественную древность индейского края: «Харагуа... Блеск этого имени озаряет историю Америки таким же лучистым светом, каким сияют в мифологических преданиях древности невинная Аркадия, золотые сады Гесперид, чудесная Темпейская долина и другие чарующие уголки земли, самой природой предназначенные будить и пленять воображение человека. Именно таким счастливым, сказочно богатым красм предстало перед современными аргонавтами-завоевателями индейское государство...» [1]

Характеристика реальных исторических персонажей у Гальвана нарочито схематизирована. Герои романа четко разделены на два полярных морально-этических лагеря: с одной стороны, это героические, гуманные и стойкие в добродетели люди, с другой — коварные и жестокие злодеи. Такого размежевания требовала романтическая традиция, и ей подчинены все персонажи — реальные и вымышленные. Соответственно исторической концепции автора, в розовых тонах описана королева Изабелла — «августейшая покровительница» индейцев, заботящаяся об их «здоровых обычаях» и требующая наказания жестокого командора Овандо. Безупречным во всех отношениях предстает перед читателем и главный герой «исторической легенды» Энрикильо. Его внешняя привлекательность, обходительность и разум необычайны. Особо подчеркивает Гальван интерес героя в юности к трудам известных историков древности. В образе дочери индейской принцессы и благородного испанца — Менсии, юной кузины Энрикильо, а затем его супруги Гальван воспевает необыкновенную чистоту и кротость; эта героиня — безмолвное воплощение романтической добродетели.

Особое место среди положительных персонажей романа принадлежит Бартоломе де Лас Касасу — главному историческому авторитету для Гальвана (его высказывания нередко цитируются в тексте). Рядом с ним — вице-король Диего Колумб, аббат Монтесинос, воплощающие мысль о гуманистической миссии Испании на Эспаньоле.

Среди персонажей, представляющих «черную» сторону легенды,— жестокий и алчный губернатор Николас де Овандо, наместник области Ла Магуана Педро Бадильо и коварный урод-горбун, майордом Педро де Мохика (образ в большей степени беллетристический, чем исторический), с самых ранних лет преследующий Энрикильо и Менсию и в той или иной мере способствующий завязке всех ключевых поворотов сюжета (как лирических, так и исторических).

Сюжет «Энрикильо» построен по образцу романтических лирических коллизий: счастливый брак и мудрое правление четы королевских наместников контрастируют с несчастной любовью и гибелью другой пары влюбленных — Марии де Куэльяр и Хуана де Грихальва. Самой судьбой предназначены друг другу Энрикильо и Менсия. Есть в лирической фабуле и два традиционных и в романтическом стиле «коварных соперника»: Диего Веласкес — кровавый конкистадор и Андрес Валенсуэла — хищный энкомендеро. Эстетика романтизма, усвоенная Гальваном, требовала контрастной симметрии, парности. Так, мудрому и сдержанному Энрикильо противопоставлен его соплеменник и друг — вспыльчивый Тамойо; Андресу Валенсуэле — его отец, дон Франсиско, опекун Энрикильо и заботливый покровитель индейцев.

Один из центральных мотивов романа — идеализация патриархальной мудрости и красоты жизни индейцев. Соединив этот мотив с мотивом благородного покровительства Испании, Гальван живописует своеобразную «утопию» в поместье Франсиско де Валенсуэлы: «Индейцы создали свою охрану во главе с командирами и старшинами, которые поддерживали образцовый порядок, не прибегая ни к жестокости, ни к наказаниям. По нескольку часов в день все сообща обрабатывали обширные поля хозяина и касика; остальное время каждый глава семьи или холостой индеец, живший самостоятельным трудом, работал на собственном участке» [2].

Эпизод восстания славных потомков Анакаоны против испанских колонизаторов заканчивается перемирием ко всеобщему удовольствию, причем последним аргументом в пользу заключения мира «с представителями власти великодушного монарха» становится наставление Лас Касаса, верного учителя и друга касика Энрикильо. «Остатки несчастных племен Гаити» получают земли и покой, и рассказчик прославляет испанскую корону в лице Карла V. Но главным в романе остается не его идиллический финал, а тот факт, что первым национальным романом Доминиканской республики становится книга о героическом эпизоде народного восстания. Роман Гальвана был высоко оценен Хосе Марти, считавшим произведение «достоянием всей нашей Америки» и так написавшим автору: «Это не просто историческая легенда, а новейший и чудесный способ писать нашу американскую историю», подчеркивая, что Гальвану удалось «объединить в одной книге роман, поэму и историю» [3].

[1] *Гальван М. де Хесус.* Энрикильо. М., 1963. С. 31.
[2] Там же. С. 349.
[3] *Galván M. de Jesús.* Enriqillo. Santo Domingo, 1981. P. 1–2.

Раздел третий

ЛИТЕРАТУРА ВЕНЕСУЭЛЫ И КОЛУМБИИ

К концу 20-х годов детище Боливара Колумбийская федерация распалась. Установление его личной диктатуры, провозглашенной конституционным законом 27 августа 1828 г., вызвало усиление сепаратистских движений. В 1830 г. генерал Паэс, бывший сподвижник Освободителя, объявил Венесуэлу независимой республикой. В том же году от Великой Колумбии отделилась провинция Кито, а на оставшейся территории была образована республика Новая Гранада, возродившая название, существовавшее в эпоху колониального владычества. Название «Колумбия» исчезло с политической карты вплоть до 1861 г., когда страна была переименована в Соединенные Штаты Колумбии. С 1886 г. она получила существующее и поныне наименование — Республика Колумбия.

Объединенные общностью исторического прошлого — в том числе и административной общностью в колониальную эпоху,— а в годы Индепенденсии общностью антиколониальной борьбы, Колумбия и Венесуэла на протяжении многих десятилетий независимого существования переживали сходные социально-экономические и политические процессы. Главными факторами стали затяжные гражданские войны — виоленсии, диктаторские режимы.

К истории венесуэльской и колумбийской литератур эти политические события имеют самое непосредственное отношение. Как и в других странах Латинской Америки, освоение собственной действительности связывалось самым непосредственным образом с задачами социально-экономического преобразования. Почти каждый писатель того времени был политиком и просветителем.

В новых конституциях, принятых самостоятельными республиками, были зафиксированы права и завоевания, осуществленные в период войны за независимость. Конституция Новой Гранады объявляла принцип «народного суверенитета» политической основой республики. В Венесуэле, в отличие от всех других республик Латинской Америки, католицизм не был объявлен официальной государственной религией. В то же время для участия в выборах конституция Венесуэлы предусматривала довольно высокий имущественный и образовательный ценз, а конституция Новой Гранады лишала избирательного права слуг и поденных рабочих, что существенно ограничивало социальный состав избирателей. Еще более разительными, чем противоречия законодательных документов, были «противоречия между правом, конституцией, с одной стороны, и колониальной экономикой отсталого аграрного государства — с другой» [1]. Рабство и феодальные отношения фактически сохранились в обеих странах; экономической

основой Венесуэлы и Новой Гранады продолжали оставаться латифундии, у которых теперь появились новые владельцы — генералы и старшие офицеры освободительной армии, и все это происходило, несмотря на усилия республиканских правительств всячески поощрять развитие промышленности, торговли и экспорта и привлекать в свои страны иммигрантов из Европы.

Общественные противоречия в обеих странах приняли форму политической борьбы между консерваторами и либералами, которая продолжалась почти до самого конца XIX в.

Консерваторов поддерживали латифундисты и верхушка католической церкви, либералы представляли буржуазию, владельцев плантаций, на которых использовался наемный труд, а также часть интеллигенции и ремесленников. Их лозунгом были антифеодальные реформы и демократизация общества на основе принципов федерализма. Сепаратистские стремления и тактика военных переворотов отталкивали от либералов тех политических деятелей, которые сохранили верность идеям Боливара о сильном и просвещенном государстве и о необходимости создать в Великой Колумбии специальные институты «моральной власти» для защиты единства страны [2].

В Новой Гранаде внутренняя борьба приняла затяжной характер, будучи осложненной противоречиями между отдельными политическими группировками и их руководителями. После окончания правления первого президента республики Ф. де Паула Сантандера началась первая гражданская война. Возглавивший мятеж против правительства, генерал Обандо положил начало активной политической деятельности либеральных каудильо. В 1846 г. при либеральном президенте Томасе Сиприано Москере правительство подписало договор с Соединенными Штатами, разрешающий им использование Панамского перешейка; это был один из первых документов, узаконивших начало экспансии США в Латинской Америке.

К концу 40-х годов политические противоречия в Колумбии обостряются: действенной силой в жизни республики становится так называемое Демократическое общество (бывшее Общество ремесленников Боготы), пропагандировавшее идеи утопического социализма. В начале 50-х годов происходит сближение Демократического общества с армией. Участник войны за независимость и последователь Боливара, генерал Хосе Мария Мело, возглавивший в апреле 1854 г. восстание столичного гарнизона и вооруженных ремесленников, установил в стране революционную диктатуру. Правление Мело, которое продолжалось восемь месяцев, колумбийские историки называют «республикой ремесленников» или «боготинской коммуной» [3].

Конституция 1863 г. закрепила принцип автономии отдельных провинций. Впервые в истории республики конституция страны не содержала упоминания о боге и начиналась словами:

«От имени и по поручению народа...» Один экземпляр конституции был послан В. Гюго, которого в посвящении назвали ее вдохновителем. В ответном письме колумбийскому конгрессу Гюго писал, что гуманизм колумбийской конституции может служить примером для Европы. «Пусть Америка движется вперед, а Европа пойдет по ее стопам»,— говорилось в письме[4]. В 50—60-е годы в Колумбии было отменено рабство, национализирована церковная собственность, но политическая жизнь по-прежнему осуществлялась в формах виоленсии. В 1867 г. после неудачной попытки президента Москеры установить военную диктатуру к власти пришли представители левого крыла либералов, которые позже стали называть себя партией радикалов. Они занимали президентские посты вплоть до 1876 г., когда подняли мятеж консерваторы и началась последняя из значительных гражданских войн XIX в., которая, хотя и окончилась поражением консерваторов, очень сильно подорвала экономику страны.

В Венесуэле политическая борьба прошла примерно те же этапы. С 1830 по 1847 г. у власти находились консерваторы, лидером которых был генерал Хосе Антонио Паэс, и все эти годы либеральная оппозиция активно выступала против правящих кругов, требуя обязательной сменяемости должностных лиц. Политические столкновения особенно обострились в 1846 г., во время подготовки к очередным президентским выборам, когда пропаганда либералов привела к восстанию в провинции Карабобо, которое поддержали ремесленники, крестьяне и рабы. Генерал Хосе Тадео Монагас, разгромивший отряды повстанцев, был избран президентом, но уже в 1848 г. он установил диктатуру, просуществовавшую фактически до 1858 г. После ее свержения здесь, как и в Колумбии, поводом для разногласий стало обсуждение новой конституции. С 1859 по 1863 г. в Венесуэле продолжалась кровопролитная Война федерации; возникнув как крестьянское движение, эта война носила также расовый характер, отражая ненависть «цветных» низов к креольской элите.

Конституция 1864 г. декларировала самостоятельность отдельных штатов, что привело к росту сепаратистских настроений и анархии. В 1870 г. власть перешла в руки руководителя либералов Гусмана Бланко; его почти двадцатилетнее правление стало временем интенсивного буржуазного развития страны и началом ее зависимости от крупных капиталистических держав, особенно после того, как в стране были открыты месторождения нефти.

В первые два десятилетия истории Венесуэльской республики продолжалась традиция литературы Индепенденсии, посвятившей себя «служению отечеству». Преобладала публицистика с характерным для нее осуждением насилия и анархического своеволия в политике, которые рассматривались как посягательство на главные завоевания войны за независимость — республиканский строй и его выборные учреждения.

В размышлениях писателей того времени, искавших пути к достижению национального единства, большое место заняла проблема отношения к духовному наследию Испании. Многие из них, как и А. Бельо, считали «иберийское начало» — осознание подчиненности индивида национальной общности — основой национального характера латиноамериканцев. Это приводило к отрицанию индивидуализма западноевропейского типа, которое проявилось, в частности, в резкой критике утилитаризма и учения И. Бентама, взятых на вооружение либеральной идеологией. Анализируя принятый в 1834 г. в Венесуэле закон о свободе контрактов, который стимулировал буржуазное предпринимательство, первый прозаик Венесуэлы Фермин Торо писал: «Свобода — не конечная цель, а только средство или способ. Она должна подчиняться принципу равенства, которое является главной заботой общества, обязанного дать каждому право на сохранение своего морального достоинства и физического существования» [5]. Философская мысль Торо противопоставляла утилитаризму идеи утопического социализма. Отрицание буржуазного индивидуализма было связано, однако, более всего с консервативной идеологией, которой отдали дань многие писатели.

Литература этих стран никогда не отрицала испанской культуры: еще во времена колонии Венесуэла и особенно Колумбия обладали достаточно развитым литературным языком и сложившейся системой литературных жанров и поэтому в гораздо меньшей степени были подвержены «языковой революции» романтиков, чем это было в Аргентине, Чили или Уругвае. Испанские поэты-романтики (Хосе де Эспронседа, герцог де Ривас и Хосе Соррилья), а позже — испанские костумбристы, Мариано Хосе де Ларра с его политическими сатирами оказали заметное влияние на литературный процесс в обеих странах.

Как и в других странах региона, в Колумбии и Венесуэле, художественное освоение собственной действительности протекало в русле романтизма, который стал первым этапом формирования национальных литератур. Он развивался в обстановке непрекращавшихся политических столкновений, напряженной борьбы индивидуальных и коллективных «страстей», способствовавшей воспитанию романтических личностей. Поэтому в литературе Колумбии и Венесуэлы в полной мере реализовался один из главных принципов романтической эстетики — единство творчества и жизни. Писатели этих стран вносили личное начало во все области своей деятельности: в политику, в публицистику, в стиль парламентских речей. Депутат парламента Новой Гранады поэт Х. Э. Каро во время мятежа в Пасто обратился к членам конгресса с такими словами: «Доктор Гонсалес, мой дорогой дядюшка, если Вы патриот,— к оружию! Доктор Эсекиль Рохас, мой добрый учитель, если Вы патриот,— к оружию!» [6]

Несмотря на то что анархические тенденции, которые домини-

ровали в политическом развитии Колумбии и Венесуэлы, обостряли разрыв между личностью и обществом и усугубляли внутренние противоречия романтического сознания, комплекс черт «байронического героя» почти не проявился в литературах этих стран даже у писателей, испытавших в своем творчестве влияние поэзии Байрона. Основной антитезой здесь стало не противопоставление разума чувству, а противопоставление разума «неразумному» эгоистическому поведению, направленному против общественных интересов.

Чувство причастности к истории, в высшей степени свойственное художественному сознанию того времени, проявилось в обращении к теме освободительной войны. Ее воспринимали как национальное наследие, отталкиваясь от которого оценивали современность. В колумбийской поэзии война за независимость чаще всего трактовалась в противопоставлении к настоящему, а идеализированное героическое прошлое питало чувство романтического разочарования. В Венесуэле, где под влиянием А. Бельо сложились жанры философско-исторического повествования, Индепенденсия стала объектом размышлений, породив синтетическую прозу, сочетающую различные жанры, которая, как и везде в Латинской Америке, была характерна для начального этапа развития литературы.

Процесс самопознания в литературах обеих стран включал в себя не только социальные темы, но и тему природы. В естественной стихии Америки виделась сила, формирующая характер ее людей, их отличие от европейцев. На этом построено противопоставление вождя Индепенденсии Боливара его знаменитому современнику Наполеону, которое проводит венесуэльский писатель Хуан Висенте Гонсалес: «Гений Наполеона — плод его холодного ума, гений Боливара — дитя ума и сердца, горячего, как солнце нашей родины, щедрого, как поля, которые оно освещает» [7].

Идея тождества духа и природы, воспринятая латиноамериканской литературой через концепцию «идиллической Америки» Шатобриана и обогащенная опытом образного отражения природы в поэзии Колумбии и Венесуэлы, легла в основу самого значительного произведения этого времени — романа Х. Исаакса «Мария» (1867).

[1] *Гонионский С. А.* Колумбия: Историко-этнографические очерки. М., 1973. С. 139.

[2] *Шульговский А. Ф.* О социальных и политических идеалах Симона Боливара // Боливар С. Избр. произведения. М., 1983. С. 217.

[3] См. об этом: *Шульговский А. Ф.* Боготинская коммуна и утопический социализм // Латинская Америка. 1984. № 2. С. 67—84.

[4] Цит. по кн.: *Гонионский С. А.* Указ. соч. С. 159.

[5] Цит. по кн.: *Armas Chitty J. A.* Fermín Toro y su época. Caracas, 1966. P. 58—59.

[6] Цит. по кн.: *Salazar F. G.* José Eusebio Caro. Bogotá, 1955. P. 63.

[7] *González J. V.* Selección histórica. Caracas, 1979. P. 145—146.

Глава первая

ЛИТЕРАТУРА ВЕНЕСУЭЛЫ

Первым писателем независимой Венесуэлы был Фермин Торо (Fermín Toro, 1810—1860) — известный государственный деятель и оригинальный политический мыслитель, литературные произведения которого, однако, не выходят за рамки тем и образов европейской литературы.

Общественная деятельность Ф. Торо началась в 1831 г., когда он был избран депутатом национального конгресса, где скоро стал известен как выдающийся оратор либеральной партии. В 1837 г. появились его первые публикации — статья по политической экономии (к которой Торо имел профессиональный интерес, будучи чиновником министерства финансов) и повесть «Вдова из Коринфа», напечатанная под псевдонимом «Эмиро Кастос» в журнале «Эль Либераль». За первым литературным опытом вскоре последовали другие — повести «Одинокий в катакомбах» (1839) и «Андская сивилла» (1840), а также научные сочинения «Философские исследования в Венесуэле» (1838), «Проблема книгопечатания» (1839) и цикл статей «Европа и Америка» (1839). Позже в качестве секретаря венесуэльской дипломатической миссии в Англии Торо провел два года в Лондоне, одновременно собирая материалы для будущего романа «Мученики» (1842). Вернувшись на родину, писатель становится постоянным сотрудником основанного незадолго до его приезда литературного журнала «Эль Лисео Венесолано». Уйдя в отставку после военного переворота 1848 г., Торо в течение нескольких лет занимался сельским хозяйством в своем поместье в штате Арагуа, а после свержения диктатуры Монагаса в 1858 г. вновь вернулся к государственной деятельности.

Торо был одним из первых писателей Латинской Америки, выступивших в защиту прав латиноамериканских республик против вмешательства крупных европейских держав в их внутреннюю политику. «Разве европейские государства уже достигли такого совершенного уровня цивилизации, такой честности в политике, философии, чтобы человечество могло согласиться с их претензиями на лидерство во всем мире?» — писал Торо в одной из статей, составляющих сборник «Европа и Америка» [1]. Опираясь на многочисленные документальные свидетельства, он разоблачает колониальную политику Англии и Франции, сообщает точные данные о масштабах работорговли, имевшей место в этих странах, и о нарушении законности. Знание истории и экономики развитых европейских стран помогло писателю выработать собственные взгляды на развитие общества, формировавшиеся в русле идей утопического социализма. «Вместе с Симоном Родригесом

Торо представляет социализм, который можно назвать романтическим, предшествующим коммунизму Маркса ... политический идеал Торо тяготеет к демократии при участии широких слоев населения» — так определил сущность социальных идей писателя венесуэльский исследователь В. Тоста [2].

Ф. Торо были близки мысли Сен-Симона о «новом христианстве» и о том, что общество обязано заботиться об образовании и нравственном воспитании бедняков. Выступая против влияния католической церкви в Венесуэле, он, однако, признает необходимость духовенства, но «просвещенного, скромного, добродетельного и бедного». В «Размышлениях о законе от 10 апреля 1834 года» писатель развивает главный тезис философии Ш. Фурье — учение об общественной гармонии, которую он истолковывает как «высочайшую цель организации общества», основанного на равенстве. Личную свободу каждого Торо ставит в зависимость от равенства всех сограждан республики. «Никто не может быть по-настоящему свободным,— пишет он,— пока в стране существует класс, лишенный самого необходимого...» И далее: «Правительство должно быть регулирующей властью, которая не допустит, чтобы какая-нибудь социальная группа была подавлена другими» [3].

Идеи утопического социализма легли в основу романа Торо «Мученики» («Los mártires»), повествующего о жизни лондонских бедняков. Жанр «Мучеников» можно определить как философский и публицистический роман, поскольку вся его структура подчинена изложению социальной концепции автора. Проблема бедности, занимавшая такое большое место в сознании Торо, с гораздо бóльшей определенностью могла быть поставлена на материале жизни Англии — страны с высоким уровнем развития промышленности и буржуазных отношений, тем более что годы пребывания венесуэльского писателя в Англии были отмечены обострением социальных противоречий, обнищанием рабочих и ремесленников. В лондонской прессе постоянно печатались заметки о положении бедняков, которые Торо широко использует в своем романе, иногда даже с указанием точного названия газеты и даты публикации. В художественном строе «Мучеников» газетная хроника выполняет функцию костумбристского очерка, характерного для творчества других авторов, что подтверждает свойственную латиноамериканской литературе XIX в. закономерность: большие эпические формы развивались на основе малых прозаических жанров. Хорошо понимая, что социальные проблемы Англии со временем станут актуальными и для Латинской Америки, писатель считал своим долгом сказать о губительных последствиях развития капитализма.

Сюжет книги выстроен необычно. Он начинается не с завязки, а с кульминации: герои романа, семья лондонских бедняков, находятся на грани нищеты и обречены на гибель. Глава семьи

Том, бывший служащий по почтовому ведомству, сломал ногу и лишился работы. Эдоардо, жених его дочери Эммы, уволен с текстильной фабрики. Последующие события лишь усиливают создавшуюся напряженность. Наступает трагическая развязка: погибает Эдоардо, Эмму отправляют в работный дом, где она также умирает. А перед этим уходят из жизни сам глава семьи Том и его жена Тереса, покончившая с собой у тела мужа.

В развитии романа большую роль играют вкрапленные в его текст газетная хроника, а также рассуждения повествователя, в роли которого выступает старый друг Тересы — Карлос. Особое значение голоса повествователя выявляется уже в начале романа, напоминающем зачин «Собора Парижской богоматери». Читатель попадает в обстановку шумного народного праздника по поводу бракосочетания королевы Виктории и принца Саксонского в 1838 г. В поэтике романтического романа подобный прием, создающий выразительный контраст между праздником («игровым действом») и «рассуждающим» голосом повествователя, выявляет идеологическую позицию автора. От имени Карлоса, рассказчика-моралиста, дается объяснение заглавия романа: «...некоторые люди обладают властью, они настоящие хозяева земли, другие обладают средним достатком, их большинство, им доступны благополучие и радости жизни, но третью часть нашего общества, тоже очень значительную, составляют мученики общества, жертвы богатства, кровью которых обагрен его алтарь» [4]. Идеи утопического социализма, изложенные в отступлениях повествователя, как правило, приводят Торо к более радикальным выводам, чем те, которые содержатся в его публицистике. В романе нет иллюзий о социальной гармонии, существенному переосмыслению подвергаются также теории «нового христианства».

По обостренной чувствительности к социальным проблемам Торо опередил многих своих современников, и в этом значение первого романа Венесуэлы в истории ее литературы.

В отличие от Ф. Торо, творчество писателя и историка Рафаэля Марии Баральта (Rafael María Baralt, 1810—1860) было целиком обращено непосредственно к реальности своей страны. Мысль его развивалась в русле общеконтинентальных идейных и художественных поисков.

В ранней юности Баральт принимал участие в войне за независимость. Позже, получив звание бакалавра общественного права и философии, он посвятил себя историческим исследованиям. В 1841 г. Баральт публикует свое главное произведение — «Очерк истории Венесуэлы», который в последующие годы в расширенном виде вышел под названием «Древняя и новая история Венесуэлы». В том же 1841 г. писатель едет с дипломатической миссией в Англию и в Испанию, после чего навсегда остается в Мадриде.



Рафаэль Мария Баральт

Как мыслителя Баральта больше всего интересовали проблемы испанизма и испанского наследия в историко-культурном облике Латинской Америки. Эти проблемы были поставлены в «Очерке истории Венесуэлы» и сопутствующих работах — «Население Венесуэлы» и «Размышления о национальном характере», представляющих первую в Венесуэле попытку определить своеобразие национального бытия.

Опираясь на идеи А. Гумбольдта, изложенные в его «Опыте об обычаях и духе народов», Баральт приходит к выводу, что на характер венесуэльца отрицательно повлияли два фактора: примитивный уровень развития земледелия (что объясняется хорошим климатом и легкостью добывания «плодов земли» в тропиках) и духовный разрыв с Испанией («отсутствие общих воспоминаний»). «При общности языка, законодательства и обычаев,— писал Баральт,— Испанская Америка была одним большим народом, не имеющим традиций и родственных связей, лишенным привязанности к старшим, подчиняющимся им только по привычке или из слабости» [5]. Причины этого — духовная изоляция, в которой колониальные власти держали свои владения в Америке. Не допуская «обмена мнениями» с Испанией и остальным миром, они ввергли колонию в состояние «одиночества» и нравственного оскудения: «Венесуэла стала страной ленивых и равнодушных креолов, огрубевших индейцев и других угнетенных...» [6] В этом утверждении Баральт перекликается с Боливаром, который констатировал в «Письме с Ямайки» «абсолютно пассивный образ жизни» и недостаток политической активности у обитателей американского полушария [7].

Баральта более всего интересовали психологические и нравственные черты венесуэльцев, наложившие свой отпечаток на характер войны за независимость и позже на характер гражданских войн в этой стране. Ему принадлежит первый существенный вклад в создание философии национальной истории. Как и Сармьенто в «Факундо», но раньше аргентинского мыслителя, Баральт выделяет в своей стране две контрастные географические и социально-экономические области: «побережье», где расположе-

ны города и обработанные земли, и степи («льяносы»), где живут пастухи-скотоводы. Но, в отличие от «прагматической» цивилизаторской теории Сармьенто, его концепция носит в основе своей романтическо-руссоистский характер: в психологии льянеро — воинственных и полных предрассудков жителей степей, людей великодушных, «остроумных, как андалузцы», и художественно одаренных Баральт видит «достоинства и пороки естественного состояния», а также проявление «энергии и доброты», которых не хватает жителям «побережья» [8].

В течение всей своей жизни Баральт защищал идею культурного сближения с Испанией, в частности расширения преподавания испанской литературы в школах своей страны. Достойным завершением деятельности Баральта в этом направлении стали его лингвистические труды, написанные уже в Испании. Как последователь А. Бельо, Баральт выступал против «офранцуживания» испанского литературного языка. По его инициативе в 1850 г. начал издаваться «Нормативный словарь испанского языка» («El diccionario matriz de la lengua espanola»), а в 1855 г. он опубликовал «Словарь галлицизмов», с прологом известного испанского романтика Х. Э. Арсенбуча. Баральт стал первым ученым Испанской Америки, избранным в испанскую академию.

Романтические черты мироощущения Баральта в наиболее концентрированном виде проявились в лекции «Шатобриан и его творчество», прочитанной им в 1847 г. в мадридском «Атенее». Талантливый образец романтической критики, оценивающей явления искусства, исходя из личности творца, предстает в то же время характерным манифестом «литературного американизма».

Разделяя общее для латиноамериканцев восхищение Шатобрианом, Баральт воспринимает его как личность, воплотившую противоречивый характер своей эпохи и отягощенную тяжелым внутренним разладом («роялист по сердечной привязанности, республиканец по интуиции, сердцем — легитимист, умом — революционер» [9]). Талант Шатобриана Баральт оценивает как поэтический по преимуществу, отказывая ему в достоинствах философа и политического мыслителя, а поэтическое начало в прозе французского писателя видит в новом для европейских литератур способе изображения природы, который пришел на смену описательному стилю. «Он был поэтом ощущений и, следовательно, поэтом истинным»,— пишет Баральт, выражая, таким образом, свое представление о сущности поэзии. Оно сформировалось, по-видимому, под влиянием произведений А. Гумбольдта, но в то же время основывалось на его собственном мировосприятии латиноамериканца.

Становление поэтического начала в творчестве Шатобриана Баральт объясняет воздействием на него природы Нового Света и делает далеко идущие выводы о влиянии американской природы на творческое сознание. «Грандиозное зрелище, представшее пе-

ред глазами Шатобриана в Новом Свете,— пишет Баральт,— его реки, озера, горы, водопады, его волшебные леса — открыло неизвестные до сих пор, тайные глубины художественной мысли... В Америке Шатобриан впервые ощутил свои творческие силы» [10].

Мощное воздействие природы Нового Света на сознание художника, по мысли Баральта, может быть выражено только с помощью гиперболы (свое впечатление от прозы Шатобриана Баральт сравнивает с ощущениями человека, «созерцающего Ниагарский водопад, озеро Онтарио, Амазонку, вулкан Чимборасо или горные цепи Анд» [11]). Такой художественный язык должен был способствовать развитию эпического начала в европейской поэзии, но она, с сожалением констатирует писатель, не последовала примеру Шатобриана. В то же время латиноамериканская литература с ее стремлениями к целостному охвату действительности, наоборот, горячо откликнулась на художественные открытия Шатобриана. По этой причине Баральт ставит Шатобриана на первое место после Шекспира, Кальдерона, Корнеля и Гёте и считает его поэтом более великим, чем Байрон. Идеи Баральта о сущности национального художественного восприятия и о его образности предвосхитили многие художественные явления и тенденции в развитии национальной литературы.

Исторические исследования занимали большое место в творчестве писателя и журналиста Хуана Висенте Гонсалеса (Juan Vicente González, 1810—1866). Он учился вначале в духовной семинарии, затем окончил Центральный университет Венесуэлы. Все биографы писателя отмечают его восторженное отношение к Боливару, которого он юношей видел в университете в 1827 г. во время торжественного акта в честь Освободителя. Боливару посвящены первый литературный опыт Гонсалеса — очерк о его жизни, опубликованный в 1831 г. и вошедший в сборник «Мои элегии Боливару» (1842), и эссе более позднего времени. «Последователем Боливара меня сделала сама природа»,— писал Гонсалес.

Чувство патриотизма и идеалы войны за независимость лежали в основе политической публицистики Гонсалеса. Как сотрудник журнала «Эль Венесолано» он сначала поддерживал редактора журнала — одного из вождей либеральной оппозиции Антонио Леокадио Гусмана, но в 1844 г. он порвал с ним и основал собственную газету «Цицерон к Катилине», за которой последовали и другие издания. На их страницах Гонсалес выступал как враг демагогии Гусмана, презрительно называя его Гусманильо — именем известного героя испанского плутовского романа «Гусман де Альфараче».

После установления в Венесуэле диктатуры братьев Монагас в течение почти двух десятилетий Х. В. Гонсалес занимается только педагогической и просветительской деятельностью. Он издает произведения А. Бельо, переводит на испанский язык «По-

этическое искусство» Горация, пишет «Курс испанской литературы». В организованной им школе «Сальвадор дель Мундо» получили образование многие будущие литераторы Венесуэлы, среди них — известный романист Э. Бланко.

Вернувшись в 1859 г. к политической журналистике, Гонсалес повел кампанию за прекращение опустошительной войны между либералами и консерваторами (1859—1863): «Венесуэла, по-видимому, обречена на вечную анархию. Честолюбие ее политических деятелей, как и коррупция ее народа, не знает предела. Безграничны недовольство и упадок духа, зависть и мелкие страсти, безграничны корыстные интересы. И против всех этих пороков, приводящих к распрям, выступают только патриотизм немногих и государственная власть, возможности которой невелики» [12].

Как полемист Гонсалес был страстен и импульсивен, не умел сдерживать себя, ничего не прощал своим противникам и не чуждался личных оскорблений и намеков. Отсюда и характерный для его стиля гиперболизм. В этих чертах публицистики Гонсалеса его биографы усматривали проявление высокой самооценки, свойственной романтическим личностям. «Он хотел быть Данте этого провинциального города (Каракаса.— *Н. З.*)»,— пишет А. Услар Пьетри, утверждая, что Гонсалес стремился возвысить профессию писателя до уровня «судий или пророков древности, потому что чувствовал, что общество, которое его окружает, тяготеет к другому человеческому типу — воину, человеку действия. На собственном примере он пытался доказать, что перо сильнее, чем шпага, а люди, владеющие им, обладают более высокой нравственностью» [13].

Как и для Баральта, средством осмысления политических процессов современности для Х. В. Гонсалеса была история. Будучи последователем Мишле, он разделял свойственный романтизму культ выдающейся личности. Отсюда его постоянный восторженный интерес к образу Боливара, а также замысел цикла биографий общественных деятелей своего времени. В личности Боливара Гонсалес видел наиболее совершенное воплощение «национального», основой которого для него, как и для А. Бельо, было «испанское начало». Но при этом он подчеркивал, что Испания, как часть Средиземноморья, сама вобрала в себя разные этнографические и культурные пороки. Гонсалес акцентировал «иррациональные» элементы в психологии латиноамериканцев: «От Боливара, жившего в аристократической стране, затронутой восточным и африканским духом испанцев, для того чтобы привлечь внимание к своим проектам, потребовались авторитет власти, магия красноречия, покоряющая сила воображения и слава о его легендарных подвигах и победах» [14].

Книга «Страницы истории Колумбии и Венесуэлы, или Жизнь их знаменитых людей», где писатель в биографиях исторических деятелей хотел представить три эпохи — колониальный период,

войну за независимость и период гражданских войн, осталась неоконченной. Гонсалес успел завершить только четыре биографии известных деятелей освободительной войны в Венесуэле; лучшей из них заслуженно считается биография родственника и сподвижника Боливара маршала Х. Ф. Риваса, захваченного в плен отрядами льянеро, воевавшими под командованием жестокого авантюриста Х. Т. Бовеса на стороне испанцев, и зверски убитого в 1815 г.

Как представитель романтической историографии, Гонсалес стремился обнаружить нравственный смысл в историческом процессе и показать пагубные последствия нарушения нравственного принципа в политике. С этой позиции он осуждает все проявления насилия во время войны за независимость — как со стороны испанцев, так и со стороны патриотов, называет декрет о «войне насмерть» против испанцев, принятый Боливаром 15 июня 1813 г., «коллективным преступлением» и утверждает, что именно этот декрет стал «непреодолимым препятствием для достижения победы». При этом корни насилия — и во время освободительной войны, и в последующие годы — Гонсалес видит в самом национальном характере испанцев, народа «смелого и благородного, но вместе с тем жестокого и фанатичного, огрубевшего за двенадцать веков постоянной борьбы, которую вела Испания, добровольно участвуя во всех религиозных войнах» [15].

Как и в других странах Латинской Америки, многие ранние произведения прозы в Венесуэле носили гибридный характер. «Иногда это прекрасный романтический роман, иногда проникновенное историческое исследование, временами политический памфлет и всегда — произведение, исполненное поэзии» — так определил А. Услар-Пьетри жанровую природу биографии маршала Риваса [16].

Начало и финал биографии написаны как художественная проза, а ее основная часть — тщательно документированный очерк. Реальность самого образа героя, олицетворяющего «жестокую» действительность, разрушает романтическую условность и выводит произведение за рамки художественной биографии. Это отчетливо видно при сравнении вполне традиционного портрета Риваса в начале книги: «...юноша был в расцвете сил, его лицо было мужественным и привлекательным, но иногда оно мрачнело, словно над ним сгущались тучи, и глаза метали молнии» — с рассказом о его смерти, изобилующим страшными деталями, которые, однако, выходят за пределы «допустимого» в литературе того времени: «..голова Риваса, сваренная в масле, третьего февраля была привезена в Барселону...» [17]

Историзм присутствует и в лирических «месенианах» Гонсалеса — романтических элегиях в прозе, написанных на смерть патриотов или в память о героических событиях национальной истории.

Зачин и концовка элегии носят, как правило, лирический характер, ее центральная часть, как это было и в художественных биографиях писателя, посвящена истории. Написанная в эпическом стиле, она воспевает деяния патриотов, сближая их с героями античной древности. При этом соприкосновение с историей обогащает лирическое переживание, усиливая гражданские мотивы лирической части. Так происходит в известной «месениане» Гонсалеса на смерть Ф. Торо, начинающейся с романтических ламентаций лирического героя на ночном кладбище. Обращаясь к Торо, автор называет его «последним великим венесуэльцем». Затем воображение уносит поэта в прошлое, и следуют хвалебные строки, посвященные «гражданским героям» республики — известному ученому Х. М. Кахигалю, Р. М. Баральту и Ф. Торо. Возвращаясь к настоящему, поэт скорбит о «любимой родине, превращенной в гробницу, где похоронены несбывшиеся надежды» [18].

Единомышленником Х. В. Гонсалеса был знаменитый публицист, поэт и автор педагогических сочинений Сесилио Акоста (Cecilio Acosta, 1818—1881). В отличие от большинства писателей-современников, Акоста не был общественным деятелем и не занимал государственных должностей, но его голос патриота и просветителя влиял на формирование общественного мнения. В последние годы своей жизни писатель подвергся гонениям как личный враг всесильного диктатора А. Гусмана Бланко. В некрологе на смерть Акосты, написанном Хосе Марти, который жил в те годы в эмиграции в Каракасе и считал себя его учеником, есть такие слова: «Умер справедливый. Умер Сесилио Акоста. Недостаточно оплакивать его смерть. Нужно изучать его труды и следовать ему» [19].

Постоянно выступая с критикой политического раскола в стране: «...непримиримость в политике является вечной болезнью латиноамериканцев, и в будущем она может превратиться в раковую опухоль ... каждый слушает только себя и не желает сотрудничать ради общего дела» [20]. Акоста не считал, подобно Баральту, что пренебрежение общественными интересами можно объяснить влиянием климата или национальных традиций. Он придавал первостепенное значение политическому воспитанию граждан и совершенствованию тех форм общественной жизни, которые заложены внутри республиканского строя. Главное публицистическое произведение писателя статья «Обязанности патриотизма» (1867) открыла дискуссию между Туллиусом (Акостой) и Клофиусом — доктором Ильдефонсо Риера Агинагальдо (1834—1882). В этой статье Акоста предостерегал своих соотечественников от политической анархии: «Страна, идущая по этому пути, приходит к *варварству*, и Латинская Америка, если она не возьмет за правило мирное обсуждение законов и не будет строго соблюдать установления республики, в конце концов ди-

скредитирует демократию»[21]. При этом насильственные формы политической борьбы писатель отрицал не только из этических соображений. Глубже, чем его современники, понимая суть социально-политических процессов, он осознавал, что стремление к федерализму в условиях страны, где сохранилось господство феодализма, было фактором негативным: «При современном состоянии нашего государства отдельные штаты в большинстве своем — это феодальные образования... настоящие средневековые замки сеньоров, заинтересованных в защите старого порядка»[22].

С. Акоста был одним из первых мыслителей Латинской Америки, обративших внимание на разрыв, существовавший между политическими учреждениями и законами республики и ее фактической социально-экономической отсталостью. Так был сделан первый шаг к тому, чтобы лишить понятие «варварство» природного и расового детерминизма, присущего трактовке Сармьенто, и дать ему историческое истолкование.

Педагогические взгляды Акосты находились в русле просветительской философии. Сторонник эволюционного пути развития общества, он считал просвещение и нравственное воспитание личности главным средством оздоровления политической обстановки, объявляя критерием высокого нравственного уровня гражданина его умение нести ответственность за все то, что происходит в обществе: «... пусть каждый будет непоколебим и требователен к своей совести, ибо ничто так не способствует уничтожению духа насилия, как строгое соблюдение законов всеми. И если кто-то нарушает закон, это происходит из-за того, что остальные молчат...»[23] Акоста разработал также программу воспитания гражданской нравственности; у ее истоков было сочинение самого Акосты «Истины известные и те, которые надлежит знать» (1856). В нем утверждалась необходимость перестройки всех ступеней народного образования и приобретения позитивных знаний, составляющих, по мысли писателя, основу нравственности: «Научите человека тому, что он может понять, научите его тому, что будет ему полезно, научите этому всех. Все заключается в этом. Какую пользу получает тот, кто годами изучает предметы, которые он потом обязательно забудет? Ведь его знания не принесут ему пользу ни в торговом деле, ни на фабрике...»[24] Выдвинутый С. Акостой принцип «общественной пользы» прямо перекликался с аналогичным тезисом, провозглашенным Б. Франклином.

Сочинения венесуэльских прозаиков-публицистов, хотя они были написаны в большинстве своем как полемические отклики на текущие события, сыграли большую роль в процессе национального самопознания.

В интеллектуальной атмосфере философско-политической эссеистики начала формироваться в Венесуэле и бытописательная литература — костумбризм. Одним из первых литературных жур-

налов, где печатались произведения костумбристов, был «Эль Коррео де Каракас», издаваемый в 1845 г. Ф. Торо и известным ученым-математиком Х. М. Кахигалем. В костумбристской литературе Венесуэлы сложилась тенденция, отличавшая ее от костумбризма других стран. Это течение здесь почти не было связано с романтической эстетикой. Воссоздание бытовых картин, красочных деталей оттеснялось дидактикой, открытой идеологичностью. В венесуэльском костумбристском очерке преобладали сатира и пародия и редко встречались «истории частной жизни», так широко распространенные в литературе колумбийской. У ряда писателей-костумбристов проявилось неприятие романтического пессимизма, героя-страдальца, не соответствовавшего их идеалу гражданина. Начало этой критике было положено в поэме Ф. Торо «Гекатофония». В одном из ее эпизодов рассказчик, пытаясь отвратить от мысли о самоубийстве неизвестного ему юношу, ищет причины такого намерения. Расспрашивая юношу о его жизни, о семье и друзьях, он в ответ слышит лишь цитаты из популярных романтических сочинений Эспронседы, Соррильи и герцога де Риваса.

Расцвет костумбризма в Венесуэле в 50-е — начале 60-х годов был связан с творчеством Даниэля Мендосы (1823—1867). Морализаторство стало характерной чертой его очерков, таких, как «Модные молодые люди» и «Большой бал, или Модные молодые девицы». Писатель осуждает нравы молодежи, ее поверхностное увлечение политикой, игру в дешевую оппозиционность, превратившуюся в такую же моду, как подражание испанским поэтам-романтикам. В то же время Мендоса существенно расширил тематику костумбристской литературы, выведя ее за пределы городской среды. Одним из первых в своих очерках писатель изобразил жителя степей — льянеро, придав ему некоторые черты руссоистского «естественного человека» — «простака». В очерке «Льянеро в столице» приехавший в Каракас сельский житель Пальмароте чувствует себя обескураженным посреди городской цивилизации. При этом он высказывает весьма здравые критические суждения по поводу деятельности правительства и государственных чиновников.

Бытоописательные «Каракасские сцены» автора более позднего поколения, Никанора Болета Перасы (1838—1906), знакомят читателя с «плебейскими» районами столицы, рынками, харчевнями, цирюльнями и зрелищами, посещаемыми простонародьем. Болет Пераса погружает читателя в мир вещей, описания которых носят «каталогизирующий» характер. Так, в очерке «Рынок» перечисляются экзотические плоды, произрастающие в Венесуэле: агуакате, мамей, гуанабана, манго, мамон. Политическая позиция писателя проявляется лишь в изображении «штриховых», но достаточно емких деталей, которые позволяют судить о характере эпохи. В известном очерке «Театр Мадереро» мимохо-

дом говорится о том, что театральное представление начиналось только тогда, когда в ложе для «почетных гостей» «появлялись чиновники городской полиции, одетые в военную форму и вооруженные карабинами внушительных размеров» [25].

Тема насилия — виоленсии (violencia) — нашла отражение в творчестве Франсиско де Салеса Переса (1836—1926), написавшего цикл очерков о социально-психологических типах, представляющих городское «дно», и об их поведении во время гражданских войн.

В русле костумбризма протекала и творческая деятельность Аристида Рохаса (1826—1924), автора нескольких серьезных исследований по истории Венесуэлы, бывшего также одним из первых собирателей фольклора своей страны — пословиц, поговорок, сельских и городских легенд и преданий, «корридос» (см. гл. 9) — и составителем сборника «Исторические легенды Венесуэлы».

Костумбризм в Венесуэле продолжал развиваться вплоть до начала XX в. Хотя, в отличие от костумбристской литературы в Колумбии, он не обладал большим жанровым разнообразием и оставался в основном в рамках описательности, тем не менее за долгий период своего существования он сумел создать обширную картину национальных нравов и обычаев, подготовив наступление реализма.

Новый этап в развитии венесуэльской прозы представляет собой творчество Эдуардо Бланко (Eduardo Blanco, 1839—1912), известного сочинениями на исторические темы.

Адъютант генерала Паэса во время войны федерации, Бланко позже увлекся литературной деятельностью и в первой половине 70-х годов опубликовал на страницах литературной газеты «Ла Тертулиа» несколько авантюрных романов и повестей («Vanitas vanitatis», «Номер сто одиннадцатый», «Ночь в Ферраре»), действие которых происходило в Европе. Критика оценила их как слабые подражания В. Гюго, отметив, однако, богатую фантазию начинающего писателя и его умение построить увлекательную интригу. После этого Бланко обратился к истории Венесуэлы и почти одновременно выпустил в свет две книги: «Сарате» («Zarate», 1882) и «Героическая Венесуэла» («Venezuela heroica», 1883). Оба эти произведения были поздним плодом венесуэльского романтизма, характерным образцом той исторической прозы Латинской Америки XIX в., в которой запечатлен идеальный образ борцов за независимость. Эти книги наиболее ярко представили романтическое направление в венесуэльской литературе.

Автор рассматривает период Индепенденсии как героическое прошлое («Героическая Венесуэла»), а послевоенные годы, изображенные в «Сарате», как время расцвета своеобразных «энергичных характеров». Эту позицию автор сразу же заявляет в предисловии к «Героической Венесуэле», противопоставляя сегод-

нынее время упадка гражданских доблестей времени былых подвигов. Свою же цель Бланко видит в том, чтобы представить читателям «исторические картины, отразившие эпоху славы Венесуэлы, в надежде, что в них ...заблистает высокое мужество тогдашних героев, придавших достоинство и уважение... родине»[26].

Исторические взгляды Э. Бланко основывались на эволюционной теории развития общества, усвоенной писателем под влиянием своего учителя Х. В. Гонсалеса, последователя Мишле. В том же предисловии он писал о «движении человечества к идеальному совершенству в политике и общественных отношениях». Бланко разделял уже бытовавшую в Венесуэле концепцию борьбы варварства и цивилизации. Перекликавшаяся с идеями Сармьенто, она опиралась здесь на собственный исторический опыт. Варварство было олицетворено для Э. Бланко отрядами Бовеса, а значение побед патриотов он видел в том, что «они подняли Родину на уровень цивилизованных народов». «Героическая Венесуэла» включала в себя одиннадцать эпизодов, отразивших основные моменты войны за независимость,— от битвы при Ла Виктория до победоносного сражения при Карабобо.

Свою книгу Бланко расценивал не только как историческое сочинение, но и как произведение эпического характера, которое должно было восполнить недостаток эпического начала в национальной литературе. «Нам были хорошо знакомы подвиги Сида и Гонсало де Берсео,— писал он в предисловии,— но вся героическая поэзия приходила к нам из-за моря». Читатели Э. Бланко были готовы воспринять такую стилизацию как эпос, потому что в контексте венесуэльской литературы война за независимость могла считаться национальным «эпическим временем». «Он узнавал о событиях „Илиады" из уст самого Ахиллеса»,— писал один из современников Бланко[27], подчеркивая тот факт, что материалом для работы над книгой среди других источников писателю послужили устные рассказы генерала Паэса.

Для стиля книги «Героическая Венесуэла» характерны четкая ритмическая организация, риторические приемы, «психологизация» пейзажа, использование лексики, типичной для эпической поэзии испанского романтизма (Соррилья, герцог де Ривас). Все это сближает ее если не с эпической поэмой как таковой, то с поэзией в широком смысле слова. При этом Бланко использует романтические приемы выразительности: начиная эпизод с изображения движения масс, он контрастно выделяет на фоне этих масс главного героя и, наконец, объединяет героя и тех, кого он ведет за собой, в гиперболизированный образ, напоминающий эпически-обобщенные образы прозы В. Гюго.

«Героическая Венесуэла» вызвала восторженные отзывы современников. Один из них принадлежит Хосе Марти: «Великими словами здесь описываются великие деяния... Это настоящий

ураган доблести, оставляющий после себя землю, покрытую золотой пылью. Вот прекрасная книга для чтения в школах Испанской Америки. Ее герои вызывают у читателя непреодолимое желание подражать им»[28].

Роман «Сарате», действие которого происходит в 1825 г., это история преследования правительственными войсками главаря шайки разбойников Сантоса Сарате. Воспользовавшись распространенным в Европе образцом романтического «романа о разбойнике», Бланко, однако, рассматривает своего героя как порождение мира американского «варварства». В истории Сарате самым «национальным» элементом являются те эпизоды, где показано специфическое мироощущение жителей глубинных районов Венесуэлы, людей примитивно суеверных. Как писал Бланко, жители долины Арагуа верили в то, что Сарате общается со злыми духами, и «хитрый бандит всячески поддерживал эти слухи, считаясь среди членов банды сверхъестественным существом, благодаря... тайне, порой окружавшей его действия, и зловещей помощи одной сумасшедшей... считавшейся колдуньей и ясновидящей»[29]. Эпизоды такого рода — одно из ранних обращений латиноамериканской литературы к мифологии, что станет характерной тенденцией латиноамериканского романа в XX в.

Как проявление американского варварства Э. Бланко расценивал и политическую анархию в стране. Идея сильной централизованной власти была для писателя главной, и потому он пошел на очевидную идеализацию генерала Паэса. Это был выдающийся деятель венесуэльской Индепенденсии, сподвижник Боливара, который «в ослеплении гордыни и невежества» предал Освободителя. Нарушая правду истории, писатель представил его в романе в ореоле доблести и мужества, сознательно затушевав истинные черты жестокого властолюбивого диктатора.

В «Сарате» присутствует обширный пласт костумбристских зарисовок. Очевидным влиянием стилистики костумбристского очерка объясняется юмористический тон автора в изображении провинциальной среды и ее типов (комический дуэт — юрист Бустильон и его секретарь Ромералес, «деревенский кабальеро» сеньор Монтеоскуро и др.), а также подробное изображение праздника в честь пречистой девы Канделярии — шествие ряженых и коррида. Фамилия Оливарес, которую берет себе Сарате, скрываясь от преследования, напоминает об известном в Каракасе шутнике и плуте сеньоре Оливаресе, описанном в очерке Н. Болета Перасы «Рынок». Многие нравоучительные авторские отступления в «Сарате» весьма характерны для дидактически-просветительской традиции, сложившейся в костумбризме Венесуэлы.

В «Сарате» проявилось и знакомство Э. Бланко с романом Х. Исаакса «Мария» (1867), чье воздействие на развитие венесуэльской прозы подтверждается всеми историками литературы.

Несмотря на то что «вневременной» характер художественного мира «Марии» противоречит самой сути исторического жанра, к которому принадлежали романы Э. Бланко, воздействие Исаакса на него было несомненно. Отношение к патриархальному сельскому быту как к источнику социальной и нравственной гармонии было воспринято венесуэльским писателем и сказалось в идеализации семьи дона Карлоса Деламара, завоевавшего «искреннюю любовь скромных и трудолюбивых обитателей окрестных городов и селений». Метафорическое обозначение Исааксом сельского быта словом «рай» присутствует и в «Сарате». Но, поскольку, в отличие от «Марии», роман Бланко лишен религиозной окраски, его романтическая героиня, дочь дона Карлоса Аврора, сравнивается не со святой девой, как Мария, а с «искусительницей Евой».

Поэзия занимала не столь значительное место в литературном процессе Венесуэлы XIX в., как проза. В ней прослеживаются обе тенденции — классицистическая и романтическая, восходящие к поэтическим сочинениям А. Бельо. С его концепциями соотносится и утверждение духовной связи между молодой Америкой и матерью-родиной Испанией.

Эту мысль Х. М. Баральт полнее всего выразил в своих исторических сочинениях, а в дальнейшем развил в одах «Испании» и «Христофору Колумбу», в сонетах, посвященных Колумбу, Боливару и сражению при Аякучо. Поэтические произведения Баральта выражают целостную образную концепцию истории, развивающую основные философские тезисы его прозы. В оде «Испании» — и в этом он предвосхищает идеологию испанского «поколения 98 года» — Баральт скорбит об историческом упадке Испании, ощущая контраст между ее великим прошлым, символом которого является Христофор Колумб, преодолевший сопротивление «моря, людей и небес», и жалким сегодняшним существованием пришедшей в упадок страны, созерцающей как знаки прошлых побед «засохшие лавры». Возрождение матери-родины Баральт видит на пути восстановления духовной связи с Новым Светом, чья природная и духовная сила может стимулировать угасшую энергию Испании. В этом ключе строится образ Боливара — «нового Колумба», освободившего мир от «бездонного моря рабства» [30].

Неоклассиками были и писатели первого «гражданского поколения», в литературном наследии которых встречаются поэтические жанры. Ф. Торо принадлежит «Сильва тропической зоне», написанная по образцу «Американских сильв» Бельо, ода «Песнь о конкисте» и описательная поэма «Гекатофония».

К числу собственно романтических поэтов в Венесуэле в 30—40-е годы относились Абигайль Лосано (1821—1866), писавший популярные стихотворения о любви, и Хосе Антонио Майтин (1804—1874), автор получившей большую известность

«Траурной песни», написанной на смерть жены, и пейзажных стихов в пасторальном духе. Эти поэты, как отмечает М. Пикон Салас, писали «с той легкостью и ощущением мелодики слова, которые свойственны людям, выросшим в наших тропических странах» [31].

На этом фоне выделяются стихи Хосе Антонио Кальканьо (José Antonio Calcano, 1827—1894), разрабатывающего религиозно-философские темы, и Хосе Рамона Йепеса (José Ramón Yepes, 1822—1881), автора проникновенных стихов о природе. Эпиграфом к своему стихотворению «Полночь» Йепес взял слова А. Гумбольдта: «Нигде природа не вызывает в нас такого ощущения величия, нигде не говорит она более властно, чем в тропической зоне, под „индейским небом"» [32]. Одухотворение американской природы, слияние с ней лирического «я» поэта — вот что сделало стихотворение «Полночь» характерным образцом испаноамериканского романтизма. Художественное пространство в этом стихотворении Йепеса построено таким образом, что благодаря гармоничным переходам цвета и звука лирический герой, поставленный в центре мира природы, получает одинаково яркие зрительные и слуховые впечатления. Склонный к импрессионизму, Йепес одним из первых венесуэльских поэтов использует синестезию — поэтический образ, в котором сочетаются ощущения разных органов чувств.

В поэтическом наследии С. Акосты наиболее значительно стихотворение «Белый домик» (1872), восходящее к традиции «Американской сильвы» А. Бельо. У Акосты очевидна идеализация патриархальной деревенской жизни. Подробно описывается природа, которую он любовно воссоздает,— озера, холмы, цветы, птицы, и сельский быт — охота, ужин поселян. В этой поэтической картине национальной жизни пересекаются классицистические и романтические тенденции. В отличие от А. Бельо, описания у Акосты располагаются не в одной линейной плоскости, а даются с разных пространственных точек, что придавало картине объемность, динамику. Поэт тяготел к чувственному восприятию природы. Он создавал ту «позицию ощущений», к которой призывал Баральт, и при этом использовал традиционные образы испанской поэзии «золотого века» (например, гладь озера — «серебристая лимфа», капли воды — «жемчуг»).

Становление поэтического языка произошло в Венесуэле позже, чем в Колумбии и в некоторых других странах Американского континента,— уже на закате романтической эпохи в 70-е годы XIX в. Оно связано с творчеством Хуана Антонио Переса Бональде (Juan Antonio Pérez Bonalde, 1846—1892). Большинство стихотворений Переса Бональде, опубликованных в сборниках «Ритмы» (1877) и «Строфы» (1880), было написано в Нью-Йорке, куда поэт эмигрировал в 1870 г. после прихода к власти Гусмана Бланко. В 1883 г. умерла четырехлетняя дочь поэта, и ее

смерть вызвала у него глубокую депрессию и упадок творческих сил. В последние годы своей жизни поэт занимался главным образом художественным переводом, и его переложения на испанский язык «Книги песен» Г. Гейне (1885) и «Ворона» Э. По (1887) известны не менее, чем его оригинальные стихи.

Лирическая эмоциональность Переса Бональде ярче всего воплощается в переживании противоборствующих чувств. Так, в знаменитой элегии «Возвращение на родину» (1876) радость лирического героя, вновь увидевшего родные места, соединяется со скорбью о матери, умершей в его отсутствие. Постоянный источник лирического чувства поэта — окружающая его природа, которую Перес Бональде вслед за Р. Йепесом воплощает в синестетических образах.

Романтик позднего периода Перес Бональде продолжал развивать мотивы, характерные для поэзии его предшественников. В «Стихах о Ниагаре» (1880), используя мотив единства естественной стихии и мятежной души поэта, Перес Бональде, как и его предшественник кубинец Х. М. Эредиа («Ниагара», 1824), одухотворяет и мифологизирует природу, сначала трактуя «дух Ниагары» как языческое божество, владеющее «тайной жизни человеческой», а затем — проецируя на природу собственные безотрадные мысли и создавая метафорический образ «бездны», объединяющий «сущность жизни», лирическое «я» поэта и изначальную природную стихию:

Теперь я знаю тайну бездны,
которую пытался разгадать.
Той самой бездны,
что давно несет поэт в своей груди.
И это — бунт, сомненья, гибель
слезами истекающего сердца! [33]

Перес Бональде расстается с руссоистским взглядом на природу, служившую для ранних романтиков источником духовного обновления и придававшую их мироощущению универсальный характер. Трагический взрыв отчаяния представляет собой и стихотворение, написанное на смерть дочери, где поэт обращается к богу с вопросом «Господи, ты существуешь?», отрицая за богом, допустившим смерть невинного ребенка, право быть «надеждой и утешением тех, кто стонет от боли».

Внутренние противоречия в лирике Переса Бональде, как и у Г. Гейне, находят выход в романтической иронии, которая редко встречается у поэтов Испанской Америки. Таково его поэтическое завещание — стихотворение «Навсегда»: «Положите меня в гроб, сделанный из черного дерева, // И я смогу наконец отдохнуть. // С одной стороны положите рядом со мной мои мечты о любви, // С другой — жажду вечной славы. // В руки мне

вложите лиру, // А под подушку положите мой прекрасный идеал» [34].

Перес Бональде сблизил поэтический язык с разговорной речью, модифицировал привычные стиховые формы. Как свидетельствуют сами названия сборников «Ритмы» и «Строфы», поэт создавал новые стиховые формы, широко использовал внутренние созвучия, звукопись, тонический стих. Музыкальность собственной лирики давала ему возможность передать и в переводах ритмическую структуру стихотворений, написанных на других языках, в том числе такие трудные для испанского стихосложения ритмические формы, как хореический стих, которым написан «Ворон» Э. По.

Творчество Переса Бональде стало этапным художественным явлением в литературе Венесуэлы, обозначившим переход от романтизма к модернизму.

[1] Цит. по: *Sambrano Urdaneta O., Miliani D.* Literatura hispanoamericana. Caracas, 1973. Vol. 1. P. 182.
[2] Цит. по кн.: *Carrera G. L.* 1942. «Los mártires», primera novela venezolana // Toro F. Los mártires. Caracas, 1966. P. XLII–XLIV.
[3] Ibid. P. LXVI.
[4] Ibid. P. 7–8.
[5] *Baralt R. M.* Antología. Caracas, 1961. Vol. 1. P. 190.
[6] Ibid. P. 193.
[7] *Боливар С.* Избр. произведения. М., 1983. С. 55.
[8] *Baralt R. M.* Antología. Vol. 1. P. 198.
[9] Ibid. Vol. 2. P. 16.
[10] Ibid. P. 21.
[11] Ibid. P. 20.
[12] *Sambrano Urdaneta O., Miliani D.* Op. cit. P. 161.
[13] *Uslar-Pietri A.* Letras y hombres de Venezuela. Madrid, 1978. P. 159.
[14] *González J. V.* Selección histórica. P. 135.
[15] *González J. V.* José Félix Ribas. Caracas, 1956. P. 123.
[16] *Uslar-Pietri A.* Op. cit. P. 175.
[17] *González J. V.* Op. cit. P. 34.
[18] Ibid. P. 255.
[19] *Martí J.* Páginas escogidas. La Habana, 1971. Vol. 2. P. 182.
[20] Pensamiento político venezolano del siglo XIX: Cecilio Acosta. Caracas, 1961. P. 195.
[21] Ibid. P. 199.
[22] Ibid.
[23] Ibid. P. 196.
[24] Ibid. P. 148–149.
[25] Antología de costumbristas venezolanos. Caracas, 1964. P. 166.
[26] *Sambrano Urdaneta O., Miliani D.* Op. cit. P. 233.
[27] Ibid. P. 230.
[28] *Martí J.* Obras completas. La Habana, 1963. Vol. 7. P. 202–203.
[29] *Бланко Э.* Сараге. Л., 1977. С. 167.
[30] *Baralt R. M.* Antología. Vol. 1. P. 46.
[31] *Picón Salas M.* Comprensión de Venezuela. Caracas, 1976. P. 77.
[32] *Гумбольдт А.* Картины природы. М., 1959. С. 62.
[33] *Sambrano Urdaneta O., Miliani D.* Op. cit. P. 267.
[34] Ibid. P. 263.

Глава вторая

ЛИТЕРАТУРА КОЛУМБИИ

В отличие от Венесуэлы, в литературе Колумбии 30—70-х годов доминировала поэзия, главным образом лирические жанры. Важный момент в ее истории — 1836 год, когда поэты Хосе Хоакин Ортис и Хосе Эусебио Каро стали издавать литературный еженедельник «Ла Эстрелья насиональ». Здесь увидели свет их собственные стихи, а также произведения Гюго и Ламартина. В творчестве Ортиса раньше, чем у других авторов, начал формироваться художественный язык национальной поэзии.

Уже первые произведения Хосе Хоакина Ортиса (José Joaquín Ortiz, 1814—1892) были ориентированы на поиск национальной тематики. К ним относятся наброски эпической поэмы «Колумб» и трагедия «Сульма» (1834), написанная на индейскую тему в стиле французского классицизма. Но подлинным литературным успехом поэта стали его патриотические оды, опубликованные в 1836 г., в которых прославляются Боливар и другие герои войны за независимость. Стихотворениям Ортиса, написанным, как и знаменитые произведения А. Бельо, в жанре сильвы, присущи ораторский пафос, исторические и литературные сопоставления и гиперболизация. Для Ортиса Боливар — личность титаническая, «избранная судьбой и богом». Подобно тому как «Анды превосходят высотой Альпы», Боливар превосходит величием знаменитых полководцев Старого Света Ганнибала и Наполеона.

Ортиса не без основания называли «колумбийским Кинтаной». Вслед за испанским поэтом он обращался к гражданской тематике, воспевал идеи свободы, использовал риторические фигуры классицизма. Но при этом система собственных поэтических образов строится у него на совершенно иной, романтической основе. Именно в одах Ортиса впервые в колумбийской поэзии происходит смысловое обогащение традиционной образности неоклассицизма за счет новых ассоциативных связей. В известной своей оде «Колумбийское знамя», отталкиваясь от привычной аллегории — знамя, «обагренное кровью смельчаков, погибших в сражениях», знамя как символ «власти, славы и идеи отечества», он создает ряд метафор, основанных на уподоблении идущих под знаменем победоносных отрядов образам природы («могучий поток, спускающийся с Анд», «стальной лес»). Природа включается в контекст стихотворения не как объект изображения, а как поэтический образ, призванный для характеристики «человеческого», что являет собой более высокий уровень освоения природы художественным сознанием. В оде «Колумбийское знамя» знамя нации под победные звуки музыки поднимается вверх и заполняет собой «беспредельную даль небес». Поскольку гипер-

болы в изображении пространства и стремление ввысь имеют параллели в поэтической прозе С. Боливара («Мое наваждение на вершине Чимборасо»), где «вершинная позиция» символизирует, с одной стороны, достижение свободы целого народа, с другой — духовный взлет человека (см. ч. 1, гл. 2), можно утверждать, что оба эти произведения связаны очевидным единством образного языка, что́, в свою очередь, свидетельствует о появлении национальных элементов художественной выразительности в колумбийской поэзии XIX в.

Лирические стихи Ортиса, пронизанные меланхолической грустью (например, «Деревенские могилы», напоминающие по тональности «Элегию, написанную на сельском кладбище» Грея), стилистически не противостоят его гражданской поэзии. Художественный мир поэта отличается цельностью. В медитациях лирического героя любовь, природа и мысли о родине связаны одним эмоциональным переживанием. Поэт слышит вдали «ветры смерти», метафорически воспринимая смерть как «закат солнца» и «угасание дня», прощается со всеми, кого он любит, и с «нежно любимой родиной».

«Ода водопаду Текендама» Ортиса — типичный образец романтического восприятия природы с той тенденцией к обобщению, которая была свойственна кубинцу Х. М. Эредиа в стихах о Ниагаре: водопад для Ортиса — символ жестокой и бурной современности. Но на фоне мощного шума воды, подобного стуку копыт «сотен тысяч победоносных коней, преследующих противника», звучат тихие звуки лютни, на которой играет ангел-хранитель Текендамы «в венке из камышей и дикого винограда». Этот образ, христианский и языческий одновременно, выражает призыв к «умиротворению» политической жизни Колумбии.

В колумбийскую литературу Ортис вошел также как историк, публицист и просветитель, автор исследования «Боливар, оратор и полководец», а также как издатель литературного журнала «Ла Каридад». В поэме «Колоны» поэт воспевает первых испанских колонистов, осваивавших Новый Свет. В этой поэме, созданной в русле традиций А. Бельо, сказалась просветительская ориентация Ортиса.

К первому поколению колумбийских поэтов, начавших писать в 30-е годы, принадлежит и Хулио Арболеда. В его творчестве, как и в творчестве Хосе Эусебио Каро, происходит еще более глубокое освоение действительности. Полная противоречий современность отражается этими поэтами в рамках романтической эстетики, при этом идеи европейского романтизма активно преобразуются и обогащаются, формируется национальный поэтический язык.

Хулио Арболеда (Julio Arboleda, 1817—1862) родился в провинции Попаян, юношеские годы провел в Европе, учился в университетах Англии и Франции, хорошо знал европейскую литера-

туру, с легкостью писал стихи на английском, французском и итальянском языках. Жизнь Арболеды — образец биографии романтической личности. Он жил в состоянии непрестанного творческого горения, в любой момент был готов проявить «гражданскую доблесть» и защищать республику. В 1851 г. на страницах журнала «Мисофоро», выходившего в Попаяне, Арболеда выступил против президента Лопеса, которого также считал узурпатором власти. Он пытался возглавить оппозиционное движение на юге страны, но был арестован и впоследствии эмигрировал в Перу. Здесь поэт занимался педагогической деятельностью, читал в Лиме курсы испанской и английской литератур, стремясь в то же время пробудить у своих учеников интерес к собственным национальным традициям и проблемам. Арболеда сыграл немалую роль в творческом становлении выдающегося поэта и писателя Перу Рикардо Пальмы.

Вернувшись в Колумбию в 1854 г., Арболеда принял участие в гражданской войне против генерала Мело, позже стал председателем сената, одним из самых активных лидеров консерваторов и главным политическим противником вождя либеральной оппозиции Москеры. Получив звание генерала, Арболеда командовал колумбийской армией во время военного столкновения между Колумбией и Эквадором, одержал блестящую победу при Тулкане и был избран президентом республики. Возвращаясь в Боготу, попал в засаду и погиб у перевала Берруэкос, там же, где в 1829 г. был предательски убит маршал Сукре. Талант полководца и поэта сделал Арболеду личностью, очень популярной среди его современников. Его первый биограф, поэт Мигель Антонио Каро, сын Хосе Эусебио Каро, сравнивал Арболеду с Боливаром. Оба были художниками действия и слова, причем биографы полагают, что Арболеда был более поэтом в поступках, чем в стихах.

Литературное наследство Арболеды — лирические стихи и поэма «Гонсало де Ойон» — сохранилось далеко не полностью. Его лирика проникнута байроническими настроениями, мотивом ранней опытности и разочарования лирического героя. Наиболее известное его стихотворение «Я ухожу один» исполнено чувством одиночества героя в окружающем мире.

«Гонсало де Ойон» Арболеды — единственный в Колумбии опыт эпической поэмы в эпоху романтизма. После Хуана де Кастельяноса он был вторым поэтом, сделавшим попытку создать такого рода произведение на материале национальной истории, и поэтому его произведение заслужило высокую оценку испанских поэтов Мартинеса де ля Росы и Хосе Соррильи. Но рукопись поэмы не сохранилась. Ее первый вариант был уничтожен в 1851 г. во время вооруженного нападения на дом автора, при аналогичных обстоятельствах утрачен и второй вариант, окончательно им отредактированный. После гибели Арболеды Мигель



Хулио Арболеда

Антонио Каро, использовав сохранившиеся черновики и общий план поэмы, восстановил почти весь ее текст — двадцать из двадцати четырех песен.

Арболеда повествует в своем произведении о восстании в Попаяне конкистадора Альваро де Ойона, одного из сподвижников Гонсало Писарро. Хотя источником произведения послужила отчасти «Элегия о достославных мужах Индий» (1598) Хуана де Кастельяноса, поэт использовал также и народные предания, сохранившиеся в провинции Попаян. Арболеда стремился создать собственную философско-этическую концепцию конкисты, которая должна была объяснить особенности национального духа колумбийцев, выявить своеобразие исторического развития страны. В духе эстетики романтизма он изобразил историческое развитие как результат столкновения двух противоположных этических концепций, олицетворяемых Альваро де Ойоном и его братом Гонсало. Честолюбивый авантюрист Альваро де Ойон руководствуется не только чисто эгоистическими интересами. Восставая против короля, он стремится отомстить за унижения своего отца, «друга Колумба», и за то, что король нарушил данное первым конкистадорам обещание отдать в их владение открытые ими земли. Альваро хочет подчинить все испанские колонии в Америке и создать династию первооткрывателей, заслуживших право на власть. Верный королю, долгу, традициям и религии, Гонсало де Ойон, как идеальный рыцарь, выступает против замыслов брата и мешает их осуществлению. Гонсало становится выразителем политических взглядов самого поэта. Его поведение — следствие сознательных убеждений, а не пассивности характера. Арболеда всячески подчеркивает мужество своего героя и активность его натуры, а также деятельный характер самих жителей Попаяна, которым ненавистна «ленивая однообразная жизнь», потому что они живут среди «титанической и полной движения природы». Борьба между законностью и насилием происходит и в среде аборигенов. Мирным индейским племенам противопоставлено племя каннибалов, которое помогает Альваро де Ойону в исполнении его преступных планов.

Тема природы Нового Света и индейская тема делают сочинение Арболеды характерным образцом поэзии испаноамериканского романтизма. В трактовке этих тем у колумбийского поэта происходит синтез европейского и национального. Дочь индейского касика Пубенса — возлюбленная благородного рыцаря Гонсало де Ойона — напоминает героиню Шатобриана Атала. «В любви индианка и христианка в самоотречении», Пубенса предстает символом естественного мира Америки. Ее красота «подобна солнечному лучу», отражающемуся в горном озере, она «величественна, как пальма». Сравнения такого рода существуют в поэме наравне с «европейскими»: «прекрасна, как роза», «чиста, как голубка». Описания природы носят конкретный характер. Многие эпизоды происходят в тех местах, где автору приходилось воевать, и включают довольно большое количество регионализмов, обозначающих растения и животных, что свидетельствует о стремлении поэта расширить рамки национального литературного языка.

По жанровым признакам поэма Арболеды представляет собой романтическому легенду в стихах, где присутствуют эпические черты. Они проявляются в стремлении автора к целостному изображению национальной жизни, воедино соединяющему природу, события и авторскую концепцию истории. Есть, однако, в поэме идейная установка, выделяющая ее из контекста романтической патриотической литературы Испанской Америки тех лет: автор выступает апологетом испанской конкисты, которая в произведениях испаноамериканского романтизма, как правило, являлась объектом яростного осуждения.

В поэзии Хосе Эусебио Каро (José Eusebio Caro, 1817—1853) национальная самобытность проявилась прежде всего в сложности и богатстве эмоциональных переживаний автора, отразивших высокий интеллектуальный и нравственный потенциал личности поэта. Отец Хосе Эусебио, писатель и известный политический деятель времен войны за независимость Хосе Антонио Каро, умер, когда его сын был еще ребенком. Раннее сиротство наложило неизгладимый отпечаток на будущего поэта. Одно из характерных стихотворений начального периода его творчества — «Осиротевший сын у тела отца».

Каро получил образование в университете Сап-Бартоломе — старейшем учебном центре Колумбии. В студенческие годы он увлекался философией утилитаризма И. Бентама, позже — учением католических философов. Поэт воспитал в себе культуру философского мышления, которая заметно проявилась в его лирике позднего периода. В 1840 г. во время восстания генерала Обандо Каро вступает в армию и, избранный на следующий год депутатом конгресса, проявляет незаурядные ораторские способности и твердость убеждений в защите гражданских свобод. Как и многие другие писатели-романтики, Каро по натуре был дея-

тельным человеком. Страстность, максимализм в требованиях и поступках, сила воображения и предчувствия своей необычной судьбы характерны для романтической личности.

Свойственное романтическому искусству «осознание себя в чужом» в поэзии Каро, как и в поэзии Х. Арболеды, проявилось в использовании байронических мотивов. Название ранней неоконченной поэмы «Лара» уже напоминало об одной из «восточных поэм» Байрона, но при отсутствии сюжетного и идейного сходства поэм совпадение их названий и имен главных героев было лишь знаком, характеризующим литературные пристрастия начинающего поэта.

И в юности, и в дальнейшей жизни Каро патриотическая тема занимала большое место в поэзии. Но, в отличие от Ортиса, у Каро эта тема неизменно принимала форму лирического переживания. В политических переменах, происходящих в стране, поэт видел угрозу свободе, опасность разрушения государственной системы, созданной во время войны за независимость. Эти переживания поэта отражены в сонетах «Сукре» (1830), «Хунин» (1834), «К Чимборасо» (1835), в стихотворениях «Из уст последнего инки» (1835), «Новая Вавилонская башня» (1836), «Война англичанину» (1837).

Отталкиваясь от аллегорий и мифологических персонификаций классицизма, поэт создает символические образы, характеризующие латиноамериканскую реальность. Несмотря на то что по типу художественного восприятия Каро был скорее «поэтом ощущений», эти символы обладают большой степенью обобщенности. Поэт опирается на художественный опыт своих непосредственных предшественников. Так, например, он развивает символику образа вулкана Чимборасо, заложенную в произведениях Боливара и Ортиса, Каро представляет величественную силу вулкана как грядущее возмездие, грозящее тем, кто посягнет на свободу Колумбии:

> Но, если однажды наступит зловещий день
> и преступная узурпация воздвигнет свой трон
> под пальмами моей родины,
> о, грозный вулкан, прояви тогда свое могущество,
> и презренную землю, осквернённую тиранией,
> пусть погрузит в море твоя непобедимая десница![1]
>
> *«К Чимборасо»*

В том же символическом значении образ Чимборасо предстает и в стихотворении «Новая Вавилонская башня».

Тенденция к мифологизированному и легендарному изображению событий войны за независимость и исторического прошлого народов Латинской Америки вообще, о которой говорил С. Боливар в письме к Х. Х. Ольмедо (см. ч. 1, гл. 2), была свойственна и колумбийскому романтизму. Каро как поэт не эпическо-

го, а лирического склада реже, чем его современники, обращался к образам античной мифологии, но в период становления своего поэтического языка он прибегал к традиционной мифологической образности, развивая заложенное в ней символическое начало. Сравнение нескольких стихотворений поэта, написанных в 30-е годы, позволяет понять, каким образом происходила в творчестве Каро символизация образа солнца. Из-за частого повторения в «сильной» позиции — начале или конце стихотворения — этот образ уже в ранней лирике поэта стал своеобразным отличительным знаком его поэтического мира. Он соотносился тогда со страданиями лирического героя (образ «погребальное солнце» и метафора «солнце — кровавый глаз» в стихотворении «Моя молодость»). В стихотворении «Утро» поэт называет солнце «бессмертным отцом инков», которому поклоняется «блистающая красотой богиня Аврора»[2]. Так, образ латиноамериканской мифологии вводится как равноправный в эстетический круг мифологических образов античности. В стихотворении «Из уст последнего инки», где единственный оставшийся в живых воин, обращаясь к «Отче Солнцу», клянется, что он никогда не станет рабом, и, покончив с собой, умрет «свободным, как Солнце»[3], образ солнца входит в систему «природных» образов, соотносимых в лирике Каро с идеей свободы. Развитие символа завершается в стихотворении «Новая Вавилонская башня», в котором образ солнца приобретает обобщенное значение:

> Дочь солнца! Колумбия! Родина моя!
> Усталая, ты склоняешь свое царственное чело[4].

В разные периоды своего творчества Каро использовал разные поэтические жанры, стихотворные размеры и строфы. Среди них формы фольклорного происхождения — романсы, редондильи, квартеты,— а также свойственные романтизму свободные комбинации строф и размеров. Но в стихах, выражающих его лирические переживания, он возвращается к жанрам и размерам классицизма, обогащая их с помощью синтаксических построений, характерных для разговорной речи, и добиваясь большой эмоциональной выразительности.

В собственно лирических стихотворениях Каро начала и середины 30-х годов преобладают мотивы одиночества, предчувствия близкой смерти и воспоминания о покойном отце. Позже поэт создал цикл любовной лирики.

Героиня лирических стихов Каро, написанных в разные периоды его творчества, носит имя «Мария», традиционное для поэзии романтизма, или «Делина» — имя, которым поэт называл в стихах свою жену Блазину. В первых образцах своей любовной лирики Каро, как и большинство поэтов-романтиков, превращает в литературный сюжет собственную биографию и использует ставшее ритуальным поведение традиционного романтического

лирического героя, противопоставляющего «раннюю старость» своей души неопытности юной героини. Затем такая интерпретация любви существенно изменяется. Любовь становится для поэта средством преодоления одиночества («Твои глаза и твоя любовь», «Быть с тобой»), «добродетелью», «искуплением» («Имя твое»), становится той моральной силой, которая позволила поэту преодолеть духовный кризис, наступивший у него на рубеже 30—40-х годов.

Очевидное проявление этого кризиса — стихотворение «В открытом море», один из немногих в латиноамериканской поэзии образцов использования гекзаметра. Герой его стихотворения изгнанник, который, покидая родину, скорбит о том, что ему нет места среди соотечественников. Как и другие стихи на ту же тему («Топор изгнанника», «Гамак ссыльного»), это стихотворение исполнено мрачных предчувствий. Подобно всякому романтику, поэт чувствует внутреннее единство своей души и моря, которое в его лирике предстает как образ, сочетающий пространство и время в их бесконечности и вечности. Стихотворение «В открытом море» ознаменовало новый этап в развитии поэтического языка Каро — создание образов-метафор, связывающих в единую поэтическую систему личность, природу, бога. «Горизонт — это я сам»,— пишет поэт в стихотворении «Прощание навсегда», море — «капля воды, которая перекатывается на ладони бога» («В открытом море»).

Все это подготовило переход поэта к религиозно-философской лирике 40-х годов — своеобразному «семейному циклу», в который вошли стихотворения «Предложение вступить в брак», «Благословение брака», «Благословение младенца во чреве матери», «Крещение». Как единственная и непоколебимая основа индивидуальной этики здесь утверждается христианская религия. Каждый человек — это звено в непрекращающемся развитии рода человеческого, несущее в себе «образ бога». В то же время стихотворение «Благословение брака», где возникает конфликт между верой и сомнением, отличает сильное драматическое напряжение. Человеческая судьба представляется здесь поэту лодкой, пересекающей «бездну жизни», отданной на волю «ветра и случая» (сходная метафора встречается в философской поэме Хосе де Эспронседы «Мир—Дьявол»). «Не в обретении блага, но в поисках его заключаются добродетель и духовное здоровье» [5] — таков философский и этический итог стихотворения, напоминающий «фаустовское» решение вопроса о смысле человеческой жизни.

В 1849 г. Каро выступил в печати против нового президента республики Хосе Иларио Лопеса, заклеймив его как узурпатора власти. В марте 1850 г., обвиненный в клевете на правительство, поэт был вынужден эмигрировать в Соединенные Штаты. В эмиграции он начал готовить к изданию собрание своих стихов,

существенно переработав многие из них, и написал поэму «Свобода и социализм». Несмотря на то что автор сопроводил каждую строфу поэмы подробным комментарием, из которого становится ясно, о каких политических деятелях и событиях идет речь, ее пафос заключается в защите самого принципа законности. Каро обрушивает гнев на «чернь», которая открыла «тирану» путь к власти. Образ черни, противостоящей герою, традиционен для европейского романтизма. У Каро же имеется в виду реальная социальная сила — обманутая невежественная масса, используемая политическими вождями в собственных интересах. Переосмыслению подвергается и понятие «свобода», обязательным условием которой поэт считает чувство ответственности и верность христианской морали. О социалистических теориях как таковых речи в поэме не идет, но в идеологическом плане она соотносится с деятельностью Демократического общества, которое вело социалистическую пропаганду, и это объясняет ее название.

Чреватая постоянными междоусобицами, политическая ситуация в Колумбии вызывала у Каро чувство отчаяния: «Моя родина — это моя семья, у меня нет другой родины. Я потерял всякую надежду на установление справедливости в Новой Гранаде» [6]. В 1853 г. поэт вернулся в Колумбию, но, предупрежденный друзьями о грозящей ему опасности, решил вновь уехать в США. По дороге он умер от желтой лихорадки в городе Санта Марта. Спустя несколько лет могила Каро была размыта морем, ввиду чего некоторые строки из стихотворения Каро «В открытом море» кажутся его потомкам пророческими.

Рафаэль Помбо (Rafael Pombo, 1803—1909), двоюродный брат Хулио Арболеды, был сыном известного политического деятеля, математика Лино де Помбо, участника восстания Риего в Испании и одного из авторов «Гимна Риего». Будущий писатель получил военное образование, но с юности занимался лишь журналистикой и литературой. Он начал печататься в начале 50-х годов под псевдонимом Фараэлио. Долгие годы Помбо жил в Соединенных Штатах Америки, где работал секретарем посольства Новой Гранады в Вашингтоне. Уйдя с дипломатического поста, он посвятил свою жизнь литературному труду. В США были написаны сборники стихов и рассказов Помбо для детей — «Басни и невыдуманные истории» (1856), «Пестрые рассказы для детей» (1867) и «Назидательные рассказы для воспитанных детей» (1869). Колумбийский писатель часто общался с известными американскими писателями Р. Эмерсоном и Г. Лонгфелло, кубинским поэтом К. Сенеа.

Р. Помбо прожил долгую и яркую жизнь в литературе и в 1905 г. был торжественно коронован как «национальный поэт» Колумбии. Он работал почти во всех жанрах, кроме романа. Среди его черновиков сохранились наброски эпической поэмы об

основателе Боготы конкистадоре Хименесе де Кесаде и наброски пьес на исторические темы, но при жизни писатель печатался мало и за исключением сборников стихотворений, написанных для детей, не публиковал своих сочинений. Первое полное собрание сочинений Р. Помбо было издано в 1916—1917 гг. по решению конгресса Колумбии, а многое из литературного наследия поэта не найдено до сих пор.

Поэзия Помбо носит глубоко лирический характер и отражает его внутренний мир, отягощенный с юношеских лет тяжелыми переживаниями. Ранние стихотворения Помбо отмечены влиянием Байрона, которого он переводил на испанский язык. Мрачные размышления о судьбе художника в обществе — их вызвала смерть Х. Э. Каро — обострили в поэте проявление романтического индивидуализма. «Кто знает, может быть, я тоже падший ангел, как Люцифер?» — писал Помбо в стихотворении «Неопределенность». Записи в дневнике, датированные 1855 г., свидетельствуют о постоянном чувстве неуверенности в себе, робости характера. «Я не верю в себя,— пишет он,— я ничего не знаю и ничего не стою... Только мечта не кажется мне смешной, потому что это существование вне жизни. Я люблю мечту, я благословляю ее как прекрасный идеал, как последнее слово моей философии» [7]. Такое душевное состояние в сочетании с экзальтированной влюбленностью, которую переживал Помбо в молодости («Я влюблен, влюблен всегда. Вся моя душа — это любовь и обожание»), создавало в его жизни сложные психологические проблемы, которые он пытался разрешить через искусство. В 1853 г. Помбо опубликовал от лица «одной молодой жительницы Боготы, пожелавшей остаться неизвестной» цикл стихов, названный именем Эдда. Лирическая героиня цикла, натура чувственная и откровенная в проявлении страстей, обожествляет возлюбленного, мечтая стать «матерью сыновей, таких же прекрасных, как он». Хотя образ Эдды возник как результат остранения и объективации лирического «я» поэта, именно он наиболее полно выразил глубину его эмоциональных переживаний. Интересно, что в художественный язык «Эдды» органически вошли некоторые символические образы, введенные в колумбийскую лирику Х. Э. Каро, например символ вечности — море (у Помбо этот образ символизирует вечную разлуку, на которую обречены влюбленные). Историки колумбийской литературы утверждают, что Эдда Р. Помбо и Мария Х. Исаакса были самыми популярными персонажами колумбийской литературы XIX в. и способствовали ее известности в других странах Латинской Америки.

«Мечта», о которой писал Помбо в юности, стала основной категорией его эстетики. Он понимал ее как деятельность воображения, как процесс творчества, открывающий путь к познанию гармонии мира и построению его идеальной модели в искусстве.

Эстетика Помбо была созвучна эстетике немецкого романтизма. Вслед за Новалисом Помбо высшим видом искусства считал музыку, видел в ней проявление мировой гармонии, но трактовал ее как чувственность и как дополнение к поэзии, которую в свою очередь называл «гимнастикой души» [8]. Эти мысли предвосхищали эстетику латиноамериканского модернизма и вообще поэтическое сознание XX в.

В отличие от Каро, искавшего нравственный смысл человеческой жизни, Помбо стремится постичь бесконечность мира и его сущность за пределами реального, чувственного бытия. Средство приобщения к этому миру поэт видел в эмоциональном переживании природы. Водопад Текендама «стал фоном, на котором развивается все, что я создаю в своих мечтах»,— писал он в дневнике [9]. Образ Текендамы входит в его поэзию и как метафорическое обозначение бурных психологических состояний героя, проникает в любовную лирику. Природа Нового Света, по мысли Помбо, представляет собой наиболее совершенное выражение бесконечности «Естественного» — биологической силы, составляющей сущность жизни. В природе он видит «мощный поток кипящих жизненных соков», «красоту, находящуюся в вечном движении» («У Ниагары»). «Что страшного ты увидел в нем?» — с таким вопросом обращается Помбо к кубинскому поэту Х. М. Эредиа, изобразившему Ниагарский водопад как устрашающую силу.

Описывая картины природы, Помбо свободно оперирует пейзажными образами-символами своих предшественников, колумбийских поэтов. Но природа часто присутствует в его стихах и как самостоятельный эстетический объект, который передается с помощью «вещественных» метафор. Например, саванна — «крыша, возвышающаяся над величественными Андами, словно висячий зал из гранита, покрытый коврами из золота и изумрудов» («Молитва»). Часто метафора сводится к четкому графическому рисунку: «...высоко расположенная плоскость и параллельные линии, которые покоряют воображение ...» («Природа»). И в том и в другом случае наблюдается абстрагирование от частного, выделение константных черт и образное их переосмысление.

Поэзия Р. Помбо, таким образом,— это новый этап художественного освоения природной стихии колумбийской лирикой. Эволюция лирики поэта несколько напоминает логику развития творчества Х. Э. Каро. Противоречия творческого сознания молодого поэта достигли кульминации в небольшой поэме «Час мрака» (1855), которая по своему содержанию, системе образов и строфике отчасти повторяет знаменитый монолог Сехисмундо, главного героя драмы Кальдерона «Жизнь есть сон...». Лирический герой Помбо обладает свободой воли и не сомневается в реальности своего существования, но порочность жизни видит в том, что она подчинена страстям («грубому инстинкту»), подав-

ляющим человека и приводящим его к одиночеству. Как и Кальдерон, Помбо приходит к выводу, что рассудок должен преодолеть страсти, но не находит ответа на главные вопросы человеческого бытия. Поэма заканчивается бунтом лирического героя против судьбы.

Осуждение страсти — одной из основных черт романтического мироощущения — приводит поэта к разочарованию в Байроне. Теперь Помбо называет его «ангелом, похожим на избалованного ребенка», «капризного и дурно воспитанного». Поэт обращается к назидательным жанрам — басням и нравоучительным рассказам, а затем, в 1877 г., создает цикл религиозных сонетов.

В гражданской лирике Помбо присутствует не только национальная тема. Сознание общности исторических задач, стоящих перед всеми народами испаноязычной Америки, проявилось в его творчестве раньше, чем у многих его современников. Поэт приветствовал падение диктатуры Росаса в Аргентине, прославлял вождя кубинской Индепенденсии Антонио Масео, протестовал против вторжения в 1856 г. отрядов американского авантюриста Уокера в Центральную Америку, с помощью которого США хотели превратить ее в свою колонию (стихотворения «Флибустьеры» и «Диалог между Эрнаном Кортесом и Уильямом Уокером»).

Для патриотических стихотворений Помбо характерно большое жанровое разнообразие. Наряду со стихами, написанными традиционным «высоким стилем» (стихи, посвященные Колумбу, Боливару, А. Нариньо, Х. Э. Каро), у поэта часто встречаются фольклорные жанры, например народный романс. Часто поэт берет за ритмическую основу своего стиха ритм народного танца «бамбуко». В стихотворении «Колумбийские бамбуко» Помбо писал:

Я не из Картахены,
Попаяна или Панамы...
Это малая родина...
Она не может заполнить все мое сердце.
Мне нужна великая родина,
Я принадлежу всей стране [10].

В таком понимании патриотической темы сказалась свойственная не только Помбо, но и вообще всей колумбийской поэзии 60-х годов тенденция к сближению с повседневной жизнью.

Прозой, «превращенной в музыку», называл Помбо стихи своего современника Грегорио Гутьерреса Гонсалеса (Gregorio Gutierres Gonzâlez, 1826—1872), в творчестве которого, с одной стороны, произошло завершение романтической линии колумбийской поэзии, а с другой — возник новый стиль, сочетающий костумбризм и неоклассицизм.

В поэзии Гутьерреса Гонсалеса, как и в поэзии Р. Помбо 60-х годов, патетика ослабевает, романтические идеи и образы предстают как бы в «облегченном» виде. В творчестве Гонсалеса пессимизм преобразился в ностальгию по детству и патриархальной жизни в провинции («Река Аурес»), любовная страсть — в воспевание супружеской любви («К Хулии»), эмоциональное переживание природы — в мирное созерцание. Такова знаменитая поэма «Ученые записки о выращивании маиса в Антьокии» (1866), где тема традиционных «георгик» решается в бытовом ключе и становится характерным отражением поэтического костумбризма. Юмористически представив свою поэму как научное сочинение, свод земледельческих правил, автор одиннадцатисложным романсовым стихом рассказывает о том, как группа крестьян ищет в лесу подходящий для выращивания маиса участок, рубит и сжигает деревья, сеет, ухаживает за посевами, убирает урожай и т. д. Развивающая традиции описательной поэзии А. Бельо и его последователей поэма Гонсалеса отличается от других произведений этого жанра тем, что ее автор ориентируется не на книжный язык, а на диалектную лексику и слова индейского происхождения. Повторные издания поэмы выходили в Колумбии с лингвистическими комментариями. «Я пишу не по-испански, а по-антьокийски»,— заметил шутливо автор.

Языковой эксперимент Гутьерреса Гонсалеса не создал нового литературного направления, но внимание к сфере регионального — результат влияния костумбристского очерка — нашло продолжение у его современника, тоже антьокийца, Эпифанио Мехии (1838—1876), который, как и еще один поэт-романтик, Диего Фальон (1834—1905), развил в своих стихах и другую традицию Гонсалеса — сентиментально-идиллическое отношение к природе и патриархальному быту.

Ранними прозаическими жанрами в колумбийской литературе были исторический роман и костумбристские очерки, которые возникли в 40-е годы и продолжали развиваться вплоть до начала 80-х. Эстетика костумбризма в том виде, в каком она сформировалась в этой стране, повлияла на исторический жанр. Поэтому в Колумбии получил распространение тип прозы, в котором исторический сюжет сочетался с этнографическим и археологическим материалом, поданным в близком костумбристскому очерку стиле.

Хуан Хосе Ньето (Juan José Nieto, 1804—1866) — первый колумбийский писатель, работавший в жанре исторического романа. Известный политический деятель и либерал, принимавший участие в выступлениях 1840 г., Ньето был выслан из Колумбии и свои первые романы написал в ссылке. Роман «Инхермина, или Дочь Каламара» с подзаголовком «Воспоминания о Конкисте. 1533—1537 гг.» был опубликован в Кингстоне на Ямайке в 1844 г. Там же в следующем году появился роман «Мориски». Обе кни-

ги написаны под прямым влиянием Вальтера Скотта, авторитет которого в Колумбии, как и в других странах континента, был очень высок. Писатель основывает свои романы на исторических документах (для «Инхермины», по словам автора, источником послужила хроника монаха-августинца Алонсо де ла Круса Паредеса) [11] и сопровождает повествование обширным историческим комментарием.

Роман «Инхермина, или Дочь Каламара», повествующий о завоевании испанцами индейского поселения Каламар, на месте которого был построен город Картахена, заложил традицию индеанистского исторического романа в Колумбии. Индейское начало рассматривается в нем как один из главных элементов в становлении нации. Таким образом, история любви Инхермины, приемной дочери индейского касика Остаропа, и конкистадора Алонсо де Эредиа, которые, преодолев многочисленные препятствия, вступают в брак, приобретает характер исторического символа.

Идеализация индейцев и отчасти конкистадоров как предков нации присуща и исторической трилогии Фелипе Переса (Felipe Pérez, 1836—1891), который вошел в литературу в 50-е годы, а позже прославился как талантливый ученый-исследователь, автор «Физической и политической географии Соединенных Штатов Колумбии» (1862—1863).

Цикл исторических романов Ф. Переса посвящен завоеванию испанцами Перу. В его состав входят романы «Уайна Капак» и «Атауальпа», которые обычно рассматриваются как единое целое (1856), «Братья Писарро» (1857) и «Хильма» (1858). Использовав в качестве основного источника для первой части «Историю государства инков» Инки Гарсиласо де ла Вега, автор романа опускает содержащиеся в этой книге многочисленные подробности, свидетельствующие о жестокости Атауальпы, незаконнорожденного сына Уайна Капака, который из страха потерять власть уничтожил всех инков королевской крови. Фелипе Перес изображает его как романтического страдальца, болезненно ощущающего свою неполноценность бастарда. Рассказ об интригах матери Атауальпы, дочери короля Кито, которая хотела отомстить обесчестившему ее императору Уайна Капаку, отмечен у Ф. Переса чертами европейского психологического романа. Особенности мировосприятия коренных жителей Америки оставались при этом за пределами романа.

Попытка отобразить внутренний мир индейца была сделана Хесусом Сильвестре Росо (1835—1895) в романе «Последний король муисков» (1864). Но описанные в нем космогонические легенды муисков и их история, предшествующая конкисте, существуют как бы вне связи с сюжетом, который представляет собой откровенную любовную идиллию в духе руссоизма.

Самостоятельную концепцию национальной истории Ф. Перес развил в своем позднем романе «Гиганты» (1875). Стремясь показать значение индейца в формировании колумбийской нации не только в этническом, но и в духовном аспекте, автор связывает индейскую тему не с конкистой, а с историческим сюжетом более позднего времени. Действие романа происходит в вице-королевстве Новая Гранада перед самым началом войны за независимость. Главный герой романа Сахипа — сын индейского вождя из племени муисков, живущий в Боготе,— разделяет идеи патриотов и тайно помогает им, предоставляя в их распоряжение сокровища своего племени, сохранившиеся со времен конкисты. Действие развивается по законам европейского авантюрного романа, но в то же время некоторые поступки героя мотивированы индейскими обычаями (например, отправляясь в изгнание, Сахипа увозит с собой останки матери). Все это позволяет увидеть в образе героя одну из первых попыток раскрыть духовное наследие древнего мира как исходный элемент культуры Латинской Америки. В текст «Гигантов» включен обширный этнографический материал, не связанный с сюжетом, который был перенесен сюда в почти непереработанном виде из научных сочинений автора. Стиль Ф. Переса примечателен также использованием образного языка колумбийской гражданской поэзии эпохи романтизма: «Нет ничего более заразительного, чем дух свободы. В Новом Свете это слово начертано на вершинах гор, на берегах рек, в долинах... Днем и ночью ее воспевают Ниагара и Текендама. Ее возвещает могучий кондор, гигантские крылья которого могут закрыть солнце» [12].

В историческом жанре работала и Соледад Акоста де Сампер (Soledad Acosta de Samper, 1831—1913). Ее первой книгой был сборник костумбристских очерков «Рассказы и сцены из южноамериканской жизни» (1869). Писательница рассматривала свои произведения прежде всего как познавательные и видела творческую задачу в том, чтобы в серии романов нарисовать историю Колумбии от конкисты до современности. Частично этот замысел был ею осуществлен. Романы «Хиль Байле» (1876) и «Идальго из Саморы» (1878) образуют цикл «Испанцы в Испании», который Акоста де Сампер считала введением к циклу «Испанцы в Америке». К последнему относятся романы «Первооткрыватели. Алонсо Охеда» (1879), «Приключения одного испанца среди индейцев на Антильских островах» (1905—1906) и сборник коротких исторических повестей «Пираты Картахены» (1886). Описываемые в них события относятся к XVI—XVIII вв.

Индеанизм и тема завоевания Америки не исчерпывает содержание колумбийского исторического романа. Уже в 40-е годы XIX в. были опубликованы произведения исторического жанра, сюжеты которых взяты из частной жизни колониального периода. Источником для некоторых произведений такого рода послу-

жил «Эль Карнеро» Хуана Родригеса Фрейле (см. кн. 1, с. 483). Два колумбийских романиста Хуан Франсиско Ортис (брат поэта Х. Х. Ортиса) и Хосе Антонио Пласа, опираясь на историю, изложенную в «Эль Карнеро», каждый по-своему рассказал о преступлении оидора Андреса де Месы. Злодейство, присущее этому историческому персонажу, оба автора дополнили в соответствии с романтической поэтикой контрастов пылкой влюбленностью, превратив, таким образом, де Месу в аналог Дон-Жуана. В обоих романах присутствуют запутанные интриги, убийства, описаны супружеские измены, самоотверженность любящих женщин.

Костумбристская литература получила в Колумбии, так же как и во всех странах Латинской Америки, большое развитие.

Тенденция к социологическому исследованию, заложенная в самой жанровой природе костумбристского очерка, отвечала стремлению к самопознанию, существовавшему внутри колумбийского общества, претерпевшего изменения со времен колонии. Ощущалась потребность выявить устойчивые типологические черты в морали, в социальной психологии и быту, которые складывались под воздействием исторических перемен.

Костумбристская проза в Колумбии, как и во всей Латинской Америке, была связана с деятельностью литературных журналов. Первый костумбристский очерк был опубликован в журнале «Артос» в 1839 г., а в 40—50-е годы уже более пятнадцати литературных журналов (среди них «Эль Диа», «Эль Дуэнде», «Эль Коррео», «Эль Обсервадор», «Эль Неогранадино») печатали по преимуществу костумбристские очерки [13], что свидетельствовало о популярности национальной темы, выраженной в формах, более доступных широкому читателю, чем лирическая поэзия.

В конце 50-х годов ведущим костумбристским журналом стал «Эль Мосаико», который издавали члены литературного кружка под тем же названием. Руководителем кружка и главным редактором журнала был Хосе Мария Вергара и Вергара. В кружок входили известные писатели Хосе Мария Сампер, Хуан де Диос Рестрепо, Хосе Мануэль Маррокин, Рикардо Карраскилья, Эухенио Диас, Хосе Давид Гуарин.

Х. М. Вергара и Вергара (José María Vergara y Vergara, 1831—1872) — известный литератор, литературный критик, автор «Истории литературы Новой Гранады», сохранившей свою научную ценность до наших дней. Настойчиво пропагандируя творчество испанских писателей, он видел в этом действенное средство «восстановить утраченную духовную связь между Колумбией и Испанией» [14]. Его ориентация на испанских костумбристов носила иной характер, нежели у романтиков. В сочетании с постоянной критикой сочинений Гюго и Жорж Санд это было выражением эстетического «консерватизма» Вергары, его неприя-

тием идеологии либерализма. Это взгляды, существенно повлиявшие на развитие костумбризма в Колумбии; их защищали также и некоторые члены кружка «Эль Мосаико».

С самого начала костумбристский очерк складывается как жанр, не ограничивающийся чистым бытописанием, а тяготеющий к анализу окружающей жизни. Довольно большое место в костумбристской литературе занимали, например, очерки, написанные по образцу географических сочинений А. Гумбольдта; в них давалось описание ландшафта, населения, образа жизни сельских жителей Колумбии (Мануэль Ансисар, Хосе Мария Анхель Гайтан). К ним примыкают рассказы, передающие народные легенды и легенды времен конкисты. Здесь костумбристы с особой чуткостью выявляли черты самобытности в мироощущении коренных жителей страны, те черты, в которых впоследствии колумбийская литература увидела сущность национального мировосприятия. Например, Т. Авелья Мендоса в рассказе «Долина дьявола» сообщает со ссылкой на «Элегию» Х. Кастельяноса историю конкистадора Диего Альмонте, известного своей жестокостью по отношению к индейцам. Пытаясь однажды отнять у индейца участок земли, он вступил с ним в рукопашный бой, но не смог сдвинуть его с места. Оказалось, индеец стоял на земле, опираясь на петушиные лапы. Крайне примечательно здесь введение фантастики в бытовой контекст — момент, подчеркивающий специфику народного сознания, который станет важнейшей оригинальной чертой латиноамериканского романа. Колумбийские авторы писали и «физиологические очерки» — как традиционные, так и новаторские. Традиционные очерки, в которых в форме, пародирующей научный стиль, дается определение социального «вида», его генеалогия и характеристика, преобладали в творчестве одного из ведущих костумбристов, Хосе Кайседо Рохаса (José Caicedo Rojas, 1816—1897). Весьма примечательный очерк Р. Э. Сантандера «Ремесленники» написан совершенно в ином ключе: автор стремится проанализировать причины политической активности ремесленников Боготы в 50-е годы. Он делает это с консервативных позиций и в приверженности ремесленников социалистическим идеям видит лишь «демагогию и фанатизм» [15]. Но здесь интересен сам факт слияния костумбристского очерка и политической статьи.

В лучших произведениях колумбийского костумбризма происходило соединение истории и быта, зарождался историзм, который станет фундаментом будущей реалистической прозы. Таков известный очерк Вергары и Вергары «Три чашки», в котором чашка шоколада символизирует начальный период республики, чашка кофе — 40-е годы XIX в., а чашка чая — 60-е. Здесь бытовая реалия выступает как знак эпохи. Смена же эпох, в представлении автора, вела к ослаблению патриотизма: «...с чашкой шоколада в руках мы завоевали независимость», а полвека спустя

«мы сами стали называть родину „Коломби" — на французский манер...» [16].

Очерки колумбийских костумбристов часто имели фабулу, передающую легенду или городское предание. Писатели кружка «Эль Мосаико», объединенные общностью идей и творческими, неформальными отношениями, увлекались пародиями и литературными «играми»: например, писали продолжение для уже опубликованных рассказов других авторов. Таким образом, возникали циклы, которые представляли собой переход от малых жанров к жанру костумбристского романа. Костумбристские романы писателей кружка «Эль Мосаико», хотя в них и не было композиционного единства, безусловно, обладали единством идейным. Роман Вергары и Вергары «Яблоко от яблони недалеко падает» («Olivos y aceitunas todos los unos», 1868) — сатира на политическую борьбу либеральной и консервативной партий и деятельность государственных чиновников в колумбийской провинции в 50-е годы. В романах Хосе Марии Сампера (1828—1888) «Мартин Флорес» (1866) и «Поэт-солдат» (1880) критика автора направлена против философии утилитаризма, распространившегося в среде либералов.

Кружок «Эль Мосаико» всегда поддерживал молодых литераторов и охотно предоставлял страницы своего журнала для провинциальных писателей. Одним из них был Эухенио Диас (Eugenio Diaz, 1804—1865), приехавший в Боготу из горного поселка на восточном склоне Анд. Он принес в редакцию журнала свой роман «Мануэла». Как вспоминал впоследствии Вергара и Вергара, роман не был напечатан в «Эль Мосаико», так как автор, редактируя рукопись, не переставал добавлять новые эпизоды, дававшие начало новым сюжетным линиям и препятствовавшие завершению книги. Этот факт примечателен тем, что с наглядностью демонстрирует процесс вызревания романного жанра из жанра костумбристского очерка. Как отдельное издание роман Э. Диаса увидел свет лишь после смерти автора, в 1866 г. Действие «Мануэлы» происходит в горном селении недалеко от Боготы. Сюда приезжает из столицы Демостенес, молодой горожанин, отошедший от политики, после того как либеральная партия, к которой он принадлежал, стала поддерживать консерваторов. Демостенес увлечен идеей социальных реформ и помогает крестьянам защищать свои права от посягательств местного политикана дона Тадео. Так же как и второй роман Диаса — «Рыбаки Фунсы», посвященный жизни индейцев племени чибча, «Мануэла» представляет собой типичный образец костумбристской прозы.

В эпоху расцвета костумбризма в Колумбии было создано и первое литературное произведение, ставшее этапным в развитии национальной прозы,— роман Хорхе Исаакса «Мария» (1867).

Хорхе Исаакс (Jorge Isaacs, 1837—1895) родился в городе Кали (штат Каука) в семье торговца, приехавшего в Колумбию с Ямайки. Как и многие его современники, он принял участие в гражданских войнах. В 1854 г. он выступал на стороне партии консерваторов против генерала Мело и в 1859-м — против Москеры.

В 1861 г. Исаакс прочел свои лирические стихи на собрании кружка «Эль Мосаико». Похвальные отзывы его членов помогли молодому поэту их опубликовать в 1864 г. В том же году Исаакс получил должность инспектора на строительстве дороги, соединяющей город Кали с Тихоокеанским побережьем; в лагере строителей, расположенном в глубине сельвы, он начал писать роман «Мария».

Многообразный опыт политической и общественной деятельности писателя в какой-то степени отразился в его неоконченных романах «Фания» и «Черная душа». Единственный же завершенный роман Исаакса «Мария», ставший самым значительным явлением колумбийской литературы этого периода, представляет собой не конкретно-историческое отражение действительности, а ее обобщенно-философский образ.

Несмотря на то что роман написан от первого лица, как и европейские психологические романы-исповеди эпохи романтизма, в нем почти отсутствуют автобиографические мотивы. Исключение составляют только первая и ретроспективная седьмая главы. Отсутствуют в этой исповеди и характерные черты психологической прозы.

Об одном из литературных источников романа автор говорит прямо. Это повесть Шатобриана «Атала». В тринадцатой главе романа герои читают эту повесть вслух. Рассказчик замечает о героине: «Она была прекрасна, как творение поэта, и я любил ее той же любовью, какую изобразил он». И далее: «Увы, и Мария и я были потрясены не только прочитанной книгой — на душу нам лег тяжкий гнет предчувствия»[17]. Сходство романа с повестью Шатобриана заключается лишь в изображении идеальной любви с трагическим исходом и в утверждении красоты христианской веры, придающей особую привлекательность главной героине в глазах Эфраина. А вот религиозно-нравственная проблематика «Атала», сосредоточенная на проблеме одухотворения страсти и с помощью веры преодоления чувственного влечения, что составляет главное содержание философии французского писателя, Исааксом даже не затрагивается. Таким образом, роль повести Шатобриана как литературного источника романа достаточно ограничена, ибо роман Исаакса включает более широкий комплекс идей и эстетических установок, лишь частично затронутых в «Атала».

В романе Исаакса есть также параллели с романом Б. де Сен-Пьера «Поль и Виргиния» (1784) — те же мотивы идеальной

платопической любви, вынужденной разлуки, приносящей несчастье, изображение благоденствия патриархальной семьи, живущей в «замкнутом» пространстве. Обращение именно к этим произведениям французской литературы объясняется не только их необыкновенной популярностью в Колумбии (по свидетельству авторов-костумбристов, гравюры с изображением разных эпизодов из «Атала» и «Поля и Виргинии» были обязательным украшением провинциальных гостиниц Колумбии [18]). Французские авторы под влиянием идей Руссо создали образ «идеального естественного человека» (Сен-Пьер) и образ «идеального естественного мира Америки» (Шатобриан), вошедшие в идейно-эстетический арсенал латиноамериканской литературы эпохи романтизма.



Хорхе Исаакс

К середине 60-х годов европейский эстетический опыт был освоен и переработан колумбийской литературой, получив свое выражение в идеализации жизни индейцев в поэме Х. Арболеды «Гонсало де Ойон», в исторических романах Х. Х. Ньето, Ф. Переса, Х. С. Росо или в идиллическом изображении людей, живущих в гармоничном единстве с природой (поэзия Г. Гутьерреса Гонсалеса и Э. Мехии). В русле этой национальной литературной традиции и был создан роман «Мария». Хорхе Исаакс придал романтической идиллии всеобъемлющий и одновременно конкретно-бытовой характер и воплотил некий цельный образ сельской Колумбии, основанный на единстве художественного отражения действительности. В нем связывается воедино история любви Эфраина и Марии, картины природы и бытописательства (сцены крестьянской свадьбы, негритянских танцев, охоты на ягуара и т. п.). Роман Исаакса — художественная энциклопедия нравов и обычаев его родины — стал важнейшей вехой в развитии колумбийского костумбризма.

Основные образы, из которых складывается картина замкнутого и цельного мира у Исаакса: идеальная любовь, идеальная семья, умиротворенная природа, в системе романа взаимозаменяемы, как частные проявления общего идиллического мироощущения. Впечатление взаимозаменяемости достигается метафорическими сопоставлениями этих образов в начальных главах

романа: во второй главе устанавливается тождество между образом природы и понятием «женское начало», в третьей — в один образ соединяются природа и семья, в десятой — природа и Мария. Семь первых глав романа кончаются словом «Мария» или упоминанием о главной героине, становящейся, таким образом, воплощением всего изображенного в этих главах. Всеобщая гармония, господствующая в мире, преодолевает социальные различия и подразумевает как нечто естественное высокую нравственность всех персонажей романа. Это снимает сюжетные конфликты и дает возможность предвидеть ход событий. Совершенно очевидно, что Эфраин выполнит волю отца, Мария всегда будет любить Эфраина и не выйдет замуж за Карлоса. Устойчивость гармоничного образа действительности усилена в романе тем, что его трагическая развязка — смерть Марии — возникает как результат столкновения идиллического мира и иррациональных сил (рока), символически выраженных в образе черной птицы, которая несколько раз появляется на страницах романа как предвестие несчастья. Рассказ же о разрушении патриархального домашнего очага после смерти Марии переносится из событийного времени романа в не имеющее конкретности время рассказчика («...моя скорбящая душа бродит теперь в сновидениях вокруг былого очага моей семьи» [19]). Таким образом, он отделяется от идиллического мира действительности, не нарушая его цельности.

Сюжет позволяет соотнести роман «Мария» с лирической поэзией: в нем тоже образ преобладает над рассказом. И тематически, и композиционно «Мария» напоминает элегию — жанр, ставший в эпоху романтизма главным среди других поэтических жанров «средством выражения чувствований нового человека» [20]. При всех тематических вариациях элегия обладает вполне определенным содержанием. Это печальные воспоминания о прошлом счастье как способ лирического самовыражения, стремление придать конкретному факту обобщающее философское или религиозное значение, а также «мирные картины» природы и сельской жизни, выступающие в роли эстетического фактора, который должен уравновесить переживания лирического героя [21]. Обобщенно-содержательные черты элегии определили особенности структуры и стиля романа Исаакса. Ими мотивированы введение в роман описаний патриархального крестьянского быта, символический характер пейзажа, отражающий внутреннее состояние героев и развитие образа Эфраина, который, изменяясь по законам романтической элегии, превращается из восторженного влюбленного юноши в человека, пережившего «свои мечтанья».

Использование жанровой формы элегии, отражающей, как и другие сложившиеся жанры, «наиболее устойчивые „вековечные" тенденции развития литературы» [22], прочертило глубинные

связи романа с мировой лирикой и сделало его достойным завершением колумбийской литературы периода 30–70-х годов, отмеченного высоким уровнем развития лирической поэзии. И если поэтизация национальной жизни стала причиной необыкновенного успеха романа у современников, то для будущего не только колумбийской, но и всей латиноамериканской литературы был важен сам принцип целостного изображения жизни, который внес свой вклад в формирующуюся философию латиноамериканского бытия и показал новые возможности в развитии романного жанра.

[1] *Caro J. E.* Poesías. Ocaña, 1970. P. 100.
[2] Ibid. P. 170.
[3] Ibid. P. 111.
[4] Ibid. P. 102.
[5] Ibid. P. 224.
[6] Цит. по кн.: *Salazar F. C.* José Eusebio Caro. Bogotá, 1955. P. 170.
[7] Цит. по кн.: *Orijuela H. H.* La obra poética de Rafael Pombo. Bogotá, 1975. P. 99.
[8] Ibid. P. 90.
[9] Цит. по кн.: *Gómez Restrepo A.* Historia de la literatura colombiana. Bogotá, 1957. Vol. 4. P. 151.
[10] Цит. по кн.: *Orijuela H. H.* Op. cit. P. 197.
[11] *Mac Grady D.* La novela histórica en Colombia, 1844–1854. Bogotá, 1962. P. 63.
[12] Цит. по кн.: *Curcio Altamar A.* Evolución de la novela en Colombia. Bogotá, 1975.
[13] См.: *Hernández de Mendoza C.* Estudio de «Entre primos» // Marroquín J. M. Entre primos. Bogotá, 1978. P. 286.
[14] Цит. по кн.: *Arciniégas G.* Genio y figura de Jorge Isaacs. Buenos Aires, 1967. P. 29.
[15] Narradores colombianos del siglo XIX. Bogotá, 1976. P. 485.
[16] Ibid. P. 598.
[17] *Исаакс Х.* Мария/Пер. с исп. Р. Линцер. М., 1980. С. 36.
[18] См.: *Curcio Altamar A.* Op. cit. P. 107.
[19] *Исаакс Х.* Указ. соч. С. 261.
[20] *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 119.
[21] См.: *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 33–34.
[22] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 126.

Раздел четвертый

ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН АНДСКОГО КОМПЛЕКСА И ЧИЛИ

Глава первая

ЛИТЕРАТУРА ПЕРУ

Крупнейшая и богатейшая колония Испании в Южной Америке — вице-королевство Перу — была последней, сбросившей иго метрополии. Колониальная власть пустила здесь особенно прочные корни. Освободительное движение, начало которого относится к антииспанскому восстанию в Арекипе в 1815 г. (за участие в нем был казнен поэт М. Мельгар), было здесь слабее, чем в других местах Америки. Независимость Перу была завоевана с помощью армии Сан-Мартина, пришедшей из Чили, и армии Боливара, пришедшей из Колумбии. Здесь, на территории Перу, при Хунине и Аякучо, произошли две завершающие битвы испаноамериканской Индепенденсии. С тех пор оба эти географических названия стали ее символом.

То обстоятельство, что «революция в значительной степени пришла в Перу извне, а не вышла из его недр», как отмечают советские исследователи[1], имело существенные последствия для историко-социального развития страны после завоевания независимости. Не имевшее собственной программы борьбы против испанского ига, не выдвинувшее своих лидеров этой борьбы, креольское дворянство, хотя и сохраняло свои привилегии, было оттеснено от политической власти, которую сразу захватила военная каста. После того как первый глава Перуанской республики Симон Боливар сложил свои полномочия, пост президента занял один из бывших его сподвижников генерал Ла-Мар, не сумевший, однако, закрепить свои позиции. С этого момента начинается длительный период отчаянного соперничества генералов-каудильо, по очереди захватывавших президентское кресло. Борьба за власть неизбежно вела к анархии, экономической разрухе, обнищанию народа. Установившаяся в стране система авторитарного милитаризма обескровливала страну. В Перу, как и в других странах Испанской Америки, с начала независимого существования образовались две партии — партия либералов и партия консерваторов, от имени которых выступали сменявшие друг друга президенты. Но в практике политической жизни гораздо более важным, нежели программная установка, был фактор личных связей. Персонализм характеризовал государственную власть вне зависимости от того, с какой платформой выступали ее носители. «Сегодня испаноамериканцы борются не из-за принципов, а за вождей, которые

их вознаграждают за счет грабежа своих же братьев. Никогда еще война не являлась в столь отвратительном обличье» — такое наблюдение делает в своей книге Флора Тристан, молодая француженка, приехавшая в 1834 г. в Перу, на родину своего отца [2].

Жалобы на огромность и бессмысленность жертв, которые приносят перуанцы, «рекрутированные без всякого различия и превращенные в солдат, подставляющих свою грудь на первом же побоище», встречаются уже в первом перуанском романе, написанном в конце 40-х годов.

Воинственные каудильо, вступившие в 30-е годы на политическую арену страны: Агустин Гамарра, Фелипе Сантьяго Салаверри и Андрес Санта-Крус, находились в резком противоборстве друг с другом. Развязывая внутренние междоусобицы, все трое одновременно вели войны и против соседних стран. Каждый из них был по-своему колоритен, и вокруг них образовывалось некое силовое поле, в котором бушевали не только партийные, но и сугубо личные страсти и пристрастия.

Агустин Гамарра — уроженец Куско, метис. Он участвовал в исторической битве при Аякучо, затем стал префектом родного города, а в 1829 г., победив Ла-Мара, сделался президентом Перу. Поддержку себе Гамарра получил в кругу друзей известного политического деятеля и литератора Хосе Марии Пандо. У Пандо был литературный салон, который посещали автор «Американских писем» М. Л. Видаурре, уже упомянутый известный поэт Х. Х. Ольмедо, первый прозаик Перу Ф. Пардо и Альяга (поначалу горячий поклонник Гамарры, затем перешедший на сторону его противника). Блистал в салоне также испанский поэт Хосе Хоакин Мора, чья скитальческая жизнь оставила след в культуре многих стран Америки.

Пришедший на смену Гамарре новый президент Салаверри провел ряд реформ, встреченных сочувственно либералами. Он начал чистку административного аппарата, предоставил убежище беглым неграм из соседних стран. Популярный среди молодежи, Салаверри привлек к себе бывшего союзника Гамарры — писателя Ф. Пардо и Альягу, а также другого известного в ту пору писателя — Асенсио Сегуру; последний был яростным противником Санта-Круса, с которым Салаверри сразу же вошел в конфликт.

Уроженец Боливии Андрес Санта-Крус — властолюбивый, жестокий генерал — играл весьма активную роль в перуанской политике. Став президентом Боливии, Санта-Крус начал рассматривать свою страну как плацдарм для осуществления далеко идущих планов объединения стран Андского комплекса. В течение четырех лет просуществовала созданная им перуано-боливийская Конфедерация (1835—1839), яростным противником которой был Салаверри. В сражении с наступавшими боливий-

скими войсками Салаверри погиб. Но у Конфедерации был и еще один враг — фактический диктатор Чили Диего Порталес, увидевший в ней угрозу своей стране. В битве при Юнгае войска Санта-Круса были разбиты чилийцами, а сам он был отправлен в изгнание. Город на юге Чили Чильян стал для боливийского Наполеона, каким видел себя Санта-Крус, островом Святой Елены; оттуда он позже отправился в Европу.

Распад Конфедерации и гибель Салаверри вновь привели Гамарру на президентский пост, однако ненадолго. Распаленный жаждой мести, он пошел войной на Боливию с целью присоединить к Перу боливийскую столицу Ла-Пас. Эта реваншистская попытка, окончившаяся гибелью Гамарры в битве при Ингави, похоронила идею объединения двух стран. В 1842 г. в Лиме была торжественно отслужена панихида по погибшему президенту, вошедшая в историю как первое столкновение либералов с консерваторами на идейной почве.

В ответ на панегирик покойному президенту лидера консерваторов Бартоломе Эрреры, восхвалявшего Гамарру за авторитарность и патриотизм, один из идеологов либеральной партии, Паула Гонсалес Вихиль, резко осудил бывшего президента за деспотизм.

В развитии художественно-общественной мысли Перу наряду с борьбой либеральных и консервативных идей в сфере собственно политической важную роль сыграл еще один специфический фактор. Речь идет о креольско-кечуанском дуализме, характерном и для других стран Андского комплекса. Резкий водораздел двух областей — Косты (побережья) и Сьерры (горного района Анд) — определялся совокупностью их природных, исторических, этнокультурных характеристик.

Сьерра, в которой сосредоточилось коренное население, являла собой замкнутый мир, где преобладали отсталые формы землепользования и феодальной зависимости; индейцы же, соответственно, сохраняли приверженность к первобытным формам жизни и мышления. Они говорили на своем языке — кечуа, были верны своей мифологии, соблюдали древние религиозные ритуалы. Косту, центром которой была столица страны Лима, населяли по преимуществу креолы. Здешняя культура, имевшая почти исключительно испанские корни, долгое время развивалась в отчуждении от Сьерры и ее проблем. Этот исторически сложившийся дуализм в XIX в. обострился в результате соперничества феодальной олигархии горного района Анд и нарождавшейся буржуазии Косты — основного района развития промышленности и торговли. Таким образом, изначальный этнокультурный дуализм дополнялся противоречиями экономического и идеологического характера. Он отражался и в долго сохранявшейся резкой поляризации двух тенденций в перуанской культуре — индеанизма и креольизма.

Первая попытка сближения произошла в годы Индепенденсии, когда повсюду в Испанской Америке индеец предстал как символ новых освобождавшихся наций. В конституции республики Перу говорилось о гуманности, гениальности инков — «старших братьев пышных перуанцев». Индеанизм носил характер политической демонстрации, как, например, это было во время приезда в Куско генерала Гамарры. Назначенный префектом древней столицы инкской империи, он обратился к индейцам на языке кечуа. Впервые этим людям довелось услышать родной язык из уст политического лидера. Финалом же этой демонстрации было изъятие из алтарей католических храмов испанской религиозной живописи, что также было характерной издержкой идеологии антиколониализма.

Однако и тогда, и позже индеанистское движение носило по преимуществу сугубо локальный характер. В Куско начали издаваться журналы, пропагандирующие историю и культурное наследие инков. В журнале «Мусео эрудито» (1837) был впервые опубликован на испанском языке краткий пересказ знаменитой кечуанской драмы «Ольянтай» (см. кн. 1, ч. 4, гл. 4). Но все эти и иные проявления индеанизма в культуре страны за пределами Сьерры отклика не имели. Об «Ольянтае» жители Косты узнавали главным образом из романа «Инки» известного французского писателя Ж. Ф. Мармонтеля.

Культура Косты также надолго сохранила свою ограниченность, вращаясь лишь в кругу тем и проблем жизни креолов Лимы. Отсюда — дух консерватизма традиционности, приверженности к пережиткам колониального прошлого. Застойность общественного, духовного климата — вот что прежде всего отметил путешествовавший в 1840 г. француз М. Радигет: «В Америке не было другого города, который сохранил бы такую преданность старым испанским обычаям, существовавшим здесь до войны за независимость, как Лима» [3]. Эта «преданность старине» вполне совмещалась с теми иностранными веяниями, которые принес с собой поток иммигрантов. Европеизм оставался как бы на поверхности перуанской жизни.

«Дух колониализма» столь прочно утвердился в Перу еще и потому, что слишком слабы были собственные освободительные традиции, пафосом которых питалась национальная культура молодых республик Испанской Америки. «Если бы революция независимости в Перу была осуществлена мало-мальски сильной буржуазией, тон литературы республиканского периода был бы иным» [4]. Это замечание Х. К. Мариатеги помогает уяснить причину того, почему литература так называемого «креольизма», развивавшаяся в районе Косты, не обладала той динамикой, которая была присуща литературам многих других стран Латинской Америки.

В этой связи следует рассматривать также и слабость позиций либералов в борьбе с консерваторами. «У нас все еще огромное число людей не потеряло свои приверженности к колониальной системе»,— с горечью отмечал Бенито Ласо. Консерваторы господствовали в церковной семинарии «Карлов конвикторий», которую Эррера превратил в оплот борьбы против «растлевающих либеральных идей». А либералы обосновались в «Колехио Гвадалупе», для преподавания в котором был приглашен из Испании Себастиан Лорете, историк, литератор-романтик, горячий пропагандист свободомыслия. Оба учебных заведения располагались рядом, но между ними пролегала пропасть.

Либеральную партию представляли Паула Гонсалес Вихиль, Франсиско Мариатеги, Бенито Ласо и более молодые Педро Гальвес, Энрике Альварадо. Стремясь к обновлению перуанского общества, они решительно отстаивали принципы республиканской демократии, всеобщего образования. Либералы ориентировались на политические концепции передовых буржуазных стран, возлагая утопические надежды на возможность их перенесения на перуанскую почву. Антагонистическая по отношению к ретроградному традиционализму, эта позиция была в одном смысле уязвима. Увлеченные опытом буржуазной демократии стран Европы, либералы, по существу, игнорировали своеобразие национальной действительности, проблему индейского наследия, демонстрируя тем самым узость кругозора креольской общественной мысли Косты. А вне учета этого наследия их планы социального преобразования страны, как и осмысление самобытности перуанской нации, были невозможны. И случилось так, что лишь один Эррера предложил концепцию своеобразия перуанской культуры, выстроив ее на фундаменте своих клерикально-колониалистских принципов. Впервые она прозвучала в его проповеди, которую он произнес в соборе Лимы в 1848 г., в годовщину Индепенденсии.

Эррера рассматривал Перу как нацию, созданную Испанией и всецело обязанную ей своим существованием. Провидение предназначило Испании роль матери американских наций, а также главной опоры католической церкви в ее борьбе против хаоса и ереси, исходящих из стран Западной Европы. В фанатичной проповеди испанского мессианизма Эррера был близок известному ученому Марселино Менендесу и Пелайо. При этом Эррера признавал законность Индепенденсии: бывшие колонии созрели и заявили о своей самостоятельности, подобно тому как это некогда сделали нации Европы, сбросившие власть Римской империи.

В концепции перуанизма Эрреры туземное начало выступало как пассивное и несозидательное. Эррере вообще была чужда мысль о возможности и плодотворности взаимодействия креольизма и индеанизма. «Достаточно иметь глаза, чтобы убедиться,

что Перу сегодня — это не Перу инков. Расы, привезенные сюда Испанией, чтобы населить ими землю, образовали вместе с аборигенами совершенно новый народ. Все мы ощущаем себя членами общественного организма, созданного испанцами и проникнутого испанским духом до такой степени, что и его сущность, и его сокровенные потребности — все вообще в нем отлично от того, что было при правлении инков. И следовательно, также отлична судьба этого общества от судьбы того, которое исчерпало себя в империи, погибшей вместе с открытием Америки... Настало время осознать, что империя инков исчезла три века назад, что народ, который существует на этой территории и который не отделился от испанской империи,— это новый народ — это Перу испанская и христианская, не завоеванная, а созданная конкистой. И потому мы далеки от сожалений по поводу конкисты — этого бессмертного подвига XVI века, осуществленного испанцами. Наоборот, мы должны воздать им дань благодарности и почтения, как сыновья, которые не могут не воздать их своим родителям, каковы бы ни были их ошибки, дабы не оказаться выродками и не ужаснуть мир» [5]. Таким образом, Б. Эррера бросает вызов основной концепции, выработанной идеологами Индепенденсии, рассматривавшими методы испанской конкисты как преступление перед коренными народами Америки. И он столь же решительно отвергает саму возможность рассматривать право Перу на свою духовную независимость.

Подобные взгляды для Испанской Америки середины XIX в. были очевидным анахронизмом и могли укорениться в Перу лишь как следствие кечуано-креольского дуализма, преодоление которого потребовало долгого времени. Разрыв двух миров, естественно, стал предметом внимания всех исследователей перуанской литературы уже в начале XX в. «Ввиду преобладания креольского духа почти целиком было задавлено влияние на литературу гения туземной расы»,— отмечает Хосе Рива Агуеро [6]. А его оппонент Х. К. Мариатеги, подмечая укорененность колониалистских пережитков в перуанской литературе, со своей стороны объясняет это «тем, что она была лишена корней» [7]. Это же констатировал примерно в то же время поэт Хосе Гальвес: «...перуанской литературе все еще предстоит дойти до самых глубин индейского народа, впечатляющего своей величественностью, покрытого тайной дымкой истории» [8].

Таким образом, процесс взаимопроникновения обеих культур оказался весьма затяжным. Что же касается первых десятилетий XIX в., то для этого времени доминантой литературы Перу был креольизм, сердцевиной которого был так называемый «лименьизм». Словом «лименьизм» обычно обозначают круг литературных произведений, выразивших специфику мироощущения, черт характера и поведения жителей Лимы, где была сосредо-

точена почти вся политическая жизнь Косты и где еще в колониальные времена зародилась неугасавшая традиция народной сатиры, питавшая собой многие произведения литературы. Восходит эта традиция к творчеству знаменитого уличного стихотворца Лимы Кавьедеса (XVII в.). В первые годы республики сатирическая литература получила самое широкое распространение, и первой заметной фигурой был Хосе Хоакин Ларрива и Руис (1780—1834). Священник, приверженец колониальной власти — он был личным другом последнего вице-короля Перу,— Ларрива неустанно обличал хаос, нелепость республиканских порядков в обществе, не освободившемся еще от наследия колониализма. Ларрива непримиримо относился ко всем каудильо, сменявшим друг друга.

Сменили мы порядок,
но смена только в том,
что власть от дона Фернандо
взял в руки дон Симон [9].

Своими язвительными сочинениями, которыми он жалил противников без всякого разбора, Ларрива снискал широкую и несколько скандальную популярность, чему способствовали его умение пользоваться сочным простонародным языком и дар острого полемиста.

Литература лименьизма было по своей художественной природе костумбристской. Преобладающим в ней было изображение общественных и частных нравов и обычаев того времени. Писателей мало интересовали этнографические, исторические особенности национальной жизни; они тяготели к злободневности. Первые писатели-костумбристы были, по преимуществу, эмпириками. Их взор был прикован к действительности, открывавшейся им в ее непосредственных проявлениях.

Костумбризм заявил о себе прежде всего в малой форме так называемого очерка нравов (cuadros de costumbres). Продукт «особой политико-общественной ситуации» [10], как замечает Тамайо Варгас, костумбристские очерки буквально шли по следу жизни. В этом жанре у перуанских писателей, как и у писателей всей Латинской Америки, были учителя-испанцы — Хосе Ларра, Месонеро Романос.

Колыбелью костумбристских очерков стала пресса Лимы, живо откликавшаяся на текущие события. Костумбристские очерки выполняли ярко выраженную критическую функцию, рисуя старые и новые пороки столичной жизни. Отражая затяжную мучительную трансформацию общества, костумбризм первых лет республики сам был явлением двойственным. От классицизма он унаследовал склонность к морализаторству, нравоучительству; а с романтизмом его связывал интерес к изображению местной среды, колорита национальной жизни. Погруженность в пробле-

мы столичной жизни обеспечивала произведениям костумбризма остроту, актуальность и немедленное воздействие на общественное мнение. Но, конечно, именно эти качества и ограничивали художественность этой литературы.

Критицизм, сатиричность костумбристской литературы рождались из множества переплетающихся противоречий социально-политической жизни Перу. Главное из них — несоответствие между ее реальной действительностью, где все еще властвуют неискорененные предрассудки колониализма, и республиканской конституцией. Костумбристские очерки запечатлели недовольство так называемого «среднего класса», на пути процветания которого стояло множество препятствий, и недовольство старой аристократии, вынужденной уступать свои позиции поднимавшейся наверх касте военных. Недовольство военными проявлял также и многочисленный слой чиновничества. Заполнившие собой государственные учреждения военные вытесняли «способных и честных граждан». Наконец еще одна проблема нашла отражение в костумбристских очерках — засилье иностранцев. Устремившиеся сюда в 30—40-е годы европейские предприниматели, ремесленники, артисты и просто авантюристы составляли конкуренцию местным жителям. Лима стала «мачехой для перуанцев», как писал с сарказмом Р. Рохас и Каньяс. Натиск европейцев не только возбудил взаимную неприязнь перуанцев и пришлых любителей наживы, но и сделал вновь актуальной неизжитую проблему дискриминации жителей Америки со стороны представителей Старого Света. В резкой форме высказался по этому поводу А. Фуэнтес: «Мы не заслужили, чтобы нас принимали за диких обитателей сельвы, едва прикрытых перьями, на тех, кто спускает стрелы из лука на пришлых, чтобы затем съесть их в сыром виде» [11].

Постоянные атаки на иностранцев вел ветеран перуанского костумбризма Ф. Пардо и Альяга, высмеивая повальное увлечение всем заграничным. В заметке о приезде итальянской труппы, артисты которой учинили скандал, требуя баснословных гонораров, он писал: «Среди потока идей, принесенных в Перу революцией, ни одна не прижилась здесь так плохо, как идея национализма» [12]. Повод, вызвавший комментарий, был незначителен, но вывод — горек. Европомания была не более чем мода, и она не поколебала консервативных устоев перуанского общества.

Ф. Пардо и Альяга и М. Асенсио Сегура — два самых известных писателя-костумбриста, творчество которых наиболее полно воплотило лиманьизм. Союзники и противники, они предстают в единстве и противоборстве. И тот и другой выступали во многих жанрах — очерках, драмах, стихах. Их общность — в приверженности к сатирическому изображению окружающей действительности. А противоположность — в различии социального положения и исходных идейно-эстетических позиций. Пардо и Аль-

га — выходец из среды креольского дворянства. Асенсио Сегура — метис, плебей. Первый принадлежал консервативному лагерю, второй — либеральному. Пардо тяготел к классицизму, Сегура, чуждый академизма, тяготел к просторечному языку. К тому же оба питали друг к другу еще и личное недоброжелательство, между ними постоянно происходили скандальные дискуссии на страницах лимских газет.

Фелипе Пардо и Альяга (1806—1866) родился в семье колониального чиновника, покинувшего Перу после установления республики. Образование он получил в Мадриде. Свои первые стихи Пардо написал в духе испанского классицизма XVIII в., что не помешало ему в 1828 г. сделать перевод оды В. Гюго «Вандомская колонна». Вернувшись на родину, Пардо и Альяга занимал различные чиновничьи и дипломатические должности. Будучи послом Перу в Чили, он играл активную роль в годы боливийско-перуанской Конфедерации как противник Санта-Круса.

В 40-е годы начинается период его энергичной работы в прессе, где он публикует множество стихов, очерков, первый из которых — «Карнавал в Лиме». Тогда же он взялся за издание собственного журнала «Эспехо де ми тьерра», само заглавие которого («Зеркало моей земли») свидетельствовало о костумбристской ориентации творчества Пардо.

У писателя была отчетливая цель: высмеивая пороки, предрассудки лимского общества, он стремился тем самым усовершенствовать его. Он жаждал добиться прочности моральных, социальных устоев: «Новые нравы находятся еще в состоянии неустойчивости и колебаний, что характерно для каждого периода нововведений». Старые обычаи слабеют под воздействием ударов революции, и именно эта обстановка, как полагал писатель, благоприятствует тем, кто хотел бы улучшить общество. Пардо и Альяга высоко оценивал собственную роль наставника. «С меня хватит славы быть первым, посадившим растение в еще не ухоженную почву»,— писал он во вводной статье, открывающей его журнал [13]. Полагая себя призванным очистить нравы перуанского общества, он был при этом чужд каких-либо преобразовательных планов. Его идеал — в прошлом. Он не приемлет республиканский строй, принесший стране лишь хаос, и зло высмеивает беспомощность его новых институтов. Острым взглядом подмечает Пардо бесплодность попыток простого копирования конституционных принципов, принадлежащих другим нациям. Этому он посвятил пространную сатирическую поэму «Политическая конституция». Язвительно, но утомительно-подробно описываются здесь разные аспекты плачевной перуанской действительности. Главная тема — бессмысленность антиколониальной войны, обернувшейся обманом,— обрисована иронично: перуанцам подсунули «вместо кота зайца»:

Если не на бумаге хочешь свободы —
обеспечь ее гарантиями.
И если на деле хочешь справедливости —
не пичкай теориями [14].

Пардо высмеивает несоответствие между «буквой установлений» и «постыдной жалкой действительностью». Критикуя власти, Пардо не менее язвительно высказывается и о простом народе, в невежестве которого он видит одну из причин, мешающих установлению порядка в стране.

Консерватор и католик, Пардо был при этом человеком широких взглядов: он ратовал за расширение народного образования, подвергал сомнению способность церкви взять на себя эту миссию. С нескрываемым презрением описывал он паразитизм, легкомыслие представителей высшего класса, к которому сам принадлежал по рождению, провинциализм умственной жизни столицы. Воплощением всех этих пороков стал персонаж, по имени Ниньо Гоито, из очерка «Путешествие». Слово «ниньо» — многозначно: дитя, молокосос, барчук, холостяк. И все значения этого слова оказываются подходящими к Гоито. Когда он покинул чрево матери, его назвали Ниньо Гоито. Так же зовут его и теперь, в пятьдесят два года, и так же будут называть тридцать лет спустя. Опекаемый старыми тетками, пожилой отпрыск аристократического семейства ведет сонное, бессмысленное существование. Совершать самостоятельные поступки он не может ввиду почной атрофии воли. Ураганом врывается в стихию его лени и безволья письмо из Чили: его ждут здесь для решения имущественных дел. Усилиями окружающих Ниньо Гоито отправляют в путешествие, на которое сам он отважиться не мог.

Пардо и Альяга озабочен падением нравов людей своего класса, «отсутствием общественного сознания» у перуанцев. В отличие от него, Мануэль Асенсио Сегура (1805—1871) не проявлял подобной озабоченности. Талант его был более стихиен, и, подвергая осмеянию нравы лимского общества, он не связывал себя с какими-либо идейными принципами. Сатира Сегуры была менее саркастична и апеллировала к невзыскательности широкого читателя. Разбросанные по страницам тогдашней прессы, его сочинения увидели свет собранными в книгу лишь посмертно. Главная особенность сочинений Асенсио Сегуры — народность мироощущения и языка. Сегура хорошо знал жизнь низов, воспроизводил народный юмор. Особенно прославился Сегура как драматург.

К Асенсио Сегуре близок по характеру и стилю другой костумбрист — Роман Рохас и Каньяс (1830—1881), отличавшийся острой сатиричностью в изображении лимских нравов. Он резко сталкивает две ипостаси Лимы — веселую парадную внешность и непривлекательную сущность города, «загрязненного рутиной,

вульгарностью, глупыми привычками». Свои очерки он издал под общим названием «Музей лимской экзотики» (1853). Рохас и Каньяс был далек от какой-либо политической программы, не признавал никаких идейных и эстетических установок и считал, что слово должно извергаться свободно, силой внутреннего импульса.

Мануэль Атанасио Фуэнтес (1820 — ?) — еще один характерный представитель костумбристской прозы. Как и Пардо и Альята, он был убежденным консерватором. Его книга «Биография летучей мыши» (1863) полна горького скепсиса и пессимизма в оценке способностей своего народа к исторической деятельности. Он откровенно тяготел к авторитаризму и не возлагал надежд ни на одну из существующих политических партий. Излюбленная мишень критических стрел Фуэнтеса — республиканские институты, принципы и понятия.

В свои костумбристские очерки Фуэнтес ввел некий условный персонаж: это испанский торговец, стороннему взгляду которого яснее видны пороки нелепости в жизни Лимы, где «нет ни морали, ни законов». Весьма трезво оценивал Фуэнтес и экономическое положение страны. Этому посвящена его книга «Лима. Исторические, статистические зарисовки нравов» (1863).

Исследователи единодушно констатируют особую роль костумбризма в формировании перуанской литературы. М. И. Ватсон Эспенер высказала мысль о некоей «агрессивности» костумбристского очерка, нанесшего ущерб развитию романного жанра. Это не совсем правомерное замечание примечательно, однако, тем, что исходит из естественной связи между обоими жанрами. Костумбристский очерк не подавлял роман, а, наоборот, готовил предпосылки для его формирования. И поэтому можно согласиться с выводом той же исследовательницы, что, «несмотря на ограниченность познавательных возможностей костумбризма, он способствовал утверждению национального духа литературы и со временем смог вылиться в более широкие и сложные по форме исследования истинных проблем страны» [15]. Создание этих форм взяли на себя первые романисты, в сочинениях которых живописание нравов тяготело к более обобщенным картинам общественной жизни.

Но еще до появления романов костумбризм ярко заявил о себе в театре, занимавшем важное место в культурной жизни Лимы. Как и пресса, где публиковались сатирические очерки и стихи, театр жил политическими страстями. Создателями национальной драматургии были авторы костумбристских очерков Пардо и Альяга и Асенсио Сегура. Первый выступил в 1829 г. с пьесой «Плоды образования», вслед за тем появились пьесы Асенсио Сегуры, который был более удачлив на подмостках лимского театра, чем его литературный противник Пардо. Театр Сегуры был характерным выражением лименьизма и в полном смысле слова на-

роден. Публика узнавала в его персонажах знакомые типы, вместе с автором смеялась над их пороками и слабостями. Его пьесы были прямым вызовом классицистической традиции. В них присутствовали те же мотивы, что и в нравоописательных очерках. В пьесах «Юбка и плащ», «Сержант Кануто» автор высмеивает военных, заполонивших государственный аппарат, высмеивает чиновничество. Сегура владел мастерством живого диалога, динамичного сюжета. Наиболее известна его пьеса «Нья (сеньора.— *В. К.*) Катита». Это перуанский вариант знаменитой испанской «Селестины». Интрига, затеянная сводней, по имени Катита, дает драматургу возможность столкнуть множество персонажей из разных слоев лимского общества, высмеяв их предрассудки, глупость.

Театр стал местом, где встретились прозаики-костумбристы и поэты, представлявшие более молодое поколение романтиков. Но вот что примечательно: поэты-романтики, в отличие от прозаиков-костумбристов, сразу же ввели в перуанскую драматургию историческую тему, которой первые вовсе не касались. Историческими драмами дебютировали молодые поэты М. Н. Карпанчо, К. А. Салаверри, Р. Пальма.

Начало творчества поэтов-романтиков хронологически совпадает с правлением Рамона Кастильи, ставшего президентом в 1845 г. Один из самых дальновидных и талантливых каудильо, Кастилья достиг стабилизации политической жизни в стране, провел ряд мер по обновлению ее экономики. Среди сторонников Кастильи, представлявшего интересы либерального лагеря, были и молодые поэты. Либеральный лидер и его литературные союзники находились в некоем духовном взаимодействии, да и сам период президентства Кастильи нередко называли «политическим романтизмом». Недолгое правление Кастильи было прервано новым взрывом анархического каудильизма, ослабившего страну перед лицом внешней агрессии. В 1862 г. Испания начала войну с Перу из-за обладания островами Чинча, места добычи ценнейшего сырья гуано. Эти захватнические попытки были сорваны, и победа Перу в 1866 г. вызвала у перуанцев бурный прилив патриотических чувств, отразившийся во многих стихотворениях.

При характеристике поэтического движения в Перу обычно используют воспоминания одного из его представителей, Р. Пальмы, названные им «Богема моего времени». В этой книге, довольно скупой по фактическому материалу, существенно определение хронологических границ поэтического движения, впервые возникшего во времена республики. Общность интересов, которыми были объединены его участники, принесло им сознание себя как генерации: «С 1848 и по 1860 г. в Перу происходило некое литературное опьянение, лихорадочная страсть к писательству... Мы, те, кто принадлежал к новому поколению, были увлечены новинками романтизма, провозглашавшего безграничность свободы, что

было модой в ту пору. Отвергая все, что губилось тираническими нормами классицизма, мы жадно поглощали сочинения Гюго, Байрона, Эспронседы» [16].

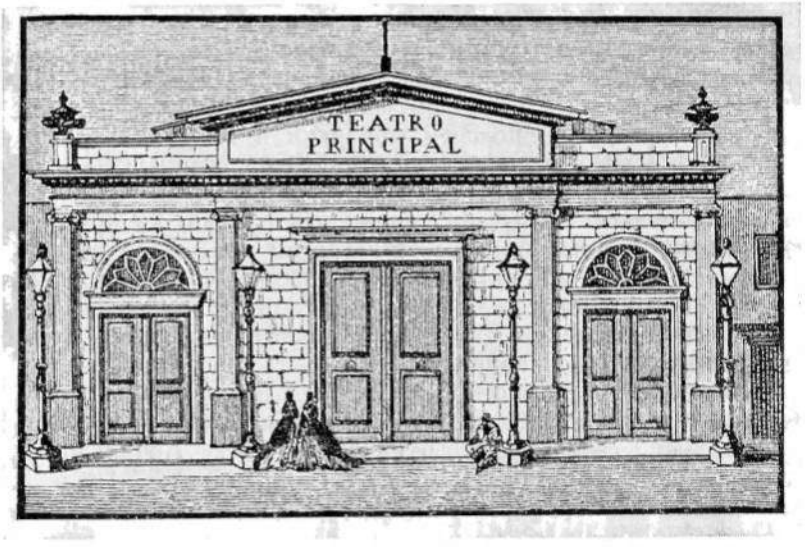
Есть документальное подтверждение того, сколь широк был круг европейских писателей, прежде всего романтиков, представленных в Национальной библиотеке Лимы. Оно принадлежит уже упомянутой Флоре Тристан, поразившейся ее богатству. Она называет имена Вальтера Скотта, Жермены де Сталь, Байрона, Купера, переведенного на французский, и очень много испанцев. Она нашла даже эту библиотеку «слишком прекрасной для столь отсталой страны» [17].

Поэты этого поколения, вдохновлявшиеся, как и их современники в других странах Испанской Америки, идеями романтизма, начали обращаться в своем творчестве к воплощению собственного окружавшего их мира. Освоение национальной действительности опиралось на опыт выдающихся европейских современников, имена которых приводит в своих воспоминаниях Пальма. Но наибольший импульс перуанские поэты получили от испанцев. Три писателя, представлявших романтическую культуру Испании и живших в разные годы в Перу, сыграли большую роль в кристаллизации новых художественных тенденций перуанской поэзии.

Выше был упомянут Х. Х. Мора. Оторванный от литературы Испании, Мора стал в Америке фигурой значительной и имевшей влияние. Наделенный бурным общественным темпераментом, Мора оказывался в самом пекле политической борьбы, куда бы ни забрасывала его судьба. Приехав в Америку в 1827 г., Мора сначала жил в Аргентине, потом в Чили — и там и там он оставил следы своей педагогической, литературной активности. Изгнанный из Чили диктатором Диего Портелесом за оппозицию его режиму, Мора попал в Боливию, а оттуда — в Перу. Мора был горячим сторонником и советником генерала Андреса Санта-Круса, после изгнания которого он пошел на службу к другому каудильо.

С именем Х. Х. Моры связано распространение в Перу тенденций романтизма, к которому он сам пришел, совершив поворот от классицизма. Мора переводил на испанский язык сочинения Вальтера Скотта, что способствовало пробуждению интереса его читателей к собственной истории. Находясь в Америке, он начал писать свои знаменитые «Испанские легенды», несомненно также способствовавшие распространению исторической темы в американской поэзии. Воображение испанского поэта было захвачено картиной американской природы. Ей он посвятил несколько стихотворений, написанных в Боливии и Перу. Во время пребывания в Лиме Мора написал стихотворения «На берегу озера Чукуито», «Анды», «Амазонка».

В начале 40-х годов Мора уехал в Лондон, и лидером поэти-



Муниципальный театр в Лиме

ческой молодежи, которая начала свой творческий путь с конца 40-х годов, стал еще один испанский поэт — Фернандес Веларде, прибывший в Перу в 1847 г. Как вспоминал Р. Пальма, он привлекал молодежь «туманным идеализмом и тайной». В Лиме он в течение двух лет издавал журнал «Талисман» и написал книгу стихов «Цветы изгнанья». Всего в Перу он пробыл восемь лет, а в Америке — практически всю жизнь.

Человек авантюристического склада, экстравагантный, сам являвший пример романтической личности, он стал кумиром молодых перуанских поэтов. «Рожденный поэтом обречен на несчастье» — его излюбленное изречение. «Великий капитан романтизма», как прозвали Веларде в Америке, на самом деле скорее был его эпигоном.

Веларде оказался более чутким к восприятию американской природы, нежели его перуанские поклонники. Он сумел внести в ее изображение яркую субъективность, эмоциональность, столь характерную для всей испаноамериканской романтической поэзии в момент ее становления («Ночь на чилийском берегу», «Эквадорские Анды»).

К именам Х. Х. Моры и Ф. Веларде следует добавить еще и имя историка и литератора Себастиана Лоренте. Приглашенный преподавать в «Колехио Гвадалупе», Лоренте одновременно приобрел авторитет в литературных кругах, выступая теоретиком романтической эстетики.

От испанцев поэты заражались новыми художественными веяниями, протестом против норм классицизма, о чем весьма запальчиво говорил один из поэтов молодого поколения, Карлос Аугусто Салаверри: «По нашему скромному мнению, классицизм в мире литературном подобен монархии в мире политическом... Классицизм — не что иное, как деспотизм литературных предписаний, а поэзия наших молодых поэтов, песнь Америке, не может подчиниться иному игу, кроме ига разума, ни другому закону, кроме закона природы, ни другой власти, кроме власти свободы» [18]. Столь же запальчиво утверждение Рикардо Пальмы, который, вспоминая о годах молодости, писал: «Рожденные под сенью республиканского знамени, мы смогли разрушить изысканность писателей колониальной эпохи и отважно бросились на это предприятие» [19]. «Поэзия — вдохновение, а не техника, к чему призывает классицизм... Вдохновение я получил от бога» — так формулирует свое кредо романтика поэт Арнальдо Маркес [20].

Те годы, о которых упоминает Пальма как о времени возникновения поэтического движения романтиков, были для них наполнены горячей общественной деятельностью. Все они выступали в газетах — «Коррео де Лима», «Эральдо де Лима», «Эль Диаболо». Духовным лидером поэтов-романтиков стал рано погибший страстный либерал Энрике Альварадо, они называли его «апостолом революции». Все поэты были врагами диктаторских методов правления. Появление в Лиме аргентинского поэта-изгнанника Хосе Мармоля послужило поводом для выражения солидарности с жертвой тирании Росаса. Были установлены связи с поэтами других стран Латинской Америки. Приветствуя чилийского поэта Гильермо Матту с выходом его новой поэмы, Р. Пальма писал ему об особой роли, которую должны выполнить писатели молодых стран Нового Света: «В момент, когда решается судьба огромного континента, поэзия обязана выполнить свою миссию... Когда-то поэты воспевали страдания, лишь одних их касавшиеся и интересовавшие. Но сегодня надо дать передышку чувству личной скорби, не рыдать над руинами, а сказать слова надежды, которая должна укрепить веру слабых душ, ее утративших. Поэт подобен королевской птице, возвещающей будущее, но он также и скромный, преданный строитель настоящего» [21].

Творчество первого поколения романтиков воспринимается как коллективная попытка поэтического воссоздания национальной жизни Перу. Но, в отличие от писателей-костумбристов, круг их интересов оказался более широким: они обратились к историческому прошлому Перу и к фольклорным истокам народа кечуа. Разумеется, эти первые шаги еще не привели к серьезным художественным свершениям, но принципиально важной была попытка романтиков раздвинуть границы креольской культуры Косты.

Как истые романтики все поэты романтического поколения отдали большую дань лирике с характерными мотивами меланхолии, одиночества, ностальгии (многие долго жили в Европе). Но при этом им были присущи гражданские порывы, горячий патриотизм. Почти все откликнулись восторженными стихами на день 2 мая 1866 г., когда перуанский флот победил испанскую эскадру, вторгшуюся в порт Кальяо.

Ярким явлением перуанской романтической поэзии было творчество Карпанчо, жизнь которого трагически оборвалась в тридцать три года.

Мануэль Николас Карпанчо (1830—1863), либерал, был одним из энергичных помощников просвещенного каудильо Рамона Кастильи, при котором удалось осуществить ряд начинаний, способствовавших развитию национальной культуры. Подобно Р. Пальме, Карпанчо был поборником духовного единения испаноамериканских стран, программы литературного американизма. Свобода как основа политической организации стран Испанской Америки и оригинальность как цель ее литературы — таковы два главных принципа Карпанчо, которые он провозгласил в очерке, посвященном Х. Х. Ольмедо (опубл. в Мексике), и в переписке с аргентинцем Х. Мармолем, боливийцем Р. Бустаманте. И с тем и с другим Карпанчо полемизировал. Отвергая их неверие в возможность художественного самовыражения современных им испаноамериканских писателей — они полагали, что это дело будущего,— Карпанчо предлагал немедленно взяться за изображение собственного мира и его проблем.

Последние годы жизни Карпанчо провел в Мексике в качестве посла. Здесь он сразу вошел в литературную среду, завязал знакомства с писателями, видными мексиканскими либералами — В. Рива Паласиосом, И. М. Альтамирано. При нем в Мексику прибыл поддерживаемый штыками интервентов император Максимилиан, и Карпанчо сразу же объявил себя горячим сторонником Хуареса. За это он был выслан императором из страны, и по дороге домой — загорелся корабль, на котором он плыл,— Карпанчо погиб.

Литературный путь Карпанчо начался с подражательных драматургических опытов («Поэт-крестоносец», «Тамплиер»). И сюжеты, и заглавия обеих пьес взяты из арсенала европейской романтической драмы, с характерным для нее обращением к экзотическим сюжетам, к средневековью. Но следующая пьеса Карпанчо, «Олайа, или Лодочник вице-короля», построена уже на собственно перуанском материале. В центре пьесы — фигура скромного рыбака из Чорильоса, отдавшего жизнь за свободу. Крайняя условность этого персонажа и сюжета — свидетельство юношеской незрелости автора.

В поэтическом творчестве Карпанчо наиболее значительна его поэма «Магеллан», о которой сам автор написал в предисло-

вии, что она — «плод восхищения знаменитым проливом и героем, его открывшим».

В этой поэме предпринята попытка создать эпическое произведение и передать в нем мощь природы южной оконечности Америки и героизм тех людей, которые стремились открыть ее тайны. Естественно, возникает повод увидеть в поэме Карпанчо отражение «Арауканы». Но именно отражение, ибо молодому перуанскому поэту не была дана масштабность художественной мысли Эрсильи. По характеру своего дарования он прежде всего лирик, и в такого рода стихах Карпанчо выразил себя наиболее полно. В сборниках «Цветы Нового Света», «Поэтические наброски» доминирует мотив единения поэта с природой Америки, а в цикле интимно-лирических стихов — мотив меланхолии, предощущения своей ранней смерти. Заслуживает внимания тот факт, что Карпанчо был первым, кто начал пользоваться фольклорным жанром ярави, повлияв этим на других своих собратьев — прежде всего К. А. Салаверри и К. Альтауса.

Ровесник Карпанчо, Карлос Аугусто Салаверри (1830—1891), сын известного каудильо, был участником нескольких военных переворотов, а позже — сражения против испанской эскадры, которому посвятил стихи. Его путь тоже начался с драматургии — с пьес «Абель, или Американский рыбак» и «Атауальпа, или Завоевание Перу», «Народ и тиран». Сюжеты их были наивны. В первой из драм героиня влюбляется в индейца, вдохновляясь прелестью экзотической любви. В драме «Народ и тиран», действие которой происходит в XVII в., очевидной натяжкой выглядит финал: толпа под водительством индейца осаждает дворец вице-короля и водружает на нем перуанское знамя. Но сама попытка «индеанизировать» перуанскую драматургию характерна и важна. О горячности натуры поэта, увлекавшегося театром, сохранился анекдот: сидя в ложе, откуда Салаверри смотрел представление своей драмы, он, не дождавшись выстрела, который должен был сделать по ходу действия актер, выстрелил сам, объяснив это так: «Если для спасения моей драмы я не нашел бы иного способа, как выстрелить, и для этого выстрела не нашел бы иной цели, как сердце актера, я бы дал залп по нему».

Салаверри много лет провел в Европе, и там раскрылся в полной мере его лирический талант. Его постальгические стихи «Бриллианты и жемчужины», «Рассветы и сияния», «Послания ангелу» проникнуты меланхолией и разочарованием. Поэт остро ощущал скудость своей жизни и, чтобы вырваться из тесных рамок действительности, призывал на помощь воображение. В стихах Салаверри, как и в творчестве других поэтов того поколения, важное место занимает образ природы, в которой они искали отражение собственных чувств. Глубоко религиозный поэт, Салаверри прославлял естественную стихию как создание бога. После гибели Карпанчо его особенно притягивал образ моря, отныне

связанный в его сознании с идеей о смерти. Последнее крупное произведение поэта — «Тайны могил» — исполнено отчаянием и горькой иронией. На смерть В. Гюго Салаверри отозвался скорбными стихами.

Весьма бурную и долгую политическую и творческую жизнь прожил еще один сверстник Карпанчо и Салаверри — Хосе Арнальдо Маркес (1830—1903). Приверженец либеральных идей, он много выступал в прессе по самым острым социальным вопросам. Свое увлечение историческим прошлым Перу Маркес запечатлел в стихотворении «Манко Капак», не избежавшем, однако, общей для всех ранних произведений на историческую тему условности. Маркес был убежденным пропагандистом эстетики романтизма, много сделавшим для распространения европейской литературы в Перу.

Поэзия Маркеса, проникнутая глубоким чувством христианства, воспевала красоту человеческой любви. Ей были свойственны пафос гражданской доблести, передовых социальных идей. Одно из своих стихотворений Маркес посвятил ветерану перуанского либерализма — священнику-бунтарю Вихилю. Социальная направленность характеризует и драму Маркеса «Пабло, или Семья нищего», построенную на противопоставлении благородства бедняка и низости титулованных особ. Поэт гневно осуждает господство несправедливости в обществе.

Клементе Альтаус (1835—1881), в отличие от большинства своих современников, был далек от политики. По складу характера, на который повлияла болезнь, сведшая его в могилу в 46 лет, он был склонен к замкнутости, одиночеству. Путешествие в Европу дало ему возможность близко познакомиться с поэзией корифеев романтизма. Альтаус — по преимуществу лирик. Его вдохновляет природная стихия Америки, мощь Андского хребта — его «вершин, подобных окаменевшим волнам». Альтаус был поклонником Байрона. К своей поэме «Море» он взял его строки в качестве эпиграфа.

Еще одна характерная черта присуща поэзии Альтауса как представителя перуанского романтизма — использование фольклорного жанра яравн, однако органичности в его использовании он достичь не смог.

Внуком известного ученого и политического деятеля Индепенденсии Иполито Унануе был поэт Педро Пас Солдан и Унануе, взявший псевдоним Хуан де Арона. В отличие от большинства испаноамериканских поэтов, он тяготел к классикам античности — Лукрецию, Плутарху, Вергилию. Присущий ему дар сатирика Арона воплотил в пародиях на своих же любимых писателей. В сборнике «Картины и эпизоды Перу» он описывает природу с точностью и объективностью как последователь Вергилия. А вот в живописном изображении сельской жизни присутствует юмористическая струя. Сатирический дар Ароны был характер-

ным выражением лиманьизма, более всего сказавшегося в его костумбристских очерках. Работая над составлением «Словаря перуанизмов», Арона проявил способности филолога, стремясь сделать общим достоянием еще неизвестные богатства языка, на котором говорят его соотечественники.

Поэт-драматург Луис Бенхамин Сиснерос (1837—1904) был также и романистом. Его ранние сочинения — «Перуанский флаг» и «Севильский Альфред» — написаны под очевидным влиянием испанского романтизма. Лира Сиснероса была миролюбивой, склонной к идилличности и созерцательности. Романтическая меланхолия чужда Сиснеросу. Поэт исполнен веры в торжество прогресса и человеческого разума. К концу жизни Сиснерос обратился к форме классицистической сильвы в духе Андреса Бельо. Стихи Сиснероса завоевали еще при его жизни огромную популярность проникновенностью чувства, стремлением к гармонической уравновешенности («Заря любви», «Свободные крылья»). Стихотворение, написанное им на смерть короля Альфонса XII,— дань благодарности испанской культуре. Это чувство естественно сочеталось у поэта с интересом к духовному наследию коренного народа Перу; он не раз обращался к образу индейца.

Существенный вклад в приобщение культуры Косты к кечуанской культуре внес поэт Константин Карраско (1841—1877). Наиболее значительный момент в его творчестве — осуществленный им первый полный перевод на испанский язык известной кечуанской драмы «Ольянтай». (В кратком изложении, как было указано, она увидела свет в 1837 г. в «Мусео эрудито» в Куско.) Недостаточно полно заявившая о себе в поэзии романтиков, индейская тема сделала лишь первые шаги на пути взаимодействия культур Косты и Сьерры. В этом контексте следует оценить и тот факт, что первый перуанский роман «Отец Оран» был написан уроженцем Сьерры и что в нем присутствуют эпизоды из жизни индейцев. Дав ему подзаголовок «Картины из жизни Куско», писатель тем самым декларировал принадлежность своего произведения к костумбризму и в некоторой степени — к индеанизму. Имя его — Нарсисо Аррестеги (1826—1869). Ко времени опубликования романа он переехал в Лиму, приняв здесь участие в политической борьбе как сторонник Рамона Кастильо. Последние годы жизни Аррестеги провел в родном городе и умер, утонув в озере Титикака.

Роман печатался с продолжением в столичной газете «Эль Комерсио» (1848), после чего вышел отдельной книгой. Толчком к написанию романа послужило реальное событие, происшедшее в Куско в конце 30-х годов,— преступление, совершенное священником Оросом, изнасиловавшем и умертвившим юную прихожанку. Писатель был хорошо знаком с этим нашумевшим делом; в его руки попали документы длительного судебного разбиратель-

ства. Но не само преступление делает писатель предметом своего изображения. Его интересуют прежде всего нравы и обычаи города Куско, та среда, в которой оно было совершено.

Сюжет книги Арресетеги строился на манер известных французских романов-фельетонов, и главным образом «Парижских тайн» Эжена Сю; этой книгой в то время зачитывались перуанские читатели.

Насыщенность фабульного действия, прямолинейность столкновений отрицательных и идеальных героев — во всем сказывалось ученичество начинающего автора, не имевшего за плечами отечественных романных традиций. Конкретность в обрисовке перуанского образа жизни сочетается в романе «Отец Оран» с откровенной идеологичностью. Автор не заботится об естественности, убедительности своих персонажей; он рассматривает их главным образом как носителей определенных человеческих наклонностей и качеств. В центре романа два героя-антипода: священник Оран, личность растленная, злодейская, и его противник Лукас, тоже священник, но воплощение чистоты и святости. Столь же условными выглядят и другие персонажи. Первостепенную роль в развитии действия играет коварная наперсница Орана Бригита, некий вариант знаменитой Ньи Катиты из пьесы Асенсо Сегуры.

В романе затрагиваются две острейшие проблемы: гражданские междоусобия и угнетение индейцев. Арресетеги проклинает постоянное соперничество каудильо, видя в нем бессмысленное братоубийство. Обращаясь к властям, он саркастически вопрошает: «Так что же? Быть может, победитель добился славы во имя благополучия нации? И будет менее угнетен народ, и будут вознаграждены те, кто пролил свою кровь в надежде увидеть родину счастливой и независимой?»[22] Искреннее неприятие Арресетеги гражданской анархии несомненно, но вот его собственной жизненной практикой оно не было подкреплено.

Позиция Арресетеги как романиста и как общественного деятеля в индейском вопросе была более последовательной. Уроженец Сьерры, он остро ощущал всю тяжесть существования туземного населения. В одной из глав романа рассказывается о жестокой эксплуатации индейцев-крестьян, о том, что все еще сохраняется пережиток колониального режима, так называемый «королевский налог», которым испанская власть облагала коренных жителей. Как человек, близко знакомый с жизнью индейцев, Арресетеги знает и выработанную веками рабства их покорность, и в то же время способность к мгновенному бунту.

Внезапное волнение охватило деревню, когда возник слух, что кечуанское божество землетрясений будет отправлено в Боливию. Слух был пущен для того, чтобы разжечь религиозный фанатизм и использовать его в антиболивийской кампании. Этот эпизод в романе построен на реальном факте, свидетельствовав-

шем о скрытой энергии протеста, присущей народу кечуа. Не только как писатель, но и как общественный деятель Арресте-ги участвовал в отстаивании прав коренного населения. Он был одним из руководителей «Общества друзей индейцев». Получивший в Перу широкий резонанс роман «Отец Оран» был осужден церковью, а его автор подвергся преследованиям. Прошло несколько десятилетий, прежде чем появились другие произведения, посвященные жизни Сьерры.

Следующие несколько романов, написанные в 60—70-е годы, были целиком посвящены жизни Лимы. В них присутствовало как постоянная тенденция живописание нравов; нередко, выходя за пределы костумбризма, писатели становились реалистами-обличителями. Вместе с тем в их произведениях сохранялись и черты романтизма.

Первым романистом Косты стал поэт Луис Сиснерос, в сочинениях которого отчетливо вырисовывается облик так называемого «среднего класса», того социального слоя, который формировался в условиях начавшегося буржуазного развития страны. Разбогатевшие чиновники, мелкие предприниматели и дельцы — вот среда, которую так хорошо знает писатель и где пребывают его персонажи. С горечью рисует он все их пороки — жажду обогащения, суетность, утрату моральных устоев. Но картина эта, хотя и исполненная критицизма, оставляла все же место и для романтической идиллии. Писателя отвращали цинизм и ирония, питавшие издевательскую критику. Он жаждал обрести в жизни идеал и красоту: «Никто до сих пор не обратился к возвышенной, поэтической стороне нашей жизни. Меж тем и в нашем общественном бытии, и в нашей интимной жизни, и в наших народных обычаях есть то, что открывает бесконечный простор для поэзии, созерцания романтического состояния» [23].

Несколько примитивно представлено сочетание этой романтической идеальности с отталкивающей прозой жизни в романе Сиснероса «Юлия» (1860). Изображая хорошо известную ему среду, где главным импульсом бытия стало стремление к роскоши, писатель впадает в морализаторство. В этом его сходство с чилийским писателем Блестом Ганой. Обличая жажду накопительства, Сиснерос называет ее «золотой змеей», душащей общество: «Она проникла в само его сердце и в конце концов сгрызет его. Теперь роскошь — это не просто привычка, это страсть, порок наших семей» [24]. Но именно в этой среде писатель находит высокие чувства и чистоту. Романтически-идеальным нарисован юноша, влюбленный в ветреную красавицу. Он искренне прощает ей измену, полагая ее следствием не порочности женской натуры, а пагубного влияния среды. Да и сама Юлия, очищенная раскаянием, не лишена романтической наивности, которая и сделала ее жертвой заблуждений.

Более четкие социальные и исторические очертания имеет второй роман Сиснероса — «Эдгар, юноша моего поколения». Уже в самом заглавии заявлены и конкретное время действия: 50-е годы — к этому времени относится молодость автора, и причастность его к герою.

Свои пристрастия писатель открыто отдает Эдгару, история жизни которого составляет фабулу романа. Провинциальный юноша, приезжающий в столицу, захвачен бурей политических страстей. Он горячо увлечен одним из ярких перуанских каудильо — Фелипе Сантьяго Салаверри. Ко времени действия романа Салаверри уже сошел со сцены, но «обращенная в прошлое страсть Эдгара к диктатору 35 года стала у него почти что культом... И он без конца повторял патетические слова, написанные жене перед тем, как отправиться на виселицу: „Я люблю тебя так, как только можно любить, и уношу в вечность глубокое горе, что не сделал тебя счастливой. Я предпочел благо моей родины благу семьи, но в конце концов мне не было дано осуществить ни того, ни другого“» [25]. Личность перуанского каудильо, отличавшегося в реальной жизни жестокостью, склонного к авантюризму, выступает в романе в романтическом ореоле, отсвет от которого падает и на самого Эдгара. Писатель передал своему герою и собственные литературные вкусы: Эдгар увлекается испанскими романтиками, особенно Эспронседой, Соррильей, французскими поэтами того времени. Умирает Эдгар, произнося в духе романтизма речь, в которой проклинает гражданские междоусобия, искалечившие судьбы его ровесников.

Более десяти лет разделяет романы Сиснероса и романы его последователя Фернандо Касоса (1828—1881), также изображавшего политические и социальные проблемы страны. В отличие от Сиснероса, имевшего литературный талант и реализовавшего себя не столько в прозе, сколько в стихах, Касос не был писателем по призванию. Пламенный трибун либеральной партии, живший в самой гуще политической борьбы, занимавший разнообразные государственные посты, он взялся за перо во время вынужденного изгнания. Летописец анархического каудильизма, Касос выступает прежде всего как суровый обличитель морально разложившегося общества.

События в его первом романе «Елена и ее друзья» (1874) относятся ко времени экономического бума, вызванного начавшейся эксплуатацией гуано. Именно из-за обладания этим ценнейшим сырьем и началась в 60-х годах война Испании против Перу. Как сообщает автор, его намерение состояло в том, чтобы развлечь народ рассказами о «кражах на железных дорогах и торговых операциях с гуано, салонной хроникой и историями, происходящими в монастырях». Касосу был присущ резкий социальный критицизм, а свое желание раскрыть во всех подробностях механизм общественной жизни он оценивал как «литера-

турную революцию»: «Требуется некая храбрость, чтобы вывести на чистую воду наших людей, со всеми их пороками и достоинствами, наши события, институты и проблемы» [26]. То, что Касос назвал «литературной революцией», на самом деле было прямым вторжением публицистики в романное повествование. В сущности, его роман можно рассматривать как хроникально-документальное и отчасти автобиографическое сочинение.

В романе два места действия — Лима и Трухильо, второй по значению город Косты. Жизнь обоих городов нарисована с яростным сарказмом, достигающим кульминации в сцене, где изображен бал в президентском дворце в честь годовщины битвы при Аякучо. По ходу действия бал превращается в грязную оргию, которая «завершается в пять утра того самого дня, который ознаменовал окончательную победу над матерью-родиной». В сатирической картине бытия провинциального города Трухильо выделяется образ префекта, доведенный до полной карикатурности. Во многих персонажах романа современники узнавали реальных прототипов. При этом Касос, как и Сисперос, вводит в повествование сугубо романтических персонажей — это Алехандро Асеко и его возлюбленная Елена.

Большое историческое значение имело описанное в романе восстание негров-рабов в долине Чикама, в котором Асеко принимает активное участие. По просьбе священника, он устанавливает связь с восставшими и пишет для них прокламацию. Достоверность этого эпизода подтверждена одним из исследователей, изучавшим отчеты и документы, относившиеся к восстанию и посылавшиеся правительству.

Второй роман Касоса, «Уважаемые люди», вышел в том же 1874 г. Более скромный по охвату событий, он проникнут той же горькой иронией. Здесь на первом плане не только политические события, но и экономические процессы. Уже во введении к роману автор упоминает о «трех грязных источниках», способствовавших быстрому обогащению тузов общества. Это финансовые операции, железные дороги и добыча гуано. Гуано стало важнейшим фактором экономики страны, к которому были устремлены взоры всех жаждавших обогатиться. Упомянутый выше Фуэнтес назвал гуано «религией, привлекшей наибольшее число сторонников, идолом, которого более всего обожествляют» [27].

Касос навлек на себя бурю критических атак. Одни упрекали его за игнорирование художественности в изображении перуанской жизни, другие осуждали за радикализм политической позиции. Несомненно, однако, что произведения Касоса — это документ эпохи, заслуживающий внимания именно как таковой.

Роман Ф. Касоса появился за несколько лет до того, как Перу вновь оказалась втянутой в новую, вторую Тихоокеанскую войну (1879—1884). На сей раз в роли агрессора выступила Чили, чьи экономические интересы были связаны с захватом селитренных

залежей, принадлежавших Перу и Боливии. Объединенные силы обеих стран потерпели сокрушительное поражение, способствовавшее глубокому политическому и моральному упадку Перу. Так бесславно закончился долгий период господства милитаристских сил в стране. «Самый грустный век в нашей истории» — так назвал XIX столетие Хорхе Басадре — факт, нашедший своеобразное отражение в литературе первых десятилетий независимой Перу.



Рикардо Пальма

Вплоть до конца века романный жанр не дал Перу значительных произведений. Случилось так, что первое подлинно самобытное воплощение национальной жизни страны возникло не в романе, а в совершенно оригинальном жанре «традиций», или «преданий», создателем и непревзойденным мастером которого был Р. Пальма.

Рикардо Пальма (Ricardo Palma, 1833—1919) прожил деятельную жизнь. Увлекшись в юности литературой, он вошел в кружок, где формировалось первое поколение перуанских романтиков. Впоследствии он рассказал об этом в уже упомянутых мемуарах «Богема моего времени». Как и другие его сверстники-поэты, Пальма был захвачен политической борьбой. Склонный к разного рода авантюрам, Пальма перепробовал множество профессий: моряк, парламентарий, дипломат. Был он и изгнанником. В 60-е годы Пальма попал в Париж, где у него произошла переоценка ценностей, которым он поклонялся в молодости. Вернувшись на родину, он принимает участие в битве с испанцами 2 мая 1866 г. Еще до того, как он всерьез посвящает себя творчеству, Пальма много пишет и ведет бурную общественную деятельность. Новый этап в жизни Пальмы начинается с того момента, когда его приглашают возглавить варварски разграбленную во время Тихоокеанской войны Национальную библиотеку. Его энтузиазму библиотека обязана восстановлением разрушенных книжных фондов. Пользующийся высоким авторитетом, он обращался ко всем литераторам Испанской Америки с просьбой прислать свои книги, чем заслужил шутливое прозвище «библиотекарь-попрошайка». На посту директора Национальной библиотеки Р. Пальма оставался до 1912 г.

Пальма проделал глубокую и примечательную творческую эволюцию. Увлечение европейскими романтиками способствовало пробуждению в нем чувства американизма. Первое свое юношеское произведение «Одерай» (1848) он посвятил истории инков. Определенную роль в развитии национального чувства у Пальмы сыграл колумбийский поэт Хулио Арболеда, живший в начале 50-х годов в Лиме, где он писал эпическую поэму из эпохи конкисты «Гонсало де Ойон». Постепенно преодолевая ученичество, Пальма шел к осознанию себя как созидателя национальной литературы (об этом ясно свидетельствует приводившееся выше его письмо чилийцу Г. Матте). Большую роль сыграло для него знакомство с бразильским поэтом Гонсальвесом Диасом; он испытал восхищение образом тропической земли, который создал певец Бразилии в своих стихах. Собственные же поиски национального своеобразия у Пальмы были связаны с художественным освоением истории, интерес к которой был присущ ему с молодости (драмы «Родиль», «Сестра палача»). В зрелом возрасте он подверг суровой критике свои юношеские сочинения за чрезмерность, нарочитость политического пафоса, условность. Все это было преодолено, когда Пальма, по выражению Ф. Гарсиа Кальдерона, «сменил фрак Ламартина на пончо перуанца». На этом этапе история стала предметом его глубокого интереса. Писатель с увлечением отдался поискам и штудированию старых книг, архивным изысканиям. Первым плодом этих усилий стала книга «Анналы инквизиции Лимы» (1863). Уже здесь обнаружилось стремление Пальмы не просто исследовать и обнародовать исторические факты и события, но и придать им занимательность. В этой книге Пальма — не только ученый, вводящий в оборот исторические факты, но прежде всего — собиратель устных легенд, анекдотов. Да и сам он не чурается вымысла и порой прерывает строгое изложение событий живыми сценками. Уже здесь зарождался тот тип художественно-исторического повествования, которое, достигнув полного развития, станет характерным для монументальной серии исторических рассказов, публиковавшихся автором на протяжении десятков лет.

Пальма не был первым, кого увлекла историческая проза. Еще ранее другой представитель перуанского романтизма Хосе Антонио Лавалье, взяв псевдоним Вечный старец, начал публиковать на страницах лимской прессы рассказы, посвященные различным персонажам и эпизодам перуанской истории. Не лишенные занимательности, эти рассказы, однако, не имели той оригинальности, литературного значения, которое с самого начала приобрели исторические сочинения Пальмы.

Отнести «Перуанские традиции» к какому-либо виду литературы оказалось для критики столь же трудной задачей, как и для писателей меньших способностей подражать им. Это часто повторяющееся замечание справедливо во многих отношениях.

Но прежде всего следует расшифровать само слово «традиции» (Tradiciones), которое на русском языке имеет наиболее близкий эквивалент — «предания». Пальма внес в слово «традиция» то содержание, которого оно дотоле не имело; он обозначил им свои прозаические миниатюры на исторические темы, преимущественно из колониальной эпохи, в которых открыто насмехался над самой идеей незыблемости того, что сохраняет и закрепляет традиция. Его «Перуанские традиции» — это, в сущности, вольное переосмысление истории, омертвевшей в канонических текстах. Характер же пальмовских текстов был с самого начала столь оригинален и нов, что и поныне исследователи склоняются к тому, что «Перуанские традиции» вообще не поддаются литературоведческой классификации.

При самом общем подходе «Перуанские традиции» Пальмы могут быть рассмотрены в контексте романтической литературы Перу и Испанской Америки. Здесь есть и хронологическая соотнесенность с ней, и характерный ее признак — любовное отношение к реалиям национальной жизни, местному колориту, историческому прошлому. О причастности к романтической литературе свидетельствует и интерес писателя к собиранию исторических легенд. «Продукт слияния романтической легенды и костумбристского очерка» — так назвал «Перуанские традиции» Х. Рива Агуэро [28]. Но более всего объясняет их характер сам автор. Считая жанр традиций собственной находкой, он полагал необходимым найти и соответствующий для этого язык: «Их следует рассказывать так, как рассказывают сказки. Перо должно быть легким, точным в деталях. Оценки должны быть краткими, философия или мораль рассказа должны вытекать сами собой, без прямого участия авторского голоса» [29]. Действительно, лаконизм прозы Пальмы был в ту пору явлением необычайным.

При этом автор не только обнаруживает глубокую историческую эрудицию, но и не забывает сообщить читателям об источниках, на которые он опирался. В частности, мы узнаем, что он использовал книги таких известных авторов, как Гарсиласо де ла Вега, Диего Фернандес, Педро Гутьеррес. Позже он прибегнет и к более современным историческим книгам, например к сочинениям известного шотландского исследователя Робертсона. Не боится Пальма обращаться и к стихотворениям Гёте, к бродячим сюжетам европейской литературы, перенося их на родную почву. Так возникла грандиозная художественная конструкция, легко разъединяемая и легко вновь восстанавливаемая, но не теряющая при этом единства авторской позиции. Как истый сын Лимы, Пальма был склонен к ироническому живописанию нравов перуанской жизни. Его главным оружием были юмор, ирония, насмешка, т. е. все то, что составляло суть традиции лиманьизма. Но Пальма был не только продолжателем этой традиции, но и открывателем нового художественного стиля.

В перуанской литературе впервые появился мастер слова, имевший собственное отчетливое кредо: «Писатель-юморист, чтобы достичь известного блеска и привлечь к себе внимание, должен глубоко проникнуться духом языка и всерьез изучить строение фразы, постичь законы благозвучия и ритма речи» [30].

По мере овладения Пальмой обширнейшим историческим материалом и стилистическим мастерством возрастала и его свобода в обращении с историей. Пальма доверился интуитивному пониманию прошлого, полагая себя вправе воссоздавать его по собственному наитию. Он не занимался реставрацией картин прошлого, он чувствовал себя свободным художником, не скованным никакими ограничениями. Неслыханным для той поры новаторством было вольное обращение Пальмы со временем: он спокойно соединял прошлое с настоящим, пользовался современными терминами в характеристике давних лет. «Время неслось, как на велосипеде»,— спокойно замечает автор, повествуя об одном из эпизодов, происходивших в XVIII в.

Увлеченный, можно сказать завороженный, историей, он при этом постоянно ощущает себя в собственном времени, и то, что он находил в давних пластах исторической жизни Перу (пороки, страсти, трагическое, комическое, низкое, благородное), под пером писателя становится частью сегодняшней жизни. Персонажи Пальмы, отдаленные столетиями,— живые люди, которые независимо от своей социальной иерархии и хронологической дистанции вступают в непосредственный контакт с автором и читателем. Рассказывая о том, как в Лиме в XVIII в. едва не повесили без суда и следствия монаха, заподозренного в шпионаже, автор замечает: «Увы, читатель! В те давние времена не слишком уважали права личной неприкосновенности и прочие наивности того же рода, общепринятые ныне, и, к слову сказать, столь же гарантирующие наших поверженных ближних от произвола, как шелковая сорочка защищает от палочных ударов» [31].

Непринужденный диалог прошлого и настоящего — это способ фамильярного неканонического изображения истории. Автор начисто лишен пиетета к величественному прошлому и к окружающему пышешнему бытию. В «Перуанских традициях» уравнены в правах героика, повседневность, архаическая изысканность словесных оборотов и грубость уличных острот.

Как исторический прозаик, Пальма отдавал решительное предпочтение не общеизвестным сюжетам с наведенным хрестоматийным глянцем, а сугубо частным случаям, в основном анекдотического характера, забавным происшествиям — словом, тому, в чем больше всего выявлялись нравы эпохи, характеры людей. Именно в этих частностях, подробностях, обычно остававшихся за рамками официальных документов и научных исследований, усматривал Пальма самое важное для себя — человеческое начало в историческом процессе, его национальную самобытность.

Разполики и многочисленные персонажи «Перуанских традиций» — правители инков, конкистадоры, монахи, куртизанки, вице-короли, воры-авантюристы, дамы-аристократки, служанки. Все они уравнены в праве представлять историю Перу.

Первый цикл «Перуанских традиций», увидевший свет в 1872 г., самый короткий, но уже в нем заложены и выявлены основные особенности исторического повествования Пальмы. Он начинается с краткой миниатюры «Палья Уаркуна», воссоздающей одну из легенд инков, их символику. Затем идет стилизованный под старину рассказ о некоем доне Димасе, нотариусе, вошедшем в сношение с Сатаной, чтобы обольстить некую красотку. «Жалкий рассказчик», как именует себя автор, не мог сохранить всех деталей встречи дьявола и дона Димаса, ибо «не было под рукой стенографа». Рассказ кончается освобождением дона Димаса от дьявольских чар, потерей им красотки и еще одним обстоятельством. Так как Сатана прихватил напоследок у дона Димаса куртку, то именно с тех пор, как говорят, ни один из нотариусов Лимы никогда больше курток не надевал. Веселая выдумка как бы подтверждает существующий обычай, и такого рода переплетение воображения и реальности, границы между которыми незаметно стираются, характерно для многих рассказов.

Этот цикл рассказов Пальма создавал постепенно, в течение четырех десятилетий, свободно нанизывая все новые и новые звенья в начатой им цепи повествований и свободно перемещаясь из одного времени в другое. Но более всего его увлекали сюжеты из эпохи вице-королевства, отсюда встречающееся порой слово «колониалист» по отношению к писателю, по сути своей совершенно неправомерное и с полным основанием отвергавшееся Хосе Карлосом Мариатеги. Ибо все рассказы Пальмы, относящиеся ко времени вице-королевства, это прежде всего шутливое высмеивание власть имущих и служителей церкви, особенно последних. Пальма не скрывает своего презрения к порокам и тупости священнослужителей, прибегая к веселому фарсу. Он не боится шутить даже над Розой Лимской, всеми почитаемой святой, которую он застает за сугубо земными политическими делами. С насмешкой относится он и к наивной вере своих сограждан в сверхъестественную силу святых. С нарочитой серьезностью рассказывает он о судьбе сына цирюльника Мартина, изменившего профессии отца и избравшего поприще «святого». Как сообщает автор, в те времена — дело было в 1579 г.— «эта профессия была такой же, как и любая другая». И вот святой начинает действовать: он приостанавливает падение вниз каменщика, но, памятуя, что церковь запретила ему употреблять свою сверхъестественную силу, он велит каменщику повисеть в воздухе до тех пор, пока он не согласует своего деяния с вышестоящими церковными властями.

В преданин «Пуп нашего прародителя Адама» Пальма рассказывает о том, как пал жертвой инквизиции веселый бакалавр Кастильо за одно лишь предположение, что Адам, не будучи рожденным женщиной, не мог иметь пуповины. Для бакалавра эта шутка окончилась аутодафе, по поводу чего автор делает такое замечание: «Имея перед глазами подобный пример и научась на горьком опыте моего соотечественника-бакалавра, пусть теперь кто другой (только не я!) разгуливает в красных штанах, а позже уведомит меня по телеграфу, был у Адама пуп или его не было, ибо по этому пункту инквизиция не высказалась ни за, ни против, оставив вопрос открытым» [32].

Самая популярная легенда в Перу, перешагнувшая границы страны и вошедшая в европейскую литературу (новелла П. Мериме «Карета святых даров»),— ошеломительная карьера безродной актрисы, по имени Микаэла (Мика) Вильегас, в которую влюбился престарелый вице-король Амат. Обаятельная, темпераментная красавица заставила содрогнуться всю перуанскую аристократию от своих дерзких выходок, которые она позволяла себе, пользуясь властью над сластолюбивым властителем страны. В рассказе «Нрав Перричолли» — под этим именем Мика Вильегас и вошла в историю Перу — Пальма весело, но вместе с тем и с фактографической точностью рассказал об этой нашумевшей истории.

Дотошный библиограф, Пальма нашел в Национальной библиотеке Лимы рукописный текст песенки под названием «Стенания и вздохи Перричолли при проводах любовника господина дона Мануэля де Амата в Испанию», которую распевали в городе, когда вице-король должен был покинуть Перу. После отплытия в Испанию вице-короля Перричолли решила посвятить себя служению богу и принесла в дар церкви свою знаменитую пышную карету, в которой она разъезжала по улицам Лимы, возмущая дам высшего общества. Эта карета превратилась со временем в потрепанную колымагу, надолго пережившую хозяйку, умершую в 1812 г. Вся эта история приобретает особый оттенок, когда под конец писатель сообщает, что «автор этих строк имел возможность увидеть эту карету» [33]. Фраза примечательна. Пальма не раз подчеркивает в своих рассказах момент личного участия, и это вносит живость, естественность в изображение писателем исторической жизни страны, в которой он не только летописец, но иногда и свидетель-участник. В этом также состоит одна из черт оригинальности повествований Пальмы. Выросший в центре колониальной Лимы, хорошо знавший ее нравы, нынешние и традиционные, писатель как бы сам включался в ход ее исторических событий.

Хронологический диапазон повествований Пальмы широк, и, по мере того как наращивались предания, все ближе к настоящему времени приближался писатель. Уже в первом цикле

были рассказы времени Индепенденсии, а позже — и из времен Тихоокеанской войны. На смену конкистадорам, вице-королям, монахам приходят новые персонажи: каудильо, военные, сражавшиеся на полях войны за независимость и в битвах с чилийцами. И ко всем своим персонажам Пальма относится с неизменной усмешкой, без всякого пиетета. В тех случаях, когда сюжетами Пальмы становятся события, к которым он так или иначе причастен, соответственно возрастает и роль лирического начала. Таков рассказ «Визит к генералу Санта-Крусу». Отец Пальмы был некогда союзником Санта-Круса. Описывая проезд Санта-Круса по улицам Лимы, автор лаконично и выразительно рисует образ поверженного каудильо, который был взволнован, услышав приветственный возглас Пальмы-старшего. Сам же писатель позже посетил Санта-Круса в Париже, что помогло ему донести до потомства некоторые детали облика и биографии этой примечательной личности.

Сочинявшиеся вплоть до первых лет XX в. «Перуанские традиции» сами стали в некоем роде традицией, у которой появились последователи. И здесь вновь обнаружились безграничные возможности смехового начала, пародирования: писатель сам взялся стилизовать своих подражателей, а затем не побоялся высмеять и самого себя.

Подчеркивая демократическую направленность «Перуанских традиций» Пальмы, Х. К. Мариатеги видит ее корни в «непокорной насмешливости креольского демоса». «Сатира „Традиций“ не отличается глубиной и силой, но именно поэтому она гармонирует с юмором мягкосердечного народа... Все его недовольство и мятежный дух выливались в шутку и насмешку. Именно это свойство перуанского народа нашло свое отражение в шутливой прозе „Традиций“» [34].

Творчество Рикардо Пальмы стало подлинным апогеем литературы Косты. Художественные возможности этой литературы (ее ограниченность уже рассматривалась) оказались достаточно широкими, чтобы породить целый оригинальный жанр, взявший на себя функцию исторического романа (его в то время в Перу не было) и поднявший нравоописательство до исторических масштабов. Ничего аналогичного этому явлению в литературе других стран Испанской Америки не было создано. Перуанские традиции Пальмы уникальны.

[1] *Альперович М. С., Слезкин Л. Ю.* История Латинской Америки. М., 1981. С. 178.

[2] *Tristán F.* Peregrinaciones de una paria. La Habana, 1984. P. 167.

[3] Цит. по кн.: *Porras Barrenchea R.* Tres ensayos sobre Ricardo Palma. Lima, 1954. P. 26.

[4] *Мариатеги Х. К.* Семь очерков истолкования перуанской действительности. М., 1963. С. 277.

[5] *Assis A. de.* Bartolomé Herrera pensador politico. Sevilla, 1954. P. 142.

[6] *Riva Aguero J. de.* Carácter de la literatura del Perú independiente. Lima, 1962. P. 46.

[7] *Мариатеги Х. К.* Указ. соч. С. 270.
[8] *Gálvez J.* Posibilidad de una genuina literatura nacional // Hora del hombre. Lima, 1957. Mayo. P. 12.
[9] Costumbristas y satiricos. Paris, 1938. Vol. 1. P. 80.
[10] *Tamayo Vargas A.* Literatura peruana. Lima, 1965. Vol. 2. P. 413.
[11] Цит. по кн.: *Watson Espener M. I.* El cuadro de costumbres en el Perú decimononico. Lima, 1979. P. 127–128.
[12] Цит. по кн.: *Sánchez L. A.* La literatura peruana. Lima, 1956. Vol. 3. P. 877.
[13] Цит. по кн.: *Watson Espener M. I.* Op. cit. P. 66.
[14] Costumbristas y satiricos. P. 153.
[15] *Watson Espener M. I.* Op. cit. P. 147.
[16] *Palma R.* Bogemia de mi tiempo. Lima, 1971. P. 7–9.
[17] *Tristán F.* Op. cit. P. 257.
[18] Цит. по кн.: *Tamayo Vargas A.* Literatura peruana. Lima, 1965. Vol. 2. P. 467.
[19] *Palma R.* Op. cit. P. 8–9.
[20] *Tamayo Vargas A.* Op. cit. P. 474.
[21] *Porras Barrenchеá R.* Op. cit. P. 38.
[22] *Arrestegui N.* El Padre Horan. Cuzco, 1918. P. 74.
[23] *Cisneros L. B.* Obras completas. Lima, 1939. Vol. 2. P. 16.
[24] Ibid. P. 176.
[25] Ibid. P. 202.
[26] Цит. по кн.: *Castro Arenas M.* La novela peruana y la evolución social. Lima, 1965. P. 72.
[27] Costumbristas y satiricos. P. 327.
[28] *Riva Aguero J. de.* Del Inca Garcilaso a Eguren. Lima, 1962. P. 411.
[29] Origenes del cuento hispanoamericano: Ricardo Palma y sus tradiciones. México, 1982. P. 60.
[30] Ibid. P. 60.
[31] Латинская Америка: Лит. альманах. М., 1984. Вып. 2. С. 466.
[32] Там же. С. 456.
[33] *Palma R.* Tradiciones peruanas. Madrid, 1952. Vol. 2. P. 359.
[34] *Мариатеги Х. К.* Указ. соч. С. 277–278.

Глава вторая

ЛИТЕРАТУРА ЭКВАДОРА

Социально-политическое положение Эквадора после завоевания независимости в общих чертах напоминало положение в Перу. В значительной степени оно определялось существованием Косты и Сьерры, резко выраженным этнокультурным дуализмом нации. Разница была лишь в том, что столица страны находилась не на побережье, как в Перу, а в горном районе Анд, в историческом центре древнего индейского государства Кито. В ходе антииспанской войны Эквадор вошел в состав Великой Колумбии, от которой отделился в 1830 г., провозгласив себя самостоятельной республикой. Первым президентом страны стал венесуэльский генерал Хуан Хосе Флорес, чья диктатура (с перерывом на четыре года) продолжалась пятнадцать лет, вплоть до 1845 г. Тиранические формы правления и тот факт, что Флорес был для эквадорцев чужаком, вызвали широкое оппозиционное движение, главную роль в котором играли либералы, объединившиеся в обществе «Свободный житель Кито». Флорес свирепо расправился со своими противниками, уничтожив часть из них в вооруженной схватке при Миньярике, а остальных заставив эмигрировать. Одного из лидеров общества, полковника Британского легиона Холла, прибывшего в Испанскую Америку по приглашению Боливара и ставшего непримиримым врагом Флореса, диктатор повесил на уличном столбе.

Крупнейшей фигурой эквадорской либеральной партии, выдающимся государственным деятелем страны стал уроженец Гваякиля, принадлежавший к богатейшей креольской семье, Висенте Рокафуэрте. Рокафуэрте был из когорты наиболее видных идеологов испаноамериканской Индепенденсии. Он был также автором многих политических трактатов (ч. 1, гл. 1), посвященных проблемам государственного устройства молодых республик. В 1835—1839 гг. Рокафуэрте находился на посту президента, что дало ему возможность провести ряд прогрессивных реформ, давших импульс экономическому и культурному развитию страны. Однако сопротивление консервативных сил, власть неистребленных традиций колониализма парализовали его попытки преобразовать жизнь Эквадора. Вынужденный покинуть пост президента и испытав глубокое разочарование в возможности реализовать свою программу обновления страны, он навсегда покинул родину.

В начале 50-х годов, когда к власти вновь пришла либеральная партия, в стране появились первые признаки оживления культурной жизни. Как вспоминал известный деятель либеральной партии и неутомимый враг Флореса Педро Монкайо в

1852 г., «в ожидании сессии Ассамблеи, Кито был захвачен волной ожившего искусства и литературы. Была организована выставка живописи и скульптуры... были проведены литературные конкурсы, дабы прославить демократические принципы, провозглашенные Францией и Соединенными Штатами. Все это являло собой вдохновляющее зрелище. Казалось, наступала новая эра — эра жизни и возрождения. Народ отзывался на зов свободы»[1]. На торжественном акте, которым в том же 1852 г. была отмечена годовщина падения диктатуры Флорсса, выступили два двадцатилетних юноши — Хулио Салумбиде, прочитавший стихотворение «Песнь музыке», и Хуан Монтальво, произнесший страстную речь против режима тиранин. Первый станет выдающимся поэтом и культурным деятелем Эквадора, а второй — его крупнейшим прозаиком. Это событие возвестило о начале литературной жизни страны, в ту пору еще очень робкой.

Прежде всего заявила о себе поэзия, с трудом пробивая русло собственного развития. Преемственности традиций у нее, в сущности, не было: поэтическая продукция колониальной эпохи была немногочисленной и к тому же долгое время не привлекавшей к себе внимания. Первые поэтические опыты здесь, как и во всей Испанской Америке, несли на себе печать воздействия европейских поэтов-романтиков. Появившаяся в 1866 г. антология «Эквадорская лира» оставила свидетельство несамостоятельности первых шагов эквадорской поэзии. Общим кумиром в ту пору, как и в ряде испаноамериканских стран, был испанский поэт Фернандо Веларде. Здесь его популярность была особенно велика, как автора поэмы, воспевшей Эквадор. «Поэтом наших Анд» назвал Веларде Мигель Риофрио. В силу различных причин лишь немногие поэты того периода смогли оставить ощутимый след в развитии отечественной поэзии. Трагически сложилась судьба поэтессы Долорес Веинтимильи де Галиндо (1829—1857); она покончила с собой в двадцать восемь лет, не в силах преодолеть враждебность окружавшей ее среды. Перед смертью она уничтожила свои основные произведения; осталось лишь несколько лирических стихотворений — «Жалобы», «Моим врагам» и др., пронизанных тоской и отчаянием. Другой поэт, наделенный незаурядным талантом, весьма плодовитый лирик Нума Помпило Льона (1832—1909), бо́льшую часть жизни, однако, провел вне Эквадора, в том числе Колумбии, где была написана «Одиссея души — пейзажи и воспоминания в долине Каука», и Перу. Льона был типичным романтиком, и в изображении природы, и в тяготении к исповедальности, в восприятии жизни как бури («Рыцари апокалипсиса»). На своей родине он не имел ни последователей, ни соратников. Вернувшись после блуждания по странам Америки и Европы, он не нашел контакта с новым поколением, при том что был окружен почетом как автор известного патриотического стихотворения «Знамя Эквадора». Чутко откликавший-



Жители Кито

ся на художественные веяния эпохи, Льона прошел путь от романтизма к парнасской школе, однако действительность Эквадора — как природная, так и социально-историческая — не нашла в его стихах непосредственного отклика.

Наиболее ярким представителем эквадорской поэзии был Хулио Салумбиде (1833—1888). Произведения его, печатавшиеся в периодической прессе, при жизни не были ни собраны, ни опубликованы. Человек широкой культуры, эссеист, переводчик, Салумбиде был центральной фигурой интеллектуальной жизни Эквадора. В его доме, где имелась богатая библиотека, собиралась литературная молодежь, жаждавшая вступить на путь творчества. Салумбиде был убежденным либералом и принимал живое участие в общественной жизни страны.

Как и другие испаноамериканские писатели того времени, Х. Салумбиде был поклонником европейского романтизма, но, в отличие от большинства, не принимал испанских романтиков. Он довольно резко критиковал их, делая исключение лишь для Х. Соррильи. Будучи по складу своей творческой личности романтиком, Салумбиде при этом тяготел к классицистической ясности. Его называли «поэтом-философом», и действительно многие его стихи — такие, как «Медитации», «Ночь»,— отмечены глубокой созерцательностью, сочетанием религиозности и скепсиса.

Поиски самобытности на этом этапе развития эквадорской поэзии нагляднее всего проявились в возникновении индеанист-

ского течения — попытках воплощения исторических преданий индейцев-кечуа, причем импульсом для написания произведений такого рода были сочинения испанских романтиков: Ф. Веларде и автора «Легенд» Х. Сорильи.

В роли зачинателя эквадорского индеанизма выступил Мигель Риофрио (1822—1880). Лингвист, дипломат, участник поэтических салонов, он был убежденным адептом школы романтизма. В этом ключе и была им написана поэма «Нина» — цикл романсов, в которых пересказывается известное кечуанское предание. Время действия относится к эпохе конкисты, а кровавый конфликт завоевателей с индейцами сосредоточился в судьбе Девы Солнца Нины. Сюжет складывается из цепи преследований: сначала Нине угрожает касик Руминьауи, затем касику угрожает конкистадор Бенальказар. Художественное своеобразие поэмы — в метаморфозе, которую претерпевают герои: Нина становится источником, касик — горой. Это характерное для языческой мифологии преображение людей присутствует и в следующей индеанистской поэме с аналогичным замыслом, увидевшей свет в 1861 г. Это был дебют Х. Л. Меры, поэта, прозаика, общественного деятеля, автора многочисленных сочинений на исторические, политические темы. Мера — одна из двух центральных фигур литературного процесса Эквадора XIX в.

По складу своего дарования Хуан Леон Мера (Juan León Mera. 1832—1894) — прежде всего поэт. В формировании его творческого облика определяющую роль сыграли его детство и юность, проведенные им в сельской тиши среди индейцев Андского предгорья. Мера не ходил в школу, образование получил дома. «Семейный очаг и природа — вот две силы, которые воздействовали на мой ум и сердце»,— скажет он позже. В двадцать шесть лет он опубликовал обширную поэму «Дева Солнца», предисловие к которой написал Риофрио. Оба черпали из одного источника, только размах у Меры оказался шире. Сюжет, легший в основу «Нины»,— это лишь один из эпизодов в большой цепи событий, образующих кечуанскую легенду. В «Деве Солнца» Х. Л. Меры больше развернут образ свирепого касика Руминьауи — реальной исторической фигуры. Он отважно встречает конкистадоров и решается, нарушив законы своей религии, открыть храм, где заперты Девы Солнца, чтобы спасти их. В горах, куда он затем скрывается, развертываются бурные события: преследования, месть, любовь. Поэма Меры — плод его глубокого увлечения индейской мифологией. В 1887 г. во втором издании поэмы «Дева Солнца» Мера опубликовал новый цикл стихов «Индейские мелодии», в которых была сделана попытка воспроизвести мир людей, принадлежавших к исчезнувшей цивилизации.

Поэтическая одаренность Меры, отразившаяся и в других его произведениях, в том числе в главном — романе «Куманда», забота о судьбе отечественной поэзии толкнули его на написание

эссе-исследования «Исторический и критический взгляд на эквадорскую поэзию» (1869). Это сочинение — отповедь тем, кто рабски подражает европейцам, и одновременно возвеличение духовных ценностей индейской цивилизации.

«Исторический и критический взгляд», появившийся вслед за поэмой «Дева Солнца», представляет собой развернутое кредо писателя; оно предварительно формулировалось и оттачивалось в дружеской и крайне интересной переписке Меры с Салумбиде. Эта переписка — ценный документ, отражающий процесс вызревания идеи литературного американизма, поиск путей воплощения самобытности собственного мира. Эпистолярная дискуссия развертывалась вокруг вопроса: что́ есть национальная литература? Важнейшим ее источником для Меры были мир природы и наследие индейского народа. Салумбиде же не считал кечуанские традиции частью национальной культуры, исходя из того, что эквадорская нация не является нацией индейцев и, следовательно, их поэзия не может быть национальной поэзией. Единственная традиция, которую Салумбиде считает жизненно важной для эквадорской культуры,— европейская. Ответные письма Меры содержат в зародыше те мысли, которые он развил в «Историческом и критическом взгляде», представляющем подробное рассмотрение словесного творчества народа кечуа, его многообразия и богатства. Он цитирует и характеризует «общедоступные и летучие четверостишия», а также более значительные произведения, раскрывающие образ жизни и чувствования древнего народа:

«В этих сочинениях — возможно, импровизированных под влиянием мгновенных и сильных впечатлений, идущих всегда от полноты дикого сердца и, разумеется, не следующих каким-либо правилам искусства, часто встречаются глубокие мысли и прекрасные, пленительные образы, стихийно, как цветы в пустыне, возникшие из самой природы» [2].

Стремясь как можно шире представить панораму творчества «наших старших» — так Мера именует индейцев,— он, однако, не хочет перегружать внимание современных ему читателей, далеких от их языка. Но все то, что он сообщает, дает ему основание делать серьезные исторические выводы: «Нужно было погрузиться в глубины прошлого, чтобы понять уровень развития эквадорской поэзии в столетия испанского господства, сравнив его до известной степени с тем, какого достигли индейцы при той цивилизации, которая совершенно отлична от европейской и которая вдохновлена только природой. Упадок духовного достояния индейской расы, гибель ее благородных идей, вырождение ее страстей были самыми непосредственными последствиями варварства конкисты, последствиями, тяжесть которых легла затем на смешанное общество, выросшее в Америке на руинах угнетенных народов».

Конечный вывод автора — утверждение важности обоих начал в литературах молодых народов Америки: «Мы не могли бы приступить к истории поэзии, этой мощной ветви нашей литературы, если бы начали только с введения в испанскую поэзию, забывая о языке индейских песен; в таком случае мы лишились бы некоторых важных основ, необходимых для того, чтобы судить о причинах замедленности эквадорского и даже американского прогресса»[2]. Такова исходная позиция Меры при рассмотрении современных ему произведений эквадорской поэзии: он сурово критиковал их за отсутствие самобытности и силы.

Следует добавить, что мир индейцев и мир природы, изначально притягивавшие к себе Меру, находили разнообразное воплощение в его творческой деятельности. В юности он занимался рисованием и живописью, воспроизводя образ жизни и облик индейцев. Позже он написал книгу о знаменитом живописце эпохи барокко, индейце Мигеле де Сантьяго.

Рано поступив на административную, государственную службу, Мера находился на ней почти до самого конца жизни. Как член парламента он защищал законодательные права индейцев в парламенте. Поначалу придерживавшийся либеральных взглядов, он позже прочно встал на позиции консервативной партии и был среди ближайших сподвижников Гарсиа Морено. Писателя привлекало желание этого диктатора очистить административный аппарат, бороться против коррупции церкви, дать импульс экономике, образованию. Даже яростный католический фанатизм диктатора импонировал Мере, истово верующему католику. В формировании консервативного, традиционалистского мировоззрения Меры сыграл важную роль родной его дядя Николас Мера, один из видных деятелей консервативной партии и сподвижников Морено.

Главным произведением Х. Л. Меры, принесшим ему широкую известность на родине и в Испании, был роман «Куманда», («Cumandá», 1879). Идею и цель своего произведения автор отчетливо сформулировал в предпосланном в качестве предисловия к «Куманде» письме в Королевскую испанскую академию. Избранный ранее ее членом-корреспондентом, он направил туда рукопись романа, а в прилагаемом тексте рассказал о возникновении замысла «Куманды»: «Меня давно привлекала одна легенда, в течение ряда лет запечатленная в моем сознании. Я надеялся найти в ней нечто новое, эпическое, интересное; я освежил в своей памяти завораживающие картины девственной сельвы Востока нашей республики; я собрал воспоминания о нравах диких племен, которые бродят по ней. Я углубился в предания о тех временах, когда эти земли принадлежали Испании, и, таким образом, я написал „Куманду“ — таково было имя героини этих пустынных мест, много раз повторявшееся одним образованным английским путешественником, моим другом. Он-то и рассказал

мне ее чувствительную историю, будучи непосредственным свидетелем событий, вошедших в сюжет данного повествования»[4].

Обозначив, таким образом, конкретный, собственный источник, питавший его авторское воображение, Мера высказывает весьма принципиальные суждения о взаимоотношении литературы и той природно-этнической реальности, которой она порождена и которая определяет ее своеобразие. Проблему своеобразия испаноамериканской литературы он рассматривает прежде всего под углом зрения того, какое познавательное значение она имеет, воссоздавая конкретность окружающей среды.

Свою мысль он развивает, прибегая к сравнению произведений, написанных на Севере и Юге Америки: «Я хорошо знаю, что знаменитые писатели, такие, как Шатобриан и Купер, развернули действие своих романов в среде диких племен и под покровом девственных лесов Америки, которые они изобразили неподражаемой кистью; но при всем этом думаю, что существует немалое различие между землями Севера, омываемыми Миссисипи, и землями Юга, где течет гордая Амазонка; подобное же различие существует и между нравами индейцев, обитающих соответственно в тех и этих местах. Произведение того, кто описывает индейцев хибаро, должно, следовательно, отличаться от произведения, написанного в хижине натчеза, и, даже если он не достигнет высокой степени совершенства, оно будет с удовольствием воспринято разумом читателя, склонного к новому и неизвестному. Есть все основания называть наши восточные области девственными: их природа до сих пор не освоена ни промышленностью, ни наукой, она не воспета поэтами, а философы до сих пор не подвергли исследованию жизнь и нравы хибаро, сапаро и других индейских варварских родов, которые обитают в тех пустынных местах, отъединенных от цивилизованного общества»[5].

Это предисловие — в сущности, целая программа писателя Испанской Америки, осознавшего свою миссию,— открыть средствами литературы мир, еще никем не открытый. И сразу же здесь заявлены две основные темы, ставшие впоследствии характерными для ее литературы: мир природы и мир туземного населения. В «Куманде» обе они нашли свое развернутое воплощение.

Автор первого национального романа ввел в литературу достоверную картину жизни того района страны, которого не коснулась цивилизация. Это Ориенте, низинная область на востоке от Андского хребта.

Подробно и с истинно живописной силой рисует Мера девственную, дикую сельву, являющую грандиозное и величественное зрелище. Она увидена одновременно взором поэта и натуралиста. В естественном единстве с природной стихией живут ее обитатели — индейцы племени хибаро и сапаро, отличавшиеся отчаянной воинственностью.

Индеец — это цельный человек; в природе он черпает уверенность, силу, но и жестокость. Чувства его примитивны, но по-своему логичны. Мера рисует индейцев с пониманием и уважением. Он был далек как от наивного руссоизма, так и от позднейшей натуралистически-позитивистской концепции неполноценности туземной расы. У индейцев есть свой кодекс жизни, весьма отличный от существующего в креольском обществе; для цивилизованных людей их языческие ритуалы и традиции кажутся бесчеловечными, бессмысленными. Все содержание романа как раз и строится на конфликте белых и туземцев, причем автор представляет этот конфликт отнюдь не прямолинейно, не однозначно, а в реальной исторической сложности и драматизме.

Нарисовав картину мощной природной стихии, определяющей характер жизни ее обитателей, Мера далее углубляется в историю этого края. Совершая экскурс в прошлое (этому посвящена пятая глава), писатель предлагает свое толкование своеобразия этнокультурного развития народов Америки. Главным фактором, обеспечивающим сосуществование двух рас на ее земле, он считает религию. С помощью этой мощной духовной силы Мера надеется разрешить их конфликт. Эта его концепция заложена в идиллической картине жизни селения Андоас, основанного несколько веков назад миссионерами-иезуитами.

Приобщенные к христианству, индейцы одновременно получают навыки созидательного труда, приручая дикие силы тропического леса. Автор горько скорбит об изгнании из пределов испанской Америки ордена иезуитов (это произошло в 1767 г.), которому Андоас был обязан своим процветанием.

После двух с лишним десятков лет, прошедших с тех пор, Андоас снова возрождается. Крещеные индейцы хибаро возделывают землю, разводят домашних животных и, приобщась к христианскому идеалу, помогают друг другу. Возникает некая утопическая модель человеческого сообщества, где люди, выкорчевывая тропический лес и превращая его в цветущий сад, очищают и собственные души. «О, счастливые времена! Сколько добра можно было бы ждать от вас для нашей любимой родины!» Настойчиво проповедуя приобщение туземцев к христианству, писатель одновременно утверждает необходимость мирных, ненасильственных способов этого приобщения. В противном же случае, в случае жестокости белых хозяев, индейцы отвечают такой же жестокой местью. Весь сложный, перенасыщенный драматическими ситуациями сюжет романа имеет своей первоосновой именно такое кровавое столкновение.

Лет двадцать без малого до начала событий добрый пастырь Андоаса Хосе Доминго де Ороско, которому эта местность была обязана своим возрождением, был помещиком, владельцем усадьбы недалеко от Риобамбы. Любящий муж и нежный отец, он был свирепым угнетателем работавших на него индейцев. Однажды,



Типы индейцев, изображенные в романе Меры «Кумандá»

уехав навестить сына Карлоса, обучавшегося в городе, он узнаёт, что в его отсутствие произошло восстание доведенных до отчаяния индейцев. Охваченный тревогой, он мчится домой и застает остатки пожарища вместо дома; в пламени погибли его жена и шесть дочерей, в том числе и любимая младшая дочь Хулиа.

В отчаянии Ороско постригается в монахи, и начинается его долгий и мучительный расчет с собственной совестью. Он начинает сознавать свою вину в совершившемся злодеянии — ведь это его жестокость к индейцам обернулась их жестокой местью его ближним.

Инициатором пожара был индеец, по имени Тубон, доведенный преследованиями помещика до крайней степени гнева. Расправа была бесчеловечной, но это — естественная реакция униженных и ожесточившихся людей. Индейцы «не раз решались выплескивать ненависть и мщение, рвавшиеся из их груди, дабы покончить со всеми испанцами, какие только попадались им в руки... Индейцы часто поднимали такие восстания против расы завоевателей, и столь же часто повинны в этом были сами обидчики из-за бесчеловечного обращения с местным населением» [6].

Семейная драма Ороско, таким образом,— прямое следствие его собственных поступков. А через восемнадцать лет они отзовутся дальним эхом в событиях, которые произойдут в Андоасе, где поселился Ороско, приложивший большие усилия, чтобы вернуть эту местность к благоденствию и тем отмолить давние грехи.

Вместе с Ороско в Андоасе живет его единственный уцелевший сын Карлос, просвещенный и набожный юноша. Поэт в душе, он глубоко ощущает величие природы и с дружеской симпатией относится к индейцам. Карлос встречается с юной прекрасной дикаркой из племени сапоро по имени Куманда. Любовь, вспыхнувшая между молодыми людьми, носит возвышенный и платонический характер. Они едва лишь смеют мечтать о грядущем браке. Но мечты эти обречены. Отец Куманды Тангана — под этим именем скрывается Тубон — смертельно ненавидит всех белых. С помощью соплеменников он неоднократно пытался расправиться с Карлосом, но Куманде всякий раз удавалось спасти любимого. Тогда Тангана против воли дочери отдает ее в жены могущественному касику из племени хибаро. Сразу же по завершении брачного обряда старый касик внезапно умирает, но с его смертью возникает новая угроза для Куманды: как последняя жена касика она должна, согласно языческому ритуалу, сопровождать его в царство мертвых. Спасаясь бегством, Куманда находит убежище в Андоасе, однако индейцы хибаро, захватив тем временем в плен Карлоса, предъявляют священнику ультиматум: если Куманда не вернется, чтобы исполнить то, что они считают ее долгом, то Карлос будет убит, а христианское поселение будет уничтожено.

Решившись спасти любимого ценой своей жизни, Куманда возвращается в становище хибаро и, увидевшись с Карлосом, успевает передать ему свой амулет — мешочек из беличьей шкурки. Священник Ороско, подоспевший слишком поздно: Куманда мертва,— достает из бережно хранимого Карлосом мешочка женский портрет и узнает в нем свою погибшую жену, на которую разительно похожа Куманда. Так открывается, что Куманда — младшая дочь Ороско Хулиа, считавшаяся им погибшей,— она была спасена женой Тубона и выросла в их семье.

Вслед за Кумандой погибает и Карлос, не в силах пережить любимую. Морально поверженный, отец Ороско отправляется вновь в монастырь отмаливать свои грехи, а попытки возрождения Андоаса опять терпят крах.

Перегруженный мелодрамой сюжет имеет вполне реальную основу. Роковые совпадения и страсти — это, в сущности, следствие той исторической драмы, которая некогда была порождена конкистой. Расовый и социальный гнет индейцев сохранился и после завоевания независимости, конфликт между белыми угнетателями и туземцами по-прежнему оставался неизбывным злом. Трагическая развязка романа предопределена, таким образом, не столько религиозно-мистическими, сколько глубокими историческими причинами. В них коренится и изначальная невозможность счастливой развязки любовного сюжета. Ведь сам факт того, что юные герои Карлос и Куманда оказываются братом и сестрой, тоже парадоксальное, но закономерное следствие кро-

вавых событий, их разделивших и продолжающих разделять мир индейцев и белых на два враждебных лагеря. Их неведение о своем кровном родстве — тоже результат этой исконной враждебности. Поэтому не случайным и имеющим символическое значение предстает чисто платонический характер их взаимной любви. Эта ситуация напоминает коллизию в повести Шатобриана «Атала»: судьба спасает обе юные пары и не дает им впасть в грех кровосмесительства, тягчайший для христианина. За этим сходством судеб героев лежит более существенное сходство в мироощущении обоих писателей, которые уповали на облагораживающую силу религии.

«Куманда» — в определенном смысле роман исторический: и потому, что действие его развертывается на значительной хронологической дистанции от времени написания произведения, и главным образом потому, что в нем присутствует исторический взгляд на прошлое, где закладывались основы последующей судьбы страны. Мера был первым писателем Эквадора, конкретно показавшим глубину и остроту индейской проблемы. И хотя картина восстания индейцев против гнета белых помещиков относится в романе к концу XVIII в., ее актуальность для писателя несомненна.

Первый индеанистский роман Эквадора «Куманда» был историческим и романтическим — в таком характерном комплексе формировался этот тип прозаического повествования в Испанской Америке XIX в. Романтическим был прежде всего одухотворенный образ природы, выступающей как некая живая сила, которая участвует в судьбах людей и которая сама является самостоятельной покоряющей своим могуществом стихией. «Это произведение весьма значительно во многих отношениях, в особенности беспредельным чувством величия эквадорской природы,— писал известный испанский писатель Антонио де Аларкон.— Я мог бы сказать, что оно написано Фенимором Купером Юга, но более пылким и блистательным, чем Купер Севера...»[7]

Сугубо романтическим был в «Куманде» и любовный сюжет. Вместе с тем это произведение, появившееся на закате романтизма, существенно отличалось от тех произведений, которые представляли наиболее типичные тенденции в момент его расцвета. Здесь нет места идеализации индейца, нет ни малейшей дани экзотизму. Образ индейца в «Куманде» реален, но и символичен, ибо именно им и определяется самобытность историко-социального и культурного формирования наций Испанской Америки. Отбрасывая концепцию «доброго дикаря», с одной стороны, трансформируя прямолинейную сармьентовскую антиномию «варварство—цивилизация» как борьбу буржуазного прогресса против колониальной отсталости, Мера включает в свои раздумья о судьбе народов этой части земли как существенный фактор христианскую этику. Первый эквадорский роман стал важной ве-

хой в процессе литературно-философского осмысления действительности не только своей страны, но и всей Испанской Америки.

В последующие годы Х. Л. Мера продолжал литературную деятельность, написав немало произведений на педагогические, исторические темы, биографии. Незадолго до смерти он выпустил второе издание «Исторического и критического взгляда на эквадорскую поэзию», дополнив его новыми соображениями и письмом, которое он направил испанскому прозаику Хуану Валере. Этому корреспонденту и почитателю Меры его очерк показался проявлением «чрезмерного американизма», и он даже обвинил его в «антииспанизме». Мера отверг эти обвинения: осуждение жестокостей конкисты не означало для него отрицания испанского начала в культуре Америки и принесенной сюда испанцами христианской религии. Пафос мысли Меры — в утверждении права и обязанности испаноязычной литературы Нового Света выражать самих себя, воссоздавать свой собственный мир. Мера вновь настойчиво ставит вопрос о все еще не преодоленной зависимости молодых литератур Испанской Америки от европейцев: «Зачем испрашивать милостей в чужом доме, когда у нас есть все, в чем мы нуждаемся? В истории индейцев, в истории колонии, в истории борьбы за независимость; везде — на юге и на севере, повсюду — изобилуют факты, действительные и легендарные, образы, верования, обычаи, которые могут стать темой поэм или фантастических легенд, фабулой романа, словом, содержанием любой картины — той, что пишется не кистью, а пером» [8].

Эстетическая декларация Меры, как характерное выражение идеи литературного американизма, очевидно перекликалась с концепциями аргентинца Э. Эчеверриа, чилийца Х. В. Ластарриа, мексиканца И. М. Альтамирано. Прямую солидарность с Мерой высказал перуанец Р. Пальма. Автор «Перуанских традиций» писал ему: «Как и я, Вы мой дорогой друг, живете прошлым. Спасти от забвения сокровища словесности и исторические события — это значит в конечном счете служить делу Америки» [9].

Мера был одним из самых неутомимых поборников утверждения самобытности испаноамериканской литературы, в которой угадывал безграничные художественные возможности.

Иным был облик другого крупнейшего писателя Эквадора — Х. Монтальво. Ровесники и уроженцы одного и того же города — Амбато, Монтальво и Мера каждый по-своему выразили своеобразие национальной жизни. Мера — как художник и мыслитель, устремившийся к познанию ее истоков, богатства ее культурного наследия. Монтальво — как несравненный и яростный обличитель социальных, политических пороков общества. Можно сказать, что творчество обоих писателей почти целиком определило литературный процесс Эквадора в первые десятилетия его независимого существования.



Хуан Монтальво

Хуан Монтальво (Juan Montalvo, 1832—1889) происходил из небогатой креольской семьи, известной своей приверженностью идеям либерализма; два старших брата Х. Монтальво были активными деятелями этой партии. Когда в начале 50-х годов либералы пришли к власти, Франсиско Хавьер Монтальво открыл вместе с поэтом М. Риофрио газету «Ла Расон», а затем «Демократа», в которой публиковались первые опусы Хуана Монтальво. Начав свое образование в университете Кито, он вскоре вынужден был вернуться в родной город, где дальнейшее образование получал самостоятельно, приобретя при этом обширную для своего времени эрудицию в античной и современной литературе. Именно тогда он глубоко изучил литературу испанского «золотого века», которая сыграет важнейшую роль в его собственном литературном творчестве; в ней он найдет наиболее адекватный для своей индивидуальности художественный стимул.

Благодаря покровительству либерального президента Урбины, Монтальво получил дипломатический пост, открывший ему путь в Европу, где он смог побывать во Франции и Италии. Заняв пост секретаря посольства Эквадора в Париже, молодой провинциал из Нового Света использует представившиеся возможности для расширения культурного кругозора. Его собственное мироощущение формируется в духовном контакте с поэзией французского романтизма. От тех лет осталось несколько его очерков, а также послание А. Ламартину, в котором безвестный эквадорец отважился на свой страх и риск официально пригласить прославленного французского поэта посетить его родину.

Стремясь передать старому поэту свой восторг перед зрелищем величия и богатства природной стихии Америки, Монтальво сочиняет ему письмо — образчик поэтической прозы: «Как счастлив бы был я, доведись мне быть вашим поводырем в этом долгом путешествии... Мы поднялись бы на Чимборасо, и с высоты Андских гор Вы бросили бы взгляд на необозримую Америку. А спустившись с другой стороны, оказались бы посреди равнины, где трепещут зеленые колосья... Вы увидели бы древние ивы, что клонят старые головы то в одну, то в другую сторону. У меня

там есть цветы и лавры, чтобы вручить их великому гостю. Я повел бы его в дом моего отца, мы вместе углубились бы в лес Фикоа, где гость почувствовал бы себя внезапно вдохновленным божественным огнем при взгляде на поэтические озера Имбабуры. Мы пошли бы по лугам и были бы приняты под сень зеленых веток и цветов. Юноши размахивали бы в воздухе белыми знаменами, девушки пели бы самые любимые песни, а старики, выходя навстречу из своих жилищ, вопрошали бы: где он, каков он?»[10] Это патетическое послание — исповедь и декларация романтика Нового Света, упоенного красотой и мощью родной американской земли.

Если письмо Ламартину было документом литературной истории — в Париже оно было напечатано в одной из популярных газет, возродив интерес к уже забытому поэту,— то другое письмо Монтальво (26 сентября 1860 г.) стало важнейшим документом политической истории Эквадора. Оно было адресовано Гарсиа Морено через два дня после того, как в результате государственного переворота к власти пришел этот лидер и идеолог консерваторов. С того момента и до конца жизни жестокого диктатора Монтальво становится его непримиримым врагом. Вынужденный отправиться в изгнание, он не прекращает борьбы. Отныне «дуэль» Монтальво с Гарсиа Морено стала целым событием всей национальной жизни страны. В этой борьбе созревал в Монтальво талант несравненного памфлетиста, приобретшего известность во всей Испанской Америке. Впервые обличение коренного ее зла — каудильизма и тирании — получило столь высокую художественную силу и выразительность.

Габриель Гарсиа Морено (1821—1875) находился у власти около полутора десятилетий (с перерывом в четыре года). Политика этого беспощадного диктатора не была стихийной, а сам он не был примитивным варваром-каудильо, каковыми были большинство правителей в Испанской Америке; «если страсти ваши жестоки, то ум — возвышен»,— признавал Монтальво в своем письме к диктатору. У Гарсиа Морено была последовательная идейная платформа. Полагая, что общественные бедствия, анархия, моральная деградация в жизни молодых республик Америки суть следствие утраты высоких религиозных принципов, он стремился предоставить церкви максимальную власть. Он заключил конкордат с Ватиканом, в силу чего церковь стала самой могущественной силой в стране. В ее ведение перешла вся система народного просвещения, причем главную роль в ней занял орден Иисуса. Гарсиа Морено рассматривал его как главный оплот государственной политики. Свои взгляды на этот счет он изложил в трактате «Защита иезуитов», где заявил, что изгнание ордена из американских земель в XVIII в. было главной причиной постигших их бедствий. Фанатик религиозной идеи, Гарсиа Морено стремился очистить церковь от коррупции, а духовенст-

во — от светских грехов. «Страна-монастырь» — так образно окрестил некогда Эквадор Боливар; именно к этому как раз и стремился Гарсиа Морено. В 1873 г. он объявил страну «республикой святого сердца Иисуса».

Гарсиа Морено был одним из образованнейших людей в стране, хорошо осведомленным в европейской философии и литературе. Ближе всего ему были идеи Жозефа де Местра, утверждавшего необходимость абсолютизма и христианства для спасения общественного порядка. Ретроград в политике, Гарсиа Морено обладал весьма практическим умом. Он провел ряд мер, направленных на развитие торговли, промышленности, средств связи, при нем была выстроена первая шоссейная дорога, соединившая Кито и Гваякиль. Убежденный адепт авторитарности, защитник монархии, Гарсиа Морено постоянно осуждал демократический режим в США. Будучи поклонником французского императора Наполеона III, он приветствовал его мексиканскую авантюру и империю Максимилиана. У него было даже намерение сделать Эквадор протекторатом Французской империи.

Стройной концепции авторитарного государства, выдвинутой и реализовывавшейся Гарсиа Морено, Хуан Монтальво противопоставил республиканские демократические принципы, идею свободы личности. Они были изложены в его первом послании к Гарсиа Морено, которое увидело свет лишь тогда, когда диктатор был вынужден покинуть (на время) президентское кресло. Вернувшись из изгнания, Монтальво немедленно начинает выпускать периодическое издание «Эль Космополита». «Трудно вообразить даже, что представлял собой Эквадор в момент появления „Эль Космополита",— вспоминал позже один из деятелей либеральной партии Абелярдо Монкайо — ... Газеты? Не было ни одной. Журналы? Они появлялись время от времени, пошлые, ничтожные, и ни один не вышел более двадцати раз. Одна-единственная злая воля господствовала над всей нацией, дрожащей от страха ...— таков был Эквадор, когда впервые раздался оглушительный голос Монтальво, от которого у нас вставали волосы дыбом» [11].

Сам Монтальво назвал издание «Эль Космополита» газетой, что не соответствовало ни его содержанию, ни его периодичности. Под этим названием он выпустил в течение 1866–1869 гг. девять тетрадей, каждая из которых содержала небольшой цикл статей. Более соответствовало характеру издания другое определение, которое ему дал Монтальво: «маленькая энциклопедия». На страницах «Эль Космополита» публиковались статьи познавательного, просветительского характера, описания исторических художественных богатств Европы, увиденных автором во время путешествия. Но основное место было отведено памфлетной публицистике, изобличавшей эквадорскую тиранию. Сторонники свергнутого диктатора открыли яростный огонь против Монталь-

во, среди которых был Хосе Модесто Эспиноса; популярный журналист, автор костумбристских очерков, он был одним из идеологов консервативной партии. Взялся за перо и сам Гарсиа Морено (в тот момент экс-президент). Обладавший литературными способностями, он более всего предпочитал сатирические инвективы. В этом духе он написал два злобных стихотворения против Монтальво, не побрезговав высмеять его врожденную хромоту.

В пылу горячей политической борьбы, вызванной появлением «Эль Космополита», художественность публицистического слова Монтальво была оценена не сразу. Признание пришло к нему от колумбийского поэта Мигеля Антонио Каро: «Говорю Вам без лести: меня поразило в ваших сочинениях сочетание таких свойств, которые, с одной стороны, трудно сочетать, а с другой стороны, они сами по себе представляются крайне редкими у американских писателей. Я нашел у Вас строгий и естественный стиль, богатство оборотов и выражений, живописный язык, бьющую наотмашь фразу. Что касается существа, то здесь я вижу проницательность взгляда, величественность мыслей, богатство воспоминаний. Честно говоря, я не согласен с Вами по многим вопросам, ибо принадлежу к консервативному лагерю. Но именно это и делает мой скромный голос убедительным. И если мы расходимся с Вами в понимании средств (я говорю о политике), конечная цель, предмет наших склонностей — общие: процветание и возвеличение Испанской Америки» [12]. В этой характеристике примечательна констатация некоторых черт, которые, постепенно развиваясь, определили писательскую индивидуальность Монтальво — романтика, просветителя, борца, искавшего и создавшего свой новаторский для того времени литературный стиль.

Вновь пришедший к власти в 1869 г. Гарсиа Морено осудил Х. Монтальво на новое изгнание. Писатель нашел себе убежище в пограничном колумбийском городке Ипиалес. Здесь им был написан следующий антитиранический памфлет — «Пожизненная диктатура». Поводом к его написанию послужил панегирик эквадорскому тирану в газете «Стар энд геральд» в Панаме, имевший целью подготовить общественное мнение к переизбранию Гарсиа Морено. Памфлет Хуана Монтальво был опубликован в той же панамской газете. Текст этот тайно распространялся и в самом Эквадоре, картину жизни которого начертал гневным пером автор: «Гарсиа Морено разделил Эквадор на три равные части: одну он обрек на смерть, другую — на ссылку, третью — на рабство...». «Говорят, что Эквадор под его властью добился высокого морального прогресса. Но возможны ли образование, цивилизация, если нет книг? Солдат командует гражданином, монах имеет власть над солдатом, палач — над монахом; тиран управляет палачом, а самим тираном — дьявол; и все это совершается в обстановке всеобщего разложения» [13].

Когда на следующий год, снова став президентом, Гарсиа Морено был убит группой заговорщиков на лестнице президентского дворца, Монтальво произнес свою знаменитую метафорическую фразу: «Его убило мое перо». Писателю и на самом деле было присуще сознание своей особой мессианской роли тираноборца, что, кстати, отражалось и в его поведении. Романтической, исключительной личностью он представлялся и окружающим. Проведший много лет в изгнании, лишенный семейного очага вследствие супружеской драмы, он появлялся всегда в одиночестве. Высокий, худой, неизменно в черном одеянии, скрывавшем его хромоту, он был подобен «рыцарю, шпагой которого стало перо».

По характеру своего темперамента Монтальво не был склонен к непосредственному участию в общественной деятельности и лишь однажды выступил с такого рода инициативой: речь идет об организации в 1876 г. «Республиканского общества», просуществовавшего всего несколько месяцев. Это общество считало себя детищем Первого Интернационала, и в речи, произнесенной при его открытии, Монтальво сделал попытку адаптировать программу европейской организации рабочего класса к потребностям эквадорской жизни. На Монтальво посыпались проклятия со стороны церковных иерархов, что до крайности обострило его отношения с клерикальными кругами. Этот конфликт позже отзовется в его сочинении «Меркуриал экклезиастико».

Приход к власти в 1876 г. генерала Игнасио Вейнтимильи, также вынудившего Монтальво на изгнание, дал ему повод для написания еще одной серии памфлетов. Они составили новую книгу — «Катилинарии», изданную сначала в Панаме, а затем в Париже. Искусство сатирического обличения достигло в этой книге Монтальво апогея. Своим острым пером наносил он «режущие, кровавые раны оскорбления. И эти оскорбления — да, именно оскорбления — исходили из горячей и благородной души» — так позже с восхищением писал о «Катилинариях» испанец Мигель де Унамуно [16].

На сей раз мишенью инвектив Монтальво стал диктатор иного, нежели Гарсиа Морено, склада. Тот был его идейным противником, а Игнасио Вейнтимилья — просто невежественный вояка, вызывавший у писателя лишь брезгливое чувство: «Страсти его низменны, порывы преступны и движимы демонической силой».

Эквадорские диктаторы для Монтальво — отнюдь не локальное явление. Еще ранее в «Эль Космополита» он поместил эссе «Взгляд на Америку» (1866), где изобразил всеобщее торжество каудильизма и насилия в Испанской Америке. В противопоставлении сил социального варварства силам цивилизации Монтальво определенным образом перекликается с концепцией Сармьенто, предлагая собственную метафору для ее раскрытия. Цивилиза-

ция — это Сизиф, пытающийся поднять камень на вершину, который каждый раз низвергается с нее вниз; торжество цивилизации кажется писателю делом обреченным. Да и собственная деятельность Монтальво уподоблялась сизифову труду. Стоическое сознание безуспешности, но в то же время необходимости борьбы — такова была позиция Монтальво. С годами нарастали яростная сила его сатирического письма и горькое чувство безнадежности. «Конечно, я хотел бы оказаться в ситуации, когда моим противником был бы сам Юлий Цезарь, чтобы составлять „Юлианы", или Наполеон, чтобы написать „Наполеонианы". Но что делать, если эта грязная девка, именуемая судьбой, это тупое исчадье ада, именуемое уделом человеческим, не приняли меня всерьез и бросили меня в эту яму с летучими мышами, где блещет бесплодное солнце» [15]. Здесь прямая перекличка с горькими словами Рокафуэрте, которыми он подвел итог безнадежным попыткам обновить Эквадор.

В последние годы жизни, проведенные во Франции, Монтальво написал ряд сочинений, в том числе философско-дидактическое «Семь трактатов». По теме и стилю «Семь трактатов» отличаются от основного, памфлетного корпуса Монтальвовой прозы. Это книга свободных раздумий над проблемами эстетики, истории, морали; некоторые из них носили просветительский характер. Как бы отстранившись на время от жгучих проблем текущей истории, писатель устремился к вечным проблемам человеческой жизни и культуры. К острейшим бедствиям социальной жизни своей родины и всей Испанской Америки Монтальво вернулся вновь в выпусках «Экспектадора» (1886—1888), выходивших на манер «Эль Космополита» и «Эль Рехенадор». Наиболее примечательным в «Эспектадоре» была полемика Монтальво с европоцентристскими концепциями неполноценности народов Нового Света. Имевшие давнюю традицию, эти концепции в середине XIX в. становились составной частью расистских теорий, выраставших на почве позитивизма. Поводом для эссе Монтальво «Впечатления дипломата» послужила презрительная фраза некоего римского прелата: «Эквадор — это всего-навсего миллион индейцев, которым достаточно иметь одного лишь алькальда». А для вящего унижения эквадорцев этот прелат вопрошал: «Что вы сделали для индейцев за шестьдесят лет независимости?»

Бросаясь в атаку, Монтальво переносит поле боя на территорию своего европейского противника: «За шестьдесят лет мы попытались ликвидировать последствия того, что совершили испанцы за триста лет». С горечью констатируя, что реальность положения индейцев не соответствует законодательству, существующему в эквадорской республике, и рисуя картину злоупотреблений, которым подвергается коренное население в его стране («Индеец подобен ослу, он принадлежит не себе, а тому, кто первый им овладеет... Несчастное, безвинное существо»), Мон-

тальво возлагает историческую ответственность за это преступление на конкистадоров и католическую церковь: «Нет, не мы превратили индейца в существо униженное, искалеченное, заброшенное богом и судьбой: испанцы оставили нам его таким, каков он сейчас и каким еще будет и далее». В тексте этой полемики содержится еще одна знаменитая, ставшая хрестоматийной фраза Монтальво: «Если бы мое перо обладало способностью вызывать слезы, я написал бы книгу под названием „Индеец" и заставил бы рыдать весь мир» [16].

Как мастер памфлета Монтальво не имел себе равных в Испанской Америке. Он выработал свой стиль, что уже само по себе было важным фактором в развитии ее литературы. «Страсть к слову» — так определил источник творческой энергии писателя Андерсон Имберт, автор исследования «Искусство прозы Хуана Монтальво» [17]. Отточенное, изысканное, его перо обладало внутренней мощью. «В то время как мастерские средства выражения Монтальво отмечены сложностью, утонченностью, в самой его натуре борца и энтузиаста есть нечто от первозданности, непокорства, прямодушия героической энергии. В плодах изысканного гуманизма просвечивает жестокость американской земли,— и отсюда оригинальность, не имеющая себе равных в Америке» — так писал о Монтальво его младший современник Хосе Энрике Родо [18], а другой его младший современник, Рубен Дарио, признавал, что он начинал свой литературный путь, сознательно следуя «духу Хуана Монтальво... пламенного, бескомпромиссного, высокообразованного». Монтальво — первый представитель испаноамериканской словесности, чье собственно художественные заслуги были признаны в Испании.

Был некий парадокс в том, что стиль Монтальво, оттачивавшийся в текущей, сиюминутной борьбе, опирался на традиции литературы «золотого века» Испании, привлекавшие его архаичностью, красотой языка. Его тексты изобилуют античной символикой, реминисценциями, почерпнутыми из мировой литературы, часто он пользуется перифрастикой. Сознательный стилистический анахронизм — в некотором роде и продукт творческой психологии писателя, проведшего жизнь в уединенности, противостоянии враждебной среде. Писатель не допускал на свои страницы разговорную американскую речь. Вместе с тем архаичность языка по контрасту создавала эффект жгучей злободневности темы. Проза Монтальво орнаментальна. Пышное слово, подобно ветвям, обвивающим основной ствол мысли, никогда эту мысль не затемняло. И только изредка («Семь трактатов») барочность языка становилась самоцелью.

Монтальво не был романистом. Его единственное псевдороманное произведение («Главы, которые забыл Сервантес») опубликовано посмертно. В этой книге писатель открыто связывает свое сочинение с «Дон-Кихотом», при помощи подзаголовка «Подра-

жание неподражаемой книге», а самого себя ассоциирует с Сервантесом. Книга эта — своеобразный диалог, который ведет эквадорский писатель со своим гениальным предшественником, образец высокой пародии. Здесь присущий Монтальво прием использования и варьирования классических произведений определяет весь стиль книги. Впервые Монтальво взялся за этот диалог еще в 1867 г., когда в «Эль Космополита» появилась первая из «Глав, которые забыл Сервантес». Последний из «Семи трактатов» он посвятил истолкованию «Дон-Кихота», отчетливо сформулировав мысль о том, что два центральных персонажа Сервантеса не антагонистичны, а взаимосвязаны, будучи воплощением извечной борьбы духа и тела, двух начал, присущих человеку и человечеству. Вдохновляясь гениальным созданием Сервантеса, Монтальво сочинил шестьдесят собственных глав, которые представлялись ему своеобразным дополнением к «неподражаемой книге».

Монтальво сочинял свой роман во время изгнания в Ипиалесе. У него не было под рукой книги Сервантеса, но была поразительная память и воображение, мощь которого один из критиков сравнил с мощью Амазонки. Эквадорский писатель переселяет Кихота из Ла-Манчи в тропические горные просторы Америки, описываемые им с восторженным вдохновением. Здесь Дон-Кихот участвует в комических и странных событиях, встречается с зловещими персонажами эквадорской политики, вроде «знаменитого проходимца, чье имя Игнасио де Веинтимилья», или Х. М. Эспиносы, одного из политических врагов автора.

«Главы, которые забыл Сервантес» были написаны в 1871—1876 гг. однако автор не решался их публиковать, памятуя о том, что многие попытки подражания «Дон-Кихоту», сделанные соотечественниками Сервантеса, были обречены на забвение. «Главы» увидели свет лишь после смерти Монтальво, в 1895 г.

Произведение Монтальво не было, по существу, оригинальным; его главный интерес — в том, как наглядно проявлялось здесь стремление писателя овладеть вершинным образцом прозы «золотого века», которой столь многим обязан Монтальво. Его испанизм предвосхищал тот поворот к духовному наследию Испании, который вскоре заявит о себе в литературе следующей литературной эпохи — в модернизме. Не случайно его крупнейшие представители Р. Дарио и Х. Э. Родо столь высоко ценили творчество Монтальво.

Последние годы жизни Монтальво прошли в Париже, омраченные бедностью и одиночеством. Верный своему высокому эстетическому чувству и чувству собственного достоинства, он сам приготовил похоронный обряд, приказав одеть себя в черный костюм и послав консьержку за белыми орхидеями. Таков был финал романтического героя, каковым был Монтальво в жизни и в ореоле которого он ушел из нее.

[1] *Rojas A. F.* La novela ecuatoriana. México, 1948. P. 34.
[2] *Mera J. L.* Ojeada historico-crítica sobre la poesía ecuatoriana. Barcelona, 1893. P. 156.
[3] Ibid. P. 215.
[4] *Mera J. L.* Cumanda. Madrid, 1966. P. 3.
[5] Ibid.
[6] Ibid. P. 4.
[7] Ibid. P. 33.
[8] *Mera J. L.* Ojeada historico-crítica sobre la poesía ecuatoriana. P. 602.
[9] *Miró C.* Don Ricardo Palma. Buenos Aires, 1953. P. 108.
[10] *Naranjo P.* Juan Montalvo: Los escritos de Montalvo. Quito, 1966. Vol. 1. P. 54.
[11] *Rojas A. F.* Op. cit. P. 40—41.
[12] *Naranjo P.* Op. cit. Vol. 1. P. 96—97.
[13] *Montalvo J.* Prosas. La Habana, 1968. P. 149.
[14] *Naranjo P.* Op. cit. Vol. 1. P. 171—172.
[15] *Montalvo J.* Op. cit. P. 117.
[16] Ibid. P. 102—108.
[17] *Anderson Imbert E.* El arte de prosa en Juan Montalvo.
[18] *Rodó J. E.* La America nuestra. La Habana, 1979. P. 172.

Глава третья

ЛИТЕРАТУРА БОЛИВИИ

Боливия — в колониальную эпоху она называлась Верхнее Перу — входила до XVIII в. в состав вице-королевства Перу, а затем — вице-королевства Рио-де-Ла-Платы. Соответственно складывалось и ее административное и стратегическое положение как территории, связующей две столицы — Лиму и Буэнос-Айрес. С последней были прочные связи общественно-культурного характера: в провинции Верхнего Перу Чукисака находился университет Сан-Хавьер, в котором получили образование многие выдающиеся деятели Аргентины. В Верхнем Перу в 1809 г. возникла первая вспышка освободительной, антииспанской войны, и эта страна была последней, которая объявила себя независимой республикой в 1825 г. К основной части Верхнего Перу были присоединены обширные горные пространства вплоть до озера Титикака. Так возникли резкое несоответствие между обширностью территории и малым количеством населения и географическая изоляция страны от остальной Испанской Америки. Боливия с трудом втягивалась в торговые связи с другими странами, ее социальное и экономическое развитие были сильно заторможены. Боливия не имела выхода к морю и потому не имела развитой прибрежной зоны — Косты, очага экономического прогресса и либерализма, как это имело место в соседних странах Андского комплекса — Перу и Эквадоре. Окаменевшая феодально-иерархическая структура общества сохранялась здесь на протяжении всего XIX в.

«Разорение вследствие пятнадцати лет войны, отсутствие типографий и средств распространения знаний, избыток официальной литературы — речей, прокламаций, отсутствие стимулов и основы для развития культуры»[1] — такова обрисованная исследователем исходная плачевная ситуация, в которой начинался исторический и литературный процесс независимой Боливии, ситуация, до крайности обострившаяся в последующие десятилетия беспрерывного гражданского хаоса, междоусобий. После того как в 1830 г. был предательски убит первый президент страны, сподвижник С. Боливара маршал Сукре, страна стала жертвой воинствующего каудильизма. Дорого обошлась Боливии, как и Перу, Перуано-боливийская конфедерация, во главе которой стал президент Боливии генерал Андрес Санта-Крус; план объединения этих стран был ликвидирован навсегда после кровавой битвы при Ингави. Недолго продолжалось и правление единственного президента страны, попытавшегося провести прогрессивные реформы,— Хосе Бальвивиана (1841—1847); он был свергнут разъяренной олигархией. Самыми жестокими кровопролитиями и

хаосом были отмечены годы правления двух диктаторов — И. Бельсу и М. Мельгарехо. Последний из них — преступник и авантюрист — был повинен в злоупотреблениях государственными землями, что привело к поражению страны в Тихоокеанской войне, разразившейся в конце 70-х годов. «Безумный XIX век» — так определил первые десятилетия в истории боливийской республики Рене Морено.

Развитие общественной мысли и литературы Боливии, протекавшее в условиях социальной отсталости страны, затруднялось еще и разъединенностью ее территории. Местничество, имевшее исторические и географические причины, препятствовало формированию общенациональной идеологии боливийцев. В стране существовало несколько культурных центров — Потоси, Ла-Пас, Сукре (быв. Чукисака), Кочабамба, между которыми в ту пору еще не возникло прочной связи.

Как и в других странах Испанской Америки, в Боливии почти все писатели были втянуты в водоворот политической борьбы, так или иначе испытывая на себе ее превратности — преследования, эмиграцию, гибель. Первый писатель, нарисовавший картину жизни Боливии, был Висенте Пасос Сильва, воспитанник университета в Чукисаке и один из деятелей боливийской Индепенденсии. Сбросив сутану священника, он прожил жизнь кочующего изгнанника и в 1834 г. в Лондоне опубликовал «Историко-политические воспоминания». В его жилах текла кровь индейцев аймара, что он подчеркнул, взяв псевдоним Канки.

В своей книге Пасос Канки воспевает природные богатства своей страны, ее неповторимый пейзаж. Рисуя историческую картину родины, Пасос Канки прежде всего констатировал присутствие в ней двух начал — туземного и испанского. Он сурово осуждал конкисту, но при этом не отрицал роли духовного наследия Испании. С горечью описывает автор разгул анархии, развязанной вслед за освободительной войной, он считал ее, однако, неизбежным, исторически обусловленным злом: «Посреди стольких даров природы, посреди этого изобилия стихийных созданий земли, отмеченных величием, только человек оставался ничтожным. Таким было состояние, в которое было погружено невинное население Верхнего Перу до тех пор, пока революция не сорвала повязку, закрывавшую глаза индейцев и тех, кто не был индейцем. Произошло то, что происходит, когда лучи света внезапно ранят глаза слепца, долгое время запертого в темной тюрьме. Первым следствием революции стали кровавые действия и беспорядки, которые заставили думать, что лекарство оказалось хуже болезни. Но по-другому и быть не могло в столь задавленной стране... Видимо, общество проходит такой же путь, что и каждый человек, и так же, как и он, в детстве претерпевает удары и ушибы, которые укрепляют и закаляют его. Вот так и общество, находящееся в детском возрасте, претерпевает подобные бедствия

до тех пор, пока ему посчастливится обрести твердость и силу, которые его поддержат и будут им руководить» [2].

В своих рассуждениях о судьбе родины Пасос Канки постоянно прибегает к метафорам; в нем соединились писатель и историк. Через двадцать с лишним лет другой писатель Боливии, также сочетавший в себе художника и мыслителя, Рене Морено, прибегнет к сходной метафоре, объясняя неизбежность каудильизма: «Для нас совершенно очевидно, что в Америке бесконечная анархия, и эта жестокость страстей отнюдь не похожа ни в чем на предсмертную агонию, но, наоборот, являет собой болезненные родовые схватки» [3].

Тема каудильизма, гражданских междоусобий, диктаторской власти, столь характерная для публицистики испаноамериканских писателей XIX в., зазвучала в литературе Боливии с самого начала. Как и в других испаноамериканских странах, поэзия зачиналась здесь в русле романтизма. Свою роль в культурной жизни Боливии сыграл испанский поэт Хосе Хоакин Мора, нашедший в этой стране убежище в течение 1834—1837 гг. Он пользовался покровительством президента Санта-Круса, которого Мора в свою очередь приветствовал за его античилийскую политику. Получив место преподавателя университета в Ла-Пасе, Мора именно в эти годы начал писать свои «Легенды», обозначившие его движение в сторону романтизма. Одну из легенд он посвятил Ильимани — горе, которую индейцы аймара опоэтизировали в мифологии как колыбель своего государства.

В 40-е годы возникли зачатки литературной жизни в разных городах Боливии: помимо столицы литературные общества появились в Сукре, Потоси, Кочабамбе. В Ла-Пасе начали проводить конкурсы поэтов, здесь же открылась Испано-боливийская библиотека — первое большое книжное собрание; стала выходить газета «Ла эпока». В ней позже будет сотрудничать Бартоломе Митре, будущий президент и писатель Аргентины, а в ту пору безвестный эмигрант, спасавшийся от тирании Росаса. В этой газете начал печатать свои стихи Мариано Рамальо, один из наиболее заметных поэтов того времени.

Горизонт боливийской поэзии не был очень широким, она фиксировала текущие события, изображала окружающую природу; весьма ощутимой была лирическая струя. Вращаясь в кругу романтических тем, боливийская поэзия постепенно нащупывала путь к самобытному их истолкованию. Первые попытки изображения природной стихии родины — «Песнь природе восточных земель Боливии» Мануэля Хосе Кортеса, «Прелюдия к Маморе» Р. Х. Бустаманте. Образец гражданской лирики — «Элегия» на смерть Бальвивиана Мариано Рамальо. Многие оплакивали смерть этого выдающегося деятеля страны, и стихи М. Рамальо сразу получили широкий резонанс.

Для интимной лирики Марии Хосефы Мухиа и Нестора Га-

линдо были характерны мотивы отчаяния и тоски. Расстрелянный диктатором Мельгарехо, поэт Н. Галиндо оставил свой след в боливийской поэзии лирическим сборником «Слезы».

Самой значительной фигурой боливийской поэзии был Рикардо Хосе Бустаманте (Ricardo José Bustamante, 1821—1884), наиболее эрудированный и широко мыслящий культурный деятель страны. Он получил образование сначала в Буэнос-Айресе, откуда переехал в Монтевидео. Позже он жил в Париже, затем в Чили. Вернувшись на родину, он сразу же подвергся преследованию и был сослан в провинцию. Бустаманте глубоко разочаровался в возможностях литературной деятельности на родине. После богатых впечатлений, полученных в Париже, где он познакомился с новинками европейской литературы и был помощником ученого географа Д'Орбиньи, написавшего после путешествия в Америку книгу «Географическое, историческое и статистическое описание Боливии» (1845), Бустаманте остро ощутил отсталость культурной жизни родины.

Свои первые поэтические опусы Бустаманте создавал, подражая испанским романтикам. Так появляется поэма «Прощание араба с еврейкой после падения Гранады», и по теме, и по стилю повторяющая известные образцы. Позже драматическое восприятие исторической действительности Боливии, куда поэт вернулся после долгих лет отсутствия, вызвало у него потребность противопоставить скудости окружавшей его среды блеск и славу времен борьбы за независимость. Так появляется его «Героическая песнь», в которой поэт прославляет гордую столицу Ла-Пас, где раньше всего загорелось пламя испаноамериканской Индепенденсии,— он именует ее «величественным городом», «цветком Андских гор», «звездой Боливии». Кончается поэма патетической хвалой маршалу Сукре, сподвижнику Боливара, первому президенту страны.

Путешествие в историю не было продолжительным, и у Бустаманте появляется другая тема — переживание безрадостного сегодняшнего дня. Оно и составляет сущность другой его поэмы — «Крик отчаяния». Оба эти сочинения, полярные по содержанию, тональности, образуют внутреннее единство. Яркая молния героического прошлого сильнее заставляет почувствовать мрак нынешнего бытия. Чувство безысходности, пессимистическое восприятие жизни целиком овладевают поэтом, о чем свидетельствует другое его известное стихотворение — «Страница, посланная в альбом друга». Бустаманте с безнадежностью смотрит на положение всей Испанской Америки, и свою пессимистическую позицию излагает в письме перуанскому поэту Мануэлю Карпанчо в ответ на его предложение сотрудничать в лимской прессе.

Получив огласку, письмо Бустаманте к Карпанчо дало повод выдающемуся прозаику Рене Морено начать горячий спор с его

автором. Писатель и мыслитель, первый, кто создал в Боливии жанр художественно-научной эссеистики, Рене Морено посвятил одно из первых своих произведений критическому анализу боливийской поэзии, в которой разбор послания Бустаманте занял существенное место.

Габриэль Рене Морено (Gabriel Rene Moreno, 1834—1908) всю жизнь прожил в Чили, где нашел интеллектуальную среду, более благоприятную для его деятельности, чем у себя на родине. Главные его произведения были написаны уже в конце XIX в., а первое произведение («Введение в изучение боливийских поэтов») появилось в 1864 г. в Сантьяго. Оттуда эта брошюра была послана автором в журнал «Эстрелья де Санта-Крус», где и была опубликована. Этот тридцатидвухлетний писатель стал авторитетом для всей Боливии, и его суждений, появлявшихся в чилийской печати, всегда с интересом ждали на родине.

Пессимистической концепции культуры Испанской Америки, которую излагает Бустаманте, Морено противопоставил свою, оптимистическую. Даже тогда, когда он констатирует слабость отечественной поэзии, он с надеждой смотрит в будущее: «Мы не только идем, но поднимаемся». Назвав письмо Бустаманте «заупокойной мессой», Рене Морено подмечает нелогичность в ходе его рассуждений и предлагает собственный подход к исследованию действительности Испанской Америки, исходя из взаимодействия трех факторов: физического, морального, интеллектуального. Отсутствие гармонии между ними и трудность ее достижения не должны вести к пассивности перед лицом исторического процесса. Для Морено очевидно, что духовная деятельность молодых стран Америки имеет будущее, что эти страны — растущий организм. Доказывая боливийскому поэту, что испаноамериканская литература существует и имеет несомненные достижения, он утверждает необходимость создания «новой и великой литературы, которую можно уподобить девственности и красоте окружающей нас природы». Для Морено несомненен будущий вклад поэзии Нового Света в общечеловеческую культуру: «Созерцая грандиозные пустынные просторы Нового Света, его поэты погружаются в глубокие размышления о человеческих судьбах, а в живой картине чувств и страстей они находят возвышенные мысли, которые должны привести к решению важных проблем нашего века» [4]. Извилистым был собственный творческий путь Рене Морено в последующие десятилетия, но в тот момент его концепции были инструментом самоутверждения и самосозидания для деятелей культуры Боливии.

Поиски духовной сущности Боливии, стремление утвердить уникальное значение этой страны в мире — таков лейтмотив деятельности одной из самых оригинальных фигур на арене боливийской культуры, Эметерио Вильямиля де Рады (Emeterio Villamil de Rada, 1808—1880). Человек универсальных научных

интересов — лингвист, историк, геолог, он обладал безграничной фантазией. Вильямиль де Рада выдвинул концепцию, согласно которой Новый Свет является колыбелью человечества. Для него Америка — самая древняя земля, язык индейцев аймара возник ранее санскрита *, а его родная область Сората — местонахождение земного рая. «Язык Адама» — так называлась книга, составленная из разрозненных вычислений, наблюдений и фантазий. Идеи Вильямиля де Рады, как и сама личность этого странного пророка, мифотворца и авантюриста от науки, вызывали к себе скептическое отношение. Претензии его на научность не рассматриваются всерьез: Вильямиль де Рада — поэт, отдавшийся во власть воображения, визионер, идеи которого лежат вне рациональной логики. Но что примечательно: в Новом Свете он не был пионером. Еще в XVII в. А. Леон де Пинело, испанец, переселившийся в Америку, в хронике-трактате «Рай Нового Света» выстроил сходную концепцию, согласно которой идея библейского рая воплотилась в амазонской сельве и именно в этих местах впервые зародилась жизнь.

Тезис природной исключительности Боливии, выросшей на высочайшем горном хребте, и, соответственно, особом характере ее обитателей в трансформированном виде заявит о себе снова в XX в. И потому один из горячих приверженцев этой философии «мистики земли», писатель Фернандо Диес де Медина, увидел в Вильямиле де Раде своего предтечу. Он назвал его «первым боливийцем, который отважно заявил о себе миру, бросив ему в лицо свою истину художника Америки. Он — поэт андской предыстории» [5].

Еще менее замедленным был процесс освоения национальной действительности боливийской художественной прозой. Образцы этого жанра носили вначале откровенно подражательный характер; их содержание сводилось к романтически-любовным перипетиям. Первой в ряду этих произведений была повесть Бартоломе Митре, именем героини которой — Соледад — она и была названа. Последующие произведения — «Остров» Мануэля Марии Кабальеро, «Темпла и Сафра» Феликса Рейеса Ортиса — были также дальним отзвуком европейской романтической беллетристики. Ни место действия, ни персонажи не имели отношения к Боливии. Первая попытка нарисовать картины ее жизни была сделана Себастианом Даленсе, написавшим «Тайны Сукре» (1861), следуя примеру Эжена Сю. В кругу любовной мелодрамы остались романы Сантьяго Вака Гусмана — «Стоны сердца», «Жестокие дни», Мариано Рикардо Террасаса — «Тайны сердца» и «Необыкновенная любовь». Боливийская романная проза прошла долгий путь ученичества, прежде чем появился первый действительно

* Этот тезис нашел отклик в современной лингвистике; язык аймара рассматривается как самый «структурализуемый» язык в мире.

национальный роман. Произошло это лишь в 1883 г., когда увидел свет «Хуан де ла Роса», автором которого был уже немолодой, прошедший опыт общественной, государственной деятельности Натаниэль Агирре (Nataniel Aguirre, 1843—1888). В разное время он занимал посты министра, дипломата, парламентария. Автор нескольких литературных произведений, Агирре вошел в историю национальной литературы как отец боливийского романа.

Роман «Хуан де ла Роса» («Juan de la Rosa») имел подзаголовок «Воспоминания последнего солдата Индепенденсии» и был в полном смысле историческим, отражающим первый этап освободительной войны. Автор сразу с документальной точностью обозначает время и место действия романа. Получено сообщение о казни Педро Доминго Мурильо: 16 июля 1809 г. он возглавил антииспанское восстание, жестоко подавленное королевскими войсками, а 29 января 1810 г. он был повешен. «Плачь, брат, но не теряй веры и надежды»,— пишет неизвестный корреспондент, а его адресат в гневе произносит: «Пламя костра, поглотившего Мурильо, охватит весь континент. Священный огонь очистит его от скверны» [6].

Таков фактический и эмоциональный зачин романа. А последнее его событие — восстание женщин города Кочабамбы, объявившего себя независимым, происходит в 1811 г. Картиной их жертвенной гибели в Коронилье завершается роман. Подлинно в романе и место действия — это долина Кочабамба-Оропеса. Природа этого благодатного предгорного края нарисована писателем со знанием и любовью. Автор не скрывает своего восхищенного чувства к родной земле и поэтически воспевает ее.

С такой же любовью запечатлевает он и обычаи, образ жизни, нравы людей, обитающих здесь. В «Хуане де ла Роса» соединились воедино элементы, характерные для романов Испанской Америки в момент их формирования,— нравоописательство, изображение природы, воссоздание истории. И все это органично сцеплено с фабулой — автобиографическим повествованием героя, который появляется на первых страницах десятилетним мальчиком, наивным и не знающим ничего о тайне своего рождения, а затем под влиянием собственных невзгод и больших исторических событий быстро повзрослевшим и узнавшим, кто были его родители. Историческое и личное прочно сцеплено.

Вместе с маленьким Хуанито читатель видит сначала волнение бедняков, поднимающихся против своих угнетателей, затем картину битвы, вошедшей в историю страны, а под конец — героическое сопротивление жителей Кочабамбы-Оропесы. В одной из жестоких схваток погибает священник Хусто, который был покровителем маленького сироты Хуанито, воспитывавшегося красавицей кружевницей Росой. И только после смерти Хусто герой узнает из оставленных им документов трагическую историю люб-

ви своих родителей. Оказывается, что его отец потерял рассудок с тех самых пор, когда по воле родителей был разлучен с любимой Росой, что кружевница, воспитывавшая мальчика, и есть мать Хуанито, которая вынуждена была это скрывать. Оказывается еще, что и священник Хусто причастен к этой драме: он — брат отца Хуанито, некогда также влюбленный в Росу. Став служителем церкви, Хусто помогал Росе воспитывать мальчика и переносить безмерные тяготы жизни, сведшие ее в могилу. Похоронив мать, Хуан бросается на поиски несчастного отца и успевает закрыть глаза умирающему.

Поэтичность, эмоциональность изображенных в романе картин возникают сами собой; в них отпечаталась непосредственность, свежесть детского восприятия, которое сумел сохранить герой, ведущий свой рассказ много лет спустя. С любовью описано писателем все, что он сам видел в ранние годы своей жизни. Здесь романист и его герой сливаются в любовном воссоздании обычаев, правов, традиций в жизни людей того края, особенностей их языка — архаизмов, регионализмов.

Почти столь же непосредственно ощущаются автором и те исторические события, в которых сам он не мог участвовать, но о которых слышал из уст деда, ветерана Индепенденсии, сподвижника первого президента Сукре. Десятилетия, протекшие со времени антииспанской войны и времени написания романа, не помешали автору ощутить и передать свою близость к ее событиям, отсюда и возникает слияние фактологии и воображения. Автор повествует об истории и лирически ее переживает.

Н. Агирре тяготел к эпичности повествования: в его романе дается широкая социальная панорама, среди его персонажей — представители всех классов общества, всех сословий. События Индепенденсии приобретают историческую объемность благодаря тому, что возникает картина и более давнего, колониального прошлого. Носителем традиции освободительной борьбы, восходящей к XVIII в., выступает ремесленник Алехо, прямой потомок вождя восстания 1730 г.

«Хуан де ла Роса» — явление, выходящее за рамки национальной литературы. Такие его качества, как гармоничное сочетание эпического и лирического начал, реальности и воображения, исторического и художественного взглядов на мир, делают роман значительным произведением испаноамериканской прозы XIX в.

[1] *Руис Гонсалес Ф.* Прометей Анд. М., 1963. С. 17.

[2] *Pazos Kanki V.* Memorias historico-politicas // Finot R. Historia de la literatura boliviana. La Paz, 1955. P. 32.

[3] *Moreno G. R.* Introducion al estudio de los poetas bolivianos. Santiago, 1864. P. XXIV.

[4] Ibid. P. 213.

[5] *Diez de Medina F.* Literatura boliviana. Madrid, 1959. P. 207.

[6] *Aguirre N.* Juan de la Rosa. La Habana, 1978. P. 16.

Глава четвертая

ЛИТЕРАТУРА ЧИЛИ

Война за независимость, начавшаяся в Чили в 1810 г., сразу же принесла победу патриотам. Последовавшее затем контрнаступление испанских войск в 1813 г. лишь на время восстановило колониальный режим. В 1817 г. освободительная армия Хосе де Сан-Мартина, костяк которой составили чилийские силы под командованием Бернардо О'Хиггинса, окончательно разгромила испанцев в сражении при Чакабуко. Став верховным правителем страны, О'Хиггинс начал проводить политику, направленную на ограничение привилегий помещичьей олигархии и церкви, что вызвало их решительное сопротивление. В 1822 г. первый «президент-солдат» был вынужден сложить свои полномочия. Начавшийся вслед за этим периодом междоусобной борьбы консерваторов и либералов продолжался вплоть до 1830 г., когда в ожесточенном сражении при Лиркае первые одержали победу. Упрочение власти консерваторов привело к стабилизации гражданской жизни в Чили, что, разумеется, не исключало возникновения оппозиционных правительству движений. Отныне соперничество либералов и консерваторов протекало в рамках парламентской борьбы

30-е годы — конец 70-х годов — время постепенного, но неуклонного прогресса в экономическом и социальном развитии страны, что было прямым контрастом положению в большинстве других республик Латинской Америки. Сан-Мартин «с удовольствием и гордостью» констатировал это различие в письме к чилийскому генералу Пинто (1842). «Я говорю „с гордостью",— писал он,— потому что многие затраченные усилия и кровь, пролитая за независимость Америки, оказались если и не напрасны, то, во всяком случае, не полностью использованы новыми латиноамериканскими государствами, за исключением Вашей родины, которая сумела поставить себе на службу не иллюзорные теории, а положительные цели» [1].

Подробное свидетельство сравнительного процветания Чили оставил русский путешественник Платон Чихачев, прибывший в 1837 г. в порт Вальпараисо. «Этим благоденствием,— заключает он,— Чили обязана тому, что находится в руках правительства более благоразумного, чем в других республиках Испанской Америки, тому, что законы здесь основательнее, а администрация честнее, чем в других бывших колониях Испании» [2]. То, что страна почти сразу же после гражданской войны смогла воспользоваться благами мирного эволюционного развития, объясняется рядом обстоятельств.

Одна из самых дальних и наименее развитых колоний Испании — здесь поначалу не было обнаружено месторождений драгоценных металлов, распалявших алчность завоевателей,— Чили зависела далеко не в такой степени от власти метрополии, в какую издавна попали основные испанские колонии в Америке — вице-королевства Новая Испания, Перу, Новая Гранада. Еще до свержения испанского ига в Чили начали успешно развиваться торговля и каботажное мореходство, не слишком страдавшие от административных ограничений. Иерархическая структура колониального общества в Чили не была столь жесткой и всеохватывающей, как в названных выше вице-королевствах. Чилийцы не испытали той тяжести предписаний и предрассудков, которые обременяли жителей других испанских колоний. Поэтому после свержения испанского гнета им оказалось легче справиться с наследием колониализма в процессе социального и политического переустройства.

Другой существенный момент, определивший специфику исторического развития Чили,— этнический состав ее нации. Колонизация этой страны испанцами протекала таким образом, что они не смогли подчинить себе коренное население — мапуче, которых они прозвали араукапами. Оттесненные на южную оконечность страны, но непокоренные, араукапы добились в конце XVIII в. формального признания своей независимости от испанской короны. До середины XIX в. Араукания существовала самостоятельно, не будучи связанной с экономической и политической жизнью Чили, население которой было по преимуществу европейского происхождения. Только в 80-е годы XIX в. Араукания была окончательно включена в состав чилийской территории: то, чего не могли добиться испанские колонизаторы, осуществила растущая капиталистическая экономика, превратившая Арауканию в свой резерв.

Важнейший фактор, определивший динамику исторического процесса Чили,— интенсивное развитие горнорудной промышленности, связанное с открытием в середине XIX в. залежей меди, серебра, а позже — селитры. Это обстоятельство имело свои последствия и для политической жизни страны. В ней довольно рано возник некий компромисс между традиционной латифундистской аристократией, защищавшей феодальные порядки, и набиравшей силу буржуазией. Чилийская аристократия оказалась весьма заинтересованной в развитии горнорудной промышленности на землях, ей принадлежавших, а буржуазия, со своей стороны, искала себе опору в среде высшего дворянства, из которого рекрутировались многие видные представители горнорудного капитала. Компромисс этот отнюдь не исключал борьбы обеих партий — консервативной («пелуконы») и либеральной («пипиолы»); однако эта борьба не имела тех разрушительных последствий, какие выпали на долю других стран Нового Света. В целом

Чили неуклонно продвигалась по пути мирного эволюционного развития как в экономической, так и в политической сферах.

В Чили не привилась поэтому система каудильизма. Единственный лидер с замашками диктатора, Диего Порталес, не прибегал к крайностям и следовал модели просвещенного самодержца. Политический деятель нового типа, сугубо штатский человек, он не занимал официально поста главы государства, но фактически именно он определял ход чилийской истории в течение десяти лет — с конца 20-х годов и до 1837 г., когда он был убит участниками военного мятежа.

Порталес был убежденным консерватором. Сторонник единоличной, авторитарной власти, он полагал, что Испанская Америка не готова к демократическим формам правления, считая их гибельными и разрушительными. «Сильное централизованное правительство, деятели которого являются истинным примером достоинства и патриотизма» — такова была формула власти, выдвинутая Порталесом [3]. Обладая широким и трезвым умом, Порталес сумел осуществить ряд важных мер, способствовавших не только укреплению государственной власти, но и промышленно-торговому процветанию страны, что соответствовало интересам либеральной партии. Немало сделал он и для развития просвещения и печати. Сама личность Диего Порталеса была воплощением исторического компромисса двух сил, установившегося в процессе формирования послереволюционного чилийского общества. Выходец из аристократии стал видным коммерсантом; вольтерьянец, он нашел способ урегулирования отношений с церковной иерархией. И при жизни, и после смерти Порталес был объектом ожесточенных споров; для одних он являлся символом реакционного деспотизма, для других — олицетворением мудрого реформаторства, социального прогресса. Оценивая деятельность Порталеса в исторической перспективе, необходимо признать, что он был инициатором и вдохновителем ответственных шагов, позволивших Чили добиться серьезных успехов в социально-экономическом и культурном развитии. Он «сумел привести силы нашей страны в движение» — так в наши дни оценил историк-марксист О. Мильяс исторический смысл деятельности Диего Порталеса [4].

Интенсивное развитие горнодобывающей промышленности способствовало активизации внешней торговли. К середине XIX в. Вальпараисо сделался главным портом на всем Тихоокеанском побережье. Чили стала первой страной в Южной Америке, введшей неограниченную свободу торговли, и первой страной, построившей широкую железнодорожную и телеграфную сеть, с гордостью констатировал автор «Всеобщей истории Чили» Д. Баррос Арана.

Ни одна страна Испанской Америки не знала такой социальной и демографической динамики, как Чили. Вместе с развитием



Чилийский крестьянин

промышленности быстро росли города, соответственно рос и укреплялся слой мелкой буржуазии. Промышленность, нуждавшаяся в рабочих руках, притягивала к себе деревенское население, за счет которого пополнялся чилийский пролетариат. Малонаселенная страна не могла обеспечить себя собственной рабочей силой; отсюда — стремление чилийских властей привлечь европейских иммигрантов, что, в свою очередь, способствовало революционизированию пролетариата, возникновению первых рабочих организаций. Уже к середине XIX в. чилийский рабочий класс начал проявлять общественную активность, с чем было связано возникновение Общества равенства. Деятельность этого общества, просуществовавшего меньше года (с апреля по декабрь 1850 г.), взволновала всю страну и привлекла к себе значительную часть интеллигенции.

Первые пять десятилетий истории Чилийской республики глубоко изменили облик страны. Успехи экономического развития, с одной стороны, и постоянное давление либеральных сил на консервативное правительство — с другой — сделали возможным проведение многих социальных реформ. Были отменены привилегии церкви, упразднен майорат — один из самых одиозных институтов, унаследованных от колониального прошлого, был узаконен гражданский брак. Ранее, чем в других странах Испанской Америки, в Чили начали проводиться всеобщие выборы, осуществилась на практике свобода печати.

Развитие культуры в Чили первых десятилетий ее независимого существования определяли два ряда факторов. Первый был обусловлен социально-материальным прогрессом страны, способствовавшим развитию просвещения, прессы, книгоиздательства. Другой ряд факторов коренится в специфике историко-культурного формирования чилийской нации, относительной слабости у нее собственных художественных традиций. Чили не имела того мощного наследия, которыми обладали Перу и Мексика, выросшие на земле древних цивилизаций. В колониальную эпоху здесь не возникло ни самобытного искусства барокко, ни развитой словесности, да и те немногие ее образцы, представлявшие интерес, не получали доступа к читателям. Так складывалось устойчивое представление о том, что не имеющая собственных корней чилийская культура должна начинать как бы с нуля. К тому же в последние десятилетия перед войной за независимость возникший было подъем интеллектуальной жизни в стране был резко оборван. В результате изгнания иезуитов, среди которых были выдающиеся ученые-патриоты, в стране образовался некий духовный вакуум. Этот период повелось называть «умственными сумерками», тень которых легла и на жизнь вновь образовавшейся республики. Да и внешний облик ее столицы с населением в 60 тыс. человек заметно отличался от впечатляющих своим великолепием таких столиц Нового Света, как Мехико, Гавана, Лима. Сантьяго имел захолустный вид, архитектура была примитивна; традиция народных художественных зрелищ, массовых празднеств была здесь крайне скромной.

Едва закончилась освободительная война, чилийское правительство начало принимать весьма энергичные меры для подъема культуры и просвещения в стране. Это отметил русский путешественник О. Коцебу, писавший еще в 1824 г.: «Теперь, когда чилийцы сбросили иго, препятствовавшее развитию промышленности, и разорвали цепи инквизиции, сковывавшие их умы, они начали стыдиться своей культурной отсталости в сравнении с цивилизованными государствами. А раз у них появилось подобное чувство, они скоро добьются успеха» [5].

«Цивилизованным государством», более всего привлекавшим образованных чилийцев в первые годы независимости, была Франция, и их увлечение всем французским поначалу приобрело характер сущей «галломании»: французам подражали в одежде, меблировке, вкусах, обычаях; в салонах разговаривали только по-французски.

Едва ли не первой мерой, которую предприняло чилийское правительство для стимулирования развития культуры в стране, было приглашение в Чили ученых, педагогов, писателей из-за рубежа. Из Франции сюда прибыл Клод (Клаудио) Гай, который принялся за составление «Физической и политической истории Чили», а также за изучение и публикацию исторических доку-

ментов и литературных памятников, дотоле покоившихся в церковных и частных архивах.

В развитии литературы важную роль сыграли несколько прибывших из других стран писателей. Один из них — испанец, известный литературный и общественный деятель Хосе Хоакин Мора (José Joaquín Mora, 1781—1865). Как участник революции 1820 г., Мора эмигрировал из Испании и много лет провел в Испанской Америке. По приезде в Сантьяго он стал руководителем учебного заведения «Лиссо де Чили». И хотя пробыл он на этом посту недолго (Порталес вскоре выслал его за «вмешательство во внутренние дела Чили»), в истории первых лет формирования чилийской национальной культуры он оставил заметный след вместе со своим соотечественником Вентурой Бланко Энкаладой.

Судьба занесла его в Чили после того, как он был выслан из Испании во Францию. Здесь Бланко Энкалада оказался свидетелем первых шагов нового романтического искусства и литературы, о чем впоследствии с увлечением рассказывал молодежи, окружавшей его в Сантьяго. Многие молодые чилийские писатели вспоминали позже о благотворном влиянии приехавших в ту пору иностранных деятелей, ожививших культурную жизнь в их стране.

В 1829 г. в Чили, по приглашению правительства, прибыл Андрес Бельо, назначенный руководителем учебного заведения «Колехио де Сантьяго».

Без официальных приглашений устремились в Чили аргентинцы, спасавшиеся от преследований тирана Росаса,— Доминго Фаустино Сармьенто, Хуан Баутиста Альберди, Висенте Фидель Лопес. Им предстояло сыграть видную роль в культурной жизни приютившей их страны, а впоследствии стать выдающимися деятелями Аргентины.

Сармьенто провел в Чили с перерывами около десяти лет. Он работал на ниве просвещения, выполнял поручения чилийского правительства за границей, но, главное, вел огромную журналистскую работу. Опыт своей жизни в этой стране Сармьенто запечатлел в автобиографической книге «Воспоминания о провинции», из которой явствует также, сколь напряженными были его отношения со многими чилийскими писателями.

Включившись в культурную жизнь Чили, Сармьенто сохранял внутреннюю независимость, продолжая обращаться мыслями к родной Аргентине. Отсюда он посылал проклятия ее тирану Росасу. Здесь в 1845 г. увидело свет главное произведение Сармьенто — «Факундо. Варварство и цивилизация». Как только был свергнут Росас, Сармьенто вернулся на родину.

По-иному сложилась судьба Андреса Бельо в Чили, с которой он связал всю оставшуюся жизнь и где ему предстояло сыграть исключительную роль.

Жизненный опыт Бельо привел его к твердому убеждению, что в Испанской Америке невозможно быстрое и решительное социальное переустройство. Сторонник авторитарного правления, он стал видной фигурой консервативной партии, отсюда и сложность его взаимоотношений с молодой чилийской интеллигенцией, в большинстве своем составлявшей ядро либеральной партии. Однако политические разногласия не подорвали его духовного и интеллектуального авторитета, чему способствовала также и его мудрая терпимость.

Феноменальны были эрудиция и разносторонняя талантливость Бельо: поэт, эссеист, ученый-лингвист, составивший самую основательную для того времени грамматику испанского языка, юрист, автор «Гражданского кодекса Чили», наконец, дипломат, чей авторитет в области международного права был признан за пределами страны.

Признанный вождь чилийской поэзии, один из творцов идеологии американизма Андрес Бельо был неутомимым просветителем. С профессорской кафедры — Бельо был первым ректором университета,— со страниц официального органа «Эль Араукано», где он постоянно сотрудничал, этот выдающийся деятель культуры проповедовал и утверждал духовную самостоятельность Испанской Америки. Огромна его роль в расширении кругозора чилийцев, для которых он переводил и рецензировал произведения современной ему европейской литературы. Деятельность Бельо дала мощный импульс развитию всей чилийской культуры. Ни в одной стране Испанской Америки не было в ту пору фигуры, сопоставимой по своему значению с Андресом Бельо. Он прожил в Чили, ставшей его второй родиной, тридцать с лишним лет, и ореол всеобщего почитания окружал его до самой кончины. «Великий наставник занимает столь огромное место в нашей культуре, его корни доходят до такой глубины, что в этой культуре почти ничего не поймешь, если исключить его имя»,— так подытожил деятельность Андреса Бельо чилийский литературовед Алоне [8].

Таким образом, в Чили сложилась специфическая ситуация: движение за создание национальной литературы, выработка концепций ее своеобразия были во многом обязаны участию в чилийской жизни интеллектуальных сил, пришедших извне. Их стимулирующая роль, однако, не могла бы стать столь существенной, если бы в самой стране не вызревали подспудно очаги собственной общественно-художественной мысли. Стремительный ее взлет, а то и взрыв, был подготовлен бурным развитием периодической печати в стране — появлением целого ряда органов прессы, многие из которых возникли по инициативе Хосе Викторино Ластарриа,— «Семанарио де Сантьяго», «Эль Прогресо», «Эль Крепускуло». Особенно важную роль сыграл еженедельник «Семанарио де Сантьяго», фактический орган Общества равенства.

Много позднее Д. Ф. Сармьенто в воспоминаниях о своей жизни в изгнании засвидетельствует: «С 1841 года чилийская печать стала приобретать серьезную репутацию в странах всего Тихоокеанского побережья, и Чили много выиграла от этого, ибо благодаря прессе открылась возможность вести живую полемику и осуществлять борьбу идей» [7].

Деятельность первого литературного поколения Чили с самого начала была не только идейно-художественной, но и общественно-политической. Нарождавшаяся чилийская интеллигенция, озабоченная поисками пути культурного самоопределения нации, утверждения ее самосознания, решала творческие задачи в неразрывной связи с насущными проблемами социальной жизни страны. В те годы, по выражению Д. Мелфи, «трибунов было больше, чем творцов литературы» [8].

Первым таким трибуном, деятельность которого взбудоражила всю страну, был Франсиско Бильбао (Francisco Bilbao, 1823—1864). Двадцатилетним юношей он опубликовал в 1844 г. эссе под названием «Чилийская общественность» («Sociabilidad Chilena»). В нем он решительно и страстно призывал к насильственному изменению сложившейся структуры общества, в результате чего должна наступить эра «свободы человека и равенства граждан». На формирование мировоззрения Бильбао оказали значительное влияние многие выдающиеся представители французской революционно-демократической мысли, от философов-просветителей XVIII в. до социалистов-утопистов. Номер газеты «Эль Крепускуло», в котором увидело свет сочинение Бильбао, был немедленно конфискован, а его автор подвергся суду, а затем изгнанию. Проведя несколько лет в Европе, где он стал свидетелем революции 1848 г., Ф. Бильбао вернулся на родину и в 1850 г. вместе с Сантьяго Араксом основал Общества равенства. Оба лидера ратовали за радикальное переустройство социальных институтов Чили, за полную ликвидацию привилегий господствующих классов.

С Обществом равенства были так или иначе связаны почти все чилийские писатели тех лет. Характерно, что многие из них взяли себе имена деятелей Великой французской революции: так, Франсиско Бильбао звался Сен-Жюстом, Хосе Викторино Ластарриа — Бриссо, поэту Эусебио Лильо дали имя Руже де Лиль; он был автором гимна Общества равенства и редактором его печатного органа, именовавшегося, как и газета Марата, «Друг народа».

Создателей национальной чилийской литературы принято называть «поколением 1842 года». Дата вполне конкретна и вместе с тем условна. Действительно, в этом году (как, впрочем, и в предыдущем, а также в следующих за ним) произошло несколько важных событий, стимулировавших развитие общественно-литературной мысли и давших толчок становлению самостоятельного

творчества ряда писателей. Однако процесс этот мог оказаться столь интенсивным лишь потому, что ему предшествовали примерно полтора десятилетия, протекшие со времени установления гражданского мира в стране,— годы незаметной, подспудной работы, подготовившей почву для развернувшейся вслед за ней культурной деятельности.

Одним из событий, обозначивших контур начавшегося процесса становления национальной культуры в Чили, было состоявшееся в 1842 г. открытие первого в стране драматического театра. Постановку в нем двух пьес чилийских авторов (Карлоса Бельо и Р. Минвиля) Д. Ф. Сармьенто назвал «прологом рождающейся национальной литературы». В этом же году в Чили было основано Литературное общество. Его организатор и руководитель Хосе Викторино Ластарриа в своей нашумевшей речи провозгласил неотложной задачей создание национальной литературы. Почти одновременно разгорелась жаркая дискуссия, начало которой положила завязавшаяся еще в предыдущем, 1841 г. полемика об испанском языке, о его возможностях и перспективах в странах Латинской Америки. И наконец, в 1843 г. произошло еще одно важнейшее событие— открытие чилийского университета, ректором которого был назначен Андрес Бельо.

Речь Бельо по поводу открытия университета и речь Ластарриа на открытии Литературного общества при внутреннем несовпадении их позиций стали манифестами чилийского культурного самосознания и вместе с тем манифестами духовной независимости всей Испанской Америки. Так же и литературная дискуссия, развернувшаяся в 1842 г. в Чили, вышла за национальные рамки и приобрела характер, общий для стран Нового Света. Кстати, и начали ее не чилийцы, а аргентинец Сармьенто и венесуэлец Бельо. Хотя Бельо выступил в ней лишь однажды, предоставив затем вести сражение самим чилийцам, его исполинская фигура само собой их затмевала. В историю литературы дискуссия вошла под общепринятым названием «Сармьенто—Бельо». Спор шел об отношении к испанскому наследию, и в частности к испанскому языку, об усвоении европейского духовного опыта, наконец, о классицизме и романтизме (притом что спорившие зачастую истолковывали эти понятия весьма субъективно, а то и произвольно). На позициях участников спора так или иначе отражались их общественно-политические симпатии и пристрастия. Но было здесь и то, что оспариванию не подлежало,— объединявшая их всех убежденность в самоценности молодой чилийской культуры, как и культуры других испаноязычных стран Америки. Поэтому в ходе дискуссии противники не только спорили друг с другом, но подчас и учились друг у друга, корректировали собственные позиции[9].

Полемика началась с запальчивого выступления Сармьенто в газете «Эль Меркурио» против П. Фернандеса Гарфиаса, кото-

рый считал неправомочным употребление чилийцами слов, давно вышедших из лексикона испанцев. Рецензию на составленный им сборник грамматических упражнений Сармьенто использовал как повод провозгласить полнейшую свободу в обращении с испанским языком и потребовать пересмотра существующих грамматических норм. Сармьенто прямо уподоблял жизнь языка жизни общества: как сторонник суверенитета народов, он требовал суверенитета и в сфере языка и литературы. Ученых, которые соблюдают чистоту языка, он называл «консервативным сенатом», отражающим народный натиск во имя рутины и мертвой традиции.

Отождествление позиции ревнителей чистоты кастильского языка с политической реакционностью не могло не задеть Андреса Бельо, проделавшего к тому времени огромную работу по подготовке «Грамматики кастильского языка». Выступив (под всевдонимом Квидам) в той же газете, он отстаивал незыблемость основ испанской речи и заодно высмеял Сармьенто за его пристрастие к французским словам. «Галломания» Сармьенто была для Бельо столь же неприемлема, сколь и его проповедь анархического своеволия в языке. В свою очередь и Бельо не избежал крайности, предложив государству отбирать особую интеллектуальную элиту, наделив ее чуть ли не диктаторскими правами для пресечения порчи языка.

В ответ Сармьенто разразился гневными выпадами против вообще всего наследия Испании, нигилистически отрицая пользу каких бы то ни было испанских традиций в обиходе освободившихся стран Америки. Иное дело — культура Франции: только она и могла, по мнению Сармьенто, стимулировать их культурное развитие. Позицию Бельо Сармьенто считал анахронизмом, а его приверженность к языковым нормам — едва ли не мракобесием. Одновременно он выступал против традиций и норм классицизма.

Второй тур дискуссии открыл другой аргентинец, Висенте Фидель Лопес, один из участников основанной Эстебаном Эчеверриа «Майской ассоциации», ставшей в Аргентине очагом революционных идей и романтической эстетики. В мае 1842 г. он опубликовал в журнале «Ревиста де Вальпараисо» статью «Классицизм и романтизм», в которой продолжил вслед за Сармьенто проповедь нового течения в литературе, рассматривая его преимущественно в идеологическом аспекте (борьба нового против старого) и призывая отказаться от классицизма как от безнадежно устаревшей традиции.

На этот призыв от лица чилийцев — приверженцев Бельо ответил отповедью Сальвадор Сапфуэнтес. В статье «Романтизм» он выступил против «разгула воображения», крайностей необузданной фантазии, слишком вольного стиля — словом, против всего того, что он полагал атрибутами романтизма.

В следующей статье Фидель Лопес еще отчетливей подчеркнул идейный (а не эстетический) аспект проблемы, трактуя романтизм прежде всего как общественное движение. Характеризуя его, он прибегнул к эпитету «социалистическое», заимствованному из известного манифеста Э. Эчеверриа «Социалистическая догма», автор которого, в свою очередь, вдохновлялся идеями французского утопического социализма.

В дискуссии принял участие еще один писатель — Хосе Хоакин Вальехо (псевдоним — Хотабече), воспользовавшись присущим ему орудием — иронией. Свое «Письмо другу в Сантьяго», опубликованное в «Эль Меркурио» 23 июля 1842 г., Хотабече посвящает высмеиванию романтизма. «Возможно ли, что ты все еще не хочешь признать романтизм? Ну и ретроград же ты!» Начавшаяся полемика выходила из рамок собственно эстетических и становилась — впервые в жизни Чили — объектом не только общественного интереса, но даже и моды. Хотабече издевательски перечисляет пункты, составляющие, как он полагает, программу романтизма: «... начни бросать обвинения аристократии, восхвалять демократию, говорить о литературной независимости, писать так, чтобы сам черт тебя не понял, проникаться высокомерием, продемонстрируй самодовольство и переходи на „ты" с Гюго, Дюма, Ларрой... и приготовься принять наказание, взявшись читать статью в „Ревиста де Вальпараисо"» (т. е. статью Фиделя Лопеса) [10]. «Письмо другу в Сантьяго», как видно, не содержало новых аргументов в дискуссии, но зато автор его, быть может, невольно выразил то, что обычно отмечается как черта национального характера чилийцев,— неприятие экзальтации, несдержанности чувств и слова. А именно эти-то особенности и были присущи темпераментным текстам адептов романтизма.

Дискуссию завершил Сармьенто, дав по противникам мощный залп из девяти статей. Если отвлечься от яростных личных нападок и обвинений чилийских писателей в творческой скудости, эти статьи представляли собой развернутое изложение программы романтизма, трактуемого самым широким образом. Романтизм выступает здесь и как генератор передовых социальных идей, как эстетический фундамент молодых литератур Испанской Америки, в создании которого необходимо использовать достижения французской философско-литературной мысли. Считая, что в самой Западной Европе романтизм уже исчерпал себя, Сармьенто полагал его плодотворным и жизненно необходимым народам Нового Света во имя обретения ими духовной и художественной свободы.

Осознание освободительной роли романтизма — вот что в конечном счете заставило Х. В. Ластарриа, главного редактора «Семанарио де Сантьяго», поначалу поддерживавшего Андреса Бельо, перейти на сторону аргентинцев. Много лет спустя в своих «Литературных воспоминаниях» он признает причину, вынудившую его примкнуть ко вчерашним противникам: «Литературная

революция, начатая во Франции в 1830 году и провозглашенная Виктором Гюго в формуле „Свобода в искусстве", была у нас едва известна, но она-то и стала подлинным объектом страстных споров, которые в 1842 году мы повели против аргентинцев, но они-то поняли ее смысл лучше, чем мы» [11].

Позиция Ластарриа в дискуссии была драматичной. Поначалу выступив в лагере Бельо, он затем признал правоту Сармьенто, с которым в личном плане находился в конфликте, как, впрочем, и с Бельо. Человеку рационально-аналитического склада, ему была чужда романтическая патетика Сармьенто, но в идейном плане он с ним солидаризировался. Передовая общественная мысль и революционная литература Франции были восприняты ими обоими как источник обновления испаноамериканской действительности и литературы.

Предпосылки для перехода Ластарриа на сторону Сармьенто содержались еще в той речи, которую он произнес в «Литературном обществе» (5 мая 1842 г.). В своих общих установках она, естественно, совпадала с манифестами духовной независимости в других странах Испанской Америки: «Нет на земле народов, которые нуждались бы в оригинальной литературе более, чем американские, ибо особенности европейских народов не имеют ничего общего с теми, которые создают своеобразие жизни Нового Света» [12]. Здесь встречаются и прямые совпадения высказываний Ластарриа с идеями Эчеверриа, сформулированными последним в «Социалистическом учении Майской революции». Встают те же проблемы: освобождение от духовного ига испанизма, необходимость использования европейского опыта.

Но один характерный тезис в программе Ластарриа отличал ее от литературных манифестов других стран Испанской Америки. Это подчеркивание прагматической функции литературы, за которой он закрепляет «миссию пользы и прогресса». Задачи собственно художественные, проблема оригинальности американских литератур, о которой было им заявлено в самом начале, по существу, и не рассматриваются: «Пишите для народа, просвещайте его, боритесь с его пороками и воспитывайте его добродетели, напоминая о героических событиях войны за независимость и приучая к уважению к религии и к ее институтам. Именно так вы укрепите связи с ним, заставите любить родину и приучите его к тому, что общественная жизнь и свобода неразделимы. Таков единственный путь, по которому вы должны следовать, дабы осуществить великую задачу — сделать нашу национальную литературу полезной и прогрессивной». Ластарриа решительно отстаивал примат содержательности литературы над ее художественностью. Озабоченный положением народных масс в стране, радикально мыслящий, Ластарриа полагал, что их интересы и должны прежде всего вдохновлять писателей: «Необходимо, чтобы наша литература не была бы привилегией лишь высшего класса,

чтобы она не замыкалась в узком кругу, ибо тогда она окажется в плену мелких интересов. Напротив, она должна заставить говорить все человеческие чувства и отражать все настроения масс, представляющие собой в конечном счете высшую инстанцию не только в собственно художественных спорах, но и в оценке тех результатов, которых достигают литературные произведения»[13]. В своей речи Ластарриа выступил прежде всего как общественный деятель, идеолог, а не как художник слова или литературный критик.

Одной из исходных установок в программе Х. В. Ластарриа было, можно сказать, воинствующее неприятие испанского наследия. Отрицательное отношение к колониальному прошлому было свойственно большинству представителей первого поколения писателей и мыслителей независимых стран Латинской Америки, но у Ластарриа оно достигло максимальной заостренности.

Безоговорочное отсечение собственных корней без попытки диалектического осмысления опыта истории своей страны само собой вело к безоглядной ориентации на опыт Европы. И хотя Ластарриа в своей речи предостерегает против некритического использования иностранных образцов, реальной альтернативы ему он не выдвигает, поскольку действительность, сформировавшаяся в Чили, выглядит здесь лишь как негативное порождение колониализма, и в ней он не видит элементов самобытности.

В этом Ластарриа солидарен с Сармьенто, столь же безапелляционно отвергавшим прошлое Америки. Оба они были приверженцами как называемого цивилизаторского проекта, уязвимость которого состояла в том, что он предусматривал механическое перенесение материально-культурных, социально-политических достижений передовых стран Европы в Испанскую Америку.

Свою концепцию тотального антииспанизма Ластарриа подробно развил в трактате 1844 г. «Исследование о социальном влиянии конкисты и колониальной системы испанцев в Чили», где подверг уничтожающей критике все созданное в Чили за три века колониального господства, не поскупившись на оскорбительные эпитеты для характеристики всего общества, даже народа страны, находившейся под игом Испании. Ластарриа не знал колониальной литературной традиции Чили — в тот момент многие произведения прошлых веков еще не были известны, а априори он ее отрицал. История Чили и ее патриотические традиции начинались для него только с момента войны за независимость.

По этому вопросу против Ластарриа решительно выступил Андрес Бельо, в том же году и под тем же названием опубликовавший свое исследование проблемы испанского наследия. Взгляд Бельо шире и диалектичнее: он рассматривает действительность, сформировавшуюся на землях Америки в результате испанской колонизации, как необратимую реальность, как фактор своеобразия новых наций. Отвергая колониализм в его соци-

ально-политическом смысле, он рассматривает духовное наследие Испании в Америке как основной компонент возникшей здесь культуры.

Второй принципиальный пункт разногласий между Бельо и Ластарриа находился в сфере собственно эстетической. Свою речь на открытии чилийского университета в 1843 г. Андрес Бельо, в сущности, направил против речи, которую за год до того произнес Ластарриа на открытии Литературного общества. Бельо решительно не принимал крайностей европеистской ориентации Ластарриа, его рационального отношения к литературе, преимущественно как к фактору социальной жизни. Для Бельо главными в творческом процессе были эмоциональность, обращение к собственной истории, изучение родного языка, проникновение в глубины национального духа. Ему была близка романтическая философия Гердера, рассматривавшего литературу как выражение исторического, духовного опыта народа, как погружение в истоки национальной жизни. Соответственно он отвергал идеологизацию литературы, декларировавшуюся лидером «поколения 1842 года», он рассматривал ее как чуждую искусству.

Через несколько лет Бельо получил союзника в лице Хоакина Блеста Ганы, опубликовавшего эссе «Причины недостаточной самобытности чилийской литературы», само заглавие которого выводило разговор о ней за рамки идеологического прагматизма. Автор восстает против чрезмерности европейских влияний, гасящих «пламя оригинальности, пламя американизма». Ему чужд крайний антииспанизм Ластарриа, в противовес которому он утверждает необходимость обращаться к духовному наследию Испании, в котором заложены и собственные чилийские корни. В этой связи Блест Гана упоминает «Араукану» Эрсильи — «не только образец искусства» для чилийцев, но и «генеалогическое древо чилийской гордости, полную жизни картину», где «встают в гигантских очертаниях» образы «отважных дедов, поэма эта — вечный памятник, воздвигнутый талантливой рукой героическим жертвам арауканской свободы» [14].

Литературная дискуссия 1842 г., вошедшая в историю как спор между представителями романтизма и классицизма, на самом деле не сводилась только к этому. Одни отвергали романтизм за гипертрофированность воображения, языковую свободу, другие отвергали приверженность к строгой форме, к сложившимся литературным канонам. По существу же антагонистических противоречий между обоими лагерями не было, ибо и те и другие искали путей самоутверждения литератур молодых наций Испанской Америки. И так как именно романтизм провозгласил духовную независимость, самобытность Испанской Америки, то в этом смысле романтиками были и те и другие. Ни Бельо, ни следовавшие ему чилийские поэты отнюдь не были догматическими при-

верженцами классицизма. Отстаивая ясность поэтической мысли, они при этом тяготели к романтическому мироощущению.

Защищая от нападок Сармьенто строгость поэтической формы, чистоту испанского языка, Бельо объективно внес не меньший вклад в идеологию американизма, в становление испаноамериканской литературы, чем аргентинец, называвший его «окаменелым ретроградом».

Непроясненность концепций романтизма и классицизма и отсюда логическая несостоятельность ряда тезисов были естественным следствием незрелости эстетической мысли. Оба термина воспринимались не только как категории искусства, но и как синонимы общих исторических понятий — «новизна» и «традиционность», «прошлое» и «настоящее», понимаемых, кстати, поразному.

Имея в виду теоретическую путаницу многих тезисов, обнаружившуюся в ходе дискуссии, Ф. Алегриа называет ее «посредственной» и полагает, что она имела лишь «локальное значение» [15].

Между тем полемика 1842 г. не была ни локальной, ни «посредственной»; она имела несомненное значение для всей Испанской Америки. Случилось так, что именно в Чили были поставлены коренные и общие для молодых наций проблемы формирования литературы. Участники полемики мыслили масштабами всего региона и тем самым обнаружили широту горизонта. Этому способствовал и тот факт, что импульс литературной дискуссии исходил от внешних сил. Правда, чилийцы, уязвленные агрессивностью своих аргентинских оппонентов, скептически высказывались об их роли в литературной жизни страны. Но объективно именно в столкновении мнений вырабатывались те эстетические концепции, которые проецировались на литературу всей вообще Испанской Америки и более всего способствовали выявлению своеобразия собственно чилийского пути литературного развития. И это своеобразие прежде всего проявилось в особой рецепции романтизма, по-разному заявившего о себе в общественно-философской и литературно-творческой сферах. Лозунг Виктора Гюго, призывавшего сочетать свободу в политике со свободой в литературе, был воспринят не всеми представителями первого поколения чилийской интеллигенции. Многие из них, будучи романтиками в своих философских взглядах и политической деятельности, участвуя в Обществе равенства и исповедуя самый крайний либерализм, гораздо умереннее вели себя в области эстетической, не спеша порывать с классицистическими традициями.

Эта особенность наглядно проявилась в двойственности позиции Ластарриа, который, будучи романтиком в сфере философской, не принимал романтической эстетики и в своем манифесте даже ни разу не употребил термин «романтизм». «Мы будем следовать лишь заповедям здравого смысла и отказываемся слепо

следовать принципам любой из двух школ, на которые разделилась в настоящее время мировая литературная республика»,— писал он [16].

Отсутствие четкой границы между романтизмом и классицизмом на раннем этапе развития национальной чилийской литературы — вот что единодушно подчеркивается ее исследователями. Как полагает Раймундо Ласо, «дух соразмерности, чуждый сентиментальным порывам фантазии, сглаживал наиболее острые моменты, присущие романтическому движению» [17]. А Рикардо Латчам главную роль в этом отводил Бельо и Ластарриа, которые «сдерживали крайности романтиков и приспосабливали их тенденции к нашему более сдержанному национальному темпераменту» [18].

«Национальный темперамент» — вот что постоянно возникает в рассуждениях о чилийской литературе эпохи романтизма. Отмечаются такие черты чилийского характера, как трезвость ума, иронничность, все то, что противостояло эмоциональной напряженности, резкой контрастности красок, присущих романтическому искусству. Но за этим неприятием стояли и более фундаментальные историко-социальные факторы, в свою очередь обусловливавшие и национальный темперамент, и национальную литературу.

Романтические тенденции не получили полного развития в чилийской прозе, по существу оставшейся равнодушной к воссозданию образа своей могучей природы и почти не давшей образцов исторического романа. К природе и истории Чили чаще и успешнее обращались поэты. Но как в поэзии, так и в прозе сполна проявилось то, что чилийцами было в первую очередь воспринято от романтизма и оказалось для них самым необходимым,— интерес к собственной реальности, к изображению конкретности национального быта и нравов. Поэтому начальный период развития чилийской литературы нередко определяют двумя равноправными эпитетами — «романтический» и «костумбристский».

Поэзию первых десятилетий независимого существования Чили историки литературы (в том числе чилийские) обычно характеризуют как несамостоятельную и подражательную, заявляя, что по ее произведениям легко проследить смену литературных стилей и вкусов в Европе. Отчасти это верно, ибо в силу уже упомянутых специфических условий своего развития чилийская поэзия, не имея развитых традиций, не успела еще укорениться в окружающей действительности. Тем неизбежней была для нее ориентация на иностранные (в первую очередь испанские) образцы. Притягательность и влиятельность этих образцов определялись еще и тем, что образованные чилийцы свободно читали по-французски, по-английски, а некоторые и по-немецки; произведения же испаноязычных поэтов не только приходили в

Сантьяго из Мадрида и Буэнос-Айреса, но нередко и перепечатывались здесь. Из биографии первой представительницы романтизма в чилийской поэзии, Мерседес Марин дель Соляр, известен круг ее чтения: Ж. де Сталь, Байрон, французские романтики, испанские поэты от Кинтаны до Никасио Гальего и герцога Ривaса.

И все же видеть в чилийской поэзии на первом этапе ее развития лишь нечто вторичное нет оснований. Во-первых, потому, что при крайней слабости традиций она, однако, располагала собственным художественным опытом сравнительно недавнего происхождения — опытом повествовательной и сатирической поэзии конца XVIII в. и гражданской, патриотической лирики периода войны за независимость. Да, в сущности, собственными оставались для нее и общие традиции всей испаноамериканской поэзии, преемниками которых продолжали ощущать себя чилийские стихотворцы. Живым олицетворением этой преемственности стала для них грандиозная фигура Андреса Бельо.

А во-вторых, отказать молодой чилийской поэзии в известной самостоятельности невозможно и потому, что ориентация на иностранные образцы даже на первых порах не сводилась лишь к подражанию. Используя эти образцы, а подчас и отталкиваясь от них, поэты Чили откликались на важнейшие события национальной и испаноамериканской жизни, углублялись в историю своей страны, воспевали родную природу. Этим обращением к собственной чилийской реальности, стремлением воссоздать ее и выразить в слове — к тому же стремлением, чуждым национальной узости,— и примечательна поэзия Чили.

Основоположником, глашатаем и крупнейшим представителем чилийской поэзии явился венесуэлец Андрес Бельо, сыгравший огромную роль в расширении ее горизонтов. С самого начала «чилийского периода» своей литературной деятельности он принялся переводить, публиковать и пропагандировать лучшие, на его взгляд, произведения французских и английских поэтов, главным образом романтиков — Ламартина, Гюго, Байрона (впоследствии он перевел еще и биографию Байрона). В его собственных поэтических произведениях, созданных в лондонский период его творчества, совпавший по времени с войной за независимость, уже содержалась, по сути, целая программа так называемого «литературного американизма» (см. ч. 1, гл. 4). Программа, выработанная Бельо, предвосхитила и в известной степени определила многое из того, что было создано в XIX в. в поэзии этих стран, в частности в поэзии Чили.

Исключительно важное место в чилийской поэзии того времени занимает творчество самого Бельо. По объему его поэтическая продукция 1829—1865 гг. сравнительно невелика, но весьма разнообразна. Здесь и патриотическая лирика — оды, посвященные годовщинам победы в войне за независимость Чили, а также

гневный сонет «О, Чили, пробудись от мертвой спячки», написанный в 1865 г., когда над страной нависла угроза испанской агрессии; и вдохновенные описания явлений природы («Комета 1843 года»), в том числе чилийской природы («К реке Био-био»); и рассказ о стихийном бедствии («Пожар в храме Иисуса»); и литературно-общественная полемика.

Эволюция Андреса Бельо от классицизма к романтизму была исторически закономерной. «Он начал с того, что был классицистом, а кончил тем, что стал романтиком в лучшем смысле этого слова,— говорилось в первой биографии Бельо, опубликованной в 1854 г. учениками Бельо братьями Амунатеги, использовавшими, по-видимому, его собственные высказывания и признания.— Первые произведения его музы — это переводы из Вергилия, Горация и Делиля, последние — подражания Байрону и Виктору Гюго» [19].

В романтическом искусстве Андреса Бельо привлекала более всего устремленность к воплощению самобытности национальной жизни. При этом он с неизменной настороженностью, а то и с откровенной враждебностью относился к провозглашенной и проповедовавшейся романтиками суверенности и неограниченной свободе отдельной личности. Как в самих этих принципах, так и в попытках их художественной реализации Бельо усматривал «крайности» и «излишества» романтизма, с которым считал своим долгом бороться и действительно боролся — в публицистике, в критике, в педагогической деятельности, в поэтическом творчестве,— стараясь объединить то лучшее, что, по его мнению, было присуще классицизму, с тем лучшим, что находил он в романтизме. «Человеку, принадлежавшему к обеим поэтическим школам, предстояло уравновесить недостатки одной из них положительными качествами другой»,— так, со слов самого Андреса Бельо, определяется независимость его позиции [20].

И политический консерватизм Бельо, и его враждебное отношение к крайностям романтической школы отчетливо выразились в стихотворении «Комета», к которому автор неоднократно возвращался, совершенствуя его и оттачивая. Комета, вознесшаяся в горние выси, исполняется гордыни и ропщет на силы притяжения, не дающие ей ни подняться еще выше, подобно орлу, ни присесть на цветок, подобно вольной пташке. «Зачем мне дарован летательный инстинкт,— сетует комета,— если я обречена быть прикованной к земле, оставаться игрушкой этого слабоумного тиранишки, который по своей прихоти то натягивает узду, то отпускает?»

И желание ее осуществляется: невидимые узы, стесняющие ее свободу, лопаются, но тогда комета «начинает блять то в одну сторону, то в другую, под конец переворачивается и под хохот и восклицания зрителей, обсуждающих ее жалкую судьбу,— тыкается головой в болото» [21].

Язвительным стихотворением «Мода» (1846) Бельо самым непосредственным образом вмешивается в литературные споры. Речь идет о романтизме, чья популярность в Чили стала расхожей модой. Саркастически пишет о ней поэт, как и о способах, которыми она завоевывается. Он высмеивает своенравную Моду, диктующую обществу фасоны платьев и прически, а теперь явившуюся к нему, чтобы научить, как следует писать стихи, пользующиеся успехом у публики. Для этого, оказывается, не нужно гениальности — достаточно лишь следовать Моде: «Будет ли твой ум остер или туп, отшлифован или неотесан, твой взгляд близорук или дальнозорок, вдохновение бесплодно или плодоносно,— все это не имеет значения: всякий, кто облачится в мою ливрею, горделиво и надменно одержит блистательную победу». Чтобы понравиться широкому читателю, поучает Мода поэта, не требуется особой глубины — она даже вредна, следует обходиться простыми и расхожими мыслями. Не нужно бояться отклонений от темы, пространных отступлений (склонность к которым Бельо еще в лондонский период своей жизни считал важным недостатком Байрона и его последователей). «...Важна эта малость, которая может не иметь ничего общего с сюжетом,— ибо, друг мой, какое значение имеет сегодня сюжет для писателя, одаренного воображением?» [22]

Практические советы, которые дает Мода, оборачиваются издевкой над свойственным романтикам титанизмом, над пристрастием их американских эпигонов к экзотическим и метафизическим темам, далеким от нужд и проблем окружающей их действительности. Как отмечает Э. Крема, «все темы, заезженные романтиками второго поколения во всех странах, упоминаются в стихотворении „Мода", благодаря чему это стихотворение становится вторым воззванием Андреса Бельо в пользу истинной и великой поэзии. Если его сильва „Обращение к поэзии" научила сынов Америки вдохновляться своим, то „Мода" учила их не считать своими темы, подвергнутые здесь критике, как полностью чуждые поэтам Америки» [23].

Стихотворение «Поэт и кондор» — это еще одна язвительная реплика Бельо против того, что он считал отрицательным в романтизме, на сей раз в сфере выражения поэтической мысли. Это стихотворение написано в ответ на стихотворение аргентинского поэта и общественного деятеля Бартоломе Митре — обращение к кондору с призывом подняться к солнцу, похитить у него искру и ею воспламенить чилийскую нацию. Аргентинский поэт дополняет основную метафору картиной того, как свое «тяжелое» крыло кондор расправляет, подобно «парусу корабля под ревнадвигающейся бури».

В ответных стихах Бельо не без ехидства заметил, что тяжелое крыло едва ли позволит кондору долететь до солнца, а главное — что безрассудно расправлять или поднимать парус, когда

разражается буря: ведь опытный и предусмотрительный моряк «встречает ее дикий натиск с убранными парусами, если хочет, чтобы его суденышко уцелело».

Очевидно, что спор шел не только о выражении поэтической мысли: радикалистская патетика Митре, конечно, не встретила сочувствия у Бельо. Но достойно внимания то, что Бельо не упустил возможности дать аргентинскому поэту, а вместе с ним и читателям предметный урок поэтической точности, апеллируя к заветам классицизма; отстаивать и проповедовать их он считал своей обязанностью.

Такими же уроками, вернее целой школой ясности и точности поэтического выражения, стали стихотворные переводы, которыми Бельо в чилийский период своей деятельности занимался весьма активно и плодотворно. Особое место среди них занимают переводы из Виктора Гюго, к чьему поэтическому творчеству Бельо был неравнодушен: он бурно восхищался тем, что считал прекрасным у Гюго, яростно возмущался тем, что противоречило его собственным вкусам, но главное — спорил с ним. Плодами этого спора и являются выполненные Бельо переводы двух стихотворений Гюго — «Джинны» и «Молитва за всех». Характерно, что сам Бельо именовал их не «переводами» (traducciones), а «подражаниями (imitaciones), подразумевая под этим термином отнюдь не послушное копирование, но, скорее, свободное состязание, в котором переводчик, по выражению Жуковского, не раб, но соперник. «Он называл их „подражаниями“,— поясняет исследователь, прославивший аналитическую работу по сопоставлению переводов Бельо с подлинниками,— ясно сознавая, насколько внесенные им изменения преобразовали оригинал. Изменения эти преследовали две цели: во-первых, привести чужое творение в соответствие со своими собственными чувствами, мыслями и образами; во-вторых, возвысить и сделать просветленными пересоздаваемые им романтические творения, чтобы посредством обращения к классике — или, быть может, с помощью умелого упорядочения и умелого освобождения от всего лишнего — выставить на всеобщее обозрение те чистые и гармонические линии, которые в них таятся»[34]. «Джинны» и «Молитва за всех», как и другие переводы Андреса Бельо, стали, благодаря его вдохновенным усилиям, выдающимися достижениями испаноязычной, и в частности чилийской, поэзии.

Активное и многолетнее присутствие в чилийской литературе такого колосса, как Андрес Бельо, имело двоякого рода последствия для национальной поэзии, делавшей начальные шаги.

С одной стороны, он оказал этой поэзии неоценимую помощь, фактически воспитав первое ее поколение. Далеко не все представители этого поколения разделяли политические взгляды Бельо (в большинстве случаев дело обстояло как раз наоборот — в особенности на первых порах), но во всем, что касалось лите-

ратуры, все они безоговорочно признавали его своим учителем и наставником в литературных спорах.

Это весьма убедительно проявилось в литературной дискуссии 1842 г., в которой молодые поэты Чили выступили заодно с А. Бельо. Один из них, Сальвадор Санфуэнтес, первым бросился в полемику с Висенте Лопесом, а в прологе к своей первой поэме запальчиво полемизировал с высказываниями Сармьенто, скептически оценивавшего возможности чилийской литературы: «...я знаю, чилийцы, что если мы так и не начнем, то предоставим обширное поле деятельности чужакам, насмехающимся над нами. Вам уже известно, что заявляет одна злокозненная газетка: дескать, нашим жалким умишкам не удалось породить ни одного стиха...» «Что же,— продолжал автор, косвенно признавая основательность неутешительного диагноза, поставленного аргентинцем, но категорически не соглашаясь с его прогнозами,— если мы не умеем говорить, так изобретем же язык. Храбрость все преодолевает — нужно только начать» [25].

Но, с другой стороны, своим огромным авторитетом, обширными познаниями и высоким поэтическим мастерством Андрес Бельо, при всей свойственной ему терпимости, несколько подавлял молодых поэтов, не осмеливавшихся состязаться с ним, а тем более — перечить ему; так могучее дерево раскидистой кроной затеняет подлесок, невольно препятствуя его росту. Быть может, это отчасти объясняет, почему в чилийской поэзии 30—40-х годов XIX в. не появилось по-настоящему крупных фигур.

Первым романтическим произведением этой поэзии принято считать «Скорбную песнь на смерть Диего Порталеса» Мерседес Марин дель Соляр, ученицы Андреса Бельо (есть сведения, что он сам был причастен к написанию этой поэмы). О характерном для Чили несовпадении романтизма в литературе с либерализмом в политике красноречиво свидетельствует уже то обстоятельство, что именно стихотворением, оплакивающим гибель вождя консервативной партии, впервые заявил о себе романтизм в чилийской поэзии. Действительно, скорбные чувства, вызванные событием, имевшим общественный характер, получили в этих стихах глубоко индивидуальное выражение. Первая чилийская поэтесса писала также любовную лирику и стихи патриотического содержания, в частности посвященные знаменитому партизану времени войны за независимость, Мануэлю Родригесу.

Более значительным было творчество Сальвадора Санфуэнтеса (Salvador Sanfuentes, 1817—1860). Одним из первых последовавший призыву Ластарриа создавать национальную литературу, он стал вводить в поэзию исторические сюжеты, осмысливая их в романтическом ключе. В 1842 г. Сальвадор Санфуэнтес опубликовал в еженедельнике «Семанарио де Сантьяго» поэму или «легенду» «Колокольня», печатавшуюся по частям с продолжением. Действие поэмы развертывается в колониальную

эпоху; ее герои — старый испанский маркиз, кичащийся своей родовитостью, его дочь Леонор, статная красавица («мне, как и лорду Байрону, нравятся высокие женщины»,— признается автор), возлюбленный Леонор — капитан Эулохио, храбрый воин, однако по своему происхождению далеко не равный маркизу, мечтающему о высокородном женихе для дочери. На этом и основан конфликт: Леонор и Эулохио бегут; маркиз настигает их; капитан отдан под суд, который приговаривает его к смерти, но, ввиду заслуг Эулохио перед Чили, казнь заменяется изгнанием. Однако маркиз, поклявшийся отомстить обидчику, убивает капитана, а Леонор, заточенная в монастырь, кончает с собой, повесившись на балке монастырской колокольни. Остаток жизни отец проводит, окруженный всеобщим презрением и снедаемый муками совести.

И сюжет «Колокольни», и пронизывающий ее фатализм отчетливо напоминают известную драму испанского романтика де Риваса «Дон Альваро, или Сила рока». Жанр «исторических романсов», которому следовал де Ривас, а также жанр «легенд в стихах», созданный другим испанским романтиком — Хосе Сорильей, оказали очевидное влияние на Санфуэнтеса, стремившегося запечатлеть исторические реалии своей родины («Разбойник», 1846; «Инами»). Последнее произведение примечательно попыткой автора воссоздать картину природы южных областей Чили. Поэт интересовался жизнью и культурой коренных жителей страны (что, впрочем, почти не нашло отражения в его творчестве): в бытность свою интендантом провинции Вальдивия он составил грамматику араукайского языка. Стихотворные легенды Сальвадора Санфуэнтеса сыграли важную роль в чилийской литературе XIX в., отчасти заменив собой еще долго не получавший развития жанр исторического романа.

Иная, лирическая струя романтической поэзии проявилась в творчестве Эусебио Лильо и Роблеса (Eucebio Lillo y Robles, 1826–1910) и Гильермо Блеста Ганы (Guillermo Blest Gana, 1829–1905). Первый из них прожил бурную жизнь: активный деятель Общества равенства, он был приговорен к смертной казни, замененной ему изгнанием. Вновь выступил он на политической арене в конце 50-х годов, когда вместе с Гильермо Блестом Ганой и Гильермо Маттой включился в борьбу против правительства консерваторов. Эта группа непримиримых либералов начала издавать газету «Конституционная ассамблея». Газета была закрыта, а трое поэтов подверглись репрессиям за «нарушение закона о печати». В 1858 г. Эусебио Лильо вновь вынужден был эмигрировать. Позже, вернувшись на родину, он занимал ряд административных должностей, стал сенатором. Однако в литературу Эусебио Лильо вошел главным образом как создатель меланхолических и нежных любовных стихов, за что был прозван «соловьем» чилийской поэзии, да еще как автор национального

гимна Чили, заново написанного им в 1847 г. (яростный антииспанизм прежнего гимна становился уже неуместным). В тексте, написанном Лильо, воздается должное обоим народам, образовавшим чилийскую нацию: чилийцы именуются в нем «детьми Сида» и наследниками «гордых арауканов».

Поэт Гильермо Матта (Guillermo Matta, 1829—1899) провел юность в провинции, оставаясь в стороне от общественных событий. По складу своего дарования и незаурядному гражданскому темпераменту он, казалось, был призван внести в романтическую поэзию Чили мятежный дух Байрона и Эспронседы, которым поклонялся. Но он вошел в литературу слишком поздно; революционный подъем, связанный с деятельностью Общества равенства, остался уже позади. Известность в стране Г. Матта получил как автор печальных, чувствительных стихов, имевших широкое распространение. В 1858 г. Матта вместе с двумя своими товарищами попытался проявить политическую активность, но эта попытка была вскоре пресечена. Совершив путешествие по Европе после вынужденного изгнания, Матта по возвращении на родину принялся редактировать газету «Вос де Чиле», за что и попал в тюрьму по обвинению в нарушении закона о печати. Последующие годы Матта провел на дипломатической службе. За это время он присоединил к числу своих кумиров Гейне, растущей популярности которого в Чили он всемерно способствовал. В своих стихах Матта пытался (не всегда успешно) соединить революционную патетику европейских романтиков с возвышенной риторикой классицизма, уроки Кинтаны с опытом Эспронседы, за что постоянно навлекал на себя обвинения в эклектизме, в необузданности и чрезмерности. Однако именно он на протяжении второй половины XIX в. поддерживал и развивал освободительные и патриотические традиции чилийской поэзии, не давая угаснуть в ней тому чувству испаноамериканского единства, которое сам выражал не однажды,— например, в стихотворном отклике на начавшееся в 1861 г. вторжение в Мексику, организованное европейскими державами:

Америка, бери оружье в руки!
Опять тебе несет Европа рабство,
опять тебе грозит былой позор.
Америка, бери оружье в руки!
Поднимем меч, дадим врагу отпор.
Пусть флаг республиканский гордо вьется!
Пусть деспоты Европы — короли
узнают, что Америкой зовется.
От Мексики до Огненной Земли
пусть клич свободы бурею несется [26].

Перевод Н. Банникова

Эти традиции заметно идут на убыль в творчестве последующих представителей романтической поэзии в Чили, которые постепенно отказываются и от художественного познания окружающей действительности, уступая решение этой задачи прозаикам. Хосе Антонио Соффиа (José Antonio Soffia, 1843—1886), проведший много лет в Колумбии в должности чилийского посла, посвятил колумбийской реке Магдалене одно из лучших своих стихотворений, что, впрочем, не помешало ему стать популярнейшей песней чилийцев «Рио... рио...» («Река... река...»), которую поют и поныне. Немаловажной заслугой Соффиа является осуществленный им перевод на испанский язык стихотворений выдающегося поэта-романтика Бразилии Антонио Гонсалвеса Диаса.

В поэзию чилийского романтизма фольклорную струю внес Хуан Рафаэль Альенде. Герой его стихотворения «Рото» («оборванец», «босяк») — типичный представитель «наинижайших низов» чилийского общества. Его образ приобретает здесь символическое значение, которое впоследствии будет характеризовать многие произведения чилийской прозы.

Рото — это не потомок
европейских венценосцев:
это сын араукапов,
это внук араукапов;
он из доблестной породы
воинов неустрашимых,
укротить себя не давших
ни испанцам горделивым,
ни правителям чилийским...[27]

Преобладающее влияние Г. А. Беккера, ощутимое в поэзии поздних представителей романтической школы, их возрастающий интерес к внутреннему миру одинокой личности предвещают возникновение испаноамериканского модернизма. Один из них, Эдуардо де ла Барра (1839—1900), предваряет своим прологом вышедшую в 1888 г. в Вальпараисо книгу стихов и прозы никарагуанца Рубена Дарио «Лазурь», которым возвестило о себе новое течение.

Национальная чилийская проза зародилась и начала заявлять о себе на страницах периодических изданий. Как и во многих странах Латинской Америки, первым жанром стал бытописательский очерк (рассказ или повесть с увлекательным, драматическим сюжетом), а также и роман-фельетон на французский образец. В 1843 г. на страницах журнала «Эль Крепускуло», издававшегося членами Литературного общества, появились первые зарисовки из чилийской жизни, среди которых — рассказ «Нищий» («El Mendigo») Х. В. Ластарриа. От этого произведения и ведет свое начало национальная проза Чили. В том же году Карлос Бельо, драма которого «Любовь поэта» была уже постав-

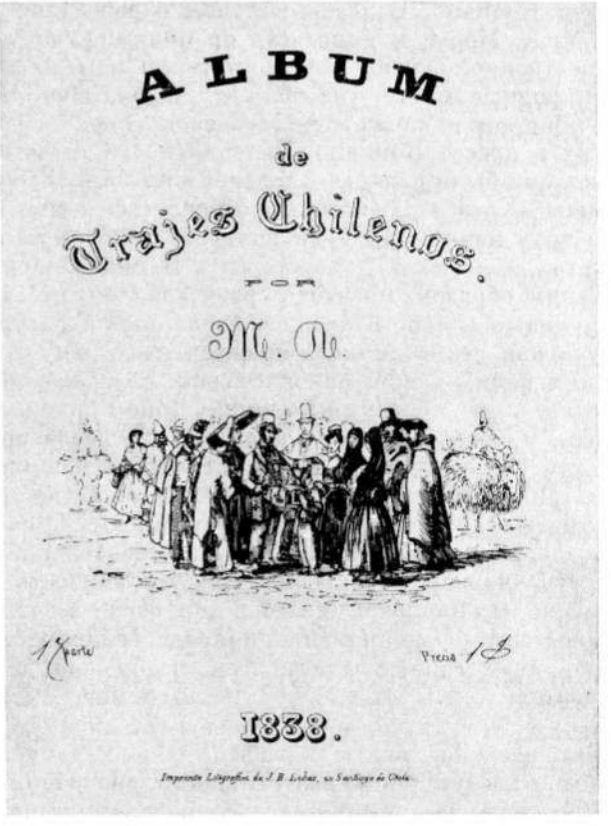
лена в столичном театре, опубликовал в «Эль Прогресо» повесть «Сумасшедший», а несколько позднее — рассказ «Тринидад, или Жена рыбака» с подзаголовком «История из жизни Копиапо» (Копиапо — город на севере Чили). В том же издании появились в 1852 г. два анонимных рассказа «Констансия» и «Эльвира», где также чувствуется желание изобразить специфические черты жизни чилийцев, нравы и обычаи тех мест, где происходит действие. Плодотворность усилий этих первых прозаиков очевидна, если сравнить их с одновременно появившейся повестью Бернабе де ла Барра «Эмма и Карлос, или Две клятвы» (1848), ни место действия, ни герои которой не имели ничего общего с чилийской действительностью.

С первых же шагов чилийская проза обращается к событиям недавней войны за освобождение Чили от испанского владычества. Эти события изображены — правда, пока еще лишь в качестве фона — в романе-фельетоне Венсеслао Виаля Гусмана «Жизнь друга, или Первая любовь» (1848). А в «Сценах войны за независимость» (1848) Сантьяго Линдсея военно-исторические события сами служат сюжетной основой.

Однако исторический роман на своем, национальном материале складывается в Чили на много позже, чем в других испаноязычных странах Америки. Недостаточная укорененность зарождавшейся чилийской прозы в историческом прошлом страны, отсутствие прочной традиции, которая связывала бы ее со временем конкисты и колониального владычества, были тому причиной. Характерно, что действие первого и единственного в те годы исторического романа Мануэля Бильбао (брата Франсиско) «Главный инквизитор» (1852) происходит в колониальной Перу. В романе изображены ужасы инквизиции, преследования, которым подвергались люди, заподозренные в свободомыслии. История подобных преследований переплетается здесь с любовной драмой. По сюжету, манере повествования, способу характеристики действующих лиц, резко делящихся на два лагеря — благородных и преступных, «Главный инквизитор» близок историческим романам, появившимся в других странах Испанской Америки, в частности «Невесте еретика» аргентинца В. Фиделя Лопеса. За пределами Чили развертывается действие и следующего авантюрно-приключенческого романа М. Бильбао «Пират из Гуайаса» (1855).

Что же касается ведущей тенденции чилийской прозы — художественного воссоздания нравов, обычаев, быта чилийского общества, т. е. костумбризма, то наиболее значительными его представителями стали Хосе Хоакин Вальехо (José Joaquín Vallego, псевдоним Хотабече (Jotabeche), 1810—1864) и Хосе Викторино Ластарриа (José Victorino Lastarria, 1808—1888).

Творчество обоих этих писателей, при всем их различии, имеет тесную связь с творчеством их знаменитого современника, ис-



Обложка альбома жанровых гравюр,
выполненных в Чили немецким художником
М. Ругендасом

панца Мариано Хосе Ларры. Произведения Ларры, имевшие большое влияние на развитие костумбризма во всей Испанской Америке, в Чили получили особый резонанс. Во-первых, привлекала эстетическая программа Ларры, который не хотел быть безоговорочным адептом ни классицизма, ни романтизма. «Мы допускаем все жанры и все школы» — эти его слова почти буквально повторял Ластарриа, и они соответствовали самой сути чилийской литературы, в которой были размыты границы обоих направлений. Во-вторых, критика общественных нравов Ларры была окрашена духом сатирической иронии, столь близкой характеру чилийцев. Наконец, коренная установка Ларры поставить литературу на службу общественному прогрессу также разделялась обоими первыми прозаиками-костумбристами Чили.

Уроженец Копиапо, Вальехо получил образование в столичном лицее Х. Х. Моры. В молодости он принимал активное участие в общественной жизни, писал статьи и памфлеты, а затем вернулся в родные места, где занялся адвокатской практикой. С того времени он и начал сочинять свои очерки и зарисовки, публикуя их в прессе Копиапо, Вальпараисо, Сантьяго. Собранные воедино, они были изданы отдельной книгой в 1848 г.

Псевдоним «Хотабече», который избрал себе автор книги, составлен из трех начальных букв полного имени Хосе Баутисты Ченау («хота», «бе», «че»), известного в Копиапо насмешника и остряка. Таким образом, писатель сразу заявлял: его вдохновляют не знаменитые личности, а провинциальный балагур! «Назрела настоятельная необходимость представить страну Чили перед лицом других наций такой, какой создала ее божья десница»,— написано было в предисловии к сборнику (оно принадлежало Антонио Гарсиа Рейес). Зарисовки и очерки Хотабече он противопоставлял тем произведениям, в романтических излишествах которых усматривал проявление дурного вкуса. Особенно хвалил он стиль книги — «всегда простой и естественный, свидетельствующий о здравом смысле автора» [28]. Действительно, простота, естественность, народное здравомыслие, ироничность отличают книгу Хотабече. Но при этом писатель лирически взволнован, когда его переполняет любовь к родной природе, ее красоте. Описывая путешествие через горные отроги Анд, изображая дельту реки Майпу, писатель ощущает свое единство с могучей природной стихией.

Уже само название книги Хотабече «Очерки» указывало на связь автора с костумбристскими очерками, писавшимися в Испании в 30-е годы, и прежде всего с произведениями Мариано Хосе Ларры. Он был подлинным кумиром Хотабече: «Я обожаю Ларру и редко засыпаю без того, чтобы не прочесть какое-либо из его прекрасных сочинений». А в очерке «Морская прогулка», обращаясь к погибшему испанцу, он называет его «божественным гением» [29]. Как явствует из характера творческой индивидуальности Хотабече, его привлекали в Ларре и критический взгляд на жизнь, и неприятие «крайностей» романтизма. При этом Хотабече оставался верен самому себе, не подчиняясь слепо уже созданным — пусть даже совершенным — образцам. Сравнивая Хотабече с его испанским современником, критик П. Ноласко Крус справедливо подчеркивал оригинальность творчества Хотабече, который, «погружаясь в стихию национальной жизни... переставал оглядываться на Ларру. Его мысли рождались сами собой, его перо дышало свободно» [30].

«Очерки» Хотабече разнообразны — здесь и картинки провинциальных нравов, и рассказы о забавных случаях, и просто письма, где автор излагает свои наблюдения, сообщает о примечательных событиях, делится впечатлениями по поводу новых яв-

лений и веяний (таково вышеупомянутое «Письмо другу в Сантьяго», где высмеивается мода на романтизм). Все то, о чем писал Хотабече, он не только видел своими глазами, но и испытал на собственном опыте. Лихорадка предпринимательства, захлестнувшая родные места автора Копиало, Чаньярсильо, коснулась и его: в одном из очерков он с живостью и юмором рассказывает о том, как, сколотив небольшой капитал, пустился в авантюру, оказавшуюся неудачной. Так, отталкиваясь от личного опыта, автор вводит тему промышленного бума на севере Чили, принесшего обогащение единицам и разорение большинству. Очерки «Путь к жиле Лос трес портесуэлос», «Пампа ларга», «Открыватель залежей в Чаньярсильо» и другие представляют собой художественные документы, свидетельствующие о новых процессах, происходящих в социально-экономической жизни страны. Непритязательно, неспешно повествует автор, как 18 мая 1832 г. усталый погонщик ослов Хуан Годой, усевшись на камень, оказавшийся глыбой самородного серебра, стал неожиданно для себя открывателем серебряных залежей. Эта неожиданная находка имела серьезные последствия. Выразительно, лаконично рисует Хотабече достоверную картину стремительного зарождения горнорудной промышленности, основываясь при этом на точных фактах и даже цифрах. Особенно пристально вглядывается Хотабече в оборотную сторону капиталистического прогресса: «Войдите в нищую лачугу, что виднеется слева, на обочине королевской дороги. Здесь живет мать с семью детьми — нет, не живет, а покоится, словно в могиле. Это семья одного из первооткрывателей. Прошу вас, загляните только в этот домишко, сосредоточивший в себе всю горечь здешней жизни»[31].

В книге Хотабече, отмеченной в целом спокойной сдержанностью слова, ироничностью, подобное место не единственное. Автор дает волю и гневной патетике там, где речь идет о каторжном и героическом труде шахтеров Севера. Гордость за человека-труженика, искреннее восхищение неукротимостью его духа соседствуют с чувством горячего протеста против невыносимости условий, в которых он должен работать; Хотабече был первым свидетелем системы капиталистической эксплуатации в горнорудной промышленности Чили и первым, кто поднял против нее свой негодующий голос.

«Шахта — это редкостное свидетельство мощи и отваги человека, и, быть может, даже дерзко пересекая бурный океан, он не дает лучшего доказательства величия своей участи, чем когда он обходит и преодолевает те пропасти, которые сам же вырыл под неслыханной тяжестью беспорядочно громоздящихся гор. Моряку посреди опасностей сопутствует множество надежд: какое-нибудь суденышко или доска могут вынести его невредимым на берег. Рудокопу же сопутствуют только потемки; случись его ноге поскользнуться на узкой тропке, по которой он движется,— и ничто

не спасет его в этом кораблекрушении; он не успеет даже различить лицо смерти, которая настигнет его, напомнив о своем существовании самым внушительным образом. Чудовищный взрыв порохового заряда, что поджигает подрывник, выполняя свою работу, сотрясение исполинской громады, уязвленной в самое сердце, и грохот, тысячекратное эхо которого отдается во всех пустотах и расщелинах шахты,— это самое грозное из всего, что только можно изведать, это наивысшее выражение всемогущества индустрии, или, как говорят шахтеры, это вопль горы, ощутившей, что чрево ее растерзано. Как бы ни были вы подготовлены к тому, чтобы услышать этот ужасный грохот, вас охватит неистовый ужас, от которого вы не избавитесь и после того, как все миновало...

...Среди шахт Чаньярсильо „Дескубридора" занимает первое место; и потому, что первой была заложена, и по объему своих богатств. Добыча ведется здесь на большей глубине, чем во всех остальных. Увидав полуголого человека в отверстии шахты, несущего на спине каменный груз весом в восемь, десять и даже двенадцать арроб, после того как взобрался с таким чудовищным грузом по бесконечной цепи галерей, забоев и переходов, услыхав мучительный хрип, который он издает, когда ему удается глотнуть свежего воздуха, мы постигаем, что рудокоп принадлежит к породе каких-то существ, проклятых еще больше, чем все остальные люди. И он представляется нам выходцем из другого мира, несчастливого еще больше, чем наш, а в глубоком вздохе, что он испускает, очнувшись среди нас, слышится горький упрек, обращенный к небу, которое сделало его отверженным рода человеческого. Необходимость преодолеть расстояние между пластом, хранящим руду для шахтера, и выходом из шахты выкупала его в обильном поту, проступающем из всех его пор; каждому из его размеренных шагов вторит натужный стон; его сгорбленная фигура, его трудная поступь, его учащенное дыхание — все говорит о том, какие мучения он испытывает. Но стоит ему лишь свалить свой груз на землю, как он вытягивается во весь свой завидный рост, испуская веселый свист, с жадностью осушает стакан воды и, напевая непристойную песенку, вновь исчезает в сводчатом лабиринте мрачных подземелий» [32].

Ни в Чили, ни в других странах Испанской Америки не было в ту пору писателя, который, обратив свой взор на угнетение пролетариата, с такой мужественной прямотой нарисовал бы такую картину. В этом смысле Хотабече — предтеча Бальдомеро Лильо, чья книга «Под землей», написанная в начале XX в., раскрыла во всей обнаженности чудовищную эксплуатацию чилийского рабочего класса. В чилийскую литературу Хотабече вошел лишь одной этой книгой, после которой он не возвращался к писательству.

По-иному сложился творческий путь его ближайшего совре-

менника Х. В. Ластарриа, продолжавшийся четыре десятилетия: его первое произведение увидело свет в 1843 г., а последнее — в 1884 г. Более сложной и разносторонней была и сама личность Ластарриа — прозаика, мыслителя, государственного и общественного деятеля, вождя литературного движения. На политической арене он выступал как один из видных идеологов чилийского либерализма. А вот в художественном творчестве ему недоставало той природной одаренности, какой обладал Хотабече. Литературные произведения Ластарриа в основном подчинялись определенной идейной цели. «Он стал романистом не по призванию, не благодаря своим талантам, но по велению ума. Он считал необходимым создать романную традицию в Чили и с энтузиазмом принялся выполнять эту задачу, к сожалению, не располагая достаточным талантом» [33].

Сочинения Ластарриа трудно делить по жанрам: его рассказы напоминают повести, повести — маленькие романы. Он и сам не заботился об их разграничении. Собрав под старость все свои прозаические художественные произведения в книге «Вчера и сегодня» («Antaño y Ogaño», 1887), он дал ей подзаголовок: «Романы и рассказы из испаноамериканской жизни».

Первый его рассказ — «Нищий» — примечателен стремлением автора реализовать провозглашенную им программу воплощения национальной действительности. «Несколько лет назад октябрьским вечером я прогуливался по берегу реки Мапочо, любуясь множеством прекрасных пейзажей, которыми богата эта местность. Весенняя наша природа блистала щедростью красот... О, очарование Мапочо! Сколько раз мое сердце наполнялось счастьем, когда я ее созерцал» [34].

Так, сразу же обозначив место и время действия (столица Чили Сантьяго находится в Южном полушарии, и здесь октябрь — месяц весны), автор сообщает о встрече с героем. Таинственный нищий подробно рассказывает ему о горестных превратностях своей жизни, которые и образуют фабулу рассказа, напоминающую романтическую мелодраму из тех, что переводились с французского и ставились в Чили.

Молодой солдат освободительной армии, участник знаменитой обороны Ранкагуа, становится затем жертвой множества невзгод, приведших его в конце концов на набережную Мапочо просить подаяния. Стечение бедствий, преследующих героя, роковая любовь к обманувшей его чувства Люсии превратили мужественного защитника родины в опустившегося оборванца. Ориентация на эти образцы, естественная для первых шагов национальной прозы, стала средством освоения техники построения сюжета. Писатель попытался запечатлеть приметы быта и обычаев чилийцев, однако развернутой их картины, равно как и изображения «множества прекрасных пейзажей», лишь упомянутых в первых фразах, в «Нищем» еще нет.

Сходен с рассказом «Нищий» другой рассказ Ластарриа «Роса». Его герой — участник войны за независимость, а в основе мелодраматического сюжета — роковая любовная драма. Полковник-патриот захвачен в доме возлюбленной, его убивают враги до того, как товарищи успевают прийти к нему на помощь. Вслед за ними погибает и героиня — она кончает с собой.

Наиболее эффектна по композиции и сюжету повесть того же автора «Прапорщик Алонсо Диас де Гусман» («El Alferez Alonso Díaz de Guzman», 1851), в центре которой — реальная историческая фигура, со временем ставшая легендарной и привлекшая к себе интерес нескольких европейских авторов. Речь идет о знаменитой «монахине-прапорщике», похождения которой отмечены романтической авантюрностью,— под мундиром офицера скрывалась страстно влюбленная женщина. Жгучие перипетии любви и следующая за ними вереница убийств и дуэлей образуют увлекательную фабулу, развивающуюся на фоне конкретной среды и в конкретную историческую эпоху: это — город Консепсион, XVII век. Однако и здесь среда более обозначена, чем нарисована, и напоминает скорее декорацию. Как теоретик Ластарриа выступал против экзальтации, излишества воображения, но в первых своих произведениях он их не избежал.

Поворотным моментом в художественной эволюции писателя явились его повести конца 50—60-х годов XIX в. Отказавшись от мелодраматических сюжетов, он обратился к текущим политическим событиям, переведя их в аллегорию. В повестях изображена борьба либералов против консерваторов во время избирательной кампании 1858 г., навлекшая преследования на многих писателей.

В первой из них — «Путешествие пиявки» («Peregrinación de una Vinchuca», 1858) — писатель совмещает реальность фактов и фантастику. Зловещим символом действительности становится пиявка, поселившаяся на плечах дьявола и совершающая путешествие от берегов Мапочо в преисподнюю. Загробное царство автор населяет конкретными персонажами: здесь собрались твердолобые консерваторы, противящиеся прогрессу и держащие страну в состоянии застоя. В этом произведении проявился яркий полемический дар писателя, мечущего саркастические стрелы в своих врагов. «Путешествие пиявки» — это, в сущности, памфлет, а не повесть.

Следующая повесть Ластарриа того периода — «Дон Гильермо» («Don Guillermo», 1860) — проникнута тем же политическим пафосом. В ней также совмещаются реальность и фантастика. На сей раз не пиявка, но таинственный незнакомец дон Гильермо, англичанин-бродяга, ведет рассказчика в адскую пещеру. Вновь действие переносится в царство дьявольских сил — продажных политиков, растленных священников, адвокатов. Безыскусственность повествовательного приема в повести «Дон Гильермо» в оп-

ределенной степени компенсируется умелым введением в нее элементов народного просторечия, образов народной мифологии. Ластарриа был первым, кто попытался обогатить этими образами чилийскую прозу.

Еще один поворот в творческой манере Ластарриа обозначил его поздний роман «Дневник сумасшедшей» (1875) — опыт раскрытия внутреннего мира душевнобольного человека через воспоминания. Последний роман Ластарриа «Спасите видимость» (1884), построенный на любовном сюжете, сходном с тем, что лег в основу первого его рассказа, не был, однако, повторением. Чуткий к движению времени, писатель воспользовался художественными приемами французского натурализма.

Хосе Викторино Ластарриа — фигура в высшей степени многогранная и драматическая. Родоначальник чилийской прозы, он так и не стал ее ведущей фигурой. В литературных произведениях он преследовал дидактические цели; его называли «человеком идеи», и ей он подчинял свое творчество.

Но и как человек идеи Ластарриа был уязвим в том, что пытался механистически применять к чилийской действительности принципы социально-экономического прогресса, выработанные в Европе. В 1861 г. вышло главное его произведение — «Уроки позитивной политики», в котором автор заявлял о себе как последователе философии О. Конта. Своим «цивилизаторским» концепциям (они были сродни сармьентовским) Ластарриа пытался подчинить опыт национальной жизни, однако ее своеобразие в них не укладывалось. Как справедливо подметил Цум Фельде, Ластарриа «не был способен аутентично, интуитивно воспринимать историческую действительность, которую видел лишь в фокусе своих категорий» [35].

Личность и судьба Ластарриа впечатляюще отразились в его «литературных воспоминаниях» («Los Recuerdos literarios», 1884), вышедших уже под конец его жизни и ставших не только наиболее значительным его произведением, но и важным явлением культурной жизни страны. Он воссоздал в них историю всех дискуссий — общественных и литературных,— которыми были наполнены первые десятилетия чилийской республики.

Эти «Воспоминания» представляют важнейший интерес и богатством фактов, и не менее — яркой субъективностью, которой автор окрасил их интерпретацию.

Поздним плодом прозы костумбризма и одновременно образцом мемуарного жанра была книга Висенте Переса Росалеса (Vicente Perez Rosales, 1807—1886) «Воспоминания о прошлом» («Recuerdos del pasado», 1886). Автор, отнюдь не считавший себя писателем, даже не предполагал превратить в книгу очерки, которые он в разное время печатал в чилийской прессе. За него это сделал, собрав воедино и то, что увидело свет, и то, что сохранялось в оригинале, друг Переса Росалеса. «Воспоминания о про-

шлом» отличаются живостью, непосредственной манерой изложения. Свои жизненные впечатления автор излагает непритязательно, искренне, чураясь каких-либо суждений или обобщений.

За свою долгую жизнь автор много видел, много путешествовал, имел возможность накопить разнообразные наблюдения. В детстве Перес Росалес, внук известного деятеля Индепенденсии Хуана Эгапьи, присутствовал при расстреле отважных патриотов братьев Каррера в Мендосе. Позже он оставил свидетельство и о других примечательных событиях и фигурах своего времени. В Париже он присутствовал на первом представлении драмы В. Гюго «Эрнани», продемонстрировавшем торжество французского романтизма. Во французской столице он встретился с лидером антииспанской войны Хосе Сан-Мартином, добровольно покинувшим родину, а также познакомился со зловещим тираном Аргентины Росасом, незадолго до того свергнутым и изгнанным из своей страны.

Но, пожалуй, более всего примечательны его бытописательские зарисовки из жизни Чили XIX в. Мы узнаём, как выглядела столица, каков был порт Вальпараисо, как начинался промышленный бум на севере страны, как протекала иммиграция европейцев в Чили, чему автор лично способствовал, служа консулом в Германии. Примечательны, наконец, и воспоминания Переса Росалеса о встрече с русскими в Париже в 50-е годы (см. Прил.).

Подобно другим мемуарным книгам — таким, как «Тридцатилетние воспоминания» («Recuerdas de treinta anos», 1872—1874) Хосе Сапиолы (José Zapiola) или «Литературные воспоминания» Х. В. Ластарриа,— книга В. Росалеса — это автобиография и одновременно исторический источник. Некоторые из такого рода книг, как «Литературные воспоминания» Ластарриа, непосредственным образом смыкаются с еще одним прозаическим жанром — публицистикой. Она получила в Чили весьма значительное развитие. Темы ее были актуальными для текущей общественной жизни. Первым и нашумевшим образцом подобной публицистики была уже упомянутая статья Ф. Бильбао «Чилийская общественность». Бильбао был также автором и других эссе на жгучие темы жизни Испанской Америки («Американское евангелие», 1864).

Выдающееся место как автору эссе на исторические и социальные темы принадлежало Бенхамину Викупье Маккене (Benjamín Vicuña MacCena, 1804—1864). Это был один из самых ярких деятелей чилийского либерализма, человек огромной эрудиции и общественного темперамента.

В Чили, где до самого конца века не было написано исторических романов, большое развитие получили исторические исследования. Здесь рядом с Викуньей Маккеной встали такие фигуры, как Диего Баррос Арана, братья Амунатеги, которые

были также авторами литературных эссе. Политическая, историческая, литературно-критическая эссеистика, как и мемуарная литература, создавала обобщающую картину общественной жизни страны, становившейся все более богатой и оживленной по мере социально-экономического прогресса.

В середине века на литературную арену Чили вышел писатель, которому суждено будет стать основателем реалистического национального романа,— Альберто Блест Гана (Alberto Blest Gana, 1830—1920). Можно с полным основанием назвать его ключевой фигурой в истории чилийской прозы, имея в виду и отражение в его творчестве основных проблем национального бытия, и новаторский характер его литературной позиции.

Блест Гана был одним из трех сыновей ирландского врача, обосновавшегося в Чили незадолго до рождения писателя. В чилийскую литературу вошли и два других его брата — Гильермо, поэт, и Хоакин, литературный критик и публицист. Избрав в юности военную карьеру, Блест Гана был отправлен для обучения в Париж, где оказался свидетелем революционных событий 1848 г.

Литературный дебют Блеста Ганы датируется 1853 годом, когда в газете «Эль Мусео», которую издавал Баррос Арана, он опубликовал рассказ «Общественная сцена» («Una escena social»). Сюжетная схема в нем откровенно мелодраматична. К юной героине, обреченной на сожительство с богачом, от которого она имеет ребенка, питает страсть робкий молодой человек. На страницах того же издания Блест Гана выступил и с небольшими костумбристскими очерками, подписанными псевдонимом Пчела. Одновременно в печати появились и его поэтические опыты, однако вскоре А. Блест Гана уничтожил рукописи своих стихотворений. Позже (в письме к Бенхамину Викунье Маккене) писатель трактовал этот поступок как начальный акт творческого самосознания: «С того дня, когда, читая Бальзака, я совершил аутодафе, бросив в пламя печки рифмованные впечатления моей юности, я поклялся стать романистом и покинуть литературную стезю, если мне недостанет сил осуществить нечто нетривиальное и неслучайное». Блест Гана делает весьма важное признание: «... я пишу по потребности души, по непреодолимому желанию, ведомый некоей нематериальной силой, которая нас отдаляет от скучных жизненных забот, бросает в стихию воображения, где никто не может запретить пользоваться плодами интеллектуального наслаждения. Я пишу в конечном счете потому, что у меня мания писательства» [36].

Блест Гана не только декларировал суверенность, самоценность писательского дела. В отличие от большинства своих предшественников, сочетавших литературные занятия с политической деятельностью, он стал первым профессиональным романистом.

Становление Блеста Ганы как писателя происходило медленно: технику повествования, композиционные приемы, искусство занимательной интриги он осваивал в серии коротких повестей (на манер романов-фельетонов), сюжеты которых были основаны на любовных коллизиях. Свои первые литературные опыты писатель рассматривал как подступ к главному художественному замыслу — созданию широкой картины нравов и обычаев чилийской жизни. Одновременно он продолжает тщательное их исследование в цикле очерков, которые публикует в газете «Ла Семана», возобновившейся с конца 50-х годов. Некоторые из тогдашних зарисовок найдут свое место в будущих романах.

Набравшись литературного опыта, ощутив себя знатоком чилийских нравов, Блест Гана взялся за написание своего первого чилийского романа; именно так он рассматривал «Арифметику любви» («Aritmética del amor», 1860).

«Арифметика любви» — это пространное повествование о жизни чилийской столицы, включившее в себя точные приметы своего времени. Желая предельно конкретизировать изображаемую картину, автор сразу определяет хронологические рамки действия — 1856 год. Центральный персонаж романа — ловкая и умная красавица Хулиа Вальверде, которая всеми возможными средствами добивается богатства и высокого положения в обществе. Кстати, через образ Хулии Вальверде писатель впервые вводит в чилийскую прозу тему адюльтера.

Корысть определяет характер и другого персонажа романа — Фортунато Эсперансадо. Этот слабовольный молодой человек, не обладающий хваткой Хулии, также готов пожертвовать своими чувствами во имя богатства. Злым гением Фортунато становится Анастасио Бермудес, толкающий его на измену любимой девушке ради выгодного брака. К тому же Бермудес претендует на роль своеобразного теоретика: «Мы, чилийцы, не рождены пробавляться такими глупостями (т. е. любовью.—*В. К.*); мы, слава богу, более положительны. Человек, рождающийся без наследства, должен пуститься на его поиски. Это единственное средство достичь чего-либо, без богатства не станешь ни депутатом, ни выборщиком, ни влиятельным человеком. Если ты беден, но умен, твой ум будет глупостью; если богат, то твоя глупость покажется умом». Элементарный расчет здесь неуклюже провозглашается неким «свойством» национального характера. И хотя в этом романе любовные коллизии по-прежнему определяют движение сюжета, они уже лишены романтического покрова и, так сказать, вписаны в конкретный социальный контекст. Если судьбы героев ранних повестей Блеста Ганы или Ластарриа управлялись некоей роковой силой, то отныне чилийская проза начала открывать важнейший фактор человеческих отношений в буржуазном обществе — деньги. Писателя неизменно интересует механизм воздействия денег на чувства и мораль

человека; вторжение эгоистического расчета в любовные отношения в той или иной форме будет присутствовать во всех его романах.

Чилийское буржуазное общество молодо, и оно еще не знает утонченных приемов обогащения и обмана: деньги и любовь вступают в примитивный обмен. В сущности, все персонажи романа заняты охотой за богатством, о чем писатель говорит с очевидной горечью, и нередко с прямым сарказмом он констатирует, что холодный расчет заменяет истинность чувства. Блест Гана, которого упрекали за изображение «аморальных» героев, не скрывал своих морализаторских намерений.

Если в своих ранних произведениях писатель отдавал дань романтически-сентиментальной мелодраме — действие многих из них происходило в Париже, а действующие лица носили условный характер,— то в романе «Арифметика любви» и среда, и персонажи обрели национальную конкретность, характерность, узнаваемость. «Огромная заслуга этого романа — в том, что он полностью чилийский»,— отмечал М. Л. Амунатеги, один из членов жюри конкурса, присудившего премию «Арифметике любви». Роман был восторженно встречен читающей публикой. Блест Гана стал признанным писателем. Избранный почетным членом гуманитарного факультета университета, он произнес в январе 1861 г. речь, в которой не только изложил свое творческое кредо, но и выдвинул программу дальнейшего развития чилийской литературы.

Констатируя, что отечественная литература находится еще в зачаточном состоянии, Блест Гана выдвигает тезис, аналогичный тому, что был сформулирован еще в 1842 г. Ластарриа. Писатель призывает к созданию поэзии и прозы, оригинальных по сути и пользующихся опытом выдающихся мастеров европейской литературы. Как для Ластарриа, так и для Блеста Ганы крайне важной была воспитательная функция литературных произведений. «Роман, который должен сохранить пальму первенства в Чили на долгие годы, будет костумбристским» [37]. Не только это, но и подобные ему высказывания, и прежде всего творческая практика Блеста Ганы начиная с «Арифметики любви», свидетельствовали о том, что костумбризм он понимал значительно шире, нежели первые чилийские прозаики. «Роман нравов», каким хотел его видеть Блест Гана, должен был, не довольствуясь воссозданием самобытных черт национальной жизни, стремиться к ее аналитическому исследованию. Таким образом, писатель сознательно тяготел к реалистическим средствам изображения общественной жизни, и в этой связи становится ясным, что́ именно привлекало его в Бальзаке, ставшем его кумиром.

В следующем романе, «Мартин Ривас» («Martín Rivas», 1862), писатель достиг наиболее глубокого изображения чилийского общества середины XIX в. Здесь синтезировались тщатель-

ное описание быта и нравов и аналитическая характеристика социальных проблем страны того времени.

Место и время действия романа опять четко обозначено — Сантьяго, 1850—1851 гг. В поле зрения автора — и высший свет столицы, и люди, принадлежащие к так называемому «среднему классу». Главные события романа развертываются в доме Дамасо Энсины; этот дом выступает некоей микромоделью высшего чилийского общества.

Хозяин дома — представитель первого поколения чилийской буржуазии. В самом начале мы узнаем, как ловко сумел разбогатеть этот — поначалу скромный — предприниматель на эксплуатации рудников на севере Чили. (Баснословные доходы он получил в том самом Копиапо, о котором поведал в своих очерках Хотабече.) А с Дамасо Энсиной читатель знакомится в тот момент, когда он стал «обладателем весьма внушительного состояния», а его семейство стало «одним из наиболее знатных в Сантьяго». Мимоходом сообщается и о том, что «доходы ему приносили не столько торговые операции, сколько то, что он, по примеру многих оборотистых дельцов в Чили, давал деньги в рост»[38]. (Это деталь немаловажная для характеристики капиталистической экономики того времени.) «В Чили деньги открывают перед их обладателями куда больше возможностей, нежели в старой Европе. Как бы ни были богаты и могущественны те, кого там именуют денежной аристократией, в высшем свете об их низком происхождении никогда не забывают; у нас же все расступается перед богатством, и в его блеске меркнет то горделивое презрение, с каким прежде люди родовитые взирали на выскочек»[39].

Плебей, вырвавшийся в высший слой общества, Дамасо Энсина олицетворяет исторический компромисс молодой буржуазии и старой аристократии. Отсюда и его постоянные колебания между двумя партиями, над чем не устает иронизировать автор. Шарахаясь в разные стороны, он то проклинает либералов, то, наоборот, презрев благопристойность, соглашается с оппозиционерами. Легко меняющий свои партийные пристрастия, Энсина выглядит смешным и недалеким, но отсутствие собственных взглядов, непоследовательность — все это оказывается не просто индивидуальной особенностью этого персонажа. Здесь писатель засвидетельствовал разброд в общественном мнении, вызванный деятельностью Общества равенства.

Хронологические рамки, в которые помещено действие романа «Мартин Ривас», отчетливо связаны с судьбой Общества равенства. Главный герой романа — Мартин Ривас — появляется впервые в доме Энсины в тот момент, когда «дотоле сонный город Сантьяго пробудился к новой жизни и политика стала непременной темой разговоров». А финальное событие в истории Общества становится эпилогом в судьбе героев — Мартина и Леонор.

Избрав главным местом действия салон Дамасо Энсины, романист изобразил разнообразных представителей высшего общества Чили, выражающих психологию и умонастроения этого слоя. Здесь постоянно присутствуют ничтожные, корыстные женихи дочери Энсины Леонор, здесь фиглярничает и его сын Агустин, который только что вернулся из Парижа наничканный французскими словечками и одетый по последней моде. Здесь же обнаруживают свою тупость и косность «последние ретрограды»—дон Фидель и дон Симон, для которых самое важное—сохранить в стране «порядок». И только супруга дона Фиделя, женщина разумная и начитанная, вносит диссонанс в салонные разговоры. «Но ведь это сущее варварство,—возмутилась донья Франсиска», когда речь зашла о разгоне Общества равенства. Прочие же участники беседы были настроены решительно: «Правительство знает, что делает... Обязанность властей охранять наше спокойствие». Когда же наступил кровавый финал — начались уличные бои,— дон Дамасо окончательно вознегодовал. «Либералы проклятые! Им нечего терять, вот они и устраивают революции. Будь я в правительстве, всех бы на месте расстрелял» [40].

Мартин Ривас, бедный провинциал, приехавший в столицу в надежде получить образование и найти свое место в жизни, не случайно получает приют в доме Дамасо Энсины: своим богатством тот обязан покойному отцу Мартина, умершему в бедности. Энсина из милости принимает юношу, но постепенно убеждается в том, что ему весьма полезны ум, честность и деловые качества юноши. Но, по мере того как Мартин делается все более желанным и нужным семье Дамасо Энсины, все более напряженными становятся его отношения с дочерью хозяина — красавицей Леонор, в которую Мартин влюбляется. Самолюбивая, эгоистичная, привыкшая к поклонению, Леонор поначалу с холодным равнодушием отвергает знаки внимания робкого поклонника. Но все же непосредственное чувство юноши, отвергающего корысть и расчет, побеждает. Любовь Мартина и Леонор проходит проверку в самые жестокие для юноши дни, когда ему после кровавой расправы над восставшими грозит тюрьма. Мужественная и находчивая, Леонор спасает Мартина. Без труда получив согласие отца на брак с Мартином, своенравная красавица становится счастливой женой незнатного юноши. Морализаторская установка романиста здесь очевидна: терпят неудачу корыстные намерения ничтожных претендентов на руку богатой невесты, для которых «золотой телец — кумир наших дней», и торжествуют честность, искренность, добродетель.

Идиллическая финала по-разному интерпретировалась критикой. Говорили, например, что романист стремится морально оздоровить буржуазию. Но важно учитывать намерения самого автора, задачей которого было утверждение устойчивости правст-

венных ценностей и разоблачение пороков растленного общества. При этом несомненно, что собственно любовная коллизия не лишена романтической условности, притом что сам герой — отнюдь не романтическая личность. Наделенный достоинством, честью, благородством, он твердо ступает по земле.

Иначе выглядит другой герой романа — Рафаэль Сан-Луис, единственный, кого «окружает какая-то тайна». Этому образу присущи многие характерные признаки романтической личности, и он единственный, кто выпадает из галереи реалистических персонажей романа. В Национальном институте, где с ним впервые знакомится Мартин, Рафаэль обращал на себя внимание и особой манерой держаться, и одеждой, не соответствовавшей моде. «Его высокая гордая шея своими линиями напоминала шею Байрона, знакомого всем по скульптурным портретам»[41]. Внешний облик Рафаэля, его безысходная любовь к Матильде — родственнице Леонор, его революционное подвижничество — из всего этого складывается законченный романтический образ, который наделен чертами реальной исторической фигуры — лидера Общества равенства Франсиско Бильбао. Изведавший множество жизненных невзгод, обладавший магической силой воздействия на окружающих, Бильбао и в жизни был романтическим героем, которому после его смерти поставили памятник в родном городе. Существенно отличным, однако, был конец героя в действительности от его конца в романе. Франсиско Бильбао умер в эмиграции, а в романе Блеста Ганы Рафаэль Сан-Луис погибает во время уличных боев.

Вооруженное восстание, организованное Обществом равенства в 1851 г. в Сантьяго и возглавленное полковником Урриолой, Блест Гана описал, следуя официальным сообщениям. В ту пору самого автора не было в Чили — он находился в Париже. Однако Блест Гана несомненно сохранил память о революционных боях 1848 г. во французской столице, что помогло ему придать достоверность изображаемым событиям. Для писателя было важно и то обстоятельство, что общественное движение в Чили воодушевлялось радикальной французской философией.

Автор с горячим сочувствием относится к восставшим. Но, стремясь быть объективным, он изображает смелость и самоотверженность и тех, кто вышел на улицу, и тех, кто повел на них атаку: «Безрассудная отвага перед лицом опасности, упорство в нападении и стойкость в защите, боевой пыл и удивительное хладнокровие — эти черты национального характера чилийцев были проявлены в том бою обеими сторонами»[42]. Но законченным воплощением этих героических черт становится Рафаэль Сан-Луис, которому романист всецело отдает свои симпатии.

Поставив перед собой задачу запечатлеть нравы чилийского общества, Блест Гана не ограничивается изображением его верхнего слоя. Значительное место уделено в романе дому Бернарды

Молины, хозяйка которого — типичная представительница так называемого «среднего класса». В этот дом, где царят те же пороки — корысть и интриганство, автор приводит обоих своих героев, Мартина и Рафаэля, и там завязывается еще один узел любовных перипетий, который вписывается в общую композицию романа.

«Мартин Ривас» — второй и главный роман трилогии Блеста Ганы, начатой «Арифметикой любви». А последний роман под названием «Идеал повесы» («Ideal de un calavera») увидел свет в 1863 г. Создавая трилогию, писатель как бы следовал обратной хронологии. Действие в романе «Арифметика любви» разворачивается на фоне современной автору действительности Чили. В «Мартине Ривасе» изображены события, имевшие место незадолго до этого, а в романе «Идеал повесы» Блест Гана переносит читателя в еще более далекие времена — 1837 год, заговор против Диего Порталеса в Кильоте.

С последним романом трилогии в прозу Блеста Ганы входит герой, ранее ей незнакомый. Беспутный повеса, занятый лишь любовными похождениями, Абелярдо Манрикес — не ординарный ловелас. Это чилийский вариант вечного образа Дон-Жуана, ищущего полноты любовного чувства, мечтающего об идеале. «Вертер, смеющийся над застенчивостью Шарлотты... в котором горит святое чувство любви, самый могучий импульс человеческих поступков»,— таким видит его автор. Абелярдо далек от прозаических материальных интересов, он существо как бы маргинальное, выпадающее из системы социальных связей. Он — явный антогонист тех персонажей Блеста Ганы, которые служат лишь «золотому тельцу».

И вот этого типично романтического героя писатель помещает в обыденную среду и окружает его персонажами, занятыми корыстными интересами. Таков прежде всего отец Инес, возлюбленной Абелярдо, с похвальбой рассказывающий, каким образом он обманывает и эксплуатирует своих поденщиков-инкилино.

В конце романа «идеальный повеса» и «подвижник любви» приобретает некий ореол мужества. По стечению обстоятельств судьба бросает Абелярдо Манрикеса в Кильоту, в ту самую воинскую часть, где зрел заговор против Диего Порталеса. Убийство Порталеса несет гибель и заговорщикам, среди которых оказался Абелярдо. В ожидании смерти он произносит слова, подводящие итог его краткой жизни: «Прощай любовь, единственное устремление моей души».

Трилогия Блеста Ганы — «Арифметика любви», «Мартин Ривас», «Идеал повесы» — получила название «Человеческой комедии Чили». Так же как и в бальзаковском цикле, здесь изображены нравы буржуазного общества, вскрыт главный импульс, определяющий помыслы и поведение людей,— жажда денег, описаны тесно переплетающиеся с этим любовные коллизии и

конфликты. В галерее женских образов находим самые разнообразные характеры: судьба женщины в буржуазном обществе была предметом постоянного внимания писателя. Во всех трех романах присутствуют персонажи, которые, хотя и выступают под разными именами, вполне соотносимы с «блуждающими» героями бальзаковской «Человеческой комедии».

Сопоставление Блеста Ганы и Бальзака, разумеется, имеет ограниченный характер. Оставляя в стороне сравнение масштабов таланта обоих писателей, следует отметить прежде всего существенные отличия социально-исторических предпосылок развития французской и чилийской буржуазии. Буржуазия Чили была гораздо более молодой, процесс ее становления протекал в специфических условиях малой страны, едва покончившей с колониальным гнетом. «Общественная сцена» Чили еще не могла иметь такого множества разнообразных типажей, которые действуют в романах Бальзака. И уж вовсе не сопоставимы национальные и литературные традиции, на которые опирались Бальзак и Блест Гана. «Реализм, широко отозвавшийся в прозе, мог быть воспринят в Испанской Америке лишь в той мере, в какой общественная среда позволила подобную интеллектуальную экспансию» [43],— справедливо заметил критик Р. Латчам. Отсюда и его термин «домашний реализм», которым он определил творчество «отца чилийского романа».

Завершив свою трилогию, Блест Гана продолжал сотрудничать в прессе, печатая небольшие костумбристские очерки, юмористические зарисовки. Тогда же у него возник замысел исторического романа. В письме к Ластарриа он писал: «На сей раз я покидаю область правоописательства и устремляю свое воображение к изучению страстей, рождавшихся определенными историческими событиями». В конце концов он остановился на эпохе освободительной революции. Однако этому замыслу суждено было реализоваться (в окончательном виде) лишь три десятилетия спустя. «Во времена реконкисты» — так назвал писатель эпопею чилийской Индепенденсии, которая увидела свет лишь в 1897 г. Блест Гана прожил долгую жизнь, занимая почти до самой кончины дипломатический пост в Париже. (Уже в начале XX в. он написал еще несколько романов, которые принадлежали литературной действительности новой эпохи.) Что же касается реалистического творчества Блеста Ганы 50—60-х годов, то оно стало центральным явлением национальной прозы XIX в. и оказало решающее воздействие на последующий литературный процесс.

Вслед за А. Блестом Ганой картину социальной жизни и нравов Чили в первые десятилетия республики нарисовал в 70-е годы прозаик Даниэль Баррос Греч (Daniel Barros Grech) в романе «Пипиолы и пелуконы» («Pipiolas y pelucones», 1876). Сюжет строится на тривиальной коллизии (история любви бедного про-

вищнала к богатой аристократке). Дальнейшую разработку темы растлевающей власти денег и социальных предрассудков продолжил Висенте Греч, творчество которого, отмеченное влиянием Золя, относится уже к 80-м годам. В этот период в чилийской литературе обозначились новые, натуралистические тенденции, имевшие отчетливую историческую обусловленность.

Исследование пороков капиталистического общества, моральной деградации аристократии — таково было основное содержание прозы последующих десятилетий, устремившейся в русло натурализма.

[1] Цит. по кн.: *Encina F. A.* Portales. Santiago, 1964. Vol. 2. P. 180.
[2] *Чихачев П. А.* Поездка через буэнос-айресские пампы // Отечеств. зап. 1844. Т. 34, № 5/6, отд. 3. СПб. С. 12—13.
[3] *Portales D.* Cartas sobre Chile. México, 1979. P. 5.
[4] *Мильяс О.* Диего Порталес и формирование национального государства Чили // Проблемы идеологии и национальной культуры стран Латинской Америки. М., 1964. С. 85.
[5] *Коцебу О.* Новое путешествие вокруг света в 1823—1826 гг. М., 1981. С. 57.
[6] *Alone.* Historia Personal de la literatura chilena. Santiago, 1960. P. 145.
[7] *Sarmiento D. F.* Recuerdos de provincia. Buenos Aires, 1950. P. 139.
[8] *Melfi D.* Estudios de literatura chilena. Santiago, 1938. P. 29.
[9] Подробная характеристика дискуссии в кн.: *Pinilla N.* 1842; Panorama y significación del movimiento literario. Santiago, 1942,— по которой приводятся высказывания ее участников.
[10] *Jotabeche.* Colección de los artículos. Santiago, 1885. P. 97.
[11] *Lastarria J. V.* Recuerdos literarios. Santiago, 1887. P. 120.
[12] *Lastarria J. V.* Discursos. México, 1956. P. 45.
[13] Ibid.
[14] Цит. по кн.: *Silva Castro R.* La literatura crítica en Chile. Santiago, 1969. P. 72.
[15] *Alegría F.* La poesía chilena. México, 1954. P. 185.
[16] *Lastarria J. V.* Recuerdos literarios. P. 83.
[17] *Lazo R.* Historia de la literatura hispanoamericana. La Habana, 1969. Vol. 2. P. 151.
[18] *Latcham R.* Antología: Crónica de varia lección. Santiago, 1965. P. 265.
[19] Цит. по кн.: *Crema E.* Andrés Bello a través del romanticismo. Caracas, 1956. P. 118.
[20] Ibid. P. 118.
[21] Ibid. P. 124.
[22] Ibid. P. 120.
[23] Ibid. P. 125.
[24] Ibid. P. 133.
[25] *Pinilla N.* Panorama y significación del movimiento literario. Santiago, 1942. P. 115.
[26] Солдаты свободы. М., 1963. С. 114.
[27] *Dussel Díaz F.* Literatura chilena. Santiago, 1959. Vol. 1. P. 404.
[28] *Jotabeche.* Op. cit. P. VI, IX.
[29] Ibid. P. 151.
[30] Цит. по: *Silva Castro R.* La literatura crítica en Chile. P. 215.
[31] *Jotabeche.* Op. cit. P. 46—47.
[32] Ibid. P. 17.
[33] *Alegría F.* Lastarria: El precursos // Cien años de la novela chilena. Concepción, 1961. P. 49.
[34] Antologia del cuento chileno. Santiago, 1964. P. 32.
[35] *Zum Felde A.* Indice crítico de la literatura hispanoamericana. México, 1954. P. 127.
[36] *Silva Castro R.* Alberto Blest Gana. Santiago, 1955. P. 121, 33.
[37] *Rojas M.* Blest Gana y sus mejores páginas. Santiago, 1961. P. 16.
[38] *Блест Гана.* Мартин Ривас. М., 1963. С. 25.
[39] Там же. С. 26.
[40] Там же. С. 74—75.
[41] Там же. С. 59.
[42] Там же. С. 372.
[43] *Latcham R.* Blest Gana y la novela realista, 1959. P. 17.

Раздел пятый

ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ЛА-ПЛАТЫ

Глава первая

ЛИТЕРАТУРА АРГЕНТИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20—40-х ГОДОВ

Особенности развития литературы Ла-Платы, которая на протяжении первой половины XIX в. параллельно с процессом государственно-национальной дифференциации разделилась на литературы Аргентины и Уругвая, обусловливались историко-культурными и этнонациональными особенностями развития этого субрегиона; они обозначились еще в недрах колониального общества. Среди них следует выделить, во-первых, неразвитость социально-культурной жизни в вице-королевстве Рио-де-Ла-Плата, созданного только на исходе XVIII в., и, во-вторых, сложившуюся за годы колониального господства достаточно высокую однородность формировавшегося аргентино-уругвайского этноса, в котором решающую роль играло отчасти метисированное, креольское население. Его этническое ядро составляли так называемые гаучо — крестьянское население пампы, сформировавшееся на базе скотоводческого хозяйства. Последнее обстоятельство обусловило активный и быстрый процесс становления национального самосознания в годы войны за независимость, что способствовало ее успешному и относительно быстрому исходу в Ла-Плате. Это имело непосредственное значение и для литературы. Ла-Плата стала, наряду с Новой Гранадой и Венесуэлой, не только важнейшим очагом освободительной борьбы в масштабах всей Латинской Америки, но и центром наиболее активного развития литературы в русле идеологии революционного американизма и классицизма.

Неразвитость культурно-литературных традиций в колониальную эпоху обусловила активность проникновения в молодую литературу свежих идеологических и эстетических веяний и достаточно свободное развитие новых тенденций. В результате в Аргентине с наибольшей четкостью на протяжении всего периода от начала войны за независимость и до национально-государственной консолидации в 70-х годах XIX в. проявлялись черты, характерные в целом для литературного процесса всего региона; при этом аргентинский классицизм и аргентинский романтизм имели свою специфику, отражавшую, в первую очередь, особенности взаимоотношений «высокой» культурной традиции с народной культурой Ла-Платы. Характерно и то, что в своем развитии аргентинская литература не только воплотила со значительной полнотой черты, типологически общие для общерегионального лите-

ратурного процесса, но и стала его активнейшей и влиятельнейшей идейно-эстетической силой.

В годы войны за независимость литература Аргентины, как и других испаноамериканских стран, превратилась в орудие политической борьбы и одновременно в своеобразную лабораторию, где велись поиски форм и способов выражения национального самосознания. В условиях достаточно высокой этнической однородности молодая нация довольно быстро прошла начальный путь поисков основ национального самовыражения. Заслуга эта принадлежит зачинателям такого важнейшего течения аргентинской литературы XIX в. (на этом этапе в меньшей мере литературы уругвайской), как «поэзия гаучо». Истоки течения связаны с творчеством аргентино-уругвайского поэта Бартоломе Идальго, который, связав классицизм с фольклором гаучо, создал первые и имевшие исключительно важное значение для последующего развития образы национального мира (см. ч. 1, гл. 3). Уже в творчестве Идальго со всей отчетливостью выявилось одно из основных направлений поисков аргентинской литературы — стремление к созданию целостного, тяготеющего к эпической полноте образа народа, страны, родины. Эта тенденция могла проявляться в литературе и стихийно, и теоретически осознанно, но в любом варианте необходимой основой для таких художественных исканий оказывалось обращение «высокой» литературной традиции к народному творчеству.

Характер литературно-фольклорных отношений определялся своеобразием культурного процесса в Аргентине. В общих чертах ситуация в народном творчестве определялась, во-первых, быстрой, происходившей на протяжении довольно короткого времени (последняя треть XVIII в.— первая треть XIX в.) консолидацией фольклора гаучо (см. разд. 9); во-вторых, спецификой этого фольклора, формировавшегося в период становления современных структур общественного сознания,— отсутствием в нем развитых эпических жанров. В таких условиях литература оказывалась наделенной повышенными национальнообразующими функциями, вынужденной искать особые пути и способы создания образов национального мира, устанавливать своеобразные отношения с «ослабленным» фольклором. Характерно для нее стало то, что она создавала значительные художественные ценности исключительно при условии опоры на «низовую» демократическую традицию; именно здесь закладывались основы национальных эстетико-психологических и образных стереотипов, которым литература придавала новый, общенациональный размах и значение. В этом как раз и состояла сущность течения поэзии гаучо, которая как бы замещала «ослабленный» фольклор и выполняла в составе молодой культуры его роль.

Показательно, что классицистическая аргентинская поэзия с ее отвлеченностью от национальной специфики так и не достиг-

ла сколько-нибудь значительных художественных результатов. В то же время весьма, казалось бы, скромные по своему значению искания Бартоломе Идальго, связавшего революционно-просветительскую идеологию «поколения освободителей» и элементы классицистической эстетики с фольклором гаучо, имели исключительно важное значение для последующего развития национальной литературы.

Последние «диалоги» Идальго и сама его смерть в 1820 г. с символической точностью обозначили переломный момент в общественном и духовном развитии в Ла-Плате. Еще не закончилась война за независимость, как в Аргентине уже проявились те социальные противоречия, которые вскоре приведут к гражданской войне. 1820 годом историки Аргентины датируют начало «периода анархии». Все попытки политических лидеров «поколения освободителей» направить страну по пути буржуазно-либеральной государственной организации, их ориентация на идеи европейского Просвещения, американской и Великой французской революций встретили решительное неприятие со стороны социальных слоев, связанных с традиционным патриархально-колониальным укладом. Намерения Бернардино Ривадавии, возглавившего партию унитариев (т. е. сторонников централизованного государства со столицей в Буэнос-Айресе), провести ряд прогрессивных реформ (создание единого государства, отделение церкви от государства, провозглашение светского образования, создание национального банка и т. п.) потерпели в 1825—1826 гг. провал. Страна раздробилась на ряд отдельных исторически сложившихся провинций, где к власти пришли каудильо, выдвигавшиеся из среды скотоводов-латифундистов. Политическое соперничество каудильо, войны между провинциями, столкновения унитариев с федералистами характеризуют положение в Аргентине приблизительно до середины 30-х годов, когда на политической арене появляется «сильная личность». Богатейший латифундист из провинции Буэнос-Айрес Хуан Мануэль де Росас с помощью ловких политических махинаций в 1835 г. устанавливает диктаторский режим, наделяет себя «всей полнотой общественной власти» и провозглашает своей целью защиту «истинного американизма», а сторонников идей войны за независимость, ориентирующихся на идеалы европейского либерально-демократического общества, нарекает «предателями Америки».

Орудием диктатуры становится так называемое Народное общество реставрации, которое обрушивает репрессии на либералов. Начинается массовая эмиграция интеллигенции (в Уругвай, Боливию, Чили, Бразилию). Страна вступила в период открытой гражданской войны между федералистами, как называли себя сторонники Росаса, и унитариями — наследниками политических идей «поколения освободителей». Социальной опорой Росаса в борьбе с унитариями были крупные землевладельцы-скотоводы,

в подчинении у которых находилась масса батраков-гаучо, составлявшая в основном войска федералистов. В Буэнос-Айресе Росас сумел ловкой социальной демагогией привлечь на свою сторону городскую бедноту, в том числе мулатское и негритянское население.

Открытая борьба между враждебными лагерями не могла не отпечататься на развитии литературы. В 1824 г., когда увидела свет поэтическая антология «Аргентинская лира» («La lira argentina»), собравшая патриотическую поэзию периода войны за независимость, идеалы Индепенденсии уже уходили в прошлое. Переориентация литературы с национально-освободительной, революционной тематики на внутренние противоречия, обнаруживавшаяся еще в творчестве Идальго, определяет основную линию развития. Но в первые годы «периода анархии» в высокой литературной традиции возникает своего рода обрыв: классицистическая поэзия начинает быстро отмирать, время романтизма еще не наступило. Зато активное развитие получает поэзия гаучо, выступающая прежде всего как орудие политической борьбы, использующееся обоими враждующими лагерями.

Основной жанр Идальго — диалог — был воспринят прежде всего в его социальной функции — как средство постижения истории и как средство пропаганды. Последователи Идальго с удивительным консерватизмом, который можно было бы сопоставить только с нерушимостью фольклорной традиции, повторяли и самую форму диалога, и весь набор сюжетно-композиционных элементов, использовались и его персонажи. Незаменимым средством пропаганды со второй половины 20-х годов стали стихотворные газеты и традиционные «летучие листки», писавшиеся простонародным языком, понятным для гаучо. Характерная фигура того времени — унитарий Хуан Гуальберто Годой (1793—1864), автор произведений, проникнутых либеральным духом, в классицистическом, а позже и в костумбристском стиле, импровизатор в малых жанрах народной поэзии (десимы, глоссы, сьелито и диалоги). Другая типичная фигура того времени — Луис Перес, сторонник диктатуры Росаса, автор многочисленных пропагандистских поэтических произведений. Для гаучо он писал в жанрах уже утвердившегося нового течения (диалоги, исторические хроники), для негров и мулатов — с учетом особенностей народной афро-испанской речи. Чтобы быть услышанным народом, Перес использовал популярных персонажей Идальго: Чано и Контрерас фигурируют, например, в вымышленной биографии издателя газеты «Гаучо», выпускавшейся Луисом Пересом в 1830—1831 гг.

Издания Л. Переса «Гаучо» (1830), «Ла Гауча» (1831), «Гаучо рестаурадор» (1834) циркулировали на обширной территории, читались в Монтевидео, где образовался центр сопротивления консерваторам. На выпады Переса против либералов в

1830 г. из Монтевидео со страниц стихотворной газеты «Эль арьеро архентино» ответил неизвестный поэт. В подзаголовке первого и единственного номера этой газеты говорилось, что ее материалы написаны «гаучо из Кордовы». Под таким именем в литературу входил И. Аскасуби, продолжатель традиций Идальго. За первой газетой Аскасуби со значительными промежутками последовали другие: «Гаучо эн кампанья» (1839), «Гаучо Хасинто Сьело», «Гаучо Паулино Лусеро» (1846) и др.

Иларио Аскасуби (Hilario Ascasubi, 1807—1875) стал не только видным представителем течения поэзии гаучо, но и одним из оригинальнейших поэтов Аргентины.

Когда в 1832 г. Аскасуби появился в Монтевидео, бежав из тюрьмы в Буэнос-Айресе, он уже имел значительный житейский опыт. Еще в юности он издавал газеты, где поместил свою «Песнь в честь победы при Аякучо» (1824), название которой позволяет предположить, что она была написана в классицистическом духе; следующий факт поэтической биографии Аскасуби — упоминавшаяся стихотворная газета, где он выступил уже как поэт гаучо. 30—40-е годы — период наиболее интенсивной поэтической деятельности Аскасуби. В эти годы он, журналист, военный, типограф, коммерсант, написал в осажденном войсками Росаса Монтевидео, где собралось множество аргентинских эмигрантов, большое число диалогов и других произведений в стиле поэзии гаучо. Они не только помещались в издававшихся им стихотворных газетах, но и выходили отдельными сборниками. В 1846 г. Аскасуби выпускает в Монтевидео первый сборник; в 1852 г., уже после падения диктатуры Росаса, в Буэнос-Айресе выходит двухтомное собрание его сочинений периода борьбы против федералистов: «Песни Паулино Лусеро, или Собрание стихотворений в сельском стиле, написанных с 1833 года по настоящее время» («Las canciones de Paulino Lucero o las poesías en estilo campestre escritas desde 1833 hasta hoy»).

На раннем этапе творчество Аскасуби, далекое от собственно литературных интересов, отвечало прежде всего политико-пропагандистским задачам. Основу творческого наследия Аскасуби составляют пространные повествования о ходе военной кампании и политической борьбы в форме диалогов и хроник (их он именует так, как называют в народной среде романсовые повествования,— версада, компуэсто, реласьон), а также композиции на основе песенно-хореографических народных жанров — десимы, сьелито, медиа-канья, перикон и др. Аскасуби, подобно Идальго, отождествляет себя с народным певцом-паядором. Как и произведения основателя течения, его сочинения отвечают задачам и утилитарным, и художественным, соединяя и коллективное, общественно-историческое начало, «глас народа», и индивидуально-творческое, реализуемое в традиционной форме. Псевдонимы Аскасуби (Хасинто Сьело, Паулино Лусеро и др.) — не только маска, свиде-

тельство желания говорить от имени народа, но и внутренне органичная для него позиция.

Разговор от имени гаучо-паядора о текущей истории, о родине, строящейся руками гаучо,— это и обеспечило признание поэзии Аскасуби в народной среде. Доминго Фаустино Сармьенто, побывавший в осажденном Монтевидео в 1846 г., высоко оценил ее роль: «...Аскасуби, первый плебейский бард, закаленный в огне сражений... часто с удачей прибегает к народному жанру, который в немудреных словах передает заботы масс. Но как говорить об Аскасуби, не отдав должного памяти того монтевидеанца, создателя политической поэзии гаучо (т. е. Б. Идальго.— *В. З.*), который, напиши он книгу, а не те несколько страниц, что он сочинил, остался бы в памяти людей как создатель полуварварской литературы пампы? Я всегда волнуюсь, читая бессмертные беседы певца Чано, которые здесь передаются из уст в уста» [1].

Из всей массы версифицированных хроник Аскасуби складывается тот образ истории страны, который не успел создать основатель поэзии гаучо. Как писал сам Аскасуби в предисловии к полному изданию своих сочинений, «в сумме своей они представят читателю далекий горизонт событий и разнообразных перипетий, которые все больше будут становиться недоступными нашему взору, по мере того как мы все более удаляемся в современность» [2]. А по определению Хорхе Луиса Борхеса, «аргентинская эпопея... вырисовывается в разнородном творчестве Аскасуби» [3].

В отличие от Идальго, который возвышал певца-паядора, делая его носителем идеологии революционного просветительства, Аскасуби, напротив, максимально идентифицируется с плебейским историографом. Его паядор редко поднимается над событиями, взгляд его ограничен исторической эмпирией. Но, стремясь быть «гласом народа», в то же время Аскасуби — литератор, политик, пропагандирующий определенные партийно-политические позиции и стремящийся совместить их с народными, общенациональными интересами. Плебей, представитель мира труда, ревностный патриот и защитник родины — таков был гаучо, идеализированный Идальго, таков и герой Аскасуби в его лучших произведениях.

Произведения Аскасуби запечатлели тот этап истории страны, когда социальные противоречия обозначились еще более резко, чем во времена Идальго. Герои Идальго жаловались на враждебное и пренебрежительное отношение к «людям в пончо» со стороны «сюртуков». У Аскасуби эта тема получает еще более отчетливое выражение. Гаучо Идальго хранили веру в идеалы Майской революции, гаучо Аскасуби если и говорят о них, то как о прошлом. Гаучо Идальго молили «хриплыми голосами» о союзе и братстве, во времена Аскасуби передовые освободительные идеалы потонули в кровавой пучине братоубийственных войн, исчез-

ли надежды на создание «разумной родины». Гаучо Идальго морализировали в хижинах, гаучо Аскасуби встречаются, как правило, в окопах близ Монтевидео или собравшись у костра в пампе, по которой носятся призраки смерти.

Смерть и родина, смерть и гаучо — неразлучные образы в поэтической историографии Аскасуби. Его герои проклинают войну, которая принесла неисчерпаемые бедствия; разруха, нищета, смерть — об этом паядоры Аскасуби говорят с позиций крестьян, никак не заинтересованных в братоубийственной бойне. Особенно характерны в этом отношении «Диалог между земляками Норберто Флоресом и Рамоном Геварой на берегу речки Капелонес...» (1839), «Хуан де Диос Олива и еще два гаучо, беседующие 11 июня 1843 года», «Паулино Лусеро» (1846), «Диалог, который состоялся между солдатами-аргентинцами Рамоном Контрерасом и Сальвадором Антеро в лагере генерала Д. Мануэля Орибе» (1849).

Аскасуби, пропагандист и опытный политик, прекрасно разбиравшийся в политических махинациях Росаса, был с теми, кто продолжал дело «поколения Мая». Чтобы оттолкнуть гаучо от Росаса, он устами паядоров издевается над тираном, рисует отвратительные фигуры его прислужников, изображает их зверства. Он разоблачает их демагогическую пропаганду против унитариев как «офранцуженных», «безбожников», «предателей Америки», готовых броситься в объятия Англии и Франции.

Европейские державы принимали активнейшее участие в событиях времен борьбы с диктатурой Росаса и осады Монтевидео в 1843—1851 гг., преследуя собственные и далеко не бескорыстные экономические и политические интересы. Но на стороне защитников Монтевидео сражался и легион итальянских волонтеров во главе с Джузеппе Гарибальди, и паядоры Аскасуби не раз с восхищением говорили об отваге и бесстрашии итальянских республиканцев.

В осмыслении жизни Аскасуби предельно конкретен: он исходит из стихийного, непосредственного восприятия жизни — зло порождается злыми гениями истории. Отсюда — убедительная достоверность описания крупных и мелких эпизодов войны, их реальных участников. Образ кровавых событий развернут в деталях, в натуралистических подробностях, передаваемых от имени человека, находящегося в самой гуще событий. Это эпос дикого насилия, первозданной игры смерти и жизни. Такова, например, его поразительная по натуралистичности и экспрессии композиция «Рефалоса» (до 1846 г.), основанная на ритмической структуре народного танца-песни «ресбалоса», где изображается зверская казнь унитария. Описывая резиденцию Росаса в поэме «Исидора-федералка», Аскасуби не скупится на детали: например, тиран собирает коллекцию из ушей убитых унитариев.

Так называемая «виолепсия» (насилие) в Аргентине предста-

ет в произведениях Аскасуби с обнаженной достоверностью, с мощной языческой силой. В описании событий сознание Аскасуби-художника словно не стеснено никакими рамками морали, идеологии, оно бесстрастно, бесконцептуально и знает лишь одну точку отсчета — «судьбу». Судьба — это, в его понимании, ключ к постижению истории, и его восприятие мира как судьбы, возможно, имеет связи с концепцией судьбы в народном романсе об убийствах, с которым Аскасуби был хорошо знаком. Фольклорное начало у Аскасуби 30—40-х годов находит выражение в самом его мировосприятии, в концепции мира и человека, в принципах их художественного моделирования, которые не просто перенесены в литературу, а естественно прорастают и развиваются в сфере литературы. Кровной связи с плебейством и с текущей историей в ее эмпирической плоти обязано творчество Аскасуби—Паулино Лусеро своей мощной энергией и жизненной достоверностью.

В первой половине 30-х годов параллельно с поэзией гаучо начинается развитие романтической поэзии, которая нащупывает свои способы постижения национального мира. Если поэты гаучо решали эту задачу стихийно, представители «высокой» литературы опирались на теоретические положения романтизма. При этом они не видели за собой никаких предшественников. Самое необычное в мировосприятии аргентинских романтиков — ощущение действительности как чистого листа, на котором еще предстоит начертать первые письмена. Классицисты выдвинули понятие «национальная литература», однако их абстракции не заложили ее основ, плебейская поэзия гаучо жила на периферии «хорошего вкуса» и не обладала социальным престижем. Романтикам предстояло делать то же, что и поэтам гаучо — создавать, моделировать свой мир с самых его начал, однако опираясь на осознанную эстетическую программу. Поиск сущности, конкретного содержания идеи национального и утверждение своей этнокультурной специфики стали магистральным направлением развития аргентинского романтизма.

Основоположником романтического течения стал Эстебан Эчеверриа (Esteban Echeverría, 1805—1851), вокруг которого сложился один из наиболее значительных в Латинской Америке очагов романтизма. В личности и творчестве Эчеверриа с символической силой воплотились черты, общие для многих латиноамериканских романтиков.

Сын мелкого торговца Эчеверриа рано лишился родителей. Вынужденный бросить школу и поступить на работу, он вырос в демократических кварталах столицы. Крайне впечатлительный, ранимый и болезненный, пережив моральный кризис, Эчеверриа решает круто изменить свою жизнь. В 1825 г. он уезжает в Европу, четыре года живет в Париже, упорно учится, в 1830 г. возвращается в Буэнос-Айрес с рукописным сборником «Иллю-

зии», начинает публиковать в прессе стихотворения, которые привлекают внимание непривычным автобиографизмом, интимным психологизмом. К этому начальному периоду относятся малоудачная поэма «Эльвира, или Невеста из Ла-Платы» («Elvira o La Novia del Plata», 1832) и сборник лирики «Утешения» («Los Consuelos», 1834).

Первым очагом новых литературных исканий становится организация университетских студентов «Ассоциация исторических и общественных исследований» (1832), однако переломным моментом считается 1835 год, когда оппозиционно настроенные по отношению к диктатуре Росаса молодые литераторы столицы объединяются в Литературном салоне, созданном столичным книготорговцем Маркосом Састре, а Эчеверриа пишет поэму «Пленница», ставшую манифестом аргентинского романтизма. На открытии Литературного салона выступил с речью автор «Национального гимна» поэт-классицист Висенте Лопес Планес, однако тон сразу же задали молодые друзья Эчеверриа — Хуан Баутиста Альберди (Juan Bautista Alberdi, 1810—1884) и Хуан Мария Гутьеррес (Juan Maria Gutierrez, 1809—1878).

Альберди утверждал, что интеллектуальную и духовную жизнь страны гнетут устаревшие традиции, которые препятствуют развитию «собственной национальной цивилизации», а Гутьеррес заявил о необходимости решительного освобождения от косного наследия Испании, «подобно тому как мы это сумели сделать в области политической, когда провозгласили себя свободными». Оба они призвали к созданию национальной культуры и литературы, опираясь на новейшие европейские теории.

Благодаря деятельности молодых литераторов культурная литературная жизнь Буэнос-Айреса преобретала все более оживленный характер; началось знакомство с новейшей европейской литературой, выходили литературные газеты новой ориентации: «Мусео американо» (1835), «Рекопиладор» (1836) — под руководством Х. М. Гутьерреса, журнал Х. Б. Альберди «Мода» (1837) и др.

В 1837 г., когда выходит сборник лирики Эчеверриа «Созвучия» («Rimas»), содержащий также поэму «Пленница», диктатор Росас закрывает Литературный салон. К тому времени завершился период вызревания новых литературных идей, которые в условиях диктатуры оказываются теснейшим образом связанными с проектами общественно-политического характера. После разгона Литературного салона Эччеверриа объединяет своих друзей в тайную «Майскую ассоциацию» (или «Молодая Аргентина», по аналогии с «Молодой Италией» Джузеппе Мадзини), которая едва успела учредить свои отделения в ряде провинциальных городов и составить план распространения в стране и за границей своего основного документа — «Социалистическое учение». С разгромом «Майской ассоциации» «поколение 1837 года»

превратилось в «поколение изгнанников» — все они были вынуждены бежать от террора Росаса.

Главным памятником того времени осталось «Социалистическое учение» («Dogma socialista» — первая редакция публикуется в газете «Инисиадор» в Монтевидео в 1838 г., окончательное издание — там же, в 1846 г.). Автором «Социалистического учения» был Эчеверриа, в его написании принимал участие также Альберди. Во многом это было также и коллективное произведение, ибо основные его идеи вырабатывались в ходе обсуждений в Литературном салоне и в «Майской ассоциации». «Социалистическое учение» представляло собой целостную и взаимосвязанную во всех частях социально-философскую и политическую программу преобразования страны и учреждения «общественной философии» (Х. Б. Альберди) или «общественной веры Аргентинской республики» (Э. Эчеверриа). Органическую часть общих представлений о путях развития нации и страны составляли идеи о строительстве новой культуры, литературы, равно как и литературная практика самого Эчеверриа и его единомышленников.

Содержание «Социалистического учения» Эчеверриа позже резюмировал в трех словах: «Май, прогресс, демократия». «Май» означал верность идеалам Майской революции 1810 г., свершившейся под лозунгом освобождения от колониального испанизма и создания новой страны на основе идей прогресса и демократии. В условиях террора Росаса, стремившегося уничтожить основы заложенной «поколением освободителей» новой государственности, Эчеверриа и его друзья открыто провозгласили себя их наследниками и противниками диктатуры. В основе программы лежала миротворческая идея прекращения братоубийственной войны, преодоления раскола и воссоединения страны на основе национальной идеи — «инстинктивного тактического единства, которое бессознательно обнаруживает себя, когда говорят: аргентинская республика, аргентинская территория, аргентинская нация, аргентинский народ...» [6].

Безоговорочно восприняв лозунги Майской революции, романтики в то же время критически отнеслись к политической практике как самого «поколения освободителей», так и их политических восприемников — партии унитариев, боровшейся с Росасом. По идее Эчеверриа, если сторонники Росаса представляли собой ту часть нации, которую тянул в прошлое груз колониального испанизма, то те, кто пытались создать новую государственность, и их последователи не понимали особенностей национальной и социальной ситуации. Умозрительность их проектов, заимствованных из европейских теорий, вызвала сопротивление не подготовленного к восприятию цивилизованных форм жизни аргентинского населения. Согласно Эчеверриа, «аргентинская цивилизация» находится в «эмбриональном состоянии» и пребывает в «варварстве», переход от которого к цивилизации требует

прежде всего освобождения от колониального наследия во всех сторонах общественного бытия. Эчеверриа пояснял, что «Майская ассоциация» считала необходимым вслед за прекращением войны создать единую «национальную партию», основанную на лозунге «свобода, равенство и братство», и начать постепенную пропаганду новых идей с целью свершения «нравственной революции» сначала в душах и умах, чтобы затем перейти к «материальной революции», которая воплотит в реальность лозунги Майской революции.

Понятие «социалистический» в программе романтиков носило двойственный смысл: во-первых, оно означало приверженность принципу «общественности» в противоположность принципам аристократизма, олигархии, свойственных колониальному обществу; во-вторых, имело очевидную связь с европейским утопическим социализмом, известным аргентинцам через работы Сен-Симона и Пьера Леру, хотя сам Эчеверриа позднее, защищаясь от противников из лагеря Росаса, отрицал свои симпатии к собственно социалистическим идеям. Тем не менее элементы социалистического утопизма, присущие взглядам Эчеверриа (они нашли ясное выражение в его статье «Февральская революция во Франции») и его учению в целом, придают особую гуманистическую окраску программе аргентинских романтиков, которая исчезнет в прагматических проектах победившей буржуазно-либеральной партии.

Хотя как политический проект программа Эчеверриа была не менее утопичной, чем планы первого поколения унитариев, ее основная идея — необходимость отказа от всякой умозрительности и подражательности и прямого обращения к национальной действительности, постижения всего ее своеобразия — имела исключительное значение. Фактически то была распространенная на общественно-политическую область идея романтиков о необходимости обретения «национальной индивидуальности» в культуре, литературе. В свою очередь, как и в области общественной, первым шагом на пути создания «подлинной национальной культуры» аргентинские романтики считали решительный отказ от испанизма, причем настолько радикальный, что Х. Б. Альберди выдвинул даже несбыточную идею создания отличного от испанского «аргентинского языка», который полностью отделит культуру Аргентины от Испании.

При этом не всё и в общеевропейском романтизме, на их взгляд, подлежало восприятию: как и романтики других латиноамериканских стран, они отрицательно относились к индивидуалистическим тенденциям в европейской литературе и выдвигали во главу угла общественно значимую проблематику, общенациональные задачи. Так, хотя Эчеверриа в литературной практике отдал дань байроническому стереотипу, он с подозрением относился к культу вольной страсти, а Альберди отвергал идеализа-

цию средневековья, рыцарства, индивидуализма. В решительном лозунге молодого Альберди «Мы не романтики и не желаем быть ими» полно выразилось неприятие литературы, уводящей от действительности. «Разъединяющей» тенденции в литературе Альберди противопоставляет тенденцию «социалистическую», т. е., по терминологии аргентинских романтиков, объединяющую людей идеологию, общественно значимое направление [5].

Наиболее полно эстетические идеи аргентинских романтиков выразил Эчеверриа, который к концу жизни намеревался написать обобщающую работу «Исследование прекрасного в литературе и в искусстве»; он так и не осуществил этого намерения, однако его идеи достаточно полно представлены в отдельных эстетических фрагментах и статьях, таких, как «Сущность поэзии», «Классицизм и романтизм», «Размышления об искусстве», «Содержание и форма в художественном творчестве», и др.

Источники образования Эчеверриа были обширны и разнообразны: от Вико, Руссо и просветителей до Канта, французских (Гюго, Шатобриана и др.) и немецких романтиков (братья Шлегели) и историков и философов периода Реставрации (особенно Виктор Кузен). Считается, что наибольшее влияние на его взгляды оказали идеи Гюго, отчасти Шлегелей и особенно спиритуалистический эклектизм Кузена. Характерно при этом, что аргентинские романтики, как и кубинские писатели (см. разд. 2, гл. 1), отвергали консервативно-охранительные начала в философии Кузена и утверждали активно-преобразующую роль искусства.

Как писал Р. Рохас, если «Социалистическое учение» было призвано преобразовать социально-духовные основы аргентинского общества, то маленький трактат Эчеверриа «Содержание и форма в художественном творчестве» («Fondo y formas en las obras de imaginacion») должен был вырасти в манифест освобождения в области искусства.

Программа Эчеверриа включала просветительские идеи о воспитательной роли искусства, романтический тезис индивидуальности национальной литературы, исторические концепции, восходящие к Гердеру и к французской философии, и метафизические построения немецких мыслителей. Общим знаменателем выступало положение о взаимозависимости суверенной красоты, свободы и социальной активности литературы.

Согласно Эчеверриа, поскольку создатель искусства живет в определенном обществе, в определенное время и в определенной среде, рождаемая его душой суверенная красота искусства, независимо от него самого, отражает своеобразие национальной действительности и тем самым обретает воспитательную функцию. Как писал Р. Рохас, эти идеи Эчеверриа предвосхищали будущую аргентинскую художественную философию национального, основы которой будут закладывать те, кто придут уже вслед за первыми

аргентинскими романтиками. Эчеверриа и его соратники лишь нащупывали пути.

Молодой Альберди, автор «Описательных заметок о Тукумане» (1834), где он пробует воссоздать мир аргентинской провинции, обращается к опыту костумбристской европейской прозы, Эчеверриа в своих поэтических опытах пытается совместить идею «местного колорита» с метафизической духовной устремленностью, почерпнутой из европейской поэзии высокого романтизма.

В предисловии к «Утешениям» (1834) Эчеверриа излагал своего рода программу. Чтобы поэзия завоевала авторитет и явилась в своем величии, равном величию Анд, писал он, она должна «иметь собственный и оригинальный характер и, отражая колорит физической природы, нас окружающей, одновременно быть живой картиной обычаев и самым возвышенным выражением господствующих идей, чувств, страстей, которые рождаются из непосредственных столкновений общественных интересов»[6]. Однако в первом сборнике эту программу реализовать практически не удается. Здесь преобладает лирика меланхолического звучания, за которой угадываются байронические мотивы разлада с окружающей действительностью («Просьба», «Мое состояние», «Больной поэт» и др.). Программную роль Эчеверриа отвел поэме «Пленница» («La Cautiva»), где поэт выводит героев за пределы интимного мира.

Эчеверриа выбирает в аргентинском мире самое главное, самое характерное для него — пампу: «Пустыня (пампа.— *В. З.*) — это наше самое ценное достояние, и мы должны приложить все усилия не только для того, чтобы извлечь из нее богатства для нашего развития и благосостояния, но и поэзию для нравственного наслаждения и развития национальной литературы». Но для того, чтобы произведение не свелось к чистому описанию, продолжал Эчеверриа, он избрал сюжет, который «если не точен, то возможен»[7]: индейцы совершают набег на поселение, грабят и убивают жителей, уводят с собой пленниц; среди них — Мария, жена Бриана, который возглавляет отряд, нападающий на индейцев, чтобы отомстить за разбой; Бриан ранен, его находит Мария, и они вместе бегут в пампу.

Хотя избранный сюжет имел полное право на существование — набеги индейцев на поселения, запечатленные в аргентинской литературе еще в колониальную эпоху, были типичным явлением и в XIX в.,— не случайно Эчеверриа говорил о нем как «возможном». «Возможными» были также и персонажи того мира, который он воссоздает. Идальго, а вслед за ним и Аскасуби поставили в центр своего художественного мира гаучо как олицетворение национального, Эчеверриа же словно неизвестно, кто живет в пампе. Его герои бестелесны и бесплотны, абстрактны, отвлечен от социально-бытовой конкретности и их облик, а сентиментально-романтическая лексика и отдельные сюжетные элемен-

ты свидетельствуют о недостаточно переработанном влиянии широкого круга европейских авторов — от Прево и Шатобриана до Ламартина и Гюго.

В центре поэмы образ величественной девственной природы — необъятной пустыни, но человек находится как бы вне ее, и не потому, что поэт не нарядил персонажей в национальные одежды и не описал их обычаев; главное было в том, что ни конфликт поэмы (столкновение аргентинцев с индейцами), ни внутренний мир героев не отражали центральных общественных коллизий аргентинской жизни. Существует, правда, символическое толкование центральных действующих лиц поэмы: Бриан, ведущий себя в сравнении с Марией отнюдь не самым героическим образом,— олицетворение сметенного историей первого поколения унитариев, утративших политическую и духовную инициативу; Мария — воплощение идеального национального начала. Однако поэт не выводит образы на уровень ясно очерченной символики, и подобное чтение представляется спорным. Контуры аргентинского мира высвечиваются еще смутно, потому что нет его движущего начала — человека, который воплощал бы в себе главные общественно-моральные проблемы времени.

Но все же выдающегося значения шаг был сделан. Пампа, к которой Эчеверриа первым привлек внимание и к которой будет прикована мысль последующих выдающихся писателей,— это грандиозный, величественный мир бескрайних степей, юных и вольных сил, а самым характерным для него оказывается смертельная, кровавая, жесточайшая борьба. Хотя поэт не воплотил основных общественных противоречий, в противоборстве которых возникал аргентинский мир, как не заметил и его главного героя — гаучо, он понял свою страну эмоционально. Эчеверриа создал лирический образ Аргентины, а жизнь пампы, какой она предстала в его изображении, оказалась символом реальной исторической жизни страны.

В поэме два идейно-композиционных центра: праздник индейцев, отмечающих удачный набег, и праздник тех, кто их преследует,— кровавый мир мести. Праздник индейцев — ужасающая картина торжества варваров. Но они сражаются против чужеземцев, вторгшихся на их земли, и поэт вкладывает в уста индейца, поющего песнь победы, слова, которые содержат обоснование войны против поработителей: «Война, смертельная война тираническому господству белого... Оружие складывает трус, тот кто согласен жить в рабстве...» Хотя Эчеверриа и далек от идеализации «естественного» героя-индейца, здесь звучат отголоски традиционного для просветительства филоиндеанизма. «Праздник» христиан, внезапно нападающих на лагерь индейцев, в изображении Эчеверриа превосходит по своей жестокости индейский пир. Хладнокровно, будто забивая скот, белые обезглавливают индейцев одного за другим: «Жуткое, жуткое побоище устроил в тот

день христианин». Картина мира Аргентины завершена: бесконечность пампы и торжество насилия на ее просторах.

«Пленница» вышла в разгар гражданской войны между партиями унитариев и федералистов — между «дикарями-унитариями» и «варварами-федералистами». Этими кличками постоянно пользовалась пропаганда враждующих лагерей. Картина, созданная Эчеверриа, хотя она и не отражала центральных коллизий исторической жизни Аргентины, содержала адекватный ей и, в сущности, ею порожденный экспрессивный образ действительности, по своему содержанию прямо перекликавшийся с образом аргентинского мира, каким он предстал в творчестве Иларио Аскасуби.

Путь к постижению национального обязательно должен был привести через пампу к человеку, ее населяющему, а значит, к гаучо, к размышлениям над его сущностью как национального и социально-исторического феномена, а как следствие — и к его духовному творчеству — фольклору. Сам Эчеверриа, учившийся романтизму в Европе, обращался в своих раздумьях о путях создания национальной литературы к фольклору. Примечательна статья «Песня», где, восхищаясь красотой и историческим пафосом народных песен (не аргентинских, а «народных песен» вообще, канон которых им воспринят, очевидно, в европейском культурном наследии), он определяет их как «отражение внутренней жизни наций». Среди общих рассуждений Эчеверриа упоминает о специфических ла-платских малых лирических жанрах триете, яравн, видалита, о том, что некоторые из них, в частности видалита, используются в политической поэзии гаучо. Однако, вопреки теоретическим исканиям, фольклор также остался для Эчеверриа абстракцией. Единственное, что сделал он в этом отношении,— вернул профессиональной поэзии восьмисложник.

В предисловии к «Пленнице» Эчеверриа объяснил, почему он обратился к восьмисложнику, традиционному и для испанского, и для испаноамериканского фольклора метру: «Что касается восьмисложного стиха, которым написана эта книга, то скажу только, что однажды он завладел мной, несмотря на его дискредитацию куплетистами..»[8] Куплетисты — это сочинители и исполнители куплетов-копл под гитару, которых поэты-профессионалы считали подражателями, подделывающимися под народное творчество. Эчеверриа владел пафос высокой поэзии, он восхитился бы возвышенно-героическим или лирическим образом фольклора, но плебейская муза поэтов типа Иларио Аскасуби не могла привлечь его внимания.

Отрицательно отозвался о поэтах-гаучо и юный тогда поэт-романтик Бартоломе Митре (Bartolomé Mitre, 1821—1906), который упрекал их в грубом копировании народной речи и народных героев. Соратники Эчеверриа, которых он подтолкнул на новый путь, обращаются уже к конкретным реалиям аргентинской жиз-

ни и к фигуре гаучо, но они идеализируют его в духе романтической стилизации. Декоративные гаучо Хуана Марии Гутьерреса, Митре живут в сфере, опоэтизированной, вне грубой, кровавой действительности, в которую погружены герои поэтов-гаучо.

В 1838 г. Гутьеррес пишет стихотворение «Жалобы гаучо», затем появляется «Конь гаучо» Бартоломе Митре; в качестве эпиграфа ему предшествуют строки из «Жалоб» Гутьерреса. На протяжении конца 30-х и 40-х годов Митре, Гутьеррес, Луис Домингес создают романтическую лирику, в центре которой — гаучо, пампа, конь, певец-паядор — обязательные приметы местного колорита (изредка некоторые поэты, как, например, Х. М. Гутьеррес, обращаются к индейской теме). Характерна и своими образами и развитием поэтической мысли композиция «Омбу в пампе» Бартоломе Митре. Поэт любуется природой, но могучий омбу — символ пампы — бесполезное дерево, дающее тень, но не плоды. Митре пророческим взглядом смотрит в будущее пампы, где ему хотелось бы видеть вместо омбу «вековые сосны, которые вместе с железом и льном служат человеку... чтобы принести миру порядок». Поэты и писатели, аргентинские романтики в то же время и политики, и экономисты, даже в поэзии размышляющие о путях преобразования страны. Но пока под омбу поют паядоры, и Бартоломе Митре, очевидно, первым создает образ паядора в романтической поэзии и первым воспроизводит народную легенду о поэтическом поединке между паядором Сантосом Вегой и дьяволом в элегии «Сантосу Веге, аргентинскому паядору», которая станет источником многих последующих произведений.

Но так или иначе к подлинной действительности Аргентины должны были обратиться и романтики, испытавшие на себе тяжкую долю изгнанников после разгрома «Майской ассоциации». Важнейшим центром развития аргентинской литературы в условиях эмиграции стал Монтевидео, давший приют Эчеверриа, Альберди, Гутьерресу, Митре, Домингесу, Хосе Мармолю. Здесь поколение писателей, сформировавшихся в годы войны за независимость и выросших на идеях классицизма, изгнанных Росасом еще в конце 20-х годов, встретилось с романтиками «поколения 1837 года». Их объединяла общая борьба против диктатуры, которую они совместно вели в печатных органах; разъединяли же их представления о путях развития нации, ее культуры, литературы.

Основные фигуры последователей классицизма — Хуан Крус Варела (см. ч. 1, гл. 3) и его младший брат Флоренсио Варела. Хуан Крус Варела основал в эмиграции традицию поэтических чествований годовщины Майской революции; его брат создал в Монтевидео важнейший печатный орган аргентинской эмиграции — газету «Комерсио дель Плата» и посвятил себя активной политической деятельности, за что и был убит агентом Росаса.

Основные стихотворные произведения Ф. Варелы на политические и патриотические темы относятся ко второй половине 20-х годов, в дальнейшем он почти не обращался к поэзии, но в 1841 г. возглавил жюри конкурса, организованного в осажденном Монтевидео в честь годовщины Майской революции 1810 г. Конкурс закончился знаменательным конфликтом, обнаружившим глубину расхождений «поколения 1837 года» с предшественниками. Жюри, составленное из классицистов, присудило премии молодым аргентинским романтикам: первую — Хуану Марии Гутьерресу за его «Песнь Маю», вторые — Хосе Мармолю и Луису Домингесу, но при этом в официальном отзыве Ф. Варела задел их эстетические убеждения. Вскоре материалы конкурса были опубликованы отдельным изданием, снабженным вступительной статьей Альберди, где он дал суровую отповедь первым унитариям, отказав им в праве считаться основателями национальной литературы. В соответствии со взглядами всех соратников Эчеверриа и со свойственным ему радикализмом Альберди обвинил классицистическую аргентинскую поэзию в том, что она оказалась неспособной достойно воплотить высокие идеалы освободительной революции, носила колониальный, аристократический характер и по сути своей была не национальной, а «иностранной». Классицизму он противопоставил идею «новой и оригинальной» национальной поэзии, вдохновляемой идеалом политической, эстетической и языковой свободы. Однако большинство из тех, кто были соратниками Эчеверриа по первым опытам новой романтической поэзии, поэтами не стали. Победитель конкурса 1841 г. Гутьеррес вскоре отошел от художественного творчества и посвятил себя историко-литературному труду. Митре стал впоследствии государственно-политическим деятелем, историком. Альберди по складу ума и интересов не был собственно писателем (из литературных опытов того времени остались «Драматическая хроника Майской революции» (1842), иллюстрирующая его теорию «литературы для революции», поэма «Эдем», написанная совместно с Гутьерресом, и др.).

Практическую разработку литературной программы аргентинского романтизма на том этапе продолжили сам Эстебан Эчеверриа и молодой поэт Хосе Мармоль.

Склонный к уединению, Эчеверриа тяжело переживал эмиграцию и почти не принимал участия в активной политической и журналистской борьбе, которую вели его соратники в Монтевидео: «Я не хочу копаться в грязи... поэтому я со смирением принимаю ту темную долю, что выпала мне... поэтому я пишу для будущего, поэтому я пишу поэмы, которые мои друзья считают несвоевременными» [9].

На самом же деле Эчеверриа был одним из немногих аргентинских романтиков, кто пытался откликнуться на события как поэт, не прибегая к политической публицистике, хотя и не достиг

на этом пути высоких художественных результатов. Ему принадлежат две поэмы, посвященные крупным историческим событиям того времени. Поэма «Восстание на Юге» («Insurrección del Sud», 1849) представляет собой хронику событий, связанных с неудачной попыткой в 1839 г. поднять восстание против диктатуры, закончившейся жестокой расправой с заговорщиками и чисткой армии. Эчеверриа сам был замешан в заговоре, что и стало непосредственной причиной его эмиграции. Поэма «Авельянеда» («Avallaneda», 1849) также посвящена борьбе с диктатурой Росаса, в центре ее — история и гибель молодого губернатора Тукумана, также участника упоминавшегося заговора и члена «Майской ассоциации» Марко Авельянеды.

Но главное, в эмиграции Эчеверриа задумал гигантский план аргентинской эпопеи, состоящей из ряда поэм и призванной воссоздать всеохватный образ национальной действительности через историю жизни «социального типажа — человека, наделенного умом и сердцем и являющегося наиболее высоким и полным воплощением времени, в которое нам выпало жить»[10]. В 1842 г. он написал поэму «Гитара» («La guitarra»), за ней должны были последовать «Скитания, или Европейская цивилизация перед взором американца», «Идеализм», «Падший ангел» и, наконец, «Вседемонизм», где, как он писал, «мой герой столкнется с реальностью, исследует наши раны, прочувствует все наши боли, воспримет наши надежды и провозгласит наши верования». Эта проникнутая автобиографическими и профетическими мотивами эпопея так и не была создана. За 11 лет, с начала эмиграции и до своей смерти в Монтевидео, Эчеверриа написал только четвертую из задуманных поэм «Падший ангел» («El Angel Caido», 1846), не изданную при жизни и посвященную теме нравственной ответственности личности перед историей. Ее герой, созданный на основе юношеских воспоминаний, под несомненным воздействием Байрона, живет в задавленном диктатурой Буэнос-Айресе, тратит себя в хандре и в любовных приключениях и не может найти пути к новым идеалам.

Эчеверриа не обладал органическим талантом, но задачи перед собой он ставил сложные. Его не привлекала идея живописания «местного колорита», и под влиянием Байрона и немецких романтиков он стремился слить объективные стороны жизни с субъективным «космосом». Лирический герой Эчеверриа — существо как бы распятое на трагических противоречиях времени и бытия, потрясенное столкновением с грубой действительностью, но не отворачивающееся и от непосредственных общественных проблем. Однако достичь синтеза поэту не удавалось, поэтическая мысль сохраняла отвлеченный характер, а общую тональность его творчества определяло ощущение себя как жертвы.

Вместе с тем в творчестве Эчеверриа периода эмиграции проявляются признаки влияния Аскасуби, который в свою очередь,

несомненно, испытывал воздействие романтиков. Эчеверриа и Аскасуби долгие годы жили в одном городе — в Монтевидео, оба участвовали в конкурсе в честь годовщины Майской революции в 1844 г. Однако их образ жизни в осажденном городе был резко различен: Аскасуби — солдат, газетчик, политик; Эчеверриа — затворник, в одиночестве заново редактирующий утопический проект «Социалистического учения» и пишущий пространные поэмы.

Влияние Аскасуби на Эчеверриа усматривают в сцене казни Авельянеды из одноименной поэмы. В центре поэмы — герой-жертва, в котором живо идеальное, возвышенное начало, оскорбляемое «варварами», в плен к которым он попадает. «Варварство» у Эчеверриа — это проклятие, рок, тяготеющий над страной. Эмоциальные вершины поэмы — сон генерала Орибе, взявшего Тукуман, и сон Авельянеды, ожидающего казни. Орибе во сне видит себя тонущим в озере крови «обезглавленного народа». Авельянеде снятся Аргентина, залитая кровью, трупы, плывущие по кровавым рекам, одичавшие, пожирающие друг друга люди. Наутро его ждет мучительная гибель, детально и надрывно описанная поэтом. Ритуал казни здесь тот же, что и описанный Аскасуби в его знаменитой «Рефалосе»; Эчеверриа воспроизводит в этом эпизоде и ритмику ресбалосы. Но более важно, чем остальные детали, общее влияние обнаженной натуралистичности поэзии Аскасуби.

Образ аргентинского мира, каким он предстает у Эчеверриа, складывается из контрастных, полярных, лишенных каких-либо полутонов характеристик: революция — контрреволюция, беззаветный героизм — дикое насилие, высокий дух — грубая, несносбная к мысли плоть, варварство — цивилизация. Мир, расколотый, бьющийся в конвульсиях и как бы взывающий разгадать свою тайну, ощутит и попробует разгадать Доминго Фаустино Сармьенто. Некоторые основные черты этого мира, хотя и в неокончательном варианте, до него уже были намечены Эчеверриа: в поэме «Пленница», в прозаическом опыте «Бойня» («El Matadero», точное время создания неизвестно; возможно, 1839 г.), оставшемся не изданным при жизни поэта. В этом маленьком рассказе, по своим жанровым признакам близком к костумбристскому нравоописательному очерку, художественная мысль выходит далеко за пределы бытописания и обретает символическую напряженность, как бы выводящую на простор той «национальной философии», которая будет создана Доминго Фаустино Сармьенто. В «Бойне» господствует все то же неотступно владеющее воображением Эчеверриа дикое насилие. Опьяненная запахом крови толпа мясников буэнос-айресской скотобойни хватает на улице молодого интеллигента («офранцуженный!») и предает его мучениям. Сцена забоя скота — это сгущенная метафора Аргентины. Густой запах крови, агонизи-

рующие животные, туши, из которых вываливаются внутренности, тут же пожираемые собаками, подробно описанная случайная гибель мальчика — таков образ родины, складывающийся в потрясенном сознании поэта. Расправа над молодым интеллигентом в «Бойне», казнь Авельянеды — это выражение духовной муки, терзавшей Эчеверриа; он умер в безвестности и одиночестве, так и не дожив до победы над Росасом. Место его погребения, как и могила Идальго, осталось неизвестным.

Исполненный драматизма духовный портрет Эчеверриа последних лет жизни оставил Сармьенто, побывавший в Монтевидео проездом в Европу; он вез с собой уже вышедшую в Чили книгу «Факундо» (1845), фактически перечеркнувшую утопические мечтания Эчеверриа заново основать нацию на идеалах «свободы, равенства и братства». Сармьенто, сам в молодости член отделения «Майской ассоциации» в Сан-Хуане, писал в будущем известному историку Висенте Фиделю Лопесу, который был организатором отделения «Майской ассоциации» в Кордове: «Эчеверриа — поэт безнадежности, воплъ разума, растоптанного копями пампы, стон одинокого человека, окруженного взбесившимися, мычащими быками, которые роют копытами землю вокруг него и грозят острыми рогами. Несчастный Эчеверриа! Больной духом и телом, изнуренный пламенным воображением, изгнанник без пристанища, он мыслит в обстоятельствах, когда никто не думает, когда либо склоняют голову, либо поднимают мятеж, ибо иной возможности духовного проявления здесь нет. В книгах, в концепциях и теориях, в принципах он ищет объяснения причин бури, бушующей вокруг него, все еще мечтая подняться над потоками грязи и войти в иной мир, порождение иных сил...» [11]

Другим поэтом, с символической полнотой воплотившим все основные устремления аргентинских романтиков «поколения 1837 года», был Хосе Мармоль (José Marmol, 1817—1871). Отсидев некоторое время в тюрьме и счастливо избежав расправы, он присоединился к изгнанникам в Монтевидео в 1839 г., был поддержан Флоренсио Варелой и принят в круг соратников Эчеверриа. Получив третью премию на конкурсе 1841 г., Мармоль стал быстро приобретать известность своими пламенными антитиранническими произведениями («Гимн изгнанников», «Кинжал», «Росасу, 25 мая 1843 г.» и др.), печатавшимися в эмигрантских газетах (он сам основал целый ряд подобных изданий).

Самое характерное в поэтическом сознании Мармоля — абсолютное слияние общественного и личностного начал, поставленных на службу одной страсти, одной идее — свержению тирана и освобождению родины,— здесь как бы стирается грань между гражданской и лирической поэзией; образ родины автор воссоздает с помощью лексики любовной лирики, а любовная тема окрашивается у него патриотическими мотивами. Мармоль — прямой последователь поэтов «поколения освободителей» на новом

идейно-эстетическом этапе, и вся типичная для них тематика, революционный гигантизм мышления получают у него романтическую трактовку (образ революционной Америки как символа будущего свободного мира, Америка как земля обетованная, антиномия Старый Свет — Новый Свет и т. п.). В отличие от Эчеверриа, склонного к трагической рефлексии, Мармоль — само воплощение бурлящей энергии и воли к действию и в то же время вместилище всей массы тех сложных душевных коллизий, которые порождает изгнанничество. Именно ему удалось с максимальной полнотой передать дух эпохи и эмоциональную жизнь революционеров-эмигрантов, что засвидетельствовал Хуан Мария Гутьеррес, который писал: «Все наше поколение найдет в нем свою историю». Эти слова были сказаны им о незаконченной поэме Мармоля «Песни скитальца» («Cantos del peregrino», 1847), задуманной и начатой во время драматического переезда на корабле из Монтевидео в Чили: в ней с наибольшей полнотой воплощена романтическая идея поэтической свободы. Хотя прообразом поэмы Мармоль избрал «Чайльда Гарольда» Байрона, он далеко уходит от прототипа, опираясь на собственный опыт; изгнанничество, скитания, океан — все это для него реально, подлинно. Поэма не имеет четкого плана, фрагментарна и единственным объединяющим началом является сам лирический герой, в сознании, размышлениях и чувствах которого сливаются темы, сюжеты, мотивы, типичные для всего поколения революционеров-скитальцев: жизнь на чужбине, переживания, муки, героические авантюры, любовь.

Как писал Р. Рохас, «приключения, подобные тем, что пережил Мармоль, выпали на долю всем изгнанникам; все они чувствовали и испытывали что-то сходное в своих скитаниях. Мармоль сумел выразить и символизировать в своем архетипическом персонаже все поколение». И он же добавил: «Сама беспорядочность этой поэмы казалась отражением реальной действительности» [12]. Мир в муках борьбы, в катастрофическом движении — такова основная внутренняя тема поэзии Мармоля, сама личность которого с максимальной полнотой воплотила образ поэта-романтика, борца. Слитность поэтической мысли и действия восхищала в Мармоле и его соотечественника Сармьенто, и сурового критика испаноамериканских поэтов М. Менендеса и Пелайо. Менендес и Пелайо писал о «странной жестокости» его поэзии, в которой заключена «варварская» сила, равная «мрачному и варварскому величию» диктатуры Росаса [13].

С окончанием гражданской войны и падением диктатуры Росаса поэтический поток Мармоля иссякает, так как борьба была его единственным источником. В 1851 г. он издает сборник «Гармонии», собравший его лирику, и в том же году выходит его роман «Амалия», важнейший памятник эпохи, запечатлевший события борьбы с диктатурой Росаса. Однако сама концепция этого

первого аргентинского романа была создана уже под влиянием Доминго Фаустино Сармьенто, творчество которого принадлежит следующему этапу литературного развития.

[1] Sarmiento D. F. Memorias. Buenos Aires, 1961. P. 129—130.
[2] Poesía gauchesca/Intr., notas y glosario de Jorge Luís Borges y Adolfo Bioy Casares. México; Buenos Aires, 1955. Vol. 2. P. 37.
[3] Poesia gauchesca. Vol. 1. P. XXII.
[4] Прогрессивные мыслители Латинской Америки: (XIX — начало XX века). М., 1965. С. 96.
[5] *Alberdi J. B.* Escritos satiricos y de critica literaria. Buenos Aires, 1948. P. 258—259.
[6] *Echeverría E.* Obras completas. Buenos Aires, 1972. P. 716.
[7] Ibid. P. 451.
[8] Ibid. P. 453.
[9] Ibid. P. 531.
[10] Ibid.
[11] *Sarmiento D. F.* Op. cit. P. 133.
[12] *Rojas R.* Historia de la literatura argentina. Buenos Aires, 1957. Vol. 2: Los Proscriptos. P. 466.
[13] *Menéndez y Pelayo M.* Antologia de poetas hispanoamericanos. Madrid, Vol. 4. P. XXXIII.

Глава вторая

ТВОРЧЕСТВО ДОМИНГО ФАУСТИНО САРМЬЕНТО И ЛИТЕРАТУРНОЕ РАЗВИТИЕ В 50—70-х ГОДАХ

В своей эпистолярной книге «Путешествия» (1849) Сармьенто воспроизвел картины жизни в осажденном Монтевидео и портреты аргентинских писателей-эмигрантов. Кроме Эстебана Эчеверриа, в беседах с которым Сармьенто провел долгие часы, здесь предстают Иларио Аскасуби, «плебейский бард, закаленный в огне сражений»; наследник «бессмертного певца Чано» — основателя поэзии гаучо Бартоломе Идальго; юный Бартоломе Митре, артиллерист и поэт; Хосе Мармоль, с которым Сармьенто встретился позднее в Бразилии. В «Факундо», помимо самого Эчеверриа, в качестве поэта, давшего образцы новой аргентинской поэзии, Сармьенто называет Луиса Домингеса. Таким образом, почти все основные поэты того времени стали предметом размышлений Сармьенто, всем им он дал оценку, причем если в отношении Идальго, Аскасуби и Мармоля она была положительной и даже восторженной, то в отношении Эчеверриа и других она была далеко не однозначной. Хотя Сармьенто вышел из той же среды «поколения 1837 года», быстрая и крутая духовная эволюция вывела его за пределы изначального круга представлений. Творчество Сармьенто, став самым высоким достижением «поколения 1837 года», самым значительным реальным воплощением его теоретических исканий, увенчавшихся созданием подлинных основ новой культурной и литературной традиции, в то же время явилось исходной точкой нового этапа ее становления. Сармьенто, так сказать, сам собой образовал новое поколение.

Художественные искания Сармьенто составляли часть его общих социально-философских представлений, всей его социальной программы, выношенной в изгнании, и часть его практической деятельности, в которой с наибольшей полнотой воплотились неразделимость общественного и художественного творчества, единство «слова и дела». Литературные взгляды Сармьенто, его идеи о культуре, о языке, о путях создания национальной литературы, как и литературная практика, были непосредственным орудием борьбы за новую Аргентину. Именно он вслед за Эчеверриа, но с еще большей конкретностью поставил проблему создания национальной литературы и дал образец такой литературы в своей книге «Факундо».

Перечисляя в «Путешествиях» аргентинских писателей нового типа, он упомянул среди них вслед за Бартоломе Идальго и самого себя: «...черт побери! почему бы не сказать этого? — и я тоже, я, попытавшийся воссоздать через жизнь Кироги жизнь и инстинкты аргентинского пастушеского населения (т. е. гаучо.—

В. З.)» [1]. Хотя Сармьенто никогда не стремился причислять себя к художникам слова и с самоуничижительной усмешкой соглашался с доводами «академической» критики, что не является таковым, он осознавал свое место в ряду формирующейся литературы.



Доминго Фаустино Сармьенто

В сравнении с «Факундо» все творчество поколения Эчеверриа предстает лишь первыми ростками, зародышем, обещанием новой литературы. «Факундо» охватил всю предшествующую традицию, подвел итог всем наметившимся в ней основным художественно-идеологическим тенденциям и разом вывел аргентинскую литературу в первый ряд литературы общерегиональной. Более того, оказав исключительное влияние на аргентинских писателей, причем не только XIX в., он обогнал свое время, заглянул в следующее столетие, предвосхитив искания прозы XX в.

Период формирования Сармьенто—писателя, мыслителя охватывает конец 30-х — первую половину 40-х годов.

Родился Доминго Фаустино Сармьенто (Domingo Faustino Sarmiento, 1811—1888) в обедневшей старинной креольской семье, в Сан-Хуане, столице одноименной приандской провинции, отец его был активным участником освободительной войны. Достаток семьи был столь скромен, что мать, на которой держалась вся семья, вынуждена была вместе с детьми выполнять самую черную ручную работу. Трудовая юность, учеба в муниципальной школе, где собрались приехавшие из Буэнос-Айреса просветительски настроенные преподаватели, приобщившие его к идеалам Майской революции,— таковы истоки биографии Сармьенто, неутомимого самоучки, самодеятельного преподавателя, изобретателя собственных педагогических систем, коммерсанта, военного в рядах армии унитариев, убежденного противника диктатуры Росаса.

Решающим моментом в духовной эволюции Сармьенто стало его приобщение к идейной жизни «поколения 1837 года» через члена «Майской ассоциации» Мануэля Кирогу Росаса, который привез в родной город целую библиотеку новейших книг (Гизо, Тьер, Мишле, Кузен, Леру и др.) и программу общества, отделение которого они вместе создали в родной провинции.

В 1839 г. Сармьенто предпринимает попытку начать издание в Сан-Хуане газеты нового направления, однако она была тут же запрещена властями; на следующий год его заключают в тюрьму, но он счастливо избегает расправы. Сармьенто эмигрирует в Чили, куда одновременно с ним направляется и ряд других деятелей аргентинской культуры (в будущем видный историк Висенте Фидель Лопес, Мануэль Кирога Росас; позднее туда переезжают Альберди и Гутьеррес). В Сантьяго и в Вальпараисо образуется чилийский «филиал» аргентинской революционной эмиграции. Период между 1841—1845 гг.— время упорной учебы, педагогической, просветительской деятельности и журналистской работы. Сармьенто быстро становится заметной фигурой культурной жизни Чили, приобретает авторитет в правительственных кругах, руководит рядом чилийских газет и основывает собственные («Прогресо», «Эральдо архентино»), продолжает политическую и журналистскую борьбу с диктатурой Росаса, выступает инициатором ряда публичных дискуссий, касающихся самых актуальных вопросов развития общественной мысли, культуры, языка, литературы (см. разд. 4, гл. 4), в которых оттачиваются и обретают вид системы его собственные воззрения. Здесь, в Чили, окончательно формируются его характер и темперамент борца и мыслителя.

В личности Сармьенто с наибольшей полнотой воплотился боевой дух аргентинского «поколения 1837 года»: он не мыслил себе жизни вне движения, полемики, споров, с азартом бросался в любой идейный и политический круговорот своего времени. Яркий портрет Сармьенто того периода оставил чилийский общественный и литературный деятель Хосе Викториано Ластарриа: «То был поразительный человек: в свои тридцать два года он был похож на шестидесятилетнего старика — большая лысина, мясистые оттопыренные щеки, застывший взгляд — и весь этот ансамбль покоится на корявом и осадистом стволе. Но в глазах посверкивает дерзкий огонек, а как только начинается разговор, живость и искренность речи освещают лицо этого пожилого юноши бликами великого духа».

Сармьенто, хотя он и знал себе цену как писателю, считал себя прежде всего общественным деятелем, готовился к политической и государственной карьере, а литературное творчество он рассматривал прежде всего как средство пропаганды своих идей, духовного самовыражения, как орудие строительства новой Аргентины. Этот творческий синкретизм, столь свойственный Эчеверриа и его соратникам, целиком и полностью определяет писательский облик и наследие Сармьенто.

В чилийской печати и собственных газетах Сармьенто пробует себя в самых различных жанрах: политические статьи (первая статья, опубликованная им в Чили, которой он сразу привлек к себе внимание,— «12 февраля 1817 года», посвященная годовщи-

не победы освободительной армии над испанскими войсками и противопоставляющая идеалы Майской революции диктатуре Росаса), статьи по вопросам образования, полемические заметки, проба пера в костумбристских очерках в духе Ларры и т. п.

В опубликованном в 1843 г. автобиографическом очерке «Моя защита», написанном в ответ на нападки идейных противников, Сармьенто дал следующее название одной из главок: «Военный и партийный человек». Сармьенто сам собой создал целую «партию», и программа ее, хотя в своих истоках он был близок «поколению 1837 года», вырабатывалась им самостоятельно.

Подобно Эчеверриа, Сармьенто ощущает действительность как «чистый лист», на котором еще предстоит начертать первые письмена. Но при этом его не удовлетворяет не только наследие «первых унитариев», но и деятельность «поколения 1837 года», хотя, говоря о силах, противостоящих Росасу, Сармьенто на первое место ставит именно «поколение 1837 года» и его идейную платформу — «Социалистическое учение». Восприняв идею Эчеверриа о «национальной индивидуальности», Сармьенто, ставивший на первое место историческую практику, считал своего предшественника и его соратников благородными созерцателями-теоретиками, оторванными от действительности. Главным для Сармьенто с самого начала становится социальная практика, а целью — поиск и создание такой системы социально-политических, философских взглядов, которые соответствовали бы реальности и служили бы оружием ее преобразования. При этом самое замечательное в Сармьенто-мыслителе — это необыкновенно глубокое ощущение современной ему идейной и политической борьбы как исторического процесса, который он стремится осмыслить во всемирном масштабе, в типологическом сопоставлении с историей других народов.

Основу его представлений об историческом процессе составляет просветительская идея предопределенности прогрессивного развития, обретающая оттенок провиденциальности. Социальное зло — это «необходимое зло», ибо без него не может развиваться история, которую ведет «неизбежный прогресс»: «закон человечества состоит в том, что благотворные идеи, прогресс побеждают в конце концов».

Конкретный социальный идеал наследник идей Майской революции Сармьенто видит в европейском либерально-буржуазном обществе и американской демократии, которые возникли в борьбе с феодально-средневековым «варварством» и колониализмом. Здесь истоки его концепции исторического процесса в Аргентине (и в целом в Латинской Америке) как борьбы «варварства» и «цивилизации», уже наметившейся в «Социалистическом учении» Эчеверриа. С этих позиций рассматриваются им прошлое, настоящее и будущее Америки. Наследие испанского колониализма — первое препятствие на пути прогресса — это общее положение

для всего поколения романтиков, однако Сармьенто идет вглубь, детализирует проблему. Национальная и социальная сущность Испании как страны-колонизатора, ее административная и хозяйственная деятельность в Америке, укоренившиеся здесь испанские нравы и обычаи, тип культуры, образования и литературы — все это рассматривается Сармьенто сугубо негативно, столь же негативно оценивает он и другое «варварство», унаследованное от коренного населения Америки — от индейцев. В полемическом запале он отвергает обе традиции и не обнаруживает в историческом прошлом Америки никаких позитивных моментов, хотя бы и устремленных в будущее. В отличие от «поколения освободителей», он решительный антииндеанист и формулирует эти взгляды в статье первой половины 40-х годов «О колониальной системе испанцев», где отвергает распространенные в годы Инденденденсии «идеи об индейцах», утверждает их полную враждебность цивилизации. Вспоминая полемику XVI в., в которой дебатировались вопросы о «человечности» индейцев, он едва ли не встает на сторону главы антииндейской партии Хуана Хинеса де Сепульведы (см. кн. 1, ч. 2).

Трезвый, прагматически ориентированный, Сармьенто сурово и пристально разглядывает национальный мир, пытаясь определить истоки и причины того кровавого хаоса, в который он ввергнут. Общая линия эволюции его мысли определяется движением от суммы идей Просвещения, через утопический социализм и романтизм к позитивизму под влиянием французской историографии и самой исторической практики (об этом еще будет сказано в связи с «Факундо»); достаточно отчетливо она прорисовывается уже в отдельных статьях и выступлениях первой половины 40-х годов. Нации имеют свою индивидуальность — эта заповедь романтизма аналитически претворяется им уже в ранних попытках анализа аргентинской «индивидуальности», в поисках ее истоков в таких факторах, как природа, география, раса, и в осмыслении ее исторического пути в сравнении с историей других народов.

В дискуссии 1842 г. о языке (см. ч. 2, разд. 4, гл. 4) он с замечательной проницательностью и полнотой очертил основную линию становления латиноамериканской культуры («наша нарождающаяся цивилизация»), сопоставив этот процесс с такими всемирного значения явлениями, как греко-римская, византийская и новоевропейская цивилизации, возникавшие в результате взаимовлияний и усвоения предшествующих достижений. Хотя колониальное прошлое для него — это еще не история, он исходит из того, что в Америке происходит масштабный процесс слияния культур, которому открыла путь война за независимость. То, что происходит в языке, это всего лишь отражение коренных изменений, совершающихся в глубинных пластах социально-экономической и политической жизни народа. Испанский язык

отражает закостеневшие общественные и духовные структуры Испании и ее американских колоний, и потому американцы должны свободно развивать его, овладевая идущими, в первую очередь, из Франции самыми передовыми идеями и концепциями общественного и культурного развития. Отсюда требование полной свободы восприятия и переработки чужого опыта, касается ли это языка, теорий или методов хозяйствования. Ключевая идея романтизма о свободе самовыражения поднимается Сармьенто на высоту философии истории, программы строительства собственной культуры, а в прямой связи с общими философскими, историко-культурными взглядами формулирует он и наиболее радикальную программу развития национальной литературы.

Сторонникам традиционализма он противопоставляет завет, отражающий живой опыт зреющего писателя: «Смените ваши учебники и, вместо того чтобы заботиться о форме, о чистоте, о словах, об округлости фраз, о том, что сказал Сервантес или Луис де Леон, приобретайте идеи, откуда бы они ни исходили, напитайте ваш дух самыми высокими озарениями эпохи, и когда вы почувствуете, что ваша мысль просыпается, бросьте изучающий взгляд на свою родину, на ваш народ, его обычаи и заведения, на современные нужды и принимайтесь писать с любовью и сердцем о том, что вам доступно, о чем угодно. И итог будет хорошим, хотя и несовершенным, страстным, хотя Гарсиласо и придет в ярость. Это будет ни на что не похожим, дурным или хорошим, но вашим, и никто у вас не оспорит написанного. Вот тогда-то и родятся проза, поэзия; будут недостатки, но будет и красота»[2].

Сам Сармьенто все, что ему известно, направляет к единой цели: понять и объяснить мир, расколотый борьбой варварства и цивилизации, во имя его преобразования. Литература оказывается незаменимым средством исследования национальной действительности, хотя ни романтизм, ни костумбризм не самоценны для него,— они средство, способ для постижения, как он потом скажет в «Факундо», «способа существования» нации, ее индивидуальности и судьбы. В конечном счете его мысль устремлена к созданию философии становления нации, предусматривающей исследование ее истоков, дабы эти истоки изменить, улучшить, поправить, переделать.

С идеей вторичности искусства по отношению к исторической практике связаны его новаторские представления о сущности и ценности художественного творчества.

Сармьенто неоднократно уничижительно отзывался о поэзии, в том числе и о творчестве своих же соратников по борьбе, в частности Эчеверриа. Во фрагменте упоминавшихся «Путешествий», посвященном деятельности аргентинских писателей в осажденном Монтевидео, Сармьенто говорит о пустоте аргентинской романтической поэзии, унаследовавшей от испанской культуры

риторичность и формализм, о бесплодном горении воображения, заселяющего пампу и реки вымышленными химерами, в то время как поля ждут, когда их засеют, а реки — когда по ним пойдут суда. Сколько бы реальной пользы мог принести поэт, если бы те силы, которые он теряет в пустом горении, обратил бы на достижение «полезного результата» для родины[3], заключает Сармьенто. Однако это полемически заостренное высказывание, крайне обидевшее Эчеверриа, не отрицает поэзию как таковую, а противопоставляет традиционным представлениям новые. Согласно Сармьенто, настоящая поэзия — это результат и участник непосредственной социальной деятельности, всегда обращенной к конкретной реальности и направленной на ее преобразование. Именно поэтому ему близки и дороги Идальго, Аскасуби и Мармоль. Не приемля идеи самоценности поэзии, скованной нормативностью, он считает, что все подлинно великие поэты, становясь пророками общества, в конце концов бросали поэзию, как самый условный вид творчества, и переходили к свободной прозе, где и проявляли себя истинными поэтами.

Эти идеи — свобода творчества, отказ от всяких формальных, жанровых, стилистических канонов во имя свободы и полноты выражения идей и чувств, поставленных на службу общественным задачам,— созревающие в период подготовки к созданию «Факундо», в сущности, являют собой наиболее полное развитие идей романтизма, хотя само понятие «романтизм» Сармьенто не считал пригодным.

Подобно Альберди, Сармьенто высоко оценивал в целом значение романтизма (это революция в литературе, пишет он), но не ограничивался им. Заслуга романтизма в том, что он ввел «свободу мысли» и выполнил разрушительную функцию по отношению к классицизму, однако ему не хватает конструктивного строительного начала, которое предоставляет, согласно терминологии Сармьенто, «социализм». Понятие «социализм» у Сармьенто лишено той двойственности, которую оно имело у Эчеверриа. Для Сармьенто, свободного от какого-либо утопизма, это обозначение общего либерально-прогрессистского духа, прогресса на европейский манер, активного участия литературы в общественной жизни, укорененности ее в демократических исканиях эпохи.

Представления о литературе как практическом орудии общественной борьбы и постижения национальной действительности определяют и жанровые предпочтения Сармьенто. Эчеверриа и его соратники начинали изучение «национальной индивидуальности» Аргентины через освоение природы, элементов народного быта и обычаев. Сармьенто начинает с костумбристских очерков в духе Ларры, однако затем (под влиянием идей Гегеля, воспринятых через Виктора Кузена) он приходит к выводу, что «национальная индивидуальность» может быть постигнута только

через национальный тип человека, который воплощается с максимальной полнотой в «великом» историческом деятеле. Подобное развитие мысли объясняет быстрый переход Сармьенто от костумбристских жанров к жанру биографии, которая позволяла объединить все черты исследуемой действительности.

Таковы исходные идейные и эстетические основы Сармьенто-писателя, но прежде чем приступить к «Факундо», он испробовал себя в первом опыте «биографических заметок», написав «Жизнь генерала-инока Феликса Альдао». Посвящена она была одному из характерных представителей сил «варварства», убийце и садисту, соратнику каудильо Хуана Факундо Кироги. Однако то была лишь проба сил перед главной книгой, которая будет написана за очень короткий срок и опубликована в 1845 г. сначала в виде серии очерков на страницах его собственной газеты «Прогресо» и вскоре после этого отдельным изданием под названием «Цивилизации и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги. Физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики» («Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina»).

Книга эта, рожденная в пылу политической борьбы, наиболее полно воплотила всю систему представлений Сармьенто о литературе и художественном творчестве. В 1845 г. находившийся в Сантьяго специальный эмиссар Росаса потребовал от чилийского правительства его выдачи. Вынужденный защищаться перед лицом общественного мнения, Сармьенто пишет книгу, призванную объяснить всему миру его взгляды, программу, показать, что такое Росас и его власть, что происходит в Аргентинской республике, какие силы противоборствуют в гражданской войне.

Главная, определяющая черта этого произведения — глубокая внутренняя цельность и гармоничность, как бы противоречащие композиционной эклектичности и пестройности. В соответствии со своими представлениями о наиболее эффективном пути исследования истории Сармьенто выстроил строгий и выверенный план книги. Первая часть посвящена описанию географии, природы Аргентины, образа жизни населения, прежде всего гаучо, народных институтов, обычаев, типов. Далее он переходит к описанию и изъяснению в связи с обычаями и природой главного действующего лица — «репрезентативного» каудильо Хуана Факундо Кироги, типичного порождения аргентинской природы; наконец, с помощью его биографии и образа автор объясняет смысл и причины гражданской войны и сущность диктатуры «великого злодея» Росаса. По своей сути он близок Факундо, но более умен, изворотлив и удачлив. И в заключение, исхлестав тирана, Сармьенто предрекает гибель диктатуры, противопоставляет ей идейное кредо «поколения 1837 года»,

скорректированное в соответствии с его собственной конкретной программой либерально-буржуазных реформ. Все вместе образует единый сплав: биография, исследование, проповедь, художественное повествование романного типа, проект преобразования страны.

При попытке определить жанр этого произведения, названного самим Сармьенто «куском скалы, брошенным в голову титана» [4], обнаруживается, что любая область интеллектуального или художественно-литературного творчества для него узка. Это — внежанровое синкретическое произведение, ломающее привычные представления о жанре даже в рамках вольной романтической эстетики.

В первую очередь, «Факундо» — это политический документ, идеологическая альтернатива режиму Росаса. Призывая к уничтожению системы феодально-патриархального варварства, Сармьенто развертывает программу замены ее системой, основанной на принципах цивилизации, высшим воплощением которой он считает западноевропейские страны и Соединенные Штаты. Аргументом в споре с Росасом был философско-социологический анализ диктатуры, всей организации национального сообщества аргентинцев, причин возникновения «варварской системы». И потому это было также историческое исследование, охватывающее всю историю Аргентины от ее возникновения до современности. Анализ истории вел к постижению ее факторов и движущих сил, и прежде всего центра этого мира — аргентинца, который в исторической практике и творил судьбу страны. Исследование этнонациональной сущности аргентинца, выявление ее истоков составляло главную задачу книги. Сармьенто назвал это изучением «способа существования» аргентинского народа, «который не имеет прецедентов, четко отмеченных и известных в прошлом» [5]. И вот в этом пункте интеллектуальное начало должно было встретиться с художественным; чтобы осознать способ существования аргентинца, надо было его воссоздать, представить, олицетворить.

В Сармьенто счастливо встретились мыслитель и художник. Чутье художника и проницательность мыслителя шли рядом, мысль переливалась в образ, образ вырастал в философское обобщение. Чувствующая мысль и мыслящее чувство собирали воедино разнородный материал, в их совместной работе и осуществлялся синтез всех функций произведения, сходились в эпическое единство все пласты, чтобы создать целостный образ аргентинского мира — национальный универсум,— задача, которая стихийно решалась поэтами гаучо.

Эпический синкретизм «Факундо» складывался из новейшего для того времени художественно-философского материала. Сармьенто читал в основном те же книги, что и романтики «поколения 1837 года», но в их осмыслении пошел дальше: он проделал

эволюцию, в сущности, такую же, как и ученик Сен-Симона О. Конт, основоположник теоретического позитивизма. Нет сведений, которые говорили бы о знакомстве Сармьенто с трудами Конта, но на страницах «Факундо» неоднократно встречаются имена крупных представителей французской историографии эпохи Реставрации. Идеи позитивизма носились в воздухе того времени. Самостоятельно ли, ведомый аргентинской действительностью и той идейно-философской базой (от энциклопедистов до сен-симонистов и Пьера Леру), которая составила основу знаний аргентинских романтиков первого поколения, или под влиянием, но Сармьенто — и в этом его блестящее достижение — создает свой, так называемый «практический» (т. е. нетеоретический), позитивистский философско-социологический метод исследования. «Опережая известную доктрину Тэна», он рассматривал «происхождение аргентинского общества в связи с природным окружением» [6].

И не случайно впоследствии Мигель де Унамуно, восхищавшийся создателем «Факундо», писал: «...Сармьенто, мощный и гениальный ум, во многих отношениях обогнал европейских мыслителей, чьими именами теперь клянутся в Америке» [7].

И в самом деле, триада Тэна — «раса, среда, момент» — составляет в «Факундо» основу метода исследования общества, философскую базу мысли, постигающей и строящей аргентинский универсум. Не формулируя своего метода теоретически, Сармьенто практически использует его в первых главах книги, где дает общую характеристику страны, природы, национального человека, его расово-этнических корней.

Для Эчеверрии главное в Аргентине — это пампа. Не разглядев в ней человека, он, однако, почувствовал своеобразие этого мира и создал его символический образ. Недаром Сармьенто указал в «Факундо» на «Пленницу» как на подлинно американское произведение, сопоставив его с романами Фенимора Купера. Сам Сармьенто увидел в пампе людей — аргентинцев, гаучо,— и их образ жизни, их обычаи, их характеры он объяснил воздействием «почвы». Художественная модель аргентинского мира ожила, задвигалась, потому что в центр пампы был поставлен человек — средоточие этого мира, а сам человек был понят, хотя и в мистифицированной форме, как порождение ведущих конфликтов истории.

Сармьенто рисует величественные картины дикой пампы, сообщает основные сведения о географии Аргентины — пустынной и слабо заселенной страны, обладающей несметными природными богатствами, покоящимися без движения. Природа дика, таков и аргентинец-гаучо, варвар, не тронутый цивилизацией. Он — плод встречи пришельцев-испанцев — «варварского» народа Европы — с дикой природой и дикими обитателями пампы. От столкновения двух миров — индейского и испанского —

рождается аргентинец, метис, гаучо, который наследует все свойства своих предшественников и местной природы и «отличается стремлением к праздности и нежеланием заниматься полезной общественной деятельностью».

Расово-биологическое начало и природа детерминируют «способ существования» аргентинца-гаучо. Гаучо принципиально не способен к прогрессу. Таким его сделали наследственность и условия жизни в пампе; отсюда — его обычаи, характер, тип поведения: патриархальная праздность, презрение к труду, индивидуализм, культ силы, нежелание подчиняться законам. В понимании Сармьенто, «гаучо не работает», пампа дает ему скот, а вместе с ним и все необходимое для жизни — мясо, которое составляет почти единственную его пищу, кожи и пр. Дикая природа и постоянная опасность нападения диких зверей и индейцев приучили его к насилию. Сармьенто так формулирует одно из основных положений своей теории: «Столь опасная жизнь — обычное и постоянное явление в пампе — накладывает, по моему мнению, на аргентинский характер отпечаток стоической покорности перед насильственной смертью. Насильственная смерть становится одним из обязательных дополнений к жизни аргентинца, она превращается в обычную смерть и может, пожалуй, в какой-то степени объяснить то безразличие, с которым аргентинец убивает сам и встречает смерть, не производя при этом на остальных особенно глубокого и продолжительного впечатления» [6]. К сармьентовским образам и идеям о пампе и гаучо восходят истоки развивающихся уже в XX в. аргентинских «почвеннических» теорий.

Специальные главы Сармьенто посвящает описанию народной среды, традиций, различных типов гаучо. При этом он опирается на опыт Фенимора Купера, создавшего типовые образы следопыта, охотника, родившихся на американском «фронтире» в сходных условиях. Центральные среди типов гаучо, описанных Сармьенто,— «злой гаучо» и «певец». «Злой гаучо» — это герой пампы, славу о котором распространяют народные певцы. Это «не бандит, не грабитель», это «человек, разошедшийся с обществом, преследуемый законом». Сармьенто приводит типичную историю жизни «злого гаучо», и сюжет ее оказывается идентичным сюжету повествования народного певца о своей жизни: бегство от общества после «несчастья», т. е. убийства, одинокие скитания, дерзкое появление средь бела дня в поселке и на танцах со своей любимой, стычки с солдатами и т. п. Оба эти сюжета имеют общий источник — романс об убийствах, а это означает, что Сармьенто воссоздает народные типажи, опираясь на фольклорную поэтику, а сущность аргентинца познается через представления народа о самом себе. Так Сармьенто практически использует идею о необходимости обращения к фольклору, которую провозгласил Эчеверриа.

«Злой гаучо» и певец-паядор с символической полнотой воплощают основные черты «пастушеского» населения Аргентины, образ жизни которого Сармьенто сопоставляет с арабскими племенами, с татарской ордой и т. д. Характеризуют его отсутствие прочных социальных связей, неспособность к прогрессу, к общественно полезному труду, враждебность к цивилизации.

Образ жизни аргентинцев определяет характер их истории. В изображении Сармьенто аргентинская история предстает как поле жестокой борьбы между европейской цивилизацией и местным варварством. Цивилизация — это идеалы Майской революции 1810 г., город, европейские формы жизни и труда, образование, светское начало; варварство — это деревня, гаучо, индейцы, каудильо, испанские колониальные традиции, невежество, католицизм. Варварство одержало верх над цивилизацией, когда Росас пришел к власти. Этому «бессмертному бандиту» было предназначено судьбой узаконить «животную жестокость и террористический дух», превратив «жестокие инстинкты невежественных масс в систему». Сам Росас — это «формула способа существования целого народа» [9].

Сармьенто подчеркивает, что Росас — типичный гаучо, только что не бедняк, а помещик, владелец неоглядных земель. Он шел к власти, постепенно убирая противников. В 1835 г. от рук убийц погибает его последний соперник — Факундо Кирога, который фактически властвовал над восемью внутренними провинциями. Автор придерживается исторической канвы жизни Факундо, но, исходя из сведений, которые читатель получает о нем из книги Сармьенто, он не выглядит историческим персонажем. Мигель де Унамуно писал: «Я никогда не считал „Факундо" историческим произведением и не думаю, что его можно по-настоящему понять, считая таковым. Эта книга всегда казалась мне художественным произведением, прекраснейшим художественным произведением, настоящим романом, написанным на основе исторических данных» [10]. И Унамуно не ошибался. Сармьенто, не заботясь о точности в отдельных деталях биографии Факундо, видел в них лишь материал для создания такого образа, который воплотил бы его теорию аргентинского «способа существования».

Образ Факундо принципиально синкретичен, как синкретичны мышление Сармьенто, весь строй его произведения, вся его методология. Факундо — это «гомункулус», выращенный в теоретической реторте Сармьенто-позитивиста, экстракт аргентинского мира, извлеченный из него с помощью позитивистско-натуралистической методологии, и в то же время — целостный, полнокровный художественный образ, опирающийся в конечном счете на фольклор, народно-коллективный опыт. Факундо — это порождение слившихся воедино двух систем мышления: позитивистско-натуралистического и народнопоэтического. В обеих

системах человек — это порождение природного универсума, фатально детерминирующего все стороны его натуры и бытия, это тот же универсум в миниатюре, человеческий слепок с него, очеловеченный образ природы, ее метафора. Мифологизирующий характер мышления Сармьенто был очень хорошо понят Э. Мартинесом Эстрадой, который писал: «Ему необходимо, чтобы события, как и пейзажи, имели свой облик, чтобы они говорили на языке человека. Сармьенто — „мифопоэт", который силы природы делает богами или демонами...»; ему свойственна «своего рода антропоморфическая манера судить о фактах экономических и культурных» [11].

Прежде чем Факундо стал героем книги Сармьенто, он уже был героем народного творчества и поэзии гаучо, и в художественном воссоздании его автор идет за коллективной традицией, на нее опирается. Скорее всего из-за популярности Кироги Сармьенто и делает его главным персонажем книги. Ведь если народ признает Факундо своим героем, кто же может быть более «репрезентативным» аргентинцем? Более того, сознательно изменяя его социальное происхождение (а Факундо — выходец из богатейшего провинциального клана), Сармьенто делает его типичным представителем народной среды.

Главный источник образа Факундо — устная традиция. Об этом писал Рикардо Рохас: «В части собственно биографической жизнь Факундо Кироги, рассказанная без ссылок на документы и исторические сочинения, состоит из ряда последовательных историй устной традиции» [12]. Немало подтверждений тому можно встретить в самом тексте книги. Как и в народной молве, образ Факундо в книге Сармьенто теснейшим образом связан с поэтикой романса об убийствах, своего рода вариацией которых в XIX в. были романсы о «злом гаучо». Так и именуя Факундо — «злой гаучо», писатель наделяет своего героя чертами, характерными для героев романсов об убийствах, преследуемых судьбой и вынужденных совершать убийства. В понимании Сармьенто, как уже говорилось, Факундо был таким, каким был он «не под дурным влиянием своего характера, а по неизбежным причинам, коренящимся в прошлом и чуждым его воле». Он — фатальное порождение фатального мира, играющего судьбами всех аргентинцев, причем это натура более мощная, чем остальные.

Но, конечно, Сармьенто вовсе не намерен идеализировать Факундо; «естественный» человек пампы вызывает не только восхищение художника. Порождение варварского общества, живущего игрой страстей, Факундо — враг цивилизации, прогресса, закона: «Таков изначальный характер человеческого рода, и таким он предстает в пастушеском мире Аргентинской республики. Факундо — это воплощение примитивного варварства; он не знал никаких преград, его злоба была злобой зверя, кос-

мы его черных волос падали на лоб и глаза, как львиная грива, вились, как змеи на голове Медузы, в его голосе звучал рык, его взгляды превращались в кинжальные удары... Во всех своих поступках он проявлял себя как человек-зверь...»[13] Вывод, важный для понимания сути системы рассуждений Сармьенто. Зверь — неотъемлемая часть природы, само ее естество и начало начал. Оборотничество, как и в стихийном мифологизированном мышлении, вытекает из фетишизации природно-биологического начала, отождествления социального с биологическим, перенесения свойств природы на человека. У Сармьенто оно возникает в системе новой, философской концепции и без остатка сливается со стихийной, народно-фольклорной мифологией. Молва дала Факундо кличку «тигр пампы», оставшуюся и в названии посвященного ему романса, ибо народ приписывал ему сверхъестественные силы.

Человек-зверь, человек-тигр, человек-конь — эти образы неразрывно связаны для Сармьенто с фигурой гаучо, Факундо. Когда человек-зверь становится общественным деятелем, история превращается в грандиозное необузданное кровопролитие. Таков образ истории, творимой «варваром», истории, представленной образом героя, порожденного варварской природой. Абсолютная слиянность всех начал (расово-этнических, географических, исторических), в результате которой окружающая действительность, природа и общество, взаимоотражаясь, в своем единстве являют собой целостный эпический образ мира,— в этом сила книги Сармьенто.

Важно подчеркнуть, что и в той части книги, что посвящена Факундо — историческому деятелю, Сармьенто также опирается на народный эстетический опыт. Причем связь его с народной традицией здесь выступает обнаженно. Заключительная глава «Барранка-Яко» (так называлось место убийства Кироги) прочно связана с традицией народного романса о гибели Факундо. Видимо, Сармьенто здесь не просто использовал народный романс о гибели Факундо, а фактически переложил его прозой, подобно тому как это делали средневековые историки с испанским эпосом, но не в целях использования содержащегося в песне реально-исторического содержания, а в целях художественных[14].

Сармьенто и здесь выступает в двух ипостасях: и как историк, который раскрывает политическую подоплеку убийства Факундо, ставшего в 1835 г. опасным соперником Росаса, и как художник. Ловкий и хитрый демагог Росас свалил вину на унитариев, организовал судебный процесс над непосредственным убийцей Сантосом Пересом и казнил его. Реальные обстоятельства Сармьенто излагает с фактической стороны, а гибель Факундо, опираясь на народные эстетические представления, он рисует как художник, изображающий трагическую смерть ге-

роя, вступившего в поединок со своей судьбой. Гибнет не враг Сармьенто, а едва ли не его любимое детище. Унамуно писал: «Герои, которых описывают крупные историки, это одновременно и автобиографические герои... О, как любил Сармьенто тирана Росаса, он завладел его обликом, сделался им самим!» [15] С гораздо бо́льшим основанием это можно было бы сказать об отношении Сармьенто к Факундо. Рационально осуждаемый, Факундо оказывается эстетически едва ли не оправданным, приобретая черты подлинного героя, которым заворожен создавший его автор.

Двойственное отношение Сармьенто к Факундо — это как бы отражение его двойственного отношения к гаучо вообще, двойственности его собственной натуры. Ставящий перед собой четкие и ясные цели, Сармьенто — идеолог наступающей буржуазии — сам несет в себе те же черты, что и его герои, и его враги,— черты, порожденные мощными социально-историческими конфликтами. Недаром неудержимого в своих страстях Сармьенто, в жилах которого, как он сам говорил, текла капля крови индейцев-чоротегов, противники называли «злым гаучо». Видел в Факундо свое отражение и сам Сармьенто. Он сказал на старости лет, что у них «схожая кровь».

Плоть от плоти этого бурлящего мира, Сармьенто—просветитель, унитарий и противопоставлял средневековому варварству феодалов варварство буржуазии. Та же мощь, та же неукротимая, дикая сила, что пронизывала книгу, написанную в годы борьбы с диктатурой, обнаружилась и в политической деятельности позднего Сармьенто. Занимая государственные посты, он, беспощадно добивая федералистов, заодно бил и народ, видевшийся ему в облике гаучо-зверя, гаучо-дикаря. Замечательный портрет Сармьенто оставил аргентинский писатель Поль Груссак: «Широкоплечий и крепкий, корявый и дисгармоничный, испещренное оспой лицо — маска Сократа-воителя, глаза и лоб ясновидца и челюсти дикаря, полувеличественный, полугротескный, вызывающий в воображении одновременно и афинский портик, и пещеру Циклопа,— таким он запечатлелся в моей памяти, как одно из самых необычных существ, которые мне когда-либо приходилось видеть» [16]. Эту двойственность — «варварство и цивилизация»,—которую Сармьенто выявил как главную черту аргентинской жизни и показал на примере Факундо, увидели в облике самого писателя те, кто размышлял над его характером, деятельностью и особенностями мышления.

Книга Сармьенто сыграла выдающуюся роль в духовной жизни не только Аргентины, но и всей Латинской Америки. В его системе миропонимания действительность рассматривалась с точки зрения интересов буржуазии, которая, уничтожая в жестокой борьбе патриархально-колониальный уклад, в то же время несла в себе тяжкий груз прошлого. Процесс переходе

на путь буржуазного развития был всеобщим. В Аргентине социальные противоречия обозначались раньше и резче, чем в других странах, потому здесь и появилась эта книга. Всеобщее значение ее со всей очевидностью выявилось к концу века, когда по всей Латинской Америке широчайшее распространение получает теоретический позитивизм.

В период становления буржуазного общества антиномия Сармьенто «варварство—цивилизация» служит основой для многих латиноамериканских мыслителей, философов, социологов, историков, политиков, размышляющих о национальной действительности. Книга Сармьенто была и художественным произведением, а концепция «варварство—цивилизация» — методом эпического освоения жизни; таким образом, она сыграла выдающуюся роль и в развитии литетатуры всей Испанской Америки, дав ключ к созданию целостной картины национального бытия. Но Сармьенто опередил свое время. Первая оригинальная художественная система латиноамериканского романа, так называемого «романа земли», складывается только к 20—30-м годам XX в., основывается она на художественно-философской базе, восходящей своими корнями к теории Сармьенто. В период, непосредственно следующий за ее созданием, концепция Сармьенто позитивно осваивается в рамках романтизма и встречает полемическое восприятие со стороны раннего реалиста Хосе Эрнандеса (см. гл. 3). Первым, кто использовал идеи Сармьенто, был Хосе Мармоль, который, оставив поэзию, стал основоположником аргентинского романа.

До выхода романа Мармоля «Амалия» («Amalia»; публикация в периодической печати — 1851 г., отдельное издание — 1855 г.) аргентинская проза едва зарождалась. Новелла Эчеверриа «Бойня», которая действительно могла бы стать истоком оригинальной традиции, осталась неизданной. Ранние костумбристские опыты Х. Б. Альберди, созданные в 40-х годах, сентиментальный роман «Одиночество» Бартоломе Митре, написанный в духе Руссо и Ричардсона, квазироманные опыты в поэтической прозе Альберди, «Тобиас» и «Капитан патрициев» Хуана Марии Гутьерреса не представляли собой значительных достижений. В год выхода «Амалии» появился исторический роман Висенте Фиделя Лопеса «Невеста еретика, или Лимская инквизиция», написанный под влиянием Вальтера Скотта. Но «Амалия» затмила все упомянутые первые опыты своей масштабностью и жгучей актуальностью. Созданный как бы в самом эпицентре социальной битвы, идущей в Ла-Плате, роман Мармоля фактически завершает собой период «бури и натиска» аргентинского романтизма и подводит ему итоги.

Сюжетная основа романа — романтическая любовь молодого унитария Эдуардо Бельграно (он потомок знаменитого революционера, одного из вождей Майской революции) и благородной

красавицы Амалии, которая выходила его после неудачной попытки бегства из Буэнос-Айреса в Монтевидео и ранения. Этот сюжет вписывается в обширнейшую панораму битвы, идущей между противоборствующими сторонами, или, как он пишет, «драматическую эпопею революции». Мармоль приводит читателя в казармы и светские салоны, на тайные собрания заговорщиков-унитариев, в апартаменты Росаса, воссоздает сцены бесчинства его охранки на застывших от страха улицах столицы, переносит действие в Монтевидео, где выводит на сцену, хотя и эпизодически, центральные фигуры революционной эмиграции — Флоренсио Варелу, Эчеверриа, Альберди, Хуана Марию Гутьерреса; в романе действуют европейские дипломаты и их агенты и т. д.

Связующим началом между двумя лагерями является друг Бельграно отважный Даниэль Бельо; собирательный образ представителя «поколения 1837 года», он наделен чертами соратников Хосе Мармоля. Войдя в доверие к диктатору и его приближенным, он выведывает планы противника, сообщает их в Монтевидео, пытается организовать либеральную молодежь и создать тайную ассоциацию, которая поднимет восстание.

Общая картина исторических событий, происходящих в 1840 г., когда в ответ на наступление унитариев Росас развязывает кампанию террора, целиком и полностью опирается на концепцию Сармьенто: «...это дуэль не на жизнь, а на смерть между свободой и деспотизмом, цивилизацией и варварством» [17]. Антиномия «варварство—цивилизация» последовательно проводится автором в описании героев, их характеров, образа мысли, поведения и т. п. В интерпретации событий и гаучо, «грозы городов и ядра аргентинской нации», Мармоль прямо следует за Сармьенто, почти буквально цитируя его аргументы: Росас возглавил орду варваров, ибо оказался самым ловким, самым лучшим гаучо. Его прислужники — преступники, залившие страну кровью. Изображение кровавого насилия, террора, страха, перекликающееся с «Бойней» Эчеверриа и «Факундо» Сармьенто, определяет общую атмосферу романа. В ряде сцен с участием Росаса, описанного в карикатурно-гротескных тонах, мотив крови приобретает символическое звучание. Так, стакан с вином, который диктатор держит в руках, кажется наполненным кровью. Писатель не знает полутонов, почти все персонажи рисуются в резко контрастной манере в зависимости от их принадлежности к тому или иному лагерю. Верный традиции первого поколения аргентинских романтиков, Мармоль превращает роман в орудие политической борьбы, прерывает сюжет публицистическими пассажами, проклятиями в адрес Росаса.

Хотя роман построен как исторический и Мармоль ведет повествование как бы в «давно прошедшем» времени, постоянное авторское вмешательство, обильно приводящиеся подлинные

документы (например, длинные списки брошенных в застенки и казненных) превращают роман в политический, направленный непосредственно в настоящее время. В определенные моменты непосредственный сюжет утрачивает свое значение и на первый план выступают связанные внутренней логикой миропонимания автора историко-эпические картины политической борьбы в Буэнос-Айресе. В центр художественной панорамы выдвигается образ столицы на берегах Ла-Платы — Буэнос-Айреса, покрытого мраком террора и залитого кровью. Образ столицы с ее особой атмосферой оказывается внутренним стержнем всей общей картины и обретает символические смыслы, становящиеся истоком последующих исканий аргентинской литературы, особенно в XX в. Патриотическая тема родины, как и в поэзии Мармоля, сливается с темой любви, прекрасной женщины (Амалия). Особое место в размышлениях Мармоля занимает тема «национальной индивидуальности», черты которой он видит даже в масштабности кровавых событий, неукротимой борьбы между добродетелью и преступлением.

Собственно политические идеи Мармоля также близки Сармьенто. Писатель с симпатией относится к «первым унитариям» — «монументальным мужам аргентинского Просвещения», однако они живут «политической поэзией» и далеки от подлинной реальности; как и Сармьенто, начисто отвергая прошлое, он призывает аргентинцев стать «европейцами Америки» и в то же время видит эгоизм и коварство устремлений Франции и Англии на латиноамериканских землях; как и Сармьенто, он идеализирует Соединенные Штаты как оплот демократии.

Роман заканчивается трагически. Индивидуализм и террор, ведущие к распаду «общественности», разлагают и заговорщиков — противников Росаса. Даниэлю Бельо не удается создать ассоциацию и подготовить восстание, и главные герои гибнут. Иное будущее обещает лишь нерушимая вера автора в новую судьбу Аргентины.

Роман Мармоля вышел вскоре после падения диктатуры Росаса (1852) и его бегства в Англию. Закончился период открытой борьбы между враждебными лагерями, однако противоборство между ними продолжается в Аргентине вплоть до середины 70-х годов и сопровождается не только политическими кампаниями, но и локальными гражданскими войнами, восстаниями. Все эти годы крайней политической нестабильности идейно-политическое наследие «поколения 1837 года», получившее прагматическое развитие в идеях Сармьенто, остается руководящей основой для сторонников централизованной государственной организации и новой социально-политической системы. Из него окончательно выветрились, как писал А. Понсе, «миражи социального романтизма» и обнажилась его классовая основа. Хуан Баутиста Альберди разрабатывает конституционные «Осно-

вы и отправные пункты для организации Аргентинской республики» (1852). Бартоломе Митре и Сармьенто превращаются в крупнейших государственно-политических деятелей. Оба они окончательно отходят от литературы. Митре, издавший в 1854 г. сборник «Созвучия» («Rimas»), который собрал его поэтические произведения конца 30—40-х годов, кроме политической деятельности занимается историей и издает фундаментальные труды, закладывающие основы национальной историографии,— «Историю Бельграно и аргентинской войны за независимость» и «Историю Сан-Мартина и освобождение Южной Америки». Сармьенто, издав яркую мемуарную книгу «Воспоминания о провинции» (1850) и дневниково-публицистические очерки «Кампания Великой армии» (1852), рассказывающие о последних сражениях с войсками Росаса, впоследствии также практически не обращается к литературно-художественной деятельности. И Митре, и Сармьенто достигают высших государственных постов: Митре правит страной в качестве президента с 1862 по 1868 г., а Сармьенто — с 1868 по 1874 г. Их правление ознаменовывается рядом реформ, поощряющих крупный латифундизм и разоряющих мелких землевладельцев, изданием специальных репрессивных законов, направленных против гаучо, поощрением активной европейской иммиграции, которая занимает земли гаучо и истребляемых индейцев. В этих условиях резко обостряется проблема путей национально-этнического развития, вызывающая гражданские раздоры и яростные полемики.

Сармьенто руководствуется идеями очищения страны от гаучо и индейцев, заселения ее европейскими иммигрантами и проповедует в качестве идеала и образца Соединенные Штаты. К 80-м годам он воспринимает уже позитивистские, социал-дарвинистские идеи, что находит выражение в его последней крупной книге «Конфликт и гармония рас в Америке» (1883). Идеи Сармьенто, как и других теоретиков «расовой неполноценности» Испанской Америки, впоследствии получат решительный отпор в разных странах региона, однако уже и на раннем этапе в самой Аргентине против них выступает Альберди.

По основным вопросам переустройства Альберди был близок к Сармьенто, но он вступает в схватку со своими бывшими соратниками по конкретным политическим вопросам, в которых особенно ясно обнажалась антигуманистическая сущность наступавшей «цивилизации». Это касается и характеристики гаучо как «варваров», и проекта преобразования этнического состава нации (за счет усиленной европейской иммиграции), и взгляда на испаноамериканцев как на расово неполноценное население. В яростную полемику он вступил также с Б. Митре, при котором Аргентина приняла участие в кровавой войне против Парагвая, и выпустил острую публицистическую антимилитаристскую книгу «Преступления войны» (1865). Однако, не получив политиче-

ской популярности на родине, он бо́льшую часть последнего периода своей жизни провел за границей, а на закате жизни написал в 1870 г. аллегорический роман-памфлет «Паломничество Дневного Света, или Путешествие и приключения Правды в Новом Свете» («Peregrinación de Luz del Dia o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo»), который с острокритических позиций подвел драматический итог эволюции идейного наследия «поколения 1837 года».

Памфлет Альберди, построенный в форме диалогов аллегорических персонажей, представляет собой своего рода антитезу написанной во времена войны за независимость Андресом Бельо сильвы «Сельское хозяйство в тропической зоне» (см. разд. 1, гл. 3), где муза поэзии, света и мудрости приглашается из развращенной Европы в Америку,— в годы освободительной борьбы Бельо надеялся, что ее ждет здесь иная судьба. Альберди приглашает Правду посетить Америку в другие времена, и, прибыв в Новый Свет, она обнаруживает здесь те же пороки, что и в Европе: разложение, политические махинации, страсть к обогащению и т. п. В Новый Свет уже прибыли Тартюф, Жиль Блаз, Фигаро, дон Хуан де Тенорио, олицетворяющие тот или иной порок. Все они превратились в Америке в политиканов-мошенников, а Правосудие и Свобода упрятаны здесь в тюрьму. Пораженная Правда ищет себе заступников среди благородных персонажей литературы, таких, как эпический герой Сид-Кампеадор, Дон-Кихот и др. Дон-Кихот приглашает Правду принять участие в его утопической затее: создать в Патагонии счастливую и справедливую Донкихотию — «республику овцеводов» (это название можно перевести и по-другому: «республика баранов»). После краха Донкихотии Правда решает вернуться в Старый Свет. Но характерно, что, верный своим просветительским истокам, Альберди не подводит окончательной черты, он все-таки не теряет надежды, что в Америке когда-нибудь настанут иные времена.

Другой итог деятельности «поколения 1837 года» подвел Хуан Мария Гутьеррес. Свои поэтические произведения, написанные в ранний период, в 1869 г. он издал в сборнике «Стихотворения» («Poesias»), но уже задолго до этого он целиком и полностью посвятил себя литературоведческой деятельности, которая приобрела выдающийся размах и общерегиональное значение.

Еще в 1846 г. он издал антологию «Поэтическая Америка», которая начала пересмотр отношения к наследию раннего периода формирования культуры и литературы испаноамериканских стран и стала важнейшим проявлением становления нового общерегионального самосознания. Гутьеррес разыскал, возродил, собрал и опубликовал произведения не только своего учителя Эстебана Эчеверриа, но и забытых крупнейших поэтов колониальной эпохи: Хуаны Инес де ла Крус, Педро де Опьи («Укрощенный ара-

уканец»), Перальты Барнуэво, Хуана дель Валье и Кавьедеса, Хуана де Айльона, Хуана Баутисты де Агирре, а из своих соотечественников — Барко Сентенеры, Лабардена и др. Важную роль в истории становления испаноамериканского литературоведения и критики сыграли «Биографические и критические исследования о некоторых южноамериканских поэтах XIX века» (1865), утверждавшие «замечательную жизненную силу американского таланта». Это неистребимое в Гутьерресе стремление к духовному самоутверждению нашло яркое выражение в его публицистических «Письмах портеньо» (1876). Отвечая на упреки со стороны испанцев в том, что он отклонил предложение вступить в члены испанской академии, Гутьеррес отвечал, что его позиция продиктована не пренебрежением к испанской культуре, а желанием утвердить суверенитет культуры собственной.

В период, когда заканчивалась творческая деятельность писателей—представителей «поколения 1837 года», на литературной арене появились новые поэты и прозаики так называемого «второго поколения романтиков», творчество которых приходится в основном уже на 80-е годы, однако некоторые их произведения вписываются в контекст рассматриваемого периода. Романтики следующего поколения шли уже по проторенной дороге, когда основные факторы национальной действительности получили первоначальное воплощение в художественном слове, и они широко использовали образы пампы гаучо, родной природы, образно-языковые клише, предложенные предшественниками. Живописный быт, полная опасностей жизнь в пампе, романтическая любовная интрига становились обязательными элементами такого рода произведений. В Уругвае об этом говорит творчество А. Магариньоса Сервантеса (см. гл. 4), а в Аргентине — Рикардо Гутьерреса (Ricardo Gutiérrez, 1838—1896), автора поэмы «Ласаро» («Lazaro», 1869). «Ласаро» — история романтической любви скитальца-гаучо, певца-паядора к Долорес, дочери богатого сеньора-землевладельца. Автор идеализирует образ гаучо-певца, который не останавливается перед убийством отца возлюбленной и похищает ее. В финале драмы Долорес сходит с ума, а Ласаро скрывается в пампе.

В условиях широкого распространения романтической и костумбристской литературы и под влиянием политических изменений испытывает серьезные изменения поэзия гаучо.

Творчество Аскасуби 50—60-х годов, выступающего под псевдонимом Анисето Эль Гальо, значительно отличается от произведений Паулино Лусеро — Аскасуби времен осады Монтевидео. Изменение исторической обстановки влекло за собой и эволюцию поэтической системы. Годы напряженной борьбы, породившие его самобытную поэзию, обращенную к широкому читателю-слушателю, отошли в прошлое, и творчество Аскасуби утрачивает дух эпоса. Аскасуби периода борьбы с диктатурой говорит не только от

лица политической группировки унитариев, но и от имени народа. Теперь преобладают узкополитические интересы.

Этот новый период в развитии поэзии гаучо нашел свое яркое проявление также в творчестве младшего современника Аскасуби — поэта Эстаниславо дель Кампо (Estanislao del Campo, 1834—1880). Дель Кампо считал себя учеником Аскасуби, однако они принадлежат к разным периодам в истории поэзии гаучо. Творчество Аскасуби питалось живыми источниками народной поэзии, творчество его ученика — развитием внутрилитературной традиции. Паядор, от имени которого говорил Аскасуби, был эпическим историографом, паядор Эстаниславо дель Кампо — последователь романтиков и костумбрист. Исследователи отмечают влияние на его творчество испанца Сорильи и Хосе Мармоля. Вышедший в 1870 г. сборник Дель Кампо делится на три раздела, демонстрирующих сферы интересов автора: эспинела в духе гаучо, эпиграмма и летрилья, поэма. Последний раздел заключает прославивший Дель Кампо «Фаусто» («Fausto») — юмористический диалог гаучо об опере Гуно «Фауст», которую они слушали в столичном театре. «Фаусто» — это травестия не только романтического сюжета оперы, но одновременно и самой традиции поэзии гаучо, в частности «Майского диалога» Б. Идальго. Большого мастерства достигает Эстаниславо дель Кампо в пластическом изображении природы, действия. Традиционная повествовательная система превращалась у Дель Кампо в гибкий инструмент словесной изобразительности. Изящное, полное юмора повествование, ставшее украшением национальной поэзии, с точки зрения эволюции течения, представляло собой период упадка, когда поэзия гаучо утрачивала свои изначальные эпические черты. В том же направлении развивается и позднее творчество Аскасуби.

В 1862 г. Аскасуби уезжает во Францию в качестве военного атташе правительства Б. Митре, где и живет с тех пор бо́льшую часть своей жизни. В 1872 г., в составе изданного в Париже собрания сочинений, выходит в свет его монументальный диалог — поэма о легендарном певце-паядоре, состязающемся в пении с дьяволом, «Сантос Вега» («Santos Vega»), где, как сообщал Аскасуби, он стремился запечатлеть обычаи и нравы гаучо.

Если рассматривать произведение Аскасуби в контексте историко-литературного развития, то можно говорить о своеобразной попытке создать исчерпывающий образ «пастушеской» Аргентины, ее обычаев, жизни гаучо. Однако попытка эта была обречена на неудачу. Аскасуби поручил своему паядору (а схему произведения составляет традиционное для диалогов повествование паядора) решать задачу, которой тот решить не мог,— романтико-костумбристскую задачу быто- и нравоописания. Главным же было то, что авантюрно-приключенческий сюжет не захватывал основного в исторической жизни страны — драматических коллизий народной жизни. На громоздком произведении лежала печать

искусственности; звучащее слово паядора, оторванное от истории, смолкало; для бытописания оно было не нужно. Эпический образ страны и народа в критический момент их истории, сохраняя основные принципы поэтики течения, но уже на иной эстетической основе, создал в 70-е годы другой поэт — Хосе Эрнандес.

[1] *Sarmiento D. F.* Los Viajes. Buenos Aires, 1955, Vol. 1. P. 125.
[2] *Sarmiento D. F.* Obras selectas. Buenos Aires, 1944. Vol. 1. P. 130.
[3] *Sarmiento D. F.* Los Viajes. P. 123.
[4] *Rojas R.* El profeta de las pampas: Vida de Sarmiento. Buenos Aires, 1962. P. 207.
[5] *Sarmiento D. F.* Facundo. Buenos Aires, 1963. P. 13—14.
[6] *Ingenieros J.* Las direcciones filosóficas en la cultura argentina. Buenos Aires, 1963. P. 75.
[7] *Cúneo D.* Sarmiento y Unamuno. Buenos Aires, 1955. P. 17.
[8] Прогрессивные мыслители Латинской Америки (XIX — начало XX века) М., 1965. С. 138.
[9] *Sarmiento D. F.* Facundo. P. 62.
[10] *Martínez Estrada E.* Sarmiento. Buenos Aires, 1956. P. 146.
[11] Ibid. P. 134—135.
[12] *Rojas R.* Op. cit. P. 203.
[13] *Sarmiento D. F.* Facundo. P. 81.
[14] См.: *Berenguer Carisomo A.* Las corrientes estéticas en la literatura argentina. Buenos Aires, 1971. P. 574.
[15] *Cúneo D.* Op. cit. P. 57.
[16] *Martínez Estrada E.* Op. cit. P. 172.
[17] *Mármol J.* Amalia. La Habana, 1976. P. 305.

Глава третья

ТВОРЧЕСТВО ХОСЕ ЭРНАНДЕСА

Среди писателей Латинской Америки XIX в. особое место принадлежит Хосе Эрнандесу (José Hernández, 1834—1886), создателю выдающегося реалистического памятника — поэмы «Мартин Фьерро» («Martín Fierro»). Поэма эта была порождением острейших социальных и национальных коллизий, обнаружившихся в период перехода Аргентины на путь капиталистического развития. Идеологией сил буржуазного прогресса была концепция Д. Ф. Сармьенто «варварство—цивилизация», мистифицировавшая сущность происходивших процессов. Ответ на эти мистификации дал Хосе Эрнандес, который противопоставил позитивистско-натуралистическому мышлению Сармьенто мышление художника-реалиста, постигающего подлинное содержание ведущего социально-исторического конфликта эпохи, а вместе с тем и подлинные судьбы нового человеческого сообщества — аргентинской нации на начальном этапе ее развития. Как и Сармьенто, Эрнандес был идеологом, но идеологом демократических слоев; как и Сармьенто, он был истинным, гениальным художником, но художником народным. Сармьенто ни разу не упомянул в своих произведениях имени Эрнандеса, а ведь популярность его была поистине всенародной. Он словно чувствовал в авторе «Мартина Фьерро» непримиримого врага, но более всего — в его герое, как бы заменившем в народном воображении самого поэта. Сармьенто не ошибался. Действительно, спор Эрнандеса-политика с Сармьенто-политиком был спором двух политических противников, в котором и сам Эрнандес не выходил за рамки идеологических представлений эпохи. Спор же Мартина Фьерро с «цивилизацией», с новой судьбой аргентинцев перешел границы времен, потому что это был спор за будущее человека.

Аргументами Эрнандеса в этом споре были не теоретические построения, а знание жизни, опыт. Противоречия, раскалывавшие страну, рушили и семьи. Хосе Эрнандес был сыном племянницы генерала Хуана Мартина де Пуэйрреддона, одного из виднейших руководителей освободительной войны против Испании, верховного правителя Аргентинской республики в 1816—1819 гг., т. е. принадлежал к унитаристской креольской знати. А отец поэта пользовался доверием Росаса и был управляющим одним из его поместий, дядька командовал пехотой диктатора. Родственники враждовали между собой, и Эрнандес с ранних лет познал бедствия, постигшие страну. Вырос он в пампе, в степных поместьях провинции Буэнос-Айрес, посещал начальную школу, но, подобно Аскасуби или самому Сармьенто, систематического образования не получил. Все свои знания Эрнандес приобрел самообразо-

ванием за долгие годы политической борьбы и беспрерывных военных кампаний.

Сведений о том периоде жизни Эрнандеса сохранилось очень мало. Известно, что в 1853 г. он покидает скотоводческое поместье, где прошла его юность; в начале второй половины 50-х годов он — в Буэнос-Айресе, где становится членом недавно организованной реформистской федералистской партии, которая выступала против партии Сармьенто — Митре — Авельянеды, сторонников абсолютной гегемонии Буэнос-Айреса. Когда же мирные средства были исчерпаны и политическая борьба вновь грозила вылиться в борьбу вооруженную, Эрнандес эмигрирует сначала в город Консепсьон, а затем в Парану, ставшую оплотом сторонников организации государства на конфедеративной основе. Как и раньше, политические страсти отливались в стихотворные прокламации, хроники, песни в духе «поэзии гаучо», печатавшиеся на страницах эмигрантских газет. Существует предположение, что под псевдонимом «Хуан Барриалес» Эрнандес опубликовал несколько политико-сатирических сьелито, вступив в полемику с унитарием Аскасуби.

Впервые своим именем Эрнандес начал подписывать статьи в газете Параны «Эль насьональ архентино», которую он редактировал. Это были статьи политического характера, но одна из них называлась «Народ и писатель». В ней Эрнандес утверждал, что долг писателя — звать аргентинцев к объединению, а не сеять раздоры, ибо именно это соответствует настроениям и чаяниям народа, всегда руководствующегося «сознанием добра». «Задача писателя состоит в том, чтобы дать идеям и чувствам народа форму, которой они не обладают...» [1]

Это стремление приобщиться к народному взгляду найдет свое воплощение в «Мартине Фьерро», хотя до начала 70-х годов, за исключением упоминавшихся нескольких сьелито, никаких следов собственно художнических интересов в его деятельности не прослеживается. «Мартин Фьерро» родился не из вольной игры поэтического таланта человека, осознавшего себя поэтом, а из острой потребности создать что-то большее, чем поэзия. Журналист, стенографист, преподаватель грамматики, коммерсант, бухгалтер, редактор газет, сотрудник временных федералистских правительств, министр в одном из них, соратник каудильо Рикардо Лопеса Хордана, военный — таким были вехи на его пути к «Мартину Фьерро».

Эрнандес был федералистом, однако федерализм 60—70-х годов — иной, чем фиктивный федерализм Росаса. Названия партий оставались, но социальный смысл противостояния менялся. Буржуазии удалось объединить Аргентину, но в результате страна оказалась подавленной разраставшейся столицей. Торговая буржуазия Буэнос-Айреса, связанная с крупнейшими латифундистами и иностранным капиталом, монополизировала торговлю



Хосе Эрнандес

с заграницей, ущемив интересы провинциальных скотоводов. Свобода торговли, поощрение притока чужеземных товаров разоряли местных производителей, монополизация животноводства, огораживание, концентрация земель — все это било по мелким собственникам. В сложной игре политических интересов в рядах федералистской партии явственно вырисовывалась линия демократическая, идеологически противостоявшая партии Митре — Сармьенто. Эрнандес принадлежал к ее демократическому крылу, а в конце 60-х годов фактически стал его видным идеологом и пропагандистом. Эрнандес разглядел в новом строе, идущем на смену патриархальной Аргентине, черты варварства еще более опасного. На этом пути он с неизбежностью должен был столкнуться с Сармьенто, с его «Факундо».

Впервые это произошло еще в 1863 г.: столкнулись два очерка, посвященные одному герою. Автором одного — «Жизнеописание генерала дона Анхела В. Пеньялосы» — был Эрнандес, автором другого — «Жизнь Чачо», тоже о Чачо, как звали в народе этого видного провинциального каудильо,— Сармьенто. Это, по сути дела, было начало спора об основах национального развития.

В противовес Сармьенто, который представляет Чачо образцовым примером варварства (убит он был с его согласия), со страниц очерка Эрнандеса перед читателем вставал романтически-возвышенный образ благородного и величественного в своей крестьянской простоте каудильо — «отца народа», сына своей земли. В статьях 1869 г., времени гражданского замирения, на страницах редактировавшейся им газеты «Рио-де-Ла-Плата» Эрнандес резко и решительно критикует политику президента Сармьенто. Он выдвигает программу деятелей конфедерации: защита сельских жителей — гаучо и мелких землевладельцев, требование национального согласия и мира, правосудия, равенство перед законом, политический и экономический федерализм в экономике, промышленный протекционизм и др. Не случайно новейшие исследования, посвященные творчеству Хосе Эрнандеса, устанавливают связь демократических идей поэта со взглядами радикального крыла Майской революции и поколения Эчеверриа, идеалы

которых оказались извращенными пришедшей к власти олигархией.

Все основные социально-критические мотивы и целый ряд эпизодов из статей в «Рио-де-Ла-Плате» предвосхищают «Мартина Фьерро»: рекрутчина и бегство гаучо к индейцам, насильственный сгон на фальшивые выборы, злоупотребления мировых судей, разорение жилищ и т. п. И в этом смысле поэма «Мартин Фьерро» стала непосредственным продолжением политической борьбы Эрнандеса. Песня, как всегда это было в жизни гаучо, стала аргументом в споре не на жизнь, а на смерть. Эрнандес так и осознавал значение своего произведения. Он писал в 1874 г., уже задним числом разъясняя свой замысел: «Для выступлений во имя облегчения бед, тяготеющих над этим классом общества (т. е. гаучо.— *В. З.*), вследствие ошибочного правления, существуют парламентская трибуна, газета, клуб, книга и, наконец, брошюра, которая не есть недоношенная книга, а самостоятельный ее помощник и не менее важный, чем она сама. Я воспользовался этой формой...» [2]

Но прежде Эрнандес закрыл свою газету и в 1870 г. снова взялся за оружие, когда началось восстание под руководством каудильо Р. Лопеса Хордана, последнего крупного представителя провинциального федерализма. Гаучская конница Лопеса Хордана была быстро рассеяна хорошо обученными и вооруженными регулярными войсками и в 1871—1872 гг. Эрнандес оказался в эмиграции в маленьком пограничном с Уругваем бразильском городке Санта-Ана-до-Либраменто. Хозяйка дома, в котором он жил, оставила одно из немногочисленных воспоминаний о поэте: «Он был черноволосый, с длинной, круглой и черной бородой... это был самый грузный мужчина, какого я когда-либо видела... он был поэтом и читал стихи своего сочинения» [3].

Некоторые исследователи полагают, что именно здесь он и начал писать «Мартина Фьерро». Другие считают, что поэма была написана в 1872 г., когда Эрнандес, в качестве неофициального посланца от эмиграции для примирения с властями, полуподпольно, почти не выходя из гостиницы, жил в охваченном эпидемией чумы Буэнос-Айресе.

Опубликованная в декабре 1872 г. первая книга его поэмы «Гаучо Мартин Фьерро» («El Gaucho Martín Fierro») была издана довольно странно. Материал в ней располагался следующим образом: сначала текст поэмы, а затем уже дважды печатавшаяся в газетах статья Эрнандеса «Трансандийский путь», в которой он обосновывал необходимость строительства железной дороги Мендоса—Сантьяго по пути, представлявшемуся ему наиболее выгодным. «Пояснительное письмо» в адрес издателя брошюры Хосе Зоило Мигенса выполняло роль авторского предисловия к поэме. Все это, взятое в целом, представляло собой что-то схожее с «куском скалы», который швыряют в голову гиганта, как писал

о своей книге Сармьенто. Это же можно сказать и о поэме Эрнандеса; камень был брошен если не конкретно в автора «Факундо», то во все то, что Сармьенто олицетворял собой.

Сармьенто представлял цивилизованную Аргентину наподобие капиталистической Европы или США, отрицая все окружающее, в том числе гаучо. Эрнандес, напротив, исходил из представления о самоценности традиционного народного мира, в его понимании — оригинальной цивилизации. В 1874 г. в письме к публикаторам восьмого издания «Мартина Фьерро» Эрнандес утверждает свой идеал Аргентины как страны пастушеской. Но было бы ошибкой считать Эрнандеса руссоистом или романтиком-консерватором, идеализирующим естественный мир в противовес гнетущей цивилизации. У Эрнандеса нет проклятий в адрес прогресса; преобразование страны он считал необходимым, и взгляд его направлен не в прошлое, а в будущее. Однако Эрнандес хотел прогресса не за счет исконной народной культуры гаучо и не без гаучо, а вместе с ними и для них. Для них он хотел сохранить пастушескую Аргентину, ее обычаи, образ жизни, неразрывно связанный с пампой, со скотоводством. Ведь скотоводство — основа родного ему мира, основа труда гаучо, которые, по его терминологии, представляют собой, с одной стороны, бедный люд, «класс обездоленных», «социальный класс», с другой — «расу»[4], т. е. этнокультурное единство, составляющее базу аргентинской нации.

Сторонниками автохтонной, своей цивилизации иммиграция воспринималась едва ли не как наступление некой иноэтнической силы, ставящей их «расу» на грань гибели, буржуазный мир, который она несла с собой,— как чуждый, враждебный, вторгающийся в их жизнь со стороны, как жестокую силу, чьей жертвой оказывался целый народ, вся «раса». Антигуманные стороны нового строя выступали здесь в особо резкой, обнаженной, вопиющей форме, и его сущность распознавалась латиноамериканскими художниками на судьбах не индивидуумов, а целых народов. Едва ли не первым из писателей Латинской Америки столкнулся со всей суммой тяжких общественно-нравственных проблем, порожденных наступавшим строем, Хосе Эрнандес.

Судьба героя поэмы, простого гаучо Мартина Фьерро, испытывающего на себе всю жестокость новой жизни и защищающегося от нее,— это судьба целого народа. Это рассказ о том, как «человека-народ», не считая его полноправным членом человеческого сообщества, ставят в такие условия, когда он должен либо отречься от звания человека, либо утвердить его в борьбе.

Мартина Фьерро насильно забирают в армию, мучают в казарме, разоряют его жилище и хозяйство, пускают по миру его семью, а его самого травят, преследуют. Загнанный, он мечется, скрывается от облавы и, защищаясь, убивает. Гонимыми предстают и другие персонажи поэмы (сыновья Мартина Фьерро, сын его побратима Круса — Пикардиа). Герои поэмы часто говорят о

себе как о преследуемых зверях: яростно, как зверь, набрасывается Фьерро на своих преследователей, он размышляет о норе, где могли бы укрыться его дети.

Поэт не акцентирует этой метафоры, она возникает невольно, из быта, из речи, из практики жизни, но частота употребления ее не случайна. Метафора ведет свое происхождение из «Факундо», где всю ответственность за отсталость, рутину, за царящее в стране насилие Сармьенто возложил на расово-этническую природу гаучо и на природную среду, порождающие тип человека, исповедующего культ насилия и враждебного цивилизации. Эрнандес сорвал мистификаторские покровы с теории Сармьенто, показав, что насилие не есть некое врожденное свойство аргентинца, что насилие вызывается насилием, что этот феномен, калечащий душу человека, есть порождение тяжких социально-исторических конфликтов.

Спор с Сармьенто пронизывает каждую клетку произведения, движет сюжет, художественно-философскую мысль. Сармьенто на примере Факундо выяснял «способ существования» народа. Эрнандес стремился, как он писал, создать «тип, который олицетворял бы характер наших гаучо, концентрированно передавая их манеру бытия, чувствования, мышления, речи...»[5]. Таким образом, в споре с Сармьенто Эрнандес выдвигал контраргумент, равный по своему масштабу и потенциалу аргументу Сармьенто. Аргентинскому универсуму, созданному Сармьенто с точки зрения буржуа-просветителя, он противопоставлял равный ему по целостности национальный универсум, но увиденный с иной точки зрения. Эрнандес, продолжая традицию течения, начатого Б. Идальго и продолженного ранним И. Аскасуби, говорил в поэме от имени гаучо, идентифицировавшись с образом паядора, повествующего о жизни. Как и его предшественники, Эрнандес хотел быть народным поэтом, говорить от имени народа и для «всего мира», а не только для культурного читателя. Тем сложней и величественней была задача, которую, еще не сознавая того, ставил перед собой поэт, ибо воссоздать от имени народа и с помощью народного искусства его способ бытия означало создать произведение, которое могло бы претендовать на статус народного эпоса.

Эрнандес хорошо знал творчество своих предшественников и ощущал себя их наследником. В «Пояснительном письме» он упоминает и сюжеты Б. Идальго, и «Фаусто» Э. дель Кампо, с которым его связывали позже дружеские отношения. Исследователи устанавливают переклички образов и с произведениями И. Аскасуби (в частности, с его «Сантосом Вегой», известным Эрнандесу по сборнику 1852 г.). Но главное, что связывало с ними Эрнандеса,— это принцип воссоздания мира через сознание паядора, идентификация с его мировосприятием и его искусством. Но Эрнандес не просто использовал этот принцип, а развил его до кон-

ца, сделав рупором своей точки зрения паядора, повествующего для воображаемой аудитории.

Вместе с тем Эрнандес весьма критически отнесся к опыту поэтов-гаучо, отдавшихся развлекательному версификаторству в романтически-костумбристском духе (поздний Аскасуби, Дель Кампо). Масштабные цели его творчества требовали серьезного разговора, разговора об истории; в «декадентский» период поэзии гаучо Эрнандес восстанавливал ее эпико-историографическую функцию. Эрнандес поэзию гаучо возвращал к истории, но увиденной и понятой совершенно по-новому.

Предшественники Эрнандеса тоже были практиками истории, их творчество тоже было оружием в политической борьбе, средством строительства, созидания нации. И Идальго, и Аскасуби, и другие, менее известные, поэты обращались к частным темам политической истории, выступали, как правило, по тому или иному конкретному поводу; их произведения имели прежде всего непосредственно деловую, пропагандистскую функцию. Эрнандес же полемизировал не по частному вопросу, он участвовал в центральном споре эпохи. «Ошибочный», если воспользоваться словом Эрнандеса, образ национального мира, созданный Сармьенто, должен был быть опровергнут иным, но равным ему по масштабу образом, который содержал бы глобальную картину бытия народа. Такая картина могла быть создана только путем проникновения в глубинный смысл событий, путем выделения ведущих тенденций народной жизни. А для этого Эрнандес должен был отказаться от метода «журналистов-эпиков», привязанных к непосредственным политическим событиям, и найти героя, который олицетворял бы собой истинный облик народа, т. е. был бы и народным героем, и выразителем его идеалов, его миропонимания.

Широко распространена точка зрения, что образ Мартина Фьерро возник под влиянием его современника уругвайского поэта Антонио Луссича (см. гл. 4), автора диалога-поэмы «Три восточных гаучо», вышедшего в 1872 г. с посвящением Хосе Эрнандесу. Факт творческого общения двух поэтов хорошо известен по их переписке. Инициатором обмена посланиями был Луссич. Он прислал Эрнандесу дарственный экземпляр своего произведения, сопроводив его письмом.

В целом произведение Луссича представляло собой вполне традиционный диалог, ориентиром при создании которого служили диалоги Аскасуби, новым у него был образ Лусиано Сантоса — гаучо-изгоя. Он словно символизирует собой то, что ожидает в будущем участников беседы, судьбу всех гаучо. В Лусиано Сантосе налицо многие приметы поэтики романса об убийствах, как и вообще народно-коллективной традиции образа «злого гаучо»: разрыв с обществом, культ воли, отказ подчиняться насилию, прославление собственной силы, отрицание своей врожденной преступности («злой гаучо» — не бандит, он не нападает на мир-

ных жителей), отношение к преступлению как к несчастью, враждебно-защитная реакция на «городского» и на представителя власти, ощущение враждебности окружающей жизни.

Вслед за Леопольдо Лугонесом, осторожно писавшим, что произведение Луссича могло послужить стимулом для Эрнандеса, о влиянии уругвайского поэта писали многие, в частности Хорхе Луис Борхес, который, сопоставив оба текста, выявил текстуальные совпадения[6]. Однако категорически ответить на вопрос, заимствовал ли Эрнандес своего героя у Луссича, трудно. Влияние Луссича возможно, но несомненно и то, что большинство совпадений в образах Лусиано Сантоса и Мартина Фьерро объясняется тем, что они имеют единый источник — фольклорную традицию, к тому же уже освоенную прежде всего самим Сармьенто, использовавшим романс об убийствах для создания образа Факундо. Обращение Эрнандеса к этой типичной фигуре народной жизни и одновременно персонажу народного творчества было естественным и необходимым.

Сармьентовской концепции человека, выстроенной на основе фольклорного образа «злого гаучо», он противопоставлял свою концепцию, также созданную на основе этого образа. Детерминирующим в образе Факундо было расово-биологическое, природное начало, оно затемняло собой истинно человеческое в человеке — социальное. Опровергнуть Сармьенто можно было, только возвратив народный тип в социально-исторический контекст, осмыслив его как существо общественное, развивающееся под воздействием социальных условий. Это предопределило реалистический характер мышления Эрнандеса, а соответственно и иное отношение к фольклору.

Фольклорная традиция составила основной исходный материал произведения Эрнандеса. Чтобы воссоздать манеру бытия народа от имени народа, Эрнандес построил произведение как песню-паяду «злого гаучо» о своей жизни. Этот тип эпической импровизации, известный фольклору гаучо, описывал в свое время Сармьенто, приведший устойчивый набор сюжетно-композиционных схем и мотивов, из которых складывалось пение паядора о своей жизни: труды и страдания, похищение любимой, «несчастье» (убийство), бегство от общества, встреча с преследующими солдатами и схватка с ними. Почти все упомянутые мотивы налицо в повествовании Мартина Фьерро, «злого гаучо» и одновременно паядора. Сюжетно-композиционная схема дублирует схему фольклорной паяды, а центральный образ наделен всеми характернейшими чертами героя романса об убийствах. Наконец многозначительно совпадение имен героя произведения Эрнандеса и одного из героев народных романсов «Мартин Фьерро и его друзья», «Мартин Фьерро и гаучо Паломино», относящихся к 50-м годам XIX в.

Теснейшая связь Эрнандеса с фольклорной традицией очевидна, и это вводило в заблуждение многих исследователей относительно природы его произведения. Начиная с Леопольдо Лугонеса Эрнандес многим представлялся то народным певцом, то бессознательным, стихийным поэтом. Обобщая наблюдения над ролью фольклорной традиции в генезисе произведения Эрнандеса, Федерико де Онис полагал, что поэме Эрнандеса предшествовали какие-то утраченные эпические песни пампы[7].

Однако никаких значительных эпических песен, которые предшествовали бы «Мартину Фьерро», не существовало,— были романс об убийствах и традиция паядорской импровизации, послужившие для поэта лишь исходным материалом. Эрнандес не импровизировал заново паядорские темы и не копировал фольклорную традицию — он все изобрел заново, пересоздал поэтику фольклора, как и другие поэты гаучо, создал «второй» фольклор, какого не знала народная культура. Поэтому нельзя принять точку зрения Ф. де Ониса или Хуана Альфонсо Каррисо[8], определившего поэму Эрнандеса как романс об убийствах, или Р. А. Боррельо[9], назвавшего жанр его произведения паядой. Эрнандес был не паядором, а поэтом, использовавшим все элементы фольклорной традиции для решения таких задач, которые не могли быть решены средствами фольклорной поэтики и в рамках фольклорных жанров. Говоря от имени народного поэта, он мыслил как писатель и действовал как литератор, сливая воедино все источники, в том числе и литературные.

Первичным и основным источником произведения, помимо фольклора, было литературно-поэтическое течение, возникшее во взаимодействии с ним,— поэзия гаучо. Идальго, Аскасуби, Дель Кампо, Луссич, романтики — уругваец Магариньос Сервантес (см. гл. 4) и аргентинец Рикардо Гутьеррес — это круг ла-платских поэтов, ему знакомых и им ассимилированных. Различные исследователи отмечают также следы влияния прежде всего испанских писателей и поэтов. Э. Мартинес Эстрада, наиболее полно рассмотревший вопрос о связях Эрнандеса с испанской литературной традицией, писал о возможном влиянии на него анонимного плутовского романа «Ласарриль из Тормеса», произведений Кальдерона («Жизнь есть сон»), Лопе де Веги («Исидро»), Кеведо («История жизни Бускона»), Эспронседы («Мир — Дьявол»)[10]. До Мартинеса Эстрады на связь отдельных мотивов поэмы Эрнандеса с упомянутыми произведениями (из них очевидней всего влияние плутовского романа, в частности это касается образов Пикардиа, сына побратима Мартина Фьерро, и воспитателя второго сына героя — Вискачи) указывали другие исследователи. О влиянии на Эрнандеса испанской эпической традиции (через романсеро и «Моего Сида») писал Мигель де Унамуно, и, наконец, известно, что любимой книгой Эрнандеса был «Дон-Кихот». Причем все упомянутые классические па-

мятники испанской литературы «золотого века» могли повлиять на Эрнандеса, как об этом писал Мартинес Эстрада, и через низовую книжно-письменную и даже фольклорную традицию, ибо креольский фольклор впитал темы, мотивы, формы, жанры и образы испанской классики.

Объединяя и синтезируя весь доступный ему материал, Эрнандес направлял его на решение центральной задачи. Его паядор должен был в своем повествовании создать целостную картину народного бытия, а для этого, оставаясь в рамках традиции, он должен был владеть новым искусством, которое отвечало бы поставленной масштабной цели. И Эрнандес поднял традицию паяды на частные темы на уровень истории, или, как сказал Р. А. Боррельо, соединил «фольклорную традицию с историей» [11]. Он наделил своего паядора новым высоким миропониманием и новым высоким искусством, причем такими, какие не были доступны не только «громкой» среде, но и его предшественникам в поэзии гаучо. Именно в этом состоял смысл работы Эрнандеса, использовавшего фольклор и опыт поэзии гаучо для решения той задачи, которую время поставило перед литературой,— для создания эпоса народа, постигающего себя в истории. Но эпический образ действительности создавался не в эпоху «изначально поэтического состояния мира», как писал Гегель о патриархальных временах возникновения эпоса, а в XIX в., а потому он должен был иметь социально-критические концептуальные основы. Художественное мышление эпического поэта должно было в основе своей быть реалистическим, а фольклорная традиция должна была подчиниться ведущему социально-критическому началу, тем более что сама ситуация спора с Сармьенто требовала демистификации, выявления правды.

Великие задачи рождают великих художников, и Эрнандес сделал Мартина Фьерро великим певцом, правдоискателем, наделил его развитым эстетическим сознанием. Паяда — это импровизация, творческий акт, разворачивающийся перед слушателями, и, творя, Мартин Фьерро размышляет об искусстве и своем «способе пения». Сущность его излагается во вступлениях к первой и второй книгам, где Эрнандес, следуя традиции паядорского искусства, демонстрирует все великолепие обряда эпической импровизации, сопоставимого по своей структуре с обрядом импровизации в любой этнокультурной традиции. Мартин Фьерро объявляет о своем желании петь (о начале пения), обращается к святым, к богу за поддержкой и помощью, хвастается своим несравненным вольным поэтическим даром импровизатора и превосходством над соперниками, «обращается к слуху», объявляет о теме повествования и излагает принципы своего искусства.

Основа основ искусства — художественный дар. «Голос певца» — от бога, он дается природой. Певец приходит в мир «из живота матери, чтобы петь». С песней певец рождается и с ней

умирает, и он должен петь, даже если перед ним «разверзается земля». Песни изливаются из души певца так же легко, как «воды из источника», куплеты-коплы выбегают из его рта, как «овцы из загона». Песни — как жизнь, которой бог наградил каждого; не поет только тот, у «кого нет крови». Пение начинается с вдохновения, а вдохновение — это пробуждение от сна. Певец чувствует, что грудь его волнуется, и он просит, чтобы мудрость двигала его языком и наполняла его сердце. Пение — труд, тяжкая работа всей жизни, и в песнях надо говорить только о «главных вещах». Для того чтобы говорить о главном, надо обладать знаниями, мудростью и отдавать творчеству все силы — «петь во весь голос» и «никому не подражая». Главное в пении — это «размышление»: «Я пою, размышляя, это мой способ пения». Размышление ведет к правде, которая и является целью творчества. Стремление к правде определяет жизнь певца:

Я иду своим путем,
И ничто меня с него не собьет.
Я должен говорить правду,
Ни перед кем не лицемеря.
Здесь нет никакой подделки,
Это чистая истина [12].

Правда — это соответствие того, о чем поет певец, истинному положению вещей, это «подлинная действительность».

«Главные вещи», «пение во весь голос», «размышление», «правда», «действительность» — вот эстетическая программа паядора Мартина Фьерро, паядора-реалиста. К этому следует добавить еще один принцип, высказанный Эрнандесом в «Пояснительном письме»,— «концентрированное» воспроизведение самой манеры бытия гаучо. Так традиция оказывается возведенной на новую, более высокую ступень постижения действительности, поднятой до уровня всенародной исторической жизни. Следуя цепочке клишированных сюжетно-композиционных ситуаций, запечатлевших ограниченный в своем диапазоне социально-эстетический опыт народа, поэт создает картину всенародного бытия, укрупняя традиционный для романса об убийствах конфликт и через него выявляя главный социально-исторический конфликт эпохи.

Фольклорная традиция переосмысляется поэтом на уровне реалистического, социально-критического мышления. Паядор дополняет и развивает традиционный сюжет неизвестными фольклору дополнительными сюжетными ходами, которые придают новый смысл традиционному.

Сармьенто удалял социально-историческое содержание из фольклорных образов, превращая их во вневременну́ю, архетипическую сущность национального; Эрнандес, напротив, вскрывал

социально-историческое содержание, ставил фольклорные образы и сюжеты на опору реальной действительности. Поэтическая реальность фольклора и поэтика реальной действительности взаимопроникают, дополняя друг друга, сливаются. Образы действительности предстают, как в фольклоре, максимально обобщенными, крупными, неразъятыми, но в то же время мысль художника-реалиста расширяет предельно экономную поэтику фольклора, выявляет прежде всего социальное содержание коллизий, не останавливаясь на характерных для фольклора чисто психологических мотивировках. Паядор Эрнандеса мыслит о жизни аналитически («размышляя»), раздумывая о превратностях жизни, о ее нравственном смысле, постигаемом путем проникновения в социальный смысл явлений, и одновременно его мысль концентрирует извлеченное знание, обобщает его. До Эрнандеса поэты гаучо ограничивались фактами, он же идет от факта, подобия правды, к постижению закономерности — правды истинной.

С переходом к реалистическому методу прямо связано и изменение формы повествования. Структура повествования предшественников Эрнандеса воспроизводила структуру рыхлого повествования «паядора-журналиста». Эрнандес создал индивидуальную строфу, которая своим строением отвечает новому методу постижения реальности. В эрнандесовской строфе привычный восьмисложник образует емкое и пластичное шестистишие (чаще — abbccb, реже — abbcbc). Эта усеченная десима позволяет и воссоздать картину действия, и развернуть мысль. Тонкий анализ эрнандесовской строфы дал Мартинес Эстрада. Он раскрывает ее структуру: первые две строчки — завязка действия, утверждение идеи, две следующие — их конкретизация, две последние — вывод, обобщение, причем очень часто это пословица или поговорка. Связь обращения к новой стихотворной форме со стремлением дать типизированную картину действительности несомненна. В художественной системе паядора Мартина Фьерро все устремлено к одной цели — постижения правды как главного аргумента в историческом споре, в который он вступил. И это не умозрительная правда, а эмоциональная, прочувствованная, выстраданная — правда-доказательство, правда-защита.

Полемическая и защитная позиция паядора, как и суть спора, обнаруживается с первых же страниц. Мартин Фьерро, объявляющий во вступлении о теме пения, предстает перед аудиторией уже испившим до дна всю чашу горечи, познавшим жизнь, но не сломившимся, а, напротив, выпрямившимся под ее ударами. Его не считали за человека, гнали, как зверя, а он своей непримиримой борьбой за волю доказал, что он человек, более того — стал истинным человеком, осознав в борьбе истинную цену воли. Духовная мощь героя поражает:

Я – гаучо, поймите это,
Как это объясняет мой язык.
Для меня земля мала
И могла бы быть побольше [13].

Необъятная земля, пампа – это и есть лирический образ воли и вместе с тем это тайный, неназванный предмет исторического спора, в котором участвует герой. Его лишают воли, лишая земли, его пампы. Воля – высшая ценность, но это не та воля, которую утверждали как сущность гаучо Сармьенто и романтики. Воля Мартина Фьерро – это воля человека, мыслящего социально, осознающего себя частью человеческого сообщества. Мартин Фьерро – крестьянин, он человек труда, и в положение изгоя и мятежника его поставили невыносимые условия. Паядор сразу же вступает в спор:

Знайте все, кто слушает
Рассказ о моих страданиях,
Что я никогда не вступаю в бой
И никогда не убиваю без необходимости
И что к несчастью меня привело
Только плохое обращение.
Итак, слушайте повествование
Преследуемого гаучо,
Который был усердным и заботливым
Отцом и мужем
И которого теперь тем не менее
Люди считают бандитом [14].

«Человек-народ» начинает рассказ о своей жизни, а поэт-паядор рисует картину народного бытия, которая опровергает сармьентовскую концепцию гаучо. Причем рассказ строится так, что в ключевых моментах опыт отдельного человека возводится в степень опыта всенародного. Обобщенная схема жизни всех гаучо дается сразу вслед за вступлением: из-за преследования властей жизнь мирного сельского труженика превратилась в сплошное страдание. Вынужденный защищаться, гаучо сбивается с нормального пути и теряется в жизни. Эта схема наполняется конкретным содержанием в повествовании Мартина Фьерро о своей судьбе и повторяется в рассказе его побратима Круса. Характерно, что Эрнандес в начале рассказа Мартина Фьерро акцентирует то, что гаучо – это крестьянин, что он миролюбивый, спокойный человек. Эту человеческую, гуманную природу труженика Эрнандес настойчиво утверждает и тоном повествования. Герой страдает: ведь речь идет о горе, несчастьи, его постигшем, и борьба, в которую он вступает, это вынужденная самозащита. Самозащита гаучо – это защита гуманизма, человека, его самых

основных сущностных прав, и прежде всего права на свободу. В идейном и в художественном планах центральное место в поэме занимают пары антагонистических идей-образов: воля—неволя, человек—зверь. Образ неволи конкретизируется в таких образах, как жизнь-ад, жизнь-тюрьма, клетка, где человек утрачивает свою человечность и превращается в зверя.

Но не таков Мартин Фьерро, чтобы покорно пойти в клетку. Паядор и «злой гаучо», он предстает перед воображаемыми слушателями уже испившим до дна горькую чашу жизни, но не сломившимся, а, напротив, выпрямившимся. Его не считали за человека, загоняли, как зверя, а он показал свою человечность и, более того, в борьбе стал истинным человеком, осознавшим цену воли. В схватке с враждебными силами он приобрел размах эпического героя, воплощающего народный идеал мужества, справедливости, нравственности. Свободолюбие героя, сына пампы, так же необъятно, как ее просторы. Пампа, ставшая в поэме лирическим образом желанной воли, и укрывает в своих просторах беглецов, которым не осталось места в старой жизни. Как и было в те времена на самом деле, преследуемые гаучо решают отправиться в кочевья индейцев. Они прощаются с родной землей. Слезы текут по лицу Мартина Фьерро, он разбивает оземь неразлучную гитару и исчезает в пампе. Таков финал первой книги, обнаруживающий всю оригинальность строя поэмы.

Первоначально повествование вел паядор Мартин Фьерро. С включением в сюжет его побратима Круса выдерживавшийся ранее принцип отождествления автора с героем нарушается. Паяду о своей жизни, дублирующей жизнь Мартина Фьерро, ведет сам Крус. Финал книги ломает его окончательно. О прощании побратимов с родной землей и их исчезновении в пампе рассказано от третьего лица. Ни интонация, ни лексика, ни манера выражения не изменились, и это сглаживает для читателя очевидное противоречие: если Мартин Фьерро разбил гитару и в знак прощания, и в знак того, что никто с ним не сравнится в мастерстве импровизации, и исчез в пампе, то кто же вел паяду?

Конечно, такое построение произведения возникло не намеренно. Автор хотел показать бескомпромиссность борьбы, а для этого — и в соответствии с поэтикой народного романса — герой должен был уйти, погибнуть, исчезнуть. Это вынудило автора обнаружить себя в том же образе «злого гаучо». Такое строение имеет исключительно важное значение. Появление автора в финале с сообщением о том, что герой простился с родной землей, ушел, исчез, простился и со своим искусством, означает только одно: паяду вел автор, носитель такого же сознания, такого же искусства, таких же черт характера, такой же судьбы. Лирическое авторское начало воплотилось в эпическом образе народного героя, а образ этот оказался пронизанным глубоко интимным, личностным настроением. Эпос слился с лирикой, твор-

ческая индивидуальность Эрнандеса — с народной стихией, а сам автор — со своим героем.

Полное слияние с народом и было условием огромной популярности, которую сразу же завоевал «Мартин Фьерро». На выход поэмы в 1872 г. откликнулось положительными, часто восторженными рецензиями множество газет, более десятка из них напечатали полный текст поэмы или же отрывки из нее. Одно за другим вышли отдельные издания. Особенно знаменательным было то, что поэма сразу же стала своей для крестьян-гаучо. В 1874 г. в письме, адресованном читателям восьмого издания «Мартина Фьерро» и опубликованном в качестве предисловия к поэме, Эрнандес упоминает о гаучо, «слушающих у очага повествование о своих бедствиях» [15], которое читает им местный грамотей, замечая при этом, что он много дал бы за то, чтобы его поэма побудила крестьян приняться за изучение азбуки. В этом письме социально-критическая тема достигает максимальной остроты и выразительности. Здесь Эрнандес излагает свой утопический идеал мирной пастушеской Аргентины, наделенной также всеми благами, какие может дать цивилизация. При этом он специально подчеркивал, что политика, проводимая правящими кругами, их ставка на слом традиционного народного мира чревата драматическими последствиями для нации.



Иллюстрация к поэме «Мартин Фьерро»

После выхода первой книги Эрнандес в течение нескольких лет еще оставался на положении мятежника и скитальца, участвуя в борьбе федералистов с центральной властью. В 1873 г. Сармьенто предложил законопроект, назначавший цену за головы наиболее видных деятелей оппозиции. За голову Эрнандеса была назначена 1000 песо. Но в 1875 г. его жизнь, как и жизнь многих других федералистов, изменилась. На президентском посту неистового Сармьенто сменил, как писали газеты, первый аргентинский президент, не умевший стрелять из пистолета. Началось мирное урегулирование политических разногласий; обескровленное федералистское движение окончательно шло на убыль.

Эрнандес возвращается в Буэнос-Айрес. Еще некоторое время он продолжает полемику в печати, но, очевидно, в его взглядах произошли значительные перемены. Он включается в политическую жизнь, становится депутатом, затем сенатором, устраивает и материальную сторону своей жизни: покупает книжный магазин, типографию, землю. Но Эрнандес по-прежнему остается защитником гаучо. Будучи сенатором, он выступает против беззаконий, против распродажи государственных земель, на которых искони жили гаучо, против решения проблем иммигрантов из европейских стран, непрерывным потоком пополняющих население за счет коренных жителей пампы, за выборность мировых судей и пр. В 1881 г. Эрнандес выпускает свои «Георгики» — книгу «Советы земледельцу», идея которой возникла, когда он составлял предложения по безболезненному вовлечению гаучо в новую хозяйственную жизнь. На этом пособии по ведению хозяйства, сконцентрировавшем всю крестьянскую мудрость автора, его знание народной жизни и содержавшем своего рода идеальный образ исконной Аргентины и аргентинца, лежал отсвет его второй книги поэмы о Мартине Фьерро.

Вторая книга поэмы — «Возвращение Мартина Фьерро» («La vuelta de Martín Fierro») — вышла в свет в 1879 г. Что побудило Эрнандеса написать ее? Конечно, нужно иметь в виду и чисто художественные интересы поэта, осознавшего себя таковым в результате исключительного успеха своего первого опыта. Продолжения просили многие друзья и читатели, и, как писал Эрнандес в предисловии к «Возвращению Мартина Фьерро», название второй книги поэмы появилось раньше, чем он решил написать ее. Но главные побудительные причины не в этом. Эрнандес был прежде всего практиком истории, и художественное творчество являлось для него орудием исторического творчества. Первая книга поэмы была написана в защиту народного бытия. Созданную картину он хотел увековечить, сделать свой идеал идеалом всего народа. Чтобы утвердить героя как вечный идеал, надо было вложить в сознание народа его образ как национальную меру и норму. Столь великая задача, конечно, потребовала более широкого обоснования и развития образа героя, превращения его в сознательного носителя норм национального мира. И Эрнандес во второй книге поэмы сделал Мартина Фьерро не только героем, но и мудрецом, носителем коллективного знания народа о жизни.

Исходная идея о самоценности мира гаучо как основы национальной общности аргентинцев была выражена в предисловии к поэме «Четыре слова к читателям». Эрнандес предельно четко формулирует здесь свое понимание гаучо как самобытной и самостоятельной «расы», органически возникшей в тесном контакте с природой, из которой она и черпает свое миропонимание, особенности бытия, культуры, искусства. Опыт «расы» гаучо, на-

ходящий свое выражение в богатой гномике — пословицах, поговорках, содержащих кодекс народной мудрости и морали,— вполне сопоставим, утверждал он, с коллективной мудростью древних народов, запечатлевшейся в их эпосе и в религиозно-дидактических кодексах. Опыт своего народа Эрнандес и намеревался развить, обобщить, оформить и вернуть ему в качестве наставления на будущие времена. Свою задачу он формулировал осторожно, но недвусмысленно: «Книга, предназначенная разбудить ум и любовь к чтению в населении, почти не знающем культуры, предназначенная служить полезным развлечением после тяжелых дневных трудов для тысяч людей, никогда не державших в руках книги, должна точно соответствовать вкусам и обычаям тех, для кого она написана, излагать их идеи и передавать их чувства на их языке с помощью фраз наиболее употребительных, имеющих всеобщее хождение, хотя бы они и были литературно неверными, наиболее привычными образами и характерными выражениями, чтобы эта книга идентифицировалась с ними настолько тесно и стала им настолько близкой, что ее чтение было бы не чем иным, как продолжением их жизни» [16].

Вслед за приведенными словами он перечислял правила добродетельного поведения в жизни, основанные на заповедях христианской морали и дополненные некоторыми принципами гражданского либерального общества. Но судить о том, что предложил Эрнандес своему народу, надо прежде всего по тому идеалу, носителем которого был его герой, по эволюции образа Мартина Фьерро.

Черты кризиса, пережитого самим Эрнандесом, сказались на Мартине Фьерро. Если в первой книге поэмы он был открытым мятежником, то во второй ее книге это умудренный опытом, постаревший учитель и даже резонер,— изменились тон, настроение, поведение героя. Но ни поэт, ни герой не смирились с действительностью и не расстались со своим идеалом. Огонь мятежа не угас, он собрался в ровное пламя мудрости, знания жизни. Это знание и передает «человек-народ», которому о своей личной судьбе почти нечего больше сказать, разве что чуть продлить ее сюжет, поведав о тяжкой жизни среди индейцев. Ведь, надеясь обрести в пампе волю, изгой Мартин Фьерро и его побратим и там оказались в неволе — на этот раз в добровольном плену у других изгоев общества — исконных сынов аргентинской пампы.

Конфликтные отношения испаноамериканского населения с местными племенами никогда не прекращались со времен открытия Америки. По мере освоения пампы индейцы все дальше оттеснялись в пустынные южные земли, откуда они совершали кровавые набеги на поселения и небольшие городки, захватывали добычу, пленников и снова скрывались в степях. Во второй половине века буржуазные правительства начали окончательное

истребление индейцев, причем широко использовали в походах против них гонимых гаучо. И гаучо, и индейцы — изгои в наступающей новой жизни, однако взаимопонимание между ними невозможно. Гаучо-крестьянин, знающий цену труду, хлебу, трезво судит о человеческих качествах индейцев, не упуская случая отметить присущие им доброту, честность, бескорыстие, отвагу и т. д., но в целом их миры несочетаемы, и существование среди индейцев для гаучо невыносимо.

Европейские писатели эпохи Просвещения, а затем романтики, критиковавшие буржуазные порядки, нередко описывали «преимущества» «естественной» жизни на природе, избирая местом действия идиллических картин как раз Америку, а героями — индейцев. Вблизи все оказывалось иным: не идиллия на лоне природы, а тяжкое и бедственное существование в постоянной борьбе за существование, не рай, а сущий ад. Именно как ад и описывает Мартин Фьерро свое нахождение в плену у индейцев. Не выдержав жизни-неволи, жизни-ада среди индейцев, воспользовавшись случаем, Мартин Фьерро бежит назад — в тот мир, который он покинул.

Но и тут ничего не изменилось: тот же ад, только знакомый издавна, и Мартину Фьерро нечего здесь делать. Фактически, как точно отметил Мартинес Эстрада, естественный и логический конец второй книги поэмы совпадает с концом ее первой книги. Сюжет «алого гаучо», народного героя, превращенного поэтом в носителя народного идеала, закончился его исчезновением в пампе. У гаучо-паядора больше нет сюжетов. Потому во второй книге поэмы поет главным образом не паядор Мартин Фьерро, а паядор Эрнандес. Вслед за вступлением от имени Мартина Фьерро и его паядой, содержащей рассказ о жизни в плену у индейцев, смерти Круса, спасении пленницы, возвращении и встрече с сыновьями, поэт вводит четырех новых певцов (сыновей Фьерро, сына Круса — Жука и негра, собрата противника Фьерро в дуэли, описанной в первой книге поэмы), которые, передавая друг другу гитару, поют о событиях своей жизни. Их опыт почти не отличается от опыта Мартина Фьерро: мир враждебен гаучо. Мартин Фьерро вернулся тайком, и, хотя за давностью лет его никто не преследует, он чувствует себя гонимым, чужим и скрывается. Такими же чужими на своей земле чувствуют себя и все остальные. Тень тюрьмы не исчезла. Пространное описание положения узника, тягот одиночного заключения содержится в паяде первого сына Фьерро, батрака, попавшего в тюрьму по подозрению в убийстве своего соседа-землевладельца. С тюрьмой и адом сравнивает свою жизнь Жук, которого, как и Мартина Фьерро, насильно угнали в солдаты.

Центральные образы поэмы — «человек—зверь», «воля—неволя» (или тюрьма, клетка) — обретают новые оттенки и еще большую конкретность. Сын Мартина Фьерро прошел через

тюрьму, безнадежно мечтая в ней о пампе и о коне. В неволе он чувствовал, что лишен главного, что отличает человека общества,— общения, а значит, языка, слова. Человек, смиряющийся с такой жизнью, начинает сам вести себя наподобие зверя — либо хищного, либо слабого, пугливого. История второго сына Мартина Фьерро — это история ребенка, попавшего в руки плута и пройдохи Хорька (его образ, как и Жука, связан с традицией испанского романа о плутах). Ребенок думает о норе, где он мог бы укрыться. Хорек — в оригинале звучит как «вискача», т. е. земляной заяц, живущий в норах, мелкий грызун...

Сыновья Фьерро, Жук, рассказывая о своей жизни, морализируют. Жизнь с ее жестокостью многому их научила. Но главный моралист — Мартин Фьерро. Сентенции героя поэмы и других участников беседы, разбросанные по повествованию, концентрируются в финале поэмы, где Мартин Фьерро, излагая основы добродетельной и разумной жизни, выступает наставником во всех областях жизни: он учит, как вести себя в пампе, как трудиться, как вести себя в семейной жизни, как вести себя с властью, как петь паяду, какими качествами должен обладать мужчина, как относиться к женщине и т. д.

Вопрос об источниках эпической мудрости Мартина Фьерро достаточно сложен. Эрнандес писал в предисловии, что ему было бы трудно отделить поговорки, пословицы, присловья, которые он почерпнул в народе, от тех, что были созданы им самим. Разумеется, народная традиция была основным источником, но исследователи обратили внимание и на усвоенные Эрнандесом, постоянно интересовавшимся фундаментальными «кодексами» эпической мудрости, такие источники, как Библия, Коран, учения Конфуция, Сенеки, Эпиктета. Существуют предположения, что Эрнандес использовал в определенной мере и скандинавский эпос «Старшая Эдда» [17]. Традиционное для паядоров состязание в импровизированных вопросах и ответах во второй книге поэмы напоминает своими темами архаические состязания в мудрости: что́ такое песня земли, песня неба, время, количество, вес... Побеждает Мартин Фьерро, знаток жизни и мудрец, имеющий поэтому право поучать других.

Однако свести смысл второй книги поэмы к морализаторству было бы ошибкой. Заповеди народно-христианской морали составляют основу сентенций и правил Мартина Фьерро, но есть и иной идеал — тот, что вытекает из художественной плоти образа. И главным критерием в выяснении его содержания является позиция Мартина Фьерро по отношению к окружающей жизни. Вернулся ли Мартин Фьерро? Смирился ли он?

Финал поэмы исключает такой итог. Таинственный и многозначительный, он отрицает смирение паядора перед жизнью-адом, жизнью-тюрьмой. Возвращение фактически не состоялось. Автор, появившийся, как и в первой книге поэмы, в финале, сообщает,

что все четверо героев разъехались в пампе на четыре стороны света, исчезли, договорившись сменить свои имена (а по имени среди них назван один лишь Мартин Фьерро) и дав обещание друг другу «что-то» совершить. Что? Эрнандес не сообщает, это секрет. Выйдя на просцениум, автор уже не уходит до конца 33-й, последней, песни. Он подводит итог знаниям о судьбе «расы», о ее прошлом и будущем. Осторожно, затушеванные общей тональностью голоса усталого мудрого певца, звучат слова, на которые невозможно не обратить внимания:

Действовать должны мы сами
И при этом твердо знать:
Чтобы разгорелось пламя,
Надо снизу разжигать [18].

Перевод М. Донского

Может быть, это имеет какую-то связь с секретом гаучо, может быть, и нет. Ответить на вопрос некому. Все ушли. Прощание, состоявшееся в первой книге поэмы, повторилось снова. Но фактически герой и не возвращался, жизнь «злого гаучо», как и в народном романсе, кончилась его исчезновением в пампе, и он заглянул сюда из другого мира — из «зоны идеала», куда забрал с собой своих сыновей и сына Круса. Новый и последний уход из жизни — продолжение мятежа и утверждение все того же идеала, потому что в споре: человек или зверь, воля или клетка? — не может быть компромисса.

Два финала, два исчезновения. Гаучо Мартин Фьерро теперь уже исчез навсегда, и остался только Эрнандес — его создатель, двойник и наследник. Теперь автор сам не только носитель народного героико-эпического идеала, который утверждался жизнью Мартина Фьерро, но и носитель духовного опыта народа, его мудрости, питаемой опытом страданий и борьбы. И потому издревле знакомая мировой поэзии тема «я воздвиг памятник», господствующая в последней главе, звучит не как традиционное хвастовство паядора, а как подтвержденная всей поэмой неоспоримая привилегия:

Сохранять вовеки будет
Память обо мне народ [19].

Песня эта вечна, потому что она содержит абсолютную правду о прошлом «человека-народа». Ведь ее создавал герой и мудрец Мартин Фьерро. Автор-паядор, носитель его имени, его героизма и мудрости, т. е. и истории народа, и знания народа о своей истории, самим собой и своим пением связывает воедино прошлое, настоящее и будущее. Завещая народу свою песнь, автор передает потомкам созданный им эпический образ родины как незыблемую основу национальной культурной традиции.

Эталонный герой, идеальный национальный тип оказывается наделенным поистине эпической пластичностью, и в то же время духовное содержание скульптурно-пластического образа героя диктуется историей формирования аргентинского этноса. История же его началась с борьбы тех жестоких противоречий, которые определяли основной всемирно-исторический конфликт эпохи, с главного спора всемирной истории нового времени — спора о сущности человеческого и о будущем человека, спора между гуманизмом народной жизни и дегуманизирующей, раскалывающей мир буржуазной цивилизацией. Человек или зверь, воля или тюрьма — в такой своеобразной и острой художественно-философской форме запечатлела история первые шаги аргентинской духовной традиции. Памятником прошлому и заветом будущему остался «человек-народ» Эрнандеса — эпический герой и крестьянин, защищающий в непримиримой борьбе свое человеческое достоинство, а значит, достоинство всего народа.

Как же определить жанр произведения, созданного Эрнандесом?

Леопольдо Лугонес и Рикардо Рохас полагали, что это эпос, эпопея, но они исходили в своих суждениях не из структуры художественной системы, а из той функции, на которую произведение претендовало.

Борхес первым указал на романное начало в «Мартине Фьерро», квалифицировав его в целом как роман и отметив, что время его создания было временем Флобера, Диккенса, Достоевского, Золя, Марка Твена [20]. Он также писал о частном и заземленном характере героя, в то время как эпопея требует идеальных персонажей и т. п. Но, очевидно, такая точка зрения оказывается также слишком узкой, ибо и сюжет, и герой, и тема имеют явно двойную природу — эпическую и романную, связанную с различными художественными началами (фольклор и литература), а следовательно, и двойное значение.

Произведение, в котором одновременно присутствуют две принципиально различные ценностно-временные системы, следует определить как роман-эпопею. Но не в том смысле, в каком этот термин употребляется для характеристики масштабных романов на национально-исторические темы. Это произведение, которое выполняет роль первичного художественного воплощения важнейшей формы этнонационального сознания — образов этнической родины и этнического типа-героя, пользуясь методологией реалистического романа и эпопеи. В основе одной лежит критическое познание и воссоздание прозаической действительности, а в основе другой — идеализация и увековечение ее героических черт.

Осуществив синтез всех линий развития аргентинской литературы, «Мартин Фьерро» подвел итог не только всему периоду развития национальной литературы, но и целой эпохе формиро-

вания аргентинской нации, запечатлев переломный, кризисный момент ее становления. Исключительным оказалось его значение для дальнейшего развития аргентинской культуры. Наметившаяся с самого начала в поэзии гаучо тенденция к замещению лишенного эпических жанров и функций «ослабленного» фольклора реализовалась в «Мартине Фьерро». Полной фольклоризации поэмы не произошло, что, очевидно, связано со спецификой аргентинской (как и в целом латиноамериканской) фольклорной среды, формирующейся в период всеобщего обучения и грамотности, развития современных форм общественного самосознания. Однако и частичная фольклоризация, и всенародная популярность поэмы, ставшей для аргентинцев «книгой народа», эталонным воплощением образа родины,— все это говорит о решающем значении произведения Эрнандеса в создании и закреплении национального самосознания и его дальнейшей эволюции.

Исключительное значение имеет произведение Эрнандеса и для последующего формирования аргентинской «высокой» культурной традиции. Так или иначе с «Мартином Фьерро» (как и с «Факундо» Сармьенто) соотносятся все основные художественно-философские направления, характерные для аргентинской культуры XX в., нередко противостоящие друг другу по своему социально-духовному содержанию. Так или иначе с творчеством Эрнандеса — и в позитивно-преемственном, и в полемическом плане — связано творчество таких крупнейших художников и мыслителей Аргентины XX в., как Леопольдо Лугонес, Рикардо Рохас, Рикардо Гуиральдес, Эдуардо Мальеа, Эсекиель Мартинес Эстрада, Хорхе Луис Борхес, Эрнесто Сабато, и многих других, хотя полное значение «Мартина Фьерро» выявилось лишь спустя десятилетия после его создания.

[1] *Borrello R. A.* Hernández: poesía y política. Buenos Aires, 1973. P. 60.
[2] *Hernández J.* La Vida de «El Chacho» y otros escritos en prosa. Buenos Aires, 1967. P. 43.
[3] *Borrello R. A.* Op. cit. P. 81.
[4] *Hernández J.* Op. cit. P. 43.
[5] Poesía gauchesca. México; Buenos Aires, 1955. P. 576.
[6] *Borges J. L.* Obras completas. Buenos Aires, 1964. T. 1. P. 26—30.
[7] *Onís Federico de.* El «Martín Fierro» y la poesía tradicional // Revista hispánica moderna. New York, 1968. N 1/2. P. 16.
[8] *Carrizo J. A.* Antiguos cantos populares // Cancionero de Catamarca. Buenos Aires, 1926. P. 19.
[9] *Borrello R. A.* Op. cit. P. 181.
[10] *Martínez Estrada E.* Muerte y transfiguración de Martín Fierro. México; Buenos Aires, 1948. T. 2. P. 254—255.
[11] *Borrello R. A.* Op. cit. P. 148.
[12] Poesía gauchesca. T. 2. P. 636.
[13] Ibid. P. 580.
[14] Ibid.
[15] *Hernández J.* Op. cit. P. 43.
[16] Poesía gauchesca. T. 2. P. 631.
[17] См.: *Carrilla E.* La creación del «Martín Fierro». Madrid, 1973. P. 216.
[18] *Хосе Эрнандес.* Мартин Фьерро. М., 1984. С. 174.
[19] Там же. С. 175.
[20] См.: *Borges J. L.* Obras completas. T. 1. P. 37.

Глава четвертая

ЛИТЕРАТУРА УРУГВАЯ

Весь XIX век был временем формирования молодой уругвайской нации, положившим начало ее самостоятельному общественно-политическому и культурному развитию. По контрасту с предшествовавшей ему колониальной эпохой, это столетие вошло в историю Уругвая как необыкновенно бурное и насыщенное. Война за независимость началась на территории нынешней Аргентины уже в 1810 г., а через год вспыхнула и в провинции Восточный Берег (историческое название Уругвая). К 1814 г. уругвайская армия во главе с национальным героем Хосе Хервасио Артигасом освободила провинцию от испанских войск. Однако специфика исторического развития Уругвая в том, что на протяжении многих десятилетий ему пришлось отстаивать свою политическую независимость не только от Испании, но и от Аргентины, Португалии (а позднее — Бразилии).

Аргентинские войска были изгнаны из страны в 1815 г., но уже к 1817 г. Португалия оккупировала ее с бразильской территории, своей колонии. С 1821 по 1825 г. Восточный Берег входил в состав Бразилии под названием Испанской провинции. И Аргентина и Бразилия одновременно оспаривали территорию Уругвая, но в 1828 г. были вынуждены признать его независимость и объявить о создании нового государства — Восточной Республики Уругвай.

Молодой республике предстояло пройти еще длительный путь становления и консолидации. В 30-е годы здесь оформились две основные партии — «бланкос» и «колорадос», противоборство которых привело страну к самой крупной из частых в те годы гражданских войн — так называемой Великой войне, которая закончилась лишь в 1851 г. и в которой участвовали также Аргентина, Бразилия, Великобритания и Франция (в 1845 г.). Бразильские войска были выведены из Уругвая только в 1855 г.

В 1864—1870 гг. Восточная Республика участвовала в качестве союзницы Бразилии и Аргентины в войне против Парагвая. Следует отметить, что на протяжении всего XIX в. уругвайская история еще была теснейшим образом переплетена с историей аргентинской — давние устойчивые связи между ла-платскими провинциями не оборвались с политической автономизацией Восточного Берега. Уругвайские патриоты (или, напротив, реакционеры) готовили в Буэнос-Айресе заговоры и восстания, осуществляемые на восточном берегу Ла-Платы (так, знаменитое антипортугальское восстание 1825 г. началось высадкой 33 патриотов под руководством Х. А. Лавальехи, переправившихся из Аргеп-

тины). Монтевидео, в свою очередь, не раз становился центром аргентинской политической эмиграции, оставившей глубокий след в истории страны.

Война за независимость и последовавший за ней калейдоскопический вихрь политических событий на обоих берегах Ла-Платы дали мощный толчок развитию уругвайской общественной мысли и культуры.

До начала XIX в. Восточный Берег был одним из самых глухих «медвежьих углов» в заокеанских владениях Испании. Конкиста в этих краях носила исключительно военный характер. Некоторую роль сыграла миссионерская деятельность иезуитов, обосновавшихся севернее по течению Парагвая,— так, в 1744 г. ими был основан первый колледж в Монтевидео. Но ни библиотек, ни университетов (до 1833 г.), ни книгопечатания (до 1810 г.) на Восточном Берегу не было.

В начале XIX в. духовная жизнь провинции несколько оживилась. Появились первые опыты естественнонаучной и исторической прозы — «Дневник естественной истории» (1808) и «Дневник путешествия из Монтевидео в Пайсанду» (1813) Дамасо Антонио Ларраньяги (1771—?), крупного ученого-натуралиста, знатока индейских языков, советника Артигаса. Появляются первые драматические произведения, ныне считающиеся точкой отсчета уругвайского национального театра,— анонимная пьеса «Идамия» (1808), драма в стихах П. Ф. Мартинеса «Благороднейшая преданность, или Отмщенный Буэнос-Айрес» (1808). Поэтическая антология Луспано Лиры «Парнас Восточного Берега, или Поэтический венок Уругвайской республики» (вышла в свет в 1835—1837 гг.) явилась своего рода литературным завещанием классицизма в уругвайской поэзии конца XVIII — начала XIX в.— лишь несколько лет разделяют эту книгу и первый литературный манифест уругвайского романтизма (1838), речь о котором пойдет ниже.

Война за независимость вызвала к жизни волну патриотической поэзии. Большой популярностью пользовались стихи сержанта уланского полка Эусебио Вальденегро (1786—1818), в классицистских одах воспевал героику сражений Франсиско Араучо (1790—1863). Однако наиболее известным из так называемых «поэтов-патриотов» начала XIX в. был и, бесспорно, остается Бартоломе Идальго, вошедший в историю литературы и Аргентины, и Уругвая. Он стал подлинным выразителем пробуждающихся национальных чувств уругвайцев и главой нового поэтического течения. Его ранние стихи, патриотические гимны и марши после захвата Восточного Берега португальцами уступили место новому жанру, в котором Б. Идальго явился первооткрывателем — речь идет о так называемой поэзии гаучо. Однако следует отметить, что в Уругвае она начала возникать позднее, чем в Аргентине, и не сложилась в целостное явление.

(Подробнее о поэзии гаучо и о Бартоломе Идальго см. ч. 1, гл. 3; ч. 2, гл. 1, 2, 3.)

Заметной фигурой в уругвайской литературе первой половины XIX в. был Франсиско Акунья де Фигероа (Francisco Acuña de Figueroa, 1791—1862). Его творческое наследие чрезвычайно обширно и разнообразно: 12 томов официального издания собрания его сочинений включают в себя изящные глоссы, летрильи, акростихи, анаграммы, желчные эпиграммы, выстроенные по всем канонам классицизма, героико-патриотические оды (одна из которых правительственным декретом 1833 г. была объявлена национальным гимном), героико-комическую поэму «Маламбрунада» (1837) и поэму об искусстве тавромахии «Торанды». По замечанию исследователя, «вся уругвайская литература до 1840 г. находилась в монопольном владении Акуньи де Фигероа. Его произведения — от эпиграмм до „Дневника осады Монтевидео" (1812—1814) — это скрупулезная хроника колониальной эпохи» [1]. Тот же исследователь называет музу поэта «эпидермической» [2]. И в самом деле, эпический размах борьбы за независимость прошел совершенно незамеченным для Акуньи, занятого словесной игрой, живописанием лишь бытовой повседневности своего бурного времени, писавшего оды и акростихи всем уругвайским правителям, бывшего министром при всех правительствах.

Акунья де Фигероа — один из очень немногих просвещенных уругвайцев первой половины XIX в., на протяжении всей жизни оставшихся в стороне от каких бы то ни было политических движений своего времени. Поэзия Акуньи де Фигероа казалась странным анахронизмом его современникам — поэтам-романтикам так называемого первого поколения, сложившегося в 30—40-е годы XIX в.

Первым литературным манифестом нового направления — романтизма — стало программное заявление уругвайского историка и поэта Андреса Ламаса (1817—1891) и аргентинского журналиста Мигеля Канэ в первом номере основанного ими 15 января 1838 г. журнала «Эль Инисиадор» («El Iniciador»). Следует отметить, что многие положения этой статьи совпадают с тезисами «Социалистического учения» Эстебана Эчеверриа. Особое внимание Ламас и Канэ обратили на необходимость разработки новых эстетических принципов, которые позволили бы выразить в литературе все богатство и красоту латиноамериканской природы, своеобразие населяющих ее народов, их «странную и вольную жизнь». Основным условием воплощения этой эстетики выдвигалось полное и безоговорочное отрицание каких бы то ни было форм испанского идейного и культурного влияния. «Две цепи привязывали нас к Испании: одна ощутимая, видимая, ненавистная; другая, столь же ненавистная, не менее тяжелая,— невидимая, невесомая. Одну цепь мы смогли уже разорвать

силою наших рук, должна исчезнуть и другая... Необходимо завоевать духовную независимость нации, независимость гражданскую, литературную, художественную... Все должно быть окрашено в цвета нашего национального флага и подобно ему свидетельствовать о том, что мы — независимая нация» [3].

Повторяющееся едва ли не в каждой строке статьи слово «независимость» выражало заветный идеал того времени, тесно связанный с концепцией романтизма, обоснованной Эстебаном Эчеверриа и развивавшейся под влиянием аргентинских писателей и мыслителей. Романтизм стал для этого поколения своеобразной новой религией. Его постулаты, его крупнейшие европейские представители безраздельно владели душами и умами лаплатских поэтов.

Помимо историко-политических факторов, способствовавших формированию романтического мироощущения, нужно принять во внимание слабость классицистской традиции на Ла-Плате, почти полное отсутствие колониальной (классической) системы образования. Преобладало самообразование — бессистемное, беспорядочное «жадное почное чтение», по выражению А. Цум Фельде [4], в котором на первом месте были книги европейских романтиков, в особенности Байрона и Ламартина.

Другой важнейшей вехой стала драматическая эпоха правления аргентинского диктатора Хуана Мануэля Росаса, «одна из самых мрачных страниц истории Аргентины» [5]. Уже в 30-е годы, вскоре после падения в 1827 г. конституционного правительства президента Б. Ривадавиа, во времена смуты, заговоров, междоусобиц, Монтевидео принял первую волну аргентинской унитаристской эмиграции, в которой были официальный поэт Ривадавиа Хуан Крус Варела, его брат — публицист Флоренсио Варела и др.

Вторая волна хлынула на Восточный Берег в 1839—1840 гг., в период диктатуры Х. М. де Росаса, во времена кровавых казней, доносов, расправ над инакомыслящими. В Монтевидео нашли пристанище и трибуну известные поэты, журналисты, ораторы, такие, как Э. Эчеверриа, М. Кане, Х. М. Гутьеррес, Х. Б. Альберди, Х. Мармоль.

В Уругвае обосновался и Бартоломе Митре, впоследствии известнейший историк и выдающийся политический деятель. Одним словом, здесь был цвет молодой аргентинской интеллигенции. Для многих эмиграция затянулась на десятилетия — то были годы активной творческой деятельности, позволившей им занять достойное место в истории уругвайской литературы и общественной мысли.

За какие-то десять лет (с 1840 по 1851 г.) Монтевидео превратился в блистательную интеллектуальную столицу Ла-Платы. Появились газеты «Эль Насиональ» («El Nacional») Риверы Индарте, «Эль Комерсио дель Плата» («El Comercio del Plata»)

Флоренсио Варелы, со страниц которых плеяда аргентинских публицистов совместно с уругвайцами сражалась против Росаса и участников организованной им осады (с 1843 г.), а позднее (с 1845 г.) и морской блокады Монтевидео, продлившейся девять лет. Борьба против Росаса стала общим делом, объединившим обе группы эмигрантов. В остальном они были разобщены — сказывались глубокие различия в их политических и эстетических воззрениях. Постоянная оппозиция «старших» и «младших», «академического гуманизма» и «лирической анархии» — по сути, столкновение двух эпох — достигла апогея к 1841 г.: завершением ее стал первый в Уругвае поэтический конкурс имени 25 мая, посвященный годовщине Майской революции. Все три премии этого конкурса, установленные муниципалитетом Монтевидео, завоевали аргентинцы (см. гл. 3). В жюри конкурса, возглавляемое старым уругвайским поэтом-патриотом, соратником Артигаса, Франсиско Араучо, входили исключительно приверженцы классицизма, романтики Восточного Берега не участвовали в конкурсе, так же как и вообще в спорах между классицистами и романтиками. Уругвайские поэты 30–40-х годов находились не только под огромным и безусловным влиянием аргентинских романтиков, идеологическим бастионом которых был Монтевидео, но и как бы в «тени» последних (и сами сознавали это). В их творчестве только намечались те линии, по которым пошло впоследствии развитие уругвайской литературы. Так, лирика безвременно ушедшего из жизни Адольфо Берро (Adolfo Berro, 1819–1841), его исторические поэмы, написанные романсовым восьмисложником,— «Основание Монтевидео», «Яндубайю и Лиромпейя» (1840), так же как и историческая драма в стихах Педро Пабло Бермудеса (Pedro Pablo Bermúdez, 1816–1860) «Индеец чарруа»,— это первые проявления литературного американизма, декларировавшегося во всех предисловиях, статьях, манифестах того времени.

Романтический театр Уругвая также отдал дань национальной истории и современности: так, в 1856 г. в Монтевидео была поставлена пьеса публициста, драматурга Эраклио Фахардо (Heraclio Fajardo, 1833–1867) «Камила О'Горман», в основу которой был положен реальный эпизод из времен тирании Росаса, когда по приказу диктатора были расстреляны любящие друг друга Камила и священник Гутьеррес. Эта история, взволновавшая в свое время ла-платское общество, не забылась и обрастала все новыми версиями — Росас в пьесе Фахардо предстает уже не просто историческим лицом — тираном, мстительным деспотом, а фигурой нечеловеческой, романтически-гротескным воплощением мирового зла.

Другим свидетельством интереса романтиков к национальным нравам, характерам, обычаям стали многочисленные пьесы известного поэта и журналиста Эдуардо Гордона (Eduardo Gordon,

1835—1875), в которых с костумбристской живописностью и скрупулезностью запечатлено уругвайское общество 40—50-х годов прошлого столетия.

Следует отметить, что почти ничего из созданного уругвайскими романтиками 30—50-х годов не пережило своего времени. Их муза была призвана прежде всего выполнять гражданский долг, служить родине, поэтому лучшая книга, написанная публицистами, поэтами, драматургами этой эпохи,— их собственная жизнь. Носители рыцарских идеалов своего времени, сами они были скорее актерами, разыгрывающими бурные исторические драмы, и потому кажутся не столько литераторами, сколько литературными героями.

В полной мере сказанное относится и к одному из самых представительных уругвайских романтиков 40-х годов, Хуану Карлосу Гомесу (Juan Carlos Gómez, 1820—1884), сама личность которого — своеобразный символ первого поколения уругвайского романтизма.

Подобно многим другим юношам своего времени, Гомес смолоду скитался по чужим городам — без дома, без отдыха, преследуемый судьбой и Росасом. В конце концов он обосновался в Чили и в течение нескольких лет занимал важные посты в суде и в редакциях газет. Вернувшись на родину после окончания в 1851 г. гражданской войны, Гомес основал газету «Эль Орден», на страницах которой развернул борьбу за осуществление своих политических идеалов.

В те темные, смутные годы анархии и каудильизма его догматическая приверженность к принципам «свободной республики» — в основе своей сугубо романтическим — противоречила реальному социально-политическому положению страны, требовавшему монолитной, сильной государственной власти. Демократические идеи Гомеса в XIX в. могли бы найти поддержку и даже воплощение в Европе или США, но в тогдашнем Уругвае это была битва с ветряными мельницами, через несколько лет закончившаяся полным поражением Гомеса. Он снова провел три года в добровольном изгнании, а затем вернулся в Монтевидео и возобновил свою публицистическую деятельность. На этот раз его выслало правительство. Хуан Карлос Гомес окончательно поселился в Буэнос-Айресе, откуда он проповедовал необходимость воссоединения Уругвая с Аргентиной и создания единого государства Соединенные Штаты Ла-Платы.

Политические взгляды Гомеса, так и не нашедшие поддержки у его сограждан, основывались на абстрактных лозунгах конституционализма и свидетельствовали о непонимании конкретной исторической ситуации; современники называли его «странствующим рыцарем от политики». Журналист и адвокат уживались в нем с поэтом, что также было явлением обычным в ту эпоху.

Свою поэтическую деятельность Х. К. Гомес начал в день

похорон Адольфо Берро, прочтя на могиле поэта посвященную ему элегию. К этому времени — к 40-м годам XIX в.— вся уругвайская поэзия была одета в траур. То была эпоха кладбищенских кипарисов, скорбящих вдов, чахоточных поэтов и несчастной любви. Творчество Гомеса не было исключением — мысли о смерти и разлуке (во многом вызванные реальными обстоятельствами жизни поэта) придавали его поэзии характер ностальгически-скорбный, мечтательный и меланхоличный. Гомес отличается от многих современных ему уругвайских поэтов тем, что в его стихотворениях мы почти не встретим ни имени Росаса, ни Гарибальди, ни других политических деятелей, вроде руководителей враждующих партий «колорадо» — Х. Ф. Риверы и «бланко» — М. Орибе. То были герои его публицистических произведений. «Избранная лирика» («Poesías selectas», 1906), вобравшая в себя почти все, написанное Х. К. Гомесом начиная с 1841 г.,— это зеркало именно внутреннего мира, своеобразная хроника души. Из европейских романтиков Гомесу ближе всех был Байрон — и по духу (в самом Гомесе было немало от байроновских Корсара или Дон-Жуана), и по многим деталям биографии. Их роднила также общая страсть к Океану: как и великому английскому поэту, Гомесу море представлялось неистовым, неукротимым созданием, душа его — подобием души поэта с ее мятежными терзаниями.

Не случайна поэтому «морская» символика одного из лучших стихотворений Хуана Карлоса Гомеса:

Тебя страшат мои скитания по морю
И буря, к гибели несущая ладью.
Боишься ты того, что с волнами я спорю,
Что гибель наконец настигнет жизнь мою.

Не бойся за меня, о милая подруга,
Ведь сердце у пловца сильней, упорней волн.
Пусть ненадежна снасть, но парус встал упруго,
И движется вперед, навстречу бурям, челн.

А если станет мне в открытом море трудно
И буря плыть не даст,— чтоб не пойти ко дну,
Не дрогнув, облегчу от лишних грузов судно:
Надежду, иль мечту, иль страсть за борт швырну.

Чтоб до земли доплыть, я ураган осилю.
И доплыву. Вернусь. Отчизне послужу.
И что с того, что гнить в песке останкам киля —
К отчизне на алтарь ветрило положу!

Перевод Е. Касировой

Полной противоположностью Хуану Карлосу Гомесу был Алехандро Магариньос Сервантес (Alejandro Magariños Cervantes,

1825—1893), вельможа и литературный патриарх, проживший жизнь спокойную и размеренную.

Почти всю Великую войну (это было время его юности) он путешествовал, жил в Бразилии, Испании, Франции, других европейских странах. Обосновавшись в 1846 г. в Мадриде, Магариньос Сервантес активно сотрудничал в журналах и газетах, в частности в начале 50-х годов опубликовал в мадридской «Эль Орден» свои «Очерки истории, политики и общественной жизни Рио-де-Ла-Платы». В них заметно влияние Андреса Ламаса, резко противопоставлявшего «колониальный обскурантизм» «европейскому просвещению», и Д. Ф. Сармьенто — в объяснении характера латиноамериканцев и особенностей их общественной жизни влиянием окружающей природы и социальной атмосферы. Но, в отличие от Сармьенто, и в «Очерках», и в последующих исторических статьях, опубликованных в основанном Магариньосом в Париже «Испанском журнале Старого и Нового Света» («Revista Española de Ambos Mundos», выходил в 1853—1855 гг.), автор призывает к духовному воссоединению Испании с ее бывшими колониями. Однако призывы к возвращению в лоно матери-Испании парадоксальным образом сочетаются с пронизывающим все его сочинения — как художественные, так и научные — духом американизма и стремлением привлечь внимание Европы к Новому Свету, к его миру.

А. Магариньос Сервантес был тесно связан с литературными кругами Мадрида, прежде всего с романтиками «Эль Парнасильо» («El Parnasillo») — по названию кафе, служившего местом встреч членов кружка, в котором молодой уругвайский поэт пользовался значительной известностью (большей, чем кто-либо из ведущих латиноамериканских писателей того времени). Популярность его еще более приумножили вышедшие в 1848 г. роман «Карамуру» («Caramurú») и в 1852 г.— романтическая поэма «Селиар» («Celiar»).

Алехандро Магариньос Сервантес вернулся на родину в 1855 г. уже со славой писателя, завоеванной в Испании, и это незамедлительно обеспечило ему самое высокое положение в уругвайской литературе, которое он сохранил до самой смерти (в 1893 г.). В течение всей своей долгой жизни неподвластный никаким зловещим тучам на политическом горизонте Уругвая, Магариньос также занимал высокие посты в парламенте, Верховном суде, министерствах и одно время был даже ректором университета в Монтевидео. Всю жизнь он писал — это был наиболее плодовитый из уругвайских романтиков. Помимо уже упоминавшихся исторических произведений, он написал юридический трактат «Церковь и государство», оставил многочисленные поэтические сборники: «Впечатления и воспоминания», «Пора меланхолии», «Ветер с Ла-Платы», «Романсы и баллады», уже упоминавшуюся «Селиар», двухтомник «Пальмы и омбу» и др. А. Ма-

гариньос Сервантес известен также как драматург, автор таких пьес, как «Самоубийства и дуэли», «Властелин с кнутом», «Любовь и родина», и многих других. Его перу принадлежат также романы «Южная звезда», «Божья правда», «Двуострый меч» и другие и, наконец, уже названный «Карамуру».

В основе столь обширной и разнообразной творческой деятельности лежала определенная концепция, окончательно сложившаяся у Магариньоса Сервантеса вскоре после его возвращения на родину. Следуя призыву Хуана Баутисты Альберди, прозвучавшему еще в 1841 г. и услышанному всеми уругвайскими романтиками середины века: «Да будет вашей музой гений демократии!» [6], А. Магариньос ставит свою задачу шире: создать новое, оригинальное, собственно латиноамериканское искусство, и в этом он солидарен с соответствующими программными заявлениями Э. Эчеверриа, Х. М. Гутьерреса, М. Кане: свобода выражения — краеугольный камень романтизма — воспринималась ими не только и не столько как принцип свободного самовыражения личности, сколько как возможность и необходимость выявления ярких национальных черт. В предисловии к «Ветру с Ла-Платы» А. Магариньос Сервантес писал: «Сегодня все чувствуют и понимают, что американская поэзия, дабы оправдать это имя, должна обновить свою форму и содержание и стать выражением американской природы и общества.

Мы попросили у не имеющей себе равных природы американского земного рая ее великолепные краски, чтобы нанести их на нашу палитру... Кровь конкистадоров, индейцев и даже несчастной африканской расы кипит в жилах свободной Америки, словно металлы, выплавляемые в тигле, в котором сливаются воедино разнородные частицы, чтобы образовать затем гигантскую статую. Полузабытые на страницах истории нового полушария или передаваемые от дедов внукам народной традицией, в нас живут черты, детали, эпизоды, подобные сверкающим бриллиантам» [7].

Один из таких «эпизодов» А. Магариньос Сервантес еще в 1848 г. взял за основу уже упоминавшегося романа «Карамуру», стяжавшего ему славу первооткрывателя: это была первая попытка национального романа, насыщенного местным колоритом и романтическими приключениями, созданного на основе реальных событий уругвайской истории (правда, значительно видоизмененных и дошедших до автора уже в виде туманной легенды).

Действие романа происходит в провинции Пайсанду в 1823 г., во время португальской оккупации. Роман начинается похищением: гаучо Карамуру увозит и прячет в лесу креолку Лию. Случайно убив товарища во время драки в пульперии, похититель убегает от полиции и является к богатому помещику в Пайсанду с просьбой о деньгах. Тот обещает помочь при усло-

вии, что Карамуру добудет ему коня, которого никто не мог бы победить на предстоящих скачках. Гаучо отправляется в племя индейцев-чарруа за их знаменитым конем; для того чтобы распугать индейцев и получить коня, ему приходится переодеться злым духом.

Карамуру решил сам участвовать в скачках, но во время состязаний полиция признала его и вынудила вновь ускользнуть. На этот раз герой скрывается в лесу, где спрятана его возлюбленная. Только теперь он узнает, что Лия — дочь знаменитого адвоката из Монтевидео, его заступника, и едет с нею к отцу. Адвокат дает согласие на брак. Следует поистине рыцарское сражение с женихом Лии — бразильским графом доном Альваро Абреу ди Итапеби. Гаучо побеждает графа, впоследствии они встречаются в битве при Итусаинго, где бразилец погибает и выясняется, что Карамуру — его незаконнорожденный брат.

Роман не исчерпывается этими условными и схематичными героями, замысловатыми и надуманными сюжетными перипетиями: в нем есть состязания певцов-гаучо и скачки, схватка с ягуаром и густые леса, где укрываются от правосудия гаучо-конокрады... Эти страницы А. Магариньоса Сервантеса словно предвещают многие знаменитые страницы уругвайского реализма.

Действие поэмы «Селиар» (1852) происходит в XVIII в. Характерный для романтизма интерес к национальной истории обернулся у уругвайских романтиков ностальгией по несуществующему богатому прошлому. И хотя история Рио-де-Ла-Платы не давала почти никакого простора ретроспективному воображению уже в колониальную эпоху М. де Лабарденом была написана историческая драма «Сирипо» (см. кн. 1, ч. 4). Героями романтиков Адольфо Берро и Педро П. Бермудеса впервые становятся индейцы-чарруа (практически полностью исчезнувшие в ходе колонизации), легенды и предания о них. Так, в основу поэмы А. Берро «Яндубайю и Лиромпейя» положен эпизод из эпической поэмы М. дель Барко Сентенеры «Аргентина и конкиста Рио де-Ла-Платы» (1602) (см. кн. 1, ч. 2, гл. 12), а несколько десятилетий спустя взволновавшая романтиков загадочная судьба исчезнувшего племени чарруа легла в основу знаменитой поэмы Х. Соррильи де Сан-Мартина «Табаре», речь о которой пойдет ниже.

Характерно, что в поэме «Селиар», сюжетные линии которой во многом совпадают с сюжетом «Карамуру», так же как и в романе, вызывают интерес прежде всего многочисленные отступления, посвященные именно индейцам и их обычаям,— словно пестрые заплаты на бледной повести о трагической любви гаучо Селиара к дочери испанского наместника Исабели. Поэма словно инкрустирована народными песнями. Под видимым влиянием Э. Эчеверриа А. Магариньос Сервантес вводит во все свои произведения названия уругвайских растений и животных, специфиче-

ские реалии быта. В сущности, попытка А. Магариньоса Сервантеса придать американский колорит поэме и роману свелась в основном к деталям, к живописным подробностям, к использованию американизмов в языке. Следует отметить, что литературный американизм XIX в. в большинстве случаев был явлением в достаточной степени внешним, поверхностным — по выражению Э. Карильи, «пейзажным и историческим» [8], т. е. базирующимся на воссоздании исторических (сюжетно занимательных) эпизодов — как правило, времен конкисты,— а также латиноамериканской природы, и тем ограничивающимся. Чтобы создать подлинно национальную поэзию и прозу, были нужны лирический талант и глубокое чувство природы Хуана Соррильи де Сан-Мартина и верное реалистическое чутье Асеведо Диаса.

А. Магариньос Сервантес заметно повлиял на культурное развитие Уругвая своей многогранной деятельностью; еще будучи в Европе, он стремился вызвать интерес к жизни Нового Света, и с этой же целью с 1858 г., уже находясь в Уругвае, он предпринял издание «Американской библиотеки» в 8 томах, включив в нее произведения М. Канэ, М. Састре, Х. М. Гутьерреса, Ф. Варелы, Л. Домингеса и других писателей Ла-Платы. В 80-е годы ведущее литературное общество «Атенеум», объединившее уже следующее поколение романтиков, наградило его почетным Золотым пером.

«Атенеум», торжественно основанный в 1877 г., начал играть ведущую роль в интеллектуальной жизни страны к началу 80-х годов, объединив политических и общественных деятелей, ученых, журналистов, юристов, поэтов и писателей, вошедших в уругвайскую литературу как представители второго поколения романтиков, чья деятельность пришлась в основном на 70—80-е годы. Члены «Атенеума» исповедовали романтические идеалы прежде всего в политике, восприняв их от Х. К. Гомеса, что оборачивалось на практике полной их беспомощностью в вопросах национальной жизни и торжеством диктатуры. Была предпринята попытка и политического объединения «атенеистов» — создание элитарной Конституционалистской партии, просуществовавшей до конца XIX в. Лидером партии был Карлос Мария Рамирес, преподававший конституционное право в университете,— у него учились почти все «атенеисты»: президент клуба П. де Мария, Сьерра Карранса, Хоакин де Сальтераин, Мелиан Лафинур и др.

В «Атенеуме» читались лекции по философии, истории, праву. Журнал «Анналы „Атенеума“» (1881—1886), публиковавший статьи на политические, философские, социальные и другие темы, признан ныне одним из лучших латиноамериканских периодических изданий XIX в. В клубе выносились на обсуждение важнейшие теоретические проблемы того времени — такие, например, как свобода мысли. «Атенеисты» выступали против догматизма церкви; рационалистический либерализм отличал их от предыду-

щего — глубоко религиозного — поколения уругвайских романтиков.

Изменились литературные вкусы нового поколения: оно освободилось от траура, от мрачно-заунывного тона, голос его зазвучал сильнее, ярче; в середине XIX в. в Уругвае распространился культ античной древности, и поэзия во многом вернулась к классическим темам и образам. Но неизменно было развитие уже наметившихся в уругвайской литературе линий — воссоздание национального прошлого, родных обычаев и природы. Неизменной была гражданственность уругвайской литературы.

Тип писателя — общественно-политического деятеля доминировал в Уругвае во все времена. «Атенеисты» соответствовали этому типу и по социальным условиям своей жизни, и по собственному гражданскому темпераменту. Их литературное творчество было зачастую неотделимо от политической, журналистской, юридической, ораторской деятельности. Поэт Карлос Мария Рамирес был выдающимся политическим деятелем, дипломатом, сенатором, министром. Он известен как автор эссе об Артигасе — первого серьезного исследования, защищавшего Отца нации от критики аргентинских историков. Артигасу посвящена и одноименная драма Вашингтона Бермудеса (опубликованная лишь в 1898 г., ставившаяся в 80-е годы труппой Подеста), издававшего сатирическую газету «Эль Негро Тимотео»,— он сам писал для нее эпиграммы, политическую сатиру в стихах на военный режим. В этой и во многих других газетах публиковал свою литературную хронику и жанровые зарисовки журналист, министр, дипломат Даниель Муньос, автор популярного в XIX в. романа «Кристина» (сюжетно во многом повторяющего гальдосовскую «Донью Перфекту»).

В «Атенеум» вошли также некоторые представители поэзии гаучо: Э. Регулес, О. Мораторио, А. де Мария, А. Д. Луссич. В начале 80-х годов они основали литературное общество «Ла Криолья», члены которого стремились к полному самоотождествлению с миром гаучо — и в одежде (все они одевались на «народный» манер), и (по возможности) в образе жизни. На протяжении последних десятилетий XIX в. «Ла Криолья» издавала свой журнал «Эль Фогон», печатавший произведения «гаучистов». Уже в конце столетия — в 1894 г.— в этом журнале увидели свет «Креольские стихи» врача Элиаса Регулеса (Elías Regules, 1860—1929). Поэзию Регулеса отличает идеализирующее восприятие уходящей в прошлое патриархальной сельской жизни; если в свое время Б. Идальго, а ныне современник Регулеса Антонио Д. Луссич стремились к «объективизации», пытались заставить стихи о гаучо заговорить языком самих гаучо, то поэзия Регулеса — это меланхолическая апология уходящего в прошлое мира отважных «кентавров», элегическое сожаление о разрушении его развитием «цивилизации».

В журнале «Эль Фогон» были напечатаны также произведения младших современников Регулеса, в том числе многие пьесы Оросмана Мораторио, среди которых наиболее известна драма «Хуан Сольдао». Составляющее основу пьесы столкновение главного героя, свободолюбивого, благородного гаучо с гражданскими или военными властями — это главная тема, вдохновлявшая всю гаучистскую литературу второй половины XIX в. вплоть до «Мартина Фьерро».



Хуан Соррилья де Сан-Мартин

Непосредственным предшественником знаменитой поэмы Эрнандеса было произведение Антонио Д. Луссича (Antonio D. Lussich, 1848—1929) «Три уругвайских гаучо» («Los tres gauchos orientales», 1872), опубликованное в Буэнос-Айресе за несколько месяцев до выхода в свет «Мартина Фьерро». Его автору Луссич посвятил свою поэму о гражданских войнах в Уругвае, написанную живым народным языком и воспроизводящую многие речевые особенности гаучо. Ряд латиноамериканских исследователей — таких, например, как Р. Ласо, — усматривают в «Мартине Фьерро» прямое влияние уругвайского поэта [9] (см. более подробно гл. 3). Антонио Д. Луссичу (он автор также известной поэмы «Конокрад Лусиано Сантос», 1873, и др.) принадлежат наивысшие достижения уругвайской гаучистской поэзии времени «Атенеума» и «Креольского общества».

Более чем полувековой путь развития уругвайского романтизма завершает творчество Хуана Соррильи де Сан-Мартина (Juan Zorrilla de San Martín, 1855—1931).

Современник «Атенеума», Сан-Мартин, будучи убежденным католиком, не разделял либеральных и рационалистических умонастроений, царящих в этом кружке. Годы учебы в иезуитском колледже в Санта-Фе (Аргентина, 1865—1867 и 1872—1873) и в Монтевидео (1867—1872) определили глубокую религиозность поэта. В университете Сантьяго он получил в 1877 г. титул доктора права; на протяжении учебы Соррилья вместе с другими студентами издавал католический журнал «Чилийская звезда». В течение жизни Соррилья де Сан-Мартин подвизался на разных поприщах: он был министром, депутатом, возглавлял редакции газет и Республиканский банк, был послом Уругвая во Франции,

в Ватикане и в Испании (в 1896 г. вышли в свет его путевые заметки «Отзвуки дороги» («Resonancias del camino»)).

Еще в 1877 г. Сан-Мартин опубликовал свою первую книгу стихов, в которой чувствуется сильное влияние испанских романтиков, «Ноты одного гимна» («Notas de un himno»), посвятив ее Беккеру; с тех пор литературная деятельность стала главной, определяющей в многообразных занятиях его жизни. Х. Соррилья де Сан-Мартин вошел в историю уругвайской литературы как автор «Легенды о Родине» («Leyenda Patria»), оды в 10 песнях, прочитанной им на открытии памятника Национальной независимости в 1879 г. Более полувека «Легенду» — «лирическую фантазию на эпические темы» (М. Менендес и Пелайо) [10], посвященную таким эпизодам уругвайской истории, как Восстание тридцати трех, битва при Итусаинго и др., наизусть знали в Уругвае все от мало до велика, да и сейчас ее исполнение можно услышать на школьных праздниках, торжественных церемониях.

В том же 1879 г. Хуан Соррилья де Сан-Мартин начал работу над своей знаменитой поэмой «Табаре» («Tabaré»), опубликованной в 1888 г.

А. Кометта Мандзони отмечает обилие «легенд, повествований и сентиментально-патриотических историй об индейцах», появившихся в различных районах Латинской Америки в 60—90-е годы [11]. Одну из таких легенд о светлоглазых индейцах-бороа Х. Соррилья де Сан-Мартин услышал, еще живя в Чили, от иезуита падре Энрике (Энрике Каталана), занимавшегося историческими исследованиями: светлоглазый индеец спасает из плена жену испанского конкистадора, жертвуя собственной свободой. По мотивам этой легенды Сан-Мартин написал в 1876 г. драму в стихах, от которой остались лишь неизданные фрагменты и которую можно считать первым наброском «Табаре».

Уже в сборнике «Ноты одного гимна» появляется главная тема поэмы — таинственное угасание народа, с любовью созданного богом («Ангел чарруа»); загадочный образ безвременно ушедшей Матери и окружающая ее тайна («Моей матери», «В поисках Ее», «То был не сон»), мистическое виденье уругвайской природы («Вдохновение», «Поэма листьев»).

Табаре — романтический герой, живущий призраками прошлого, одинокий, непонятый, меланхоличный и замкнутый мечтатель. В этом образе чувствуется влияние Беккера, немецкой и особенно английской литературы (работая над поэмой, Соррилья де Сан-Мартин перевел и опубликовал несколько песен Оссиана — Макферсона).

Сюжет поэмы, действие которой отнесено в 1570-е годы, несложен (сам автор писал: «Эта история в том виде, в каком я задумал ее в возрасте 20 лет, конечно, наивна»): голубоглазый Табаре, сын испанки и чарруа, спасает от касика Йаманду Бланку, дочь испанского конкистадора дона Гонсало, который, приняв

Табаре за похитителя, убивает его. В поэме есть исторические неточности, свидетельствующие о том, что Соррилья де Сан-Мартин, убежденный испанофил, не слишком хорошо знал прошлое испанских народностей, населявших Уругвай: так, в частности, индейцев — героев своей поэмы он называет чарруа, хотя в XVI в. на Восточном Берегу жили гуарани. Племя чарруа поселилось на этих землях лишь в XVII в., и разговаривало оно не на языке гуарани (который Сан-Мартин активно использует в поэме), а на своем особом наречии.

Поэма Сан-Мартина написана об индейцах и посвящена индейцам, но основное ее содержание не историко-этнографическое, а философское, и не случайно, говоря об «эпическом» характере своей поэмы, Сан-Мартин придавал слову «эпопея» особый смысл: «воплощение таинственных законов бога в делах человеческих — вот эпическое творение».

Загадочная судьба вымершего племени осмысливается Сорриль ей де Сан-Мартином теологически: индейцы, в восприятии автора,— это люди, павшие от руки бога. В поэме слышны отголоски многочисленных дискуссий колониальной поры о душе индейцев (животные ли они или люди, более несчастные, чем животные?). Испанцы же, напротив,—посланцы бога, народ, «сошедший с небес». Племя чарруа — порождение Земли, Природы; испанцы — «дуновение Духа», народ, покинутый творцом, и народ, вдохновленный им. Столкновение (во время конкисты) и слияние (под эгидой христианства) двух этих сил породило народы Америки, считает Сан-Мартин.

Бланка — женщина-ангел, посланный богом, чтобы спасти душу Табаре:

Она — со звездами в глазах,
Невидимые крылья за спиною.

Голубые глаза Табаре, лейтмотив поэмы,— символ не только смешанной крови, но и крещения: глаза язычника Йаманду черны и отражают, «подобно глубокому колодцу», лишь внешний мир; в голубых глазах Табаре видна светлая душа.

В триаде Х. Соррильи де Сан-Мартина «Бог — Родина — Любовь» Бланка и Табаре символизируют любовь; отец Эстебан воплощает благие деяния католической церкви в Америке. Родина — это и касик Йаманду, и дон Гонсало де Оргас одновременно. Со смертью Табаре навсегда разрывается звено цепи, связующей два народа, и племя чарруа обречено на вымирание — пути к нему больше нет.

Полнокровным действующим лицом поэмы, незримо присутствующим во всех ее сценах, стала уругвайская природа: из декорации она превращается в участника событий, свидетеля, собеседника. Текст поэмы насыщен реалиями уругвайской флоры и фауны, причем преобладают индейские названия и термины. По-

мимо лексических индеанизмов, Х. Соррилья де Сан-Мартин создает целые метафорические ряды на основе образного строя индейских языков; в составленном им «Алфавитном словаре некоторых индейских слов, употребляемых в поэме» автор пишет: «...я постарался показать образ мыслей и чувств индейца при помощи его языка, я хотел заставить язык „тупи" (гуарани) заговорить по-испански. Индейские выражения „холодный сон", „бывшее тело", „время долгого солнца", „огненная луна", означающие: „смерть", „мертвец", „лето", „звезда",— кажутся мне поистине прекраснейшими образами». Сам Соррилья де Сан-Мартин не знал гуарани — он пользовался бразильским словарем и следовал характерным для романтизма методам истолкования языка.

Метрика «Табаре» восходит к романсу; в поэме преобладает строфа из четырех стихов (11- и 7-сложных), с ассонансными рифмами, типичными для романсеро. Встречаются и 3—5-сложные стихи, организованные в строфы по 4 или по 6 стихов. Эта неожиданная смена ритмов как нельзя лучше передает сомнамбулическое, текучее, колеблющееся движение поэмы, ее ирреальную атмосферу полутонов, сумерек, неясных шорохов и ароматов. «Табаре» обозначает рубеж между романтизмом и модернизмом в уругвайской литературе. Рубен Дарио (его сборник «Лазурь» вышел в том же 1888 г., что и поэма Сан-Мартина) так назвал Соррилью: «Эхо Беккеровой арфы, но поющее в сопровождении органа, сделанного из самого крепкого и звучного тростника и бамбука наших американских джунглей». В «Табаре» соединились романтические традиции еще недавнего прошлого и ростки уругвайской поэзии новейшей эпохи. «Музыка Шопена в стихах», «Табаре» воплощает «все самое значительное и яркое, созданное латиноамериканским романтизмом» [12].

В последнее десятилетие XIX в. Х. Соррилья де Сан-Мартин писал критические статьи, эссе, проникнутые (так же как и его путевые заметки, речи и т. д.) религиозным духом.

В 1910 г. вышла в свет двухтомная «Эполея Артигаса» («La Epopeya de Artigas»), написанная Сан-Мартином по заданию правительства. В нее вошли все имевшиеся документы о жизни героя. Влияние Гюго и Карлейля заметно в выдвигаемых Соррильей романтических концепциях истории, в романтическом культе личности Артигаса, Отца нации.

Сам Соррилья в конце жизни был удостоен высших почестей, как первый Поэт нации,—именно у памятника Артигасу на площади Независимости в Монтевидео в 1924 г. состоялось торжественное чествование поэта. В ноябре 1931 г. гроб с телом Соррильи был выставлен у этого же памятника, и, подобно тому как парижане прощались с Гюго у Триумфальной арки, тысячи уругвайцев пришли выразить Х. Соррилье де Сан-Мартину свою любовь и благодарность.

[1] *Pedemonte H. E.* Nueva poésía uruguaya. Montevideo, 1958. Cap. 1. Siglos XVIII y XIX. P. 42.
[2] Ibid. P. 44.
[3] Escritos selectos del Dr. D. Andrés Lamas. Montevideo, 1922. T. 1. P. 10—11.
[4] *Zum Felde A.* Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Montevideo, 1941. P. 11a.
[5] Очерки истории Аргентины. М., 1961. С. 140.
[6] *Gallinal Gustavo.* Letras uruguayas. Montevideo, 1928. P. 133.
[7] *Carilla E.* Hispanoamérica y su expresión literaria: Caminos del americanismo. Buenos Aires, 1969. Cap. 5.
[8] Цит. по кн.: *Roxlo C.* Historia crítica de la literatura uruguaya. Montevideo, 1912. T. 1. Cap. 8.
[9] *Lazo R.* Historia de la literatura hispanoamericana: El siglo XIX. México, 1970. P. 108.
[10] Цит. по кн.: *Pedemonte H. E.* Op. cit. P. 58.
[11] *Cometta Manzoni A.* El indio en la poesía de América Espanola. Buenos Aires. 1939. P. 27.
[12] *Карилья Э.* Романтизм в Латинской Америке. М., 1965. С. 216.

Раздел шестой

ЛИТЕРАТУРА БРАЗИЛИИ*

Распространенное представление, что Бразилия, в отличие от испаноамериканских колоний, добилась независимости мирным путем, не совсем точно. Действительно, бразильцы не вели долгой и кровопролитной войны, но провозглашению независимости предшествовали жестоко подавленные народные восстания и заговоры, а за провозглашением последовали стычки с португальскими гарнизонами в ряде городов страны. Но исторические обстоятельства в Бразилии сложились действительно иначе, нежели в Испанской Америке.

В ноябре 1808 г., спасаясь от наполеоновского нашествия, буквально за сутки до вступления в Лиссабон войск маршала Жюно, королевский двор отплыл в Бразилию. Столица была перенесена в Рио-де-Жанейро, а с 1815 г. изменилось даже официальное название государства — оно теперь именовалось Соединенным Королевством Португалии, Бразилии и Алгарви. Это повлекло за собой ряд существеннейших изменений в положении Бразилии. Ее порты были открыты для свободной торговли. Оживилась экономика, возникла мануфактура (еще в 1800 г. первая хлопкопрядильная фабрика, построенная в Баие, была разрушена, а ее владелец выслан в Португалию и предан суду за нарушение королевского запрета). Принц-регент (а с 1816 г.— король) Жуан VI старался превратить Рио-де-Жанейро в столичный город. Была учреждена первая в стране типография, стали издаваться газеты и журналы, открылись театры, музеи, ряд учебных заведений. Монастырские библиотеки — единственные книгохранилища, существовавшие до 1808 г.,— сделались публичными, а в 1814 г. была учреждена и Национальная библиотека. Европейские путешественники отмечали, что и многие из просвещенных граждан имели дóма отличные библиотеки, включавшие произведения Д'Аламбера, Бюффона, А. Смита, Т. Пейна, Ж.-Ж. Руссо и т. п. Интеллектуальная жизнь в стране вступила в новую фазу.

Если в первые годы после перенесения столицы королевства в Рио-де-Жанейро среди бразильцев царило радостное возбуждение, вызванное переменами и надеждами на будущее, то вскоре эти надежды оказались необоснованными, радость сменилась недовольством — ведь основные пороки колониального управления не исчезли. В 1817 г. в Пернамбуко вспыхнуло восстание, позже перекинувшееся и на другие капитании. Была провозглашена республика, сформировано правительство, посланы эмиссары в Лондон — купить типографию — и в США — за боеприпасами.

---

* Текст главы И. А. Тертерян подготовлен к печати редколлегией тома.

В общественной жизни установился республиканский обиход, взятый из истории Великой французской революции. По этому поводу Фердинан Дени впоследствии воскликнул: «Кто бы мог подумать, что французская революция окажет влияние на столь отдаленные земли?» [1] Восстание было, однако, жестоко подавлено королевскими войсками, четверо вождей (среди них два священника) казнены, священник Жоан Рибейро, избранный президентом правительства, последователь Кондорсе, покончил с собой при аресте.

Революция 1820 г. вынудила короля Жуана VI вернуться в Португалию; в Бразилии остался наследный принц Педро. К этому времени брожение в стране достигло такой степени, что Педро решился провозгласить независимость Бразилии. Весьма театрально обставленный, этот акт получил название «Клич на Ипиранге» — лагерь принца Педро находился в тот день на берегу реки Ипиранги, близ Сан-Пауло. Первые, трудные шаги, связанные с усмирением португальских гарнизонов и с международным признанием нового государства, оказались удачными, благодаря умелой политике первого председателя кабинета, ученого и писателя Жозе Бонифасио ди Андрады (José Bonifácio de Andrada, 1763—1838), прозванного впоследствии «патриархом независимости».

Опять в Бразилии воцарилось — на этот раз совсем ненадолго — патриотическое ликование. Дон Педро был объявлен императором. Но уже через несколько месяцев император вступил в конфликт с патриотическими силами: он разогнал ассамблею, собравшуюся, чтобы принять конституцию, отстранил от управления и выслал в Европу Андраду, окружил себя фаворитами-португальцами. Стало ясно, что отпадение Бразилии было результатом династического сговора с португальским королем.

В 1824 г. на севере Бразилии вновь вспыхнуло восстание, в ходе которого шесть провинций объединились в самостоятельную республику под названием «Конфедерация экватора». Восстание было жестоко подавлено, его вожди казнены. Но политические конфликты в стране не прекратились. Император вынужден был снова собрать законодательную ассамблею, и на заседаниях палат открыто стали раздаваться голоса, не только возмущавшиеся засильем фаворитов, но и призывавшие к установлению республиканского режима. Всеобщее недовольство усилилось из-за непопулярной войны с аргентинскими и уругвайскими патриотами.

Упорное сопротивление бразильцев самовластию первого императора, а также события в Португалии, угрожавшие династическим интересам Педро, вынудили его в 1831 г. отречься от бразильского престола в пользу своего малолетнего сына и отплыть в Португалию. Воспитателем будущего императора Педро II стал возвращенный из изгнания Ж. Б. ди Андрада. Первые

десятилетия нового царствования были неспокойны: одно за другим следовали восстания, добивавшиеся республиканской и федералистской формы правления. Наиболее знаменита почти десятилетняя «война фаррапос» (оборванцев) на юге страны, в которой участвовал молодой Гарибальди. Лишь к концу 40-х годов империя Педро II, достигшего совершеннолетия, стабилизировалась, приняв ряд конституционных ограничений и порвав путы зависимости от бывшей метрополии.

В 10—20-е годы, т. е. в течение всего периода борьбы за государственную самостоятельность, в Бразилии господствовала просветительская идеология. Основательно изучивший этот период А. Кандидо утверждает: «Если мы просмотрим публицистику той эпохи, то обнаружим в ней все характерные темы: жажду просвещения, уверенность в том, что можно воспитать общественного человека, страстное желание политической и интеллектуальной свободы, стремление к политическим реформам, патриотизм, доверие к разуму, способному обеспечить прогресс»[2]. Пылкими сторонниками просветительских идей были и ранние либералы, члены подпольных и полуподпольных политических обществ и масонских лож. Особенно сильно это движение было в Пернамбуко, где еще в 1801 г. священник Арруда Камара организовал общество «Ареопаг» с целью «распространять просвещение и либеральные идеи»[3]. Образование и освобождение неразрывно связывались в сознании борцов за независимость Бразилии, так что, например, после поражения восстания 1817 г. в баянской тюрьме повстанцы, ожидавшие суда и приговора (для многих из них смертного), читали друг другу лекции по риторике, математике, истории и английскому языку.

Руководили подпольными обществами, как правило, священники и монахи (нередко расстриги), что дало повод А. Кандидо заметить: «Это был один из редких моментов, когда клир, помимо своих специфических задач, действительно послужил родине и культуре: все эти полусветские священники и монахи, свободомыслящие, страстные политики, масоны, разделявшие „философскую ересь", образовали первую шеренгу в эскадроне Просвещения и руководили всей просветительской деятельностью в Бразилии. Таковы были Арруда Камара, Жоан Рибейро, Мигелиньо, Жануарио, Сампойо, Рома, Капека»[4].

Самой яркой фигурой в этой шеренге был, несомненно, фрей Жоаким Рабело и Канека (frei Joaquim Rabelo e Caneca, 1774/75—1825). За участие в пернамбукском восстании 1817 г. он провел четыре года в тюрьме, а после освобождения тут же принялся за подготовку нового восстания. Он был одним из вдохновителей и руководителей «Конфедерации экватора». Именно в это время развернулась его страстная публицистическая деятельность. Свою доктрину он изложил в «Письмах Пифии к Даману» (1823), и в политическом, и в чисто литературном отношении

свидетельствовавших о почитании Монтескье. С конца 1823 и до середины 1824 г. он издавал газету «Пернамбукский Тифий». Название оказалось пророческим: ведь, согласно греческому мифу, Тифий, мудрый кормчий «Арго», погиб по пути экспедиции аргонавтов, так и не доплыв до золотого руна. Фрей Канека также не добрался до цели и не увидел независимой и свободной от деспотизма Бразилии: после подавления восстания он был схвачен и казнен. Автор первой «Истории бразильской литературы» Сильвио Ромеро пишет о нем: «Канека был самым полным воплощением революционного духа начала нашего века в Бразилии... Он мечтал о независимой федеративной, республиканской, навсегда очищенной от колониальной проказы Бразилии. За эти идеи он и был расстрелян 13 января 1825 г.»[5]

«Пернамбукский Тифий» отличался боевым, наступательным тоном. Объектами его атак, нередко весьма грубых, что вообще характерно для полемики в эпоху первых буржуазных революций, были и император, и умеренные конституционалисты. Канека не допускал компромисса: конституция должна быть выработана и принята представительной ассамблеей, а не дарована народу монархом.

Другой постоянной мишенью его нападок был духовный колониализм. Монах, он не останавливался перед оспариванием церковной практики: он заявлял, что чудеса и реликвии, почитаемые в Португалии, не являются столь же священными для бразильского народа, который должен иметь свои собственные святыни. Канека пустил в ход ставшее чрезвычайно популярным словцо «горбатый» (corcundo) — презрительную кличку для тех, кто тащит на себе груз колониального прошлого.

Фрей Канека занимал место на крайнем левом фланге просветительского фронта. Но вообще в первые десятилетия века публицистика достигла значительного размаха и выдвинула журнальных трибунов самых разных оттенков: и сторонников конституционной монархии (Иполито да Коста), и умеренных республиканцев (Эваристо да Вейга). Всех их объединяло требование просвещения, свободы печати и кафедры, веротерпимости. Так, Антонио Перейра да Соза Калдас (Antônio Pereira da Sousa Caldas, 1762–1814), начавший свою литературную деятельность еще в предыдущую эпоху, на рубеже 1780–1790-х годов и поплатившийся тогда тюремным заключением за пропаганду в стихах и письмах учения Руссо, теперь пишет серию эссе на актуальные темы под названием «Письма». Их было более сорока, но напечатаны всего два, датированные 1812 г., и сохранились еще пять, остальные затерялись. Соза Калдас ссылается на опыт естественных наук, давно уже признавших необходимой свободу исследования и распространения новых взглядов. Теперь, по его мнению, оставалось лишь перенести этот опыт на социальные и моральные науки и государственную практику, со-

хранив в неприкосновенности разве что только основные религиозные догматы, как-то: существование бога и бессмертие души. Соза Калдас непосредственно, самой своей личностью связывал две эпохи идейной истории Бразилии. Но были у публицистов периода достижения независимости и намерения отыскать предшественников, нащупать в прошлом основу, фундамент для возведения здания собственной культуры. Так, издававшийся в течение всего одного года (1813—1814) в Баие журнал «Патриота» под руководством Антонио Феррейры ди Араужо Гимарайнса опубликовал стихи Гонзаги и Клаудио Мануэла да Косты (см. кн. 1), обзоры научных трактатов XVIII в., посвященных природе и городам Бразилии.

Поэзия в то время была, по существу, рифмованной публицистикой. В стихах утверждались те же идеи, раздавались те же призывы к просвещению, к гражданскому воспитанию народа, а главное — к завоеванию независимости тем или иным путем (выбор пути диктовался политической ориентацией поэта). Несколько стихотворений оставил фрей Канека; кроме того, в восстании «Конфедерации экватора» участвовал и молодой поэт Жозе Нативидаде Салданья (José Natividade Saldanha, 1796—1830), которому удалось бежать за границу после разгрома повстанцев (умер он в Каракасе). В молодости он подражал поэтам Аркадии, выражал любовную меланхолию в сонетах, не лишенных музыкальности и изящества, при всей вторичности, клишированности образного строя. Участие в восстании вдохновило его на патетические оды с воспоминаниями о традициях свободолюбия и местного патриотизма в Пернамбуко. По-видимому, он сочинял и крупные произведения, эпические поэмы и трагедии, посвященные героям и мученикам Испанской Америки — Тупаку Амару, Атауальпе и др. Но эти произведения не сохранились, трагедия «Атауальпа» была конфискована французской полицией в Кале во время скитаний изгнанника. В полицейском отчете говорится: «Описывая катастрофу, которая лишила трона последнего властелина Перу, автор явно призывает на головы европейцев, вторгшихся в Америку, отмщение местных племен» [6].

Среди многочисленных стихотворцев той поры, придерживавшихся канонов ставшего уже эпигонским классицизма, надо выделить Жозе Бонифасио ди Андраду. Стихи он писал, по-видимому, еще с молодости, но издал их только в изгнании, когда оказался лишенным активной политической деятельности. Во Франции он собрал стихи разных лет в книгу «Разрозненные стихи Америко Элизио» («As poesias avulsas de Américo Elisio», 1825). Псевдоним, напоминающий аркадийские имена Гонзаги и его товарищей, устанавливает прямую связь с литературным сознанием XVIII в. К тому же псевдоним Андрады значащ, как имена героев классицистической пьесы. В нем заключен намек на «американский рай» («Америка» и «Елисейские поля»).

Основной жанр Андрады — возвышенная ода или послание («К жителям Баии», избравшим его своим депутатом в Учредительную ассамблею, 1823), проникнутые патриотическими чувствами, восхвалениями независимой Бразилии и призывами к народу и правителям развивать промышленность и торговлю, которые обеспечат благоденствие нации. В одной из од, написанных еще в 1820 г., т. е. во времена короля Жуана VI, Америко Элизио призывает также оказать помощь «грубому индейцу и негру». В стихах отразились его социальные идеи, изложенные в двух меморандумах, адресованных Учредительной ассамблее: «Заметки о том, как цивилизовать диких индейцев Бразильской империи» (1822) и «Представление в Учредительную ассамблею о рабстве в Бразилии» (1823). И надо сказать, что одическая риторика кажется слабой и невыразительной копией публицистического пафоса меморандумов: «Как может быть прочной либеральная конституция в стране, населенной множеством темных и озлобленных рабов? Мы должны немедленно начать великое дело искупления наших старых грехов и преступлений. Надо, чтобы в наши гавани больше не привозили тысячи и тысячи негров, задыхающихся в корабельных трюмах, куда их втискивают, подобно товарам. Надо, чтобы прекратились раз и навсегда эти бесчисленные убийства и мучения, которым на нашей территории подвергались и еще подвергаются эти несчастные люди. Пора, и более чем пора, покончить с варварской торговлей людьми. И пора также покончить, поэтапно, но решительно, вообще с рабством в нашей стране, так чтобы через несколько поколений мы составляли бы единую нацию, без чего мы никогда не станем подлинно свободными, уважаемыми и счастливыми. Постараемся же отныне мудро соединять все разнородные и враждующие элементы, сплавлять все металлы, чтобы возникло единое целое, которому не будут уже страшны новые политические сотрясения» [7].

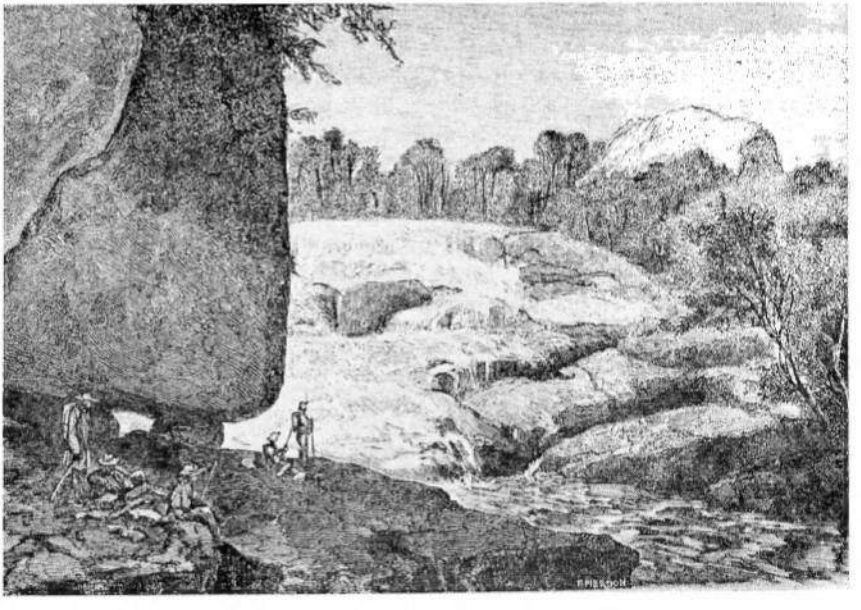
Жозе Бонифасио ди Андрада не обладал крупным поэтическим дарованием. Как поэт он занимает весьма скромное место в истории бразильской литературы. Но его социальные идеи легли в основу миросозерцания следующего — романтического — поколения бразильских писателей.

Уже в первые десятилетия века до бразильцев доносится из Европы дыхание нового искусства, новых идей. Большое влияние на умонастроение молодежи оказала ораторская и литературная деятельность знаменитого проповедника той поры монаха Франсиско ди Монте Алверне (Francisco de Monte Alverne, 1784—1859). Пылкий поклонник Шатобриана, он демонстрировал в своих проповедях новое понимание личности. Не вступая в открытое противоречие с церковной догмой, он тем не менее придавал католицизму черты личной религии. Религиозность, которую он старался возбудить в слушателях, связана с чувстви-

тельностью, с тягой к гармонии, с созерцанием природы. Это глубоко субъективное и по сути своей эстетическое чувство. В проповедях Монте Алверне настолько преобладал образный элемент, что они воспринимались как своего рода элегия в прозе. К тому же он обладал сценическим дарованием, и знаменитый актер того времени Жоан Каэтано учился у него искусству декламации. К проповеднику тянулись и молодые поэты, он переписывался с впоследствии знаменитым Д. Ж. Гонсалвисом ди Магальяйнсом и с Араужо Порто-Алегре и способствовал их приобщению к романтизму.

Разумеется, речь идет о раннем романтизме. Даже прямое переложение некоторых пассажей из «Гения христианства» Шатобриана, которое можно обнаружить в проповедях Монте Алверне, позволяет говорить лишь о предвестии романтизма. Бразильский романтизм как эстетическая система возник на весьма определенной основе — поиске национального качества литературы, осознании и выявлении ее как «бразильской литературы». Эти поиски вначале и довольно долго протекали в теоретической форме и лишь к середине века появились художественные результаты: сборники стихов, первые пьесы, первые романы. Развитие, таким образом, было замедленным, этап внутреннего созревания принципов национального романтизма затянулся, и это объяснялось в значительной мере гражданской нестабильностью, неразвитостью общественной и культурной жизни в недавней колонии. Зато в Бразилии можно с большой четкостью проследить общие для Латинской Америки закономерности литературного этапа: значение передовых европейских идей, находивших благодатную почву в пылком национальном чувстве граждан молодой страны, и определяющую роль духовных потребностей формирующейся нации в процессе отбора, усвоения и переработки любых заимствований.

Проникновению и усвоению романтических идей в Бразилии способствовал посредник — явление, получившее название «франко-бразильский предромантизм». В историко-литературном отношении примечательно, что посредник — даже не литературная группа или течение, а целое культурное явление, притом растянувшееся на годы. В 1815 г. посол Жуана VI в Париже маркиз Марналва выступил инициатором приглашения группы французских художников для создания в Рио-де-Жанейро Академии изящных искусств. Откликнулись художник Никола Тоне и его брат скульптор Огюст Тоне, известный исторический живописец Дебре, архитектор Гранжан де Монтиньи и некоторые другие. Назвав себя «французской художественной экспедицией», они в 1816 г. прибыли в Рио-де-Жанейро и поселились в пригороде Тижуке, где вокруг них собралась колония художников, писателей, исследователей, привлеченных бразильской экзотикой. Именно в эти годы из Европы в Бразилию хлынул поток путешест-



В предместье Рио-де-Жанейро

венников, многие из которых опубликовали потом интересные записки и отчеты. Нередко, касаясь положения культуры в молодой стране, они высказывают идеи, общие для всей колонии в Тижуке.

Академия художеств в Рио-де-Жанейро была основана, но еще не окрепшее государство не могло предоставить иностранным мастерам обширное поле действий. По проектам Гранжана было выстроено несколько зданий, Дебре выполнил несколько фресок на исторические темы. Но к концу 20-х годов художники стали постепенно возвращаться на родину, и лишь одна ветвь семейства Тоне навсегда осталась в Бразилии, дав впоследствии новой родине известных писателей, ученых, дипломатов. Однако и другие члены колонии в Тижуке, уехав на родину, не порвали связи с Бразилией. Почти все они написали (или иллюстрировали) книги: документальные, художественные, поэтические. «Бразильские идиллии» (1830) Теодора Тоне, «Бразильские элегии» (1823) Эдуара Корбьера (отца будущего французского поэта Тристана Корбьера), исторический роман Даниэля Гаве и Филиппа Буше «Жакаре, или Тупинамба» (1830) были адресованы французскому читателю, но стали известны и в Бразилии. Особенно же велика была роль двух французских исследователей, не принадлежавших к колонии в Тижуке, но пробывших в Бразилии несколько лет (в конце 10-х — начале 20-х годов) и, разумеется,

поддерживавших тесный контакт с соотечественниками. Это Фердинан Дени (Ferdinand Denis, 1798—1890) и Эжен де Монглав (Eugène de Monglave, 1796—1873). Оба прекрасно знали португальский язык и серьезно изучили бразильскую словесность. Первый, Ф. Дени, в своих эссе попытался объединить лирический пейзаж Шатобриана и точную пластичность «Картин природы» А. Гумбольдта. «Сцены природы в тропиках и их влияние на поэзию» (1824) Дени легли в основу романтической концепции природы. В 1826 г. Дени опубликовал в Париже «Обзор истории литературы в Бразилии». Под влиянием работ Ж. де Сталь «О Германии» и С. де Сисмонди «Литературы Южной Европы» Дени объявляет национальную самобытность главным достоинством литературы и утверждает, что бразильский народ обладает всем необходимым для достижения оригинальности в искусстве: великолепной природой, возбуждающей поэтическое чувство, богатой событиями историей и, наконец, этническим своеобразием. Эти идеи Дени, поддержанные в том же году авторитетом португальского романтика Алмейды Гарретта («Великолепные картины природы этой обширной страны должны сообщить ее поэтам больше оригинальности, больше необычных образов и выражений ...» — писал он), легли в основу бразильского романтизма.

Второй французский американист, Э. де Монглав, перевел на французский язык два центральных творения бразильской литературы XVIII в.— «Дирсееву Марилию» (1792—1812) Гонзаги и эпическую поэму Санта Риты Дурана «Карамуру» (1785). Вернувшись во Францию и став одним из основателей и ученым секретарем Французского исторического института, Монглав продолжал пропагандировать бразильскую культуру. В 1834 г. он предложил трем молодым бразильцам, учившимся в Париже,— Гонсалвису ди Магальяйнсу, Торресу Омем и М. ди Араужо Порто-Алегре — вступить членами-корреспондентами в Парижский исторический институт и прочитать лекции о науке, литературе и искусствах в Бразилии. Этот факт имел решающее значение — он сплотил бразильцев, учившихся в Париже, в единую группу. В 1836 г. они стали издавать научно-литературно-художественный журнал «Нитерой», девиз которого гласил: «Всё через Бразилию, всё для Бразилии». На страницах этого журнала (вышло всего два номера) и была сформулирована программа бразильских романтиков.

Некоторые положения этой программы уже высказывались, хотя и не в такой развернутой форме, в разных бразильских изданиях, в частности в эфемерном (также всего два номера) журнале Филоматического общества в Сан-Пауло (1833). Теперь Гонсалвис ди Магальяйнс в статье «Об истории литературы Бразилии» останавливается на двух коренных вопросах: «Может ли Бразилия возбудить воображение своих поэтов? Есть ли поэзия

у аборигенов Бразилии?» На оба вопроса в статье дается утвердительный ответ. Гонсалвис ди Магальяйнс обозначает «действенные принципы», по его выражению, для формирующейся национальной литературы — «природу» и «индейца». Бразильская природа, признанная всеми путешественниками бесподобной, обладает могучей вдохновляющей силой. Индейцы создали свои мифы, являющиеся законным достоянием новой бразильской литературы. Обращение к природе и к индейцу обеспечит оригинальность бразильской литературы.

Идея национальной самобытности становится с этого момента ведущей в деятельности бразильских романтиков. На протяжении еще нескольких десятилетий эта идея горячо обсуждалась в критике (например, в 1843 г. на страницах журнала «Минерва бразилиенсе»), порой оспаривалась, но фактически именно ею вдохновлялись все значительные произведения литературы. Все, что исподволь проникало в художественное сознание, все, что взяли бразильцы у европейского искусства, объединялось вокруг идеи национальной самостоятельности. Индивидуализм — идея духовного суверенитета личности, которую заронил в умы литературной молодежи Монте Алверне,— также пронизывается национальным чувством. Чувство родины становится как бы конституирующим личность, через него личность противополагает себя миру.

Историю бразильского романтизма ведут с 1836 г.— это год издания «Питероя» и выхода в свет сборника «Поэтические вздохи и томления» Домингоса Гонсалвиса ди Магальяйнса (Domingos José Gonçalves de Magalhães, 1811–1882). Не обладавший крупным поэтическим талантом, он был далек от реализации им же намеченной эстетической программы. К тому же писалась книга в Европе, и немалое место занимают в ней медитации при созерцании греческих или римских руин. Тем не менее тональность стихов была новой: это всегда светлая, сладостная ностальгия. Европейская природа вызывает у поэта воспоминания о несравненной красоте бразильской селвы, о детстве, проведенном на родине. Поэт томится по родному краю. Впоследствии другой поэт-романтик Антонио Гонсалвис Диас подытожил это лирическое переживание национального в стихотворении «Песнь изгнанника» («Canção de exílio») — жемчужине бразильской поэзии, открывающей все хрестоматии. Удивительно музыкальное и простое, состоящее из нескольких слегка варьирующихся фраз, это стихотворение запоминается сразу и навсегда. Оно с детства памятно каждому бразильцу.

Эпиграфом к стихотворению взята строфа из знаменитой песни Миньоны из «Вильгельма Мейстера» Гёте: «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?» Автор «Песни изгнанника» тоже мечтает отправиться в прекрасную далекую страну. У Гёте «далекая страна» — это Италия, идеал классической гармонии. По-

стоянно воскрешавшиеся европейской романтической поэзией, строки эти превратились в стойкую реминисценцию, приобретшую иной смысл,— страна мечты, чистая греза, противостоящая реальному миру, лишенному красоты. Для Гонсалвиса Диаса прекрасная земля — не волшебная греза, а реальность его собственной родины. «Больше звезд на милом небе и цветов в тиши полей» — эти строки чаруют именно своей наивной непосредственностью. Пальма и соловей — два атрибута родной природы, не имеющей себе равных («На моей земле есть пальмы, в них раздолье соловью»):

Дай мне бог в мой час последний
землю увидать мою,
чудеса ее увидеть
у могилы на краю,
пальмы милые погладить —
в них раздолье соловью[8].

Перевод П. Грушко

Характерно переосмысление биографического факта: поэт вовсе не был изгнанником, он (как и Гонсалвис ди Магальяйнс) учился в Европе, но для романтического бразильского сознания всякая разлука с родиной — изгнание.

К поколению первых романтиков относится также и А. Гонсальвес Тейшейра и Соуса (1812—1861), автор патриотической поэмы «Независимость Бразилии», исторического романа «Гонзага, или Заговор Тирадентиса».

Почти одновременно с линией лирической, линией субъективного переживания национального чувства возникает и линия бытописательная. Взгляд художника обращен вовне личности, изобразительное превалирует над выразительным. Особенности жизни в молодой, только устраивающейся стране, причудливое сочетание разных этнических элементов в обычаях и нравах — все это приковывает глаз художника. Историки литературы нередко объявляют эту бытописательную литературу изначально реалистической (в противовес романтическому лиризму) и на этом основании относят к 30-м годам возникновение реализма. Бытописание, однако, как уже говорилось, занимает видное место и в романтизме; оно рождалось из интереса романтиков ко всему специфически национальному, к традиции и фольклору. Для бразильского бытописания специфична комическая либо сентиментальная окраска, а чаще — то и другое вместе. Писатель подмечает смешные, даже нелепые, стороны жизни своего народа, но и любуется этой жизнью, как любуются забавными несуразицами детей.

Возникновение бытописания связано с борьбой за национальный театр, в которой приняли участие члены группы «Нитерой». Борьба увенчалась успехом: с 1837 г. начали действовать два

национальных театра, которым правительство в качестве материальной поддержки уступило доходы от лотереи. Важную часть репертуара составили одноактные комедии Луиса Карлоса Мартинса Пены (Luís Carlos Martins Pena, 1815—1848) «Мировой судья в деревне» (1838—1842), «Семейство на празднике в деревне» (1844), «Англичанин-машинист» (1845), «Иуда для пасхальной процессии» (1840—1846) и др. Мартинс Пена написал также несколько драм в стиле В. Гюго, но его слава связана исключительно с бытописательной комедией. Сюжеты маленьких пьес Мартинса Пены, колеблющихся между комедией нравов и фарсом, бесхитростны и традиционны: поиски удачной партии для женитьбы или замужества, соперничество двух девушек — скромницы и ветреной кокетки, борьба чувства с расчетом и т. п. В них много фарсовой путаницы, суматохи, переодеваний, подслушиваний, внезапных появлений и т. п. Любовная интрига, однако, составляет наименее существенное в мире Мартинса Пены. Главное — среда, от которой зависит участь влюбленных. А среда — это бесчисленные сцены народных праздников и обычаев: пасхальных процессий, праздников святого духа и святого Жоана, торжественных деревенских обедов, гуляний и пр. Среда — это галерея социальных типов: от плантатора-фазендейро до фальшивомонетчика. Мартинс Пена резко критичен по отношению ко многим социальным нововведениям: только что учрежденные правительством мировые суды в деревне превращаются в фарс из-за невежества и тупости судей, офицеры и капралы национальной гвардии используют свои чины для откровенного шантажа и вымогательства, в столице уже образовался слой нового чиновничества, гордящегося своей прогрессивностью, а на деле раболепно подражающего придворной аристократии. Некоторые персонажи (например, энергичный коммерсант из пьесы «Сертанец в столице» (1843)) прямо критикуют правительство как ответственное за отсталость и невежество бразильского народа. Но социальный критицизм Мартинса Пены не переходит в горечь разочарования, в тотальное отвержение бразильского общества. Драматург сохраняет нежность к этому еще плохо устроенному, плохо управляемому, но такому близкому ему естественному и красочному миру.

Первые костумбристские зарисовки бразильской жизни в прозе принадлежали Б. да Силва Гимараинсу, Ф. да Сильвейре Таворе, Ж. М. ди Маседо. Жоаким Мануэл ди Маседо (Joaquim Manuel de Macedo, 1820—1882) описывал народные обычаи, образ жизни своей родины, брался и за исторические сюжеты, трактуя их в типично романтическом духе («Смугляпка», 1844; «Юноша Лоуро», 1845; «Роза», 1849; «Висентина», 1853; «Чужестранец», 1845). Наибольший успех, огромный для своего времени (восемь изданий при жизни автора) имел его первый, в полном смысле бытописательный роман «Смуглянка» («A moreninha»). Маседо посчастливилось создать образ, ставший одним из архетипов бра

зильской литературы, заново воссоздаваемый чуть ли не каждым последующим поколением бразильских писателей. Это смуглянка Каролина из его первого романа, воплощение бразильского типа женщины. Чернокосая, с зелеными глазами, неправильными чертами, но бесконечной грацией — именно такой она отныне будет представляться художникам XIX в. Немного загадочная и лукавая, чувственная и кажущаяся ветреной, дерзкая и смелая, умеющая любить и добиваться своего, смуглянка Маседо еще только эскиз, силуэт женского типа, но силуэт пленительный. Само прозвище Каролины — «смуглянка» — вошло с тех пор в литературный и домашний обиход. Маседо тяготеет к сентиментальному бытописанию, в его стиле уловимы самые разнообразные реминисценции от португальской ренессансной пасторали до Жорж Санд. Действие романов Маседо происходит в столице, на шумных улицах, в салонах и скромных гостиных, на студенческих пирушках и семейных балах. Герой — обычно студент, приехавший из провинции и хранящий трогательную верность детской любви.

Маседо не лишен и критицизма, но сосредоточен главным образом на пороках семейного и бытового устройства: аристократические претензии, семейный деспотизм, погоня за женихами, капризы и невежественное простодушие светских дам, шарлатанство модных врачей и т. д.

В романе Ж. М. ди Маседо много точных, реальных черточек городского быта, особенно быта буржуазной семьи. Но, несмотря на острую житейскую наблюдательность, Маседо не выходит за пределы романтического понимания человеческих отношений — отсюда резкое деление всех народов на воплощенное добро и зло, отсюда же выспренность их чувств и речей. Тяга к бытописанию, несомненно сказавшаяся в творчестве Маседо, сильнее и по-иному воплотилась в романе Мануэла Антонио ди Алмейды (Manuel Antônio de Almeida, 1831—1861) «Жизнь Леонардо, сержанта полиции» («Memórias de um sargento de milícias», 1854—1855).

Роман этот в буквальном смысле вырос из гущи жизни. Двадцатилетний М. А. ди Алмейда, увлекшись журналистикой, поступил работать в газету «Коррейо меркантил». Здесь он познакомился с одним из старожилов Рио-де-Жанейро, перепробовавшим множество профессий; был он также и полицейским. Этот реальный персонаж, по имени Ромос, увлек своими рассказами Алмейду, который под рубрикой «Фельетон» начал печатать главы будущего романа. В 1854—1855 гг. роман вышел отдельным изданием, но свое авторство Алмейда не обнародовал; оно было установлено много позже.

Все в этом романе было узнаваемо. И время действия, начало которого — 10-е годы XIX в., период зарождения самостоятельного бразильского государства, а конец — 50-е годы, момент написания произведения. Узнаваем был и главный герой, которого многие знали.

Свой роман Алмейда построил в форме пикарески, и в этом интересе к традиции испанского плутовского романа проявился не произвол писателя, а, скорее, его верное художественное чутье. Следует напомнить, что именно в этом жанре родился первый испаноамериканский роман — «Перикильо Сарньенто» мексиканца Фернандеса Лисарди; кстати, и оба автора скрылись под псевдонимом: первого — Мексиканский мыслитель, второго — Бразилец.

Исторически обоснован был интерес к традиции испанской пикарески. При всем различии обстановки Бразилии середины XIX в. и эпохи кризиса испанской феодальной монархии в Мексике, созвучие эпох — в ощутимой дисгармонии между старым закосневшим укладом и появлением новых отношений, общественных сил и взглядов. Не отлившаяся еще в устойчивые формы действительность бразильского города давала художнику обильный материал, но еще не давала предпосылок, чтобы создать для него аналитическую структуру. Объединить дворец и улицу, семейный быт и нравы простонародья, картины народных празднеств и любовные сцены помог опыт плутовского романа. И в эту уже ушедшую в прошлое традицию Алмейда сумел вдохнуть новую жизнь.

Герой Алмейды — отнюдь не воплощение порока или добродетели, а обычный средний человек, незаметный в массе городского люда. Такими выглядят и другие персонажи. Писатель не ставит вопрос, зол или добр Леонардо, или его отец Леонардо Патаки, или его крестная мать—повитуха. Но зато эти персонажи несут на себе печать своего имущественного положения, социального слоя. На страницах романа мелькает множество лиц, и никакая романтическая интрига не столкнула бы вместе стольких людей, сколько их встретил бездельник Леонардо за один день своих шатаний по городу: цыгане, полицейские, городские кумушки, королевские «кикиморы» — выжившие из ума генералы, бродяги... всех не перечислить. Как мозаику складывает писатель образный мир романа из разноцветных, неравных осколков наблюдений за изменчивой, еще не открывшей всех своих уголков реальностью.

Плутовской роман был не только широкой сатирической картиной старого мира, но еще и прозорливой критикой буржуазного индивидуализма (в образе самого пикаро). Похождения пикаро вели героев к моральному падению; его «воспитание» обществом превращалось в развращение. Бразильская действительность, однако, еще не давала писателю материала для критического анализа современного человеческого характера. Леонардо до конца остается таким, каким начал свои приключения: безобидным и простодушным «шалуном», ветреным и влюбчивым, но, в сущности, неплохим парнем, вольным дитятей веселой улицы. Да и так ли уж важно для Алмейды, каков он? Ведь все внимание

писателя и читателей приковано именно к этой улице, к прохожим, к шумным праздничным процессиям, к мирным обывателям, собравшимся послушать песни мулаточки Видиньи.

У романа Алмейды нет того, что было так характерно для классической пикарески,— сосредоточенности на темных сторонах жизни, уродстве нравов, несправедливости, беззаконии. Колорит романа Алмейды — веселый, радостный, праздничный. Безостановочно вьющийся узор событий в нем, как тонко заметил известный бразильский критик Антонио Кандидо, «похож на сарабанду, веселую и изящную сарабанду, где группы появляются и исчезают, пары сходятся и расходятся, сочетания танцоров кажутся иногда странными, но ничего непоправимого не может произойти» [9].

При всем этом роман Алмейды отнюдь не лишен социального критицизма. В истории первого брака Луизиньи раскрыто, как корысть, проникая во взаимоотношения людей, делает несчастной девушку, заставляя ее изменить свободно и естественно возникшему чувству. Алмейда далек от боязливого почитания «власть имущих» и смело показывает руководствующегося отнюдь не государственными соображениями всесильного Видигала в обстановке, не вызывающей уважения к государственному деятелю.

Романист смеется над нелепыми обычаями старины, над тщеславием властей, над глупостью и алчностью, над браками по расчету и сутяжничеством. Но смех его добродушен, как будто в глубине души он уверен, что в жизни его страны, как в мнимоопасных приключениях Леонардо, не может произойти «ничего непоправимого».

Как ни оригинальна на фоне романтической эстетики позиция автора, противопоставившего истории — быт, исключительному — рядовое, повседневное, все же внутренне, по самому строю своего мышления Алмейда оставался романтиком. Романтизм мировоззрения выражался прежде всего в упоении национальным, бразильским. Алмейда все время, даже когда смеется, любуется самобытностью, красочностью своего города, его нравов, его обычаев. Восторженное национальное чувство — типичная черта романтического мышления, которым была отмечена бразильская литература на этапе своего становления.

В момент появления романа соотечественники Алмейды не сумели оценить его труд. У читателей он имел громадный успех, но в литературных кругах не был принят. Писателю больше не удалось написать ничего. В тридцать лет он погиб в кораблекрушении.

Почти три десятка лет продолжался в Бразилии бурный период гражданских войн и восстаний. Некоторые из восстаний 20—40-х годов отличались радикальным и народным характером, о чем свидетельствуют их названия: «кабанада» (от португальского слова «лачуга»), «война фаррапос» (оборванцев). Восстание

фаррапос провозгласило на юге Бразилии республику, просуществовавшую в боях с императорскими войсками десять лет. И хотя восставшие потерпели поражение, а консервативная бразильская монархия сохранила многие черты колониального режима (рабовладение, полуфеодальную зависимость крестьян от латифундистов-фазендейро, зависимый характер экономики и пр.), дальнейшее духовное развитие нации освещалось республиканскими и либеральными идеалами прошедших десятилетий. Сама история создавала стойкую революционно-республиканскую традицию, оказавшую важнейшее влияние на бразильское национальное сознание. Наступивший гражданский мир и стабилизация общественной жизни, со своей стороны, способствовали более интенсивному развитию культурной жизни страны.

Идея независимости оставалась центром интеллектуального мира писателей 50-х годов, а определяющим процессом в бразильской литературе было бурное развитие романтизма. Зародившись еще ранее, это художественное течение достигло значительных свершений в середине XIX в. Манифесты предшествующих лет воплотились в эстетическую реальность, начал выявляться особый облик романтизма Бразилии. Возникает цельное, охватившее поэзию и прозу течение — индеанизм.

Обращение к индейцам, исконной части бразильского народа, рассматривалось писателями как наиболее важный путь утверждения национального самосознания. Еще в 1843 г. критик Ж. Норберто (1820—1891) писал о красоте и поэтичности индейских обрядов. «Прошлое индейцев,— говорится в его статье „Общие соображения относительно бразильской литературы",— это наша история, ибо у нас нет средневековой истории с рыцарями, турнирами, легендами, питающими воображение европейских поэтов. Но не только в Европе каждое место освящено преданием... У нас есть свои мифы, свои духи рек, озер, гор и долин. Нам не хватает только пера, которое запечатлело бы наших Оссианов, Фаустов и Айвенго» [10]. Вслед за ним, в 1857 г., другой критик, Маседо Соарес, берется составить программу создания национальной литературы. По его мнению, бразильской литературе, чтобы достичь мирового уровня, недостает только ощущения национальной традиции, «духа веков». И эту традицию он видит в синтезе двух начал — местного и привнесенного европейцами: «Наши традиции двояки, и поэт, если он хочет быть национальным, должен стремиться к гармонии индейского и португальского» [11].

От рассуждений наиболее серьезных мыслителей как будто круги расходились во все сферы культуры, вплоть до бытового обихода. Началось повсеместное увлечение всем индейским. Аристократы украшали свои дома фресками, изображавшими индейские ритуалы, а сады — статуями индейских девушек вместо античных богинь. Детям давали индейские имена — Жандира, Журема. Заговорщики в тайных обществах также называли друг

друга индейскими именами. Консервативная партия, желавшая подчеркнуть свой патриотизм, дала индейское наименование своей газете — «Карамуру». И даже сам император демонстративно изучал индейский диалект тупи.

Разумеется, общественная мода была лишь пеной, но подняло ее наверх течение сильное, глубоководное, каким было формирование национального самосознания, получившее свое художественное воплощение в индеанистской литературе. Первым и крупнейшим поэтом индеанизма был уже упомянутый Антонию Гонсалвис Диас (Antônio Gonçalves Dias, 1823—1864). «Американские поэмы» («Poesias americanas»), включенные в его сборники «Первые песни» (1846), «Вторые песни» (1848) и «Последние песни» (1851), а также эпическая поэма «Тимбирасы» («Os timbiras», 1857), вызвали многочисленные подражания в прозе; романтический индеанизм начался публикацией в 1856 г. в виде фельетонов в газете «Диарио до Рио-де-Жанейро» романа Жозе ди Аленкара (José de Alencar, 1829—1877) «Гуарани». В следующем году этот роман вышел отдельным изданием. Впоследствии Аленкар написал еще два индеанистских романа — «Ирасема» (1865) и «Убиражара» (1874). Индеанизм в той или иной степени сказался в деятельности большинства бразильских писателей тех лет. Однако стихи А. Гонсалвиса Диаса и романы Жозе ди Аленкара и по художественным качествам, и по идейно-эстетической осознанности значительно превосходят все, что было создано их современниками и последователями. Романтиками, примкнувшими к индеанизму, руководило понимание своей миссии — дать родине национальную литературу, которая помогла бы народу почувствовать себя нацией с единой историей, с собственными традициями, мифологией, фольклором.

Уяснение закономерности возникновения индеанизма само собой ставит вопрос о характере бразильской нации, складывавшейся из трех этнических элементов: коренного — индейского, португальского и негритянского. Почему же писатели-индеанисты, поднимая и поэтизируя все, что отличало бразильцев от европейцев, что составляло их национальное своеобразие, воспевали только индейца и, казалось, вовсе забыли о существовании негров? А ведь руками негров были созданы богатства страны, возделаны ее плантации. И негры с их высокой поэтической и музыкальной одаренностью, дали бразильскому фольклору не меньше, чем индейцы.

Следует отвести, как поверхностное и необстоятельное, объяснение, которое часто повторяется: поскольку в Бразилии в то время существовало рабовладение, а писатели обычно были выходцами из рабовладельческих семей, то они разделяли рабовладельческие предрассудки. Аленкар действительно принадлежал к богатой помещичьей семье и считал, что негры еще не готовы к тому, чтобы быть свободными гражданами. Но Гонсалвис Диас

был бедным разночинцем и к тому же метисом. Он был среди немногих, кто не только не разделял рабовладельческих предрассудков, но и отдавал себе отчет в их губительности для экономики и культуры страны. Его оставшийся недописанным памфлет 1849 г. (опубликован был лишь фрагмент под названием «Размышление») свидетельствует о бескомпромиссности его аболиционистских убеждений. Это вообще один из самых ярких документов, взывавших к отмене рабства, предвосхитивший будущее аболиционистское движение в обеих Америках — движение, в Бразилии в ту пору еще не существовавшее. Гонсалвис Диас рассматривает рабовладение как одну из причин отсталости страны: «Нация стала слабой, потому что поработила того, кто был слабее» [12]. Он считал невозможным прогресс в стране, невозможным свершение в культуре чего-либо подлинно прекрасного, так как «мысль о прекрасном и великом несовместима с чувством рабства» [13]. Столь остро сознавая исторический анахронизм и нравственную преступность рабовладения, Гонсалвис Диас, однако, не вспоминает о поэзии негров, и источником его вдохновения становятся лишь индейские мифы.

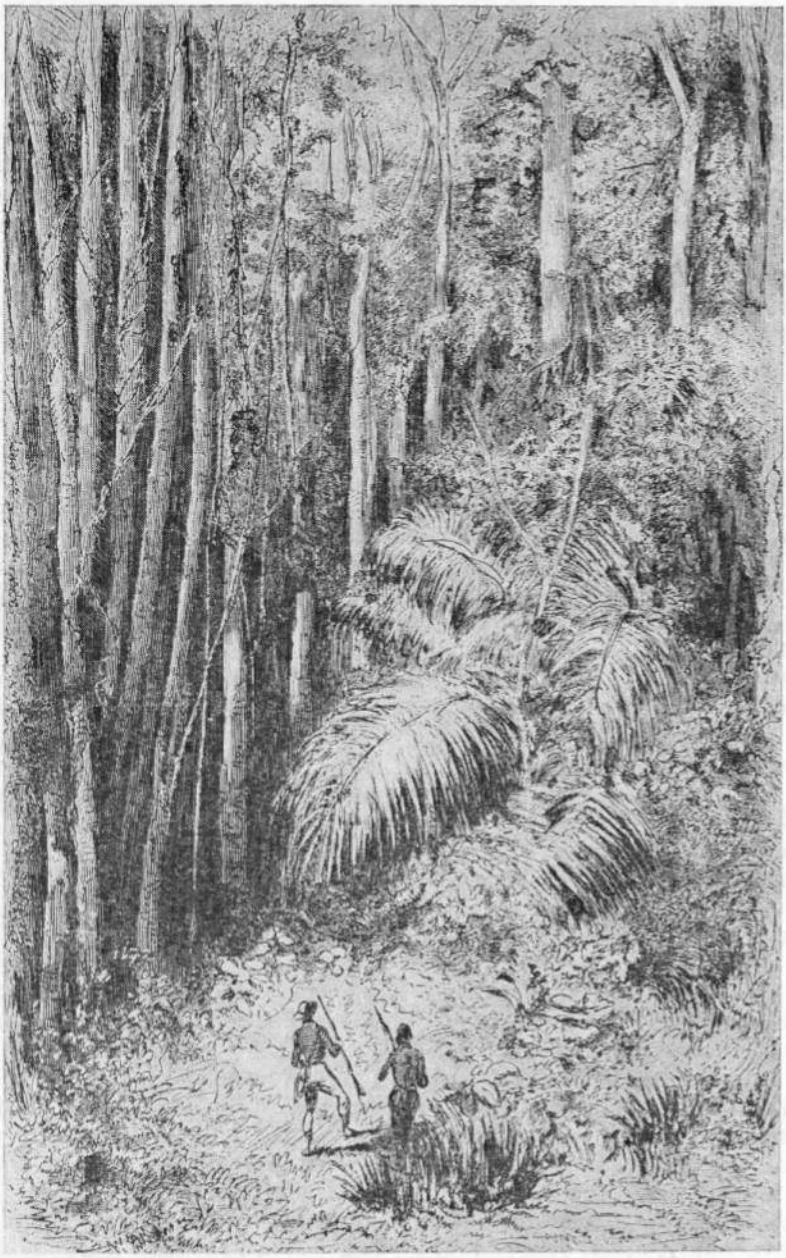
Для индеанистов индеец олицетворял исконный, основной элемент смешанной нации, связанный с американской землей, в то время как негры были всего лишь пришельцами с другого континента. Вся структура бразильского государства зиждилась на рабовладении, еще не пришло время взорвать его. Литература еще не была готова воспеть в негре равноправного члена общества, человека, наделенного богатой духовностью; это придет позже. В момент же расцвета романтизма именно образ коренного жителя Америки, неразрывно связанного с окружающей природной стихией, становится ведущей его тенденцией. Историческая ограниченность индеанизма в бразильской литературе очевидна, но она не умаляет значения этого идейно-художественного феномена, рожденного потребностью самоутверждения молодой нации.

Писатели-индеанисты опирались на весь доступный тогдашней этнографии материал. Гонсалвис Диас составил первый словарь индейского диалекта тупи. Аленкар тщательно документирует свои книги, каждое название, каждая деталь индейского быта подкрепляется ссылкой на исследователя или путешественника, засвидетельствовавших их достоверность. Особое значение приобретает в индеанистских произведениях воссоздание естественной метафоричности индейской речи. Гонсалвис Диас конструировал речевую образность индейцев, исходя из своих представлений об их близости к природе, об их внутреннем мире, и порой его собственные стихи оказывались слишком прихотливыми, чтобы убеждать в их подлинности. Такая фраза из поэмы «Мараба» (1862): «Мне нравится шея гордого страуса эму, величаво ступающего и властно озирающего луга, по которым он идет» — пример стилизации, изысканности. Аленкар пошел иным путем, ибо

более отчетливо осознавал трудность передачи образного мышления индейцев: «... нужно, чтобы язык цивилизованных людей приспособился, насколько возможно, к примитивной простоте дикарских языков; мысли и представления индейцев надо выражать фразами и понятиями, которые читателю казались бы естественными в устах дикаря». Аленкар не просто изучает диалекты, но углубляется в топонимику, этимологию. Речь своих персонажей Аленкар строит на естественных метафорах языка; индейские слова-метафоры, превращенные в описательные конструкции из португальских слов, обретают яркость, свежесть. В комментариях же автор подтверждает подлинность, а не стилизованность каждой метафоры. Аленкар ищет тропы, рожденные сознанием самих индейцев, и для этого использует топонимику, названия растений и животных, сложные слова, данные этимологии. На этих естественных языковых метафорах строит Аленкар речь своих персонажей. «Эта книга,— Аленкар имеет в виду «Ирасему»,— опыт или образец. В ней осуществлены мои мысли относительно национальной литературы; вы найдете здесь поэзию истинно бразильскую, прорастающую из языка дикарей» [14].

В творчестве романтиков-индеанистов сложилось еще одно самобытное свойство, унаследованное затем всей последующей бразильской литературой. Его нередко называют «тропикализмом», имея в виду, какое огромное место занимает в нем изображение тропической природы. В бумагах Аленкара сохранился план ненаписанной работы о бразильской литературе, где ставится вопрос: «Каков дух бразильской литературы?» И писатель отвечает: «Природа нам показывает... Какая-то пылающая истома. Природа, отличная от португальской, североамериканской. Больше блеска, цвета» [15]. Гонсалвис Диас также видел в бразильской природе высшее воплощение национального чувства: «... природа чистая, великая и столь благородная, что кажется почти идеальной» [16]. В произведениях бразильских романтиков природа — источник и зеркало своеобразия национальной культуры. Это — первая реальность новой страны, которую люди осознают как общее достояние. И не только эстетический, но и этический идеал романтиков воплощен в образе бразильской природы.

Появление «Американских поэм» Гонсалвиса Диаса обозначает момент рождения индеанизма как литературного течения. Стихи эти — по большей части монологи индейского воина, шамана, индианки, покинутой возлюбленным, индейца, случайно встретившего и полюбившего бедную девушку, и т. п. Поэма «И-Жука-Пирама» («Y-Juca-Pirama», 1851) (слово индейского диалекта, значащее: «тот, кто достоин быть убитым») состоит из нескольких монологов. Сюжет ее построен вокруг известного обычая индейцев приносить в жертву лишь смелых врагов, а трусливых пленников отпускать на волю. Герои этой поэмы — юный воин, заплакавший перед врагами из жалости к своему



Амазонская сельва

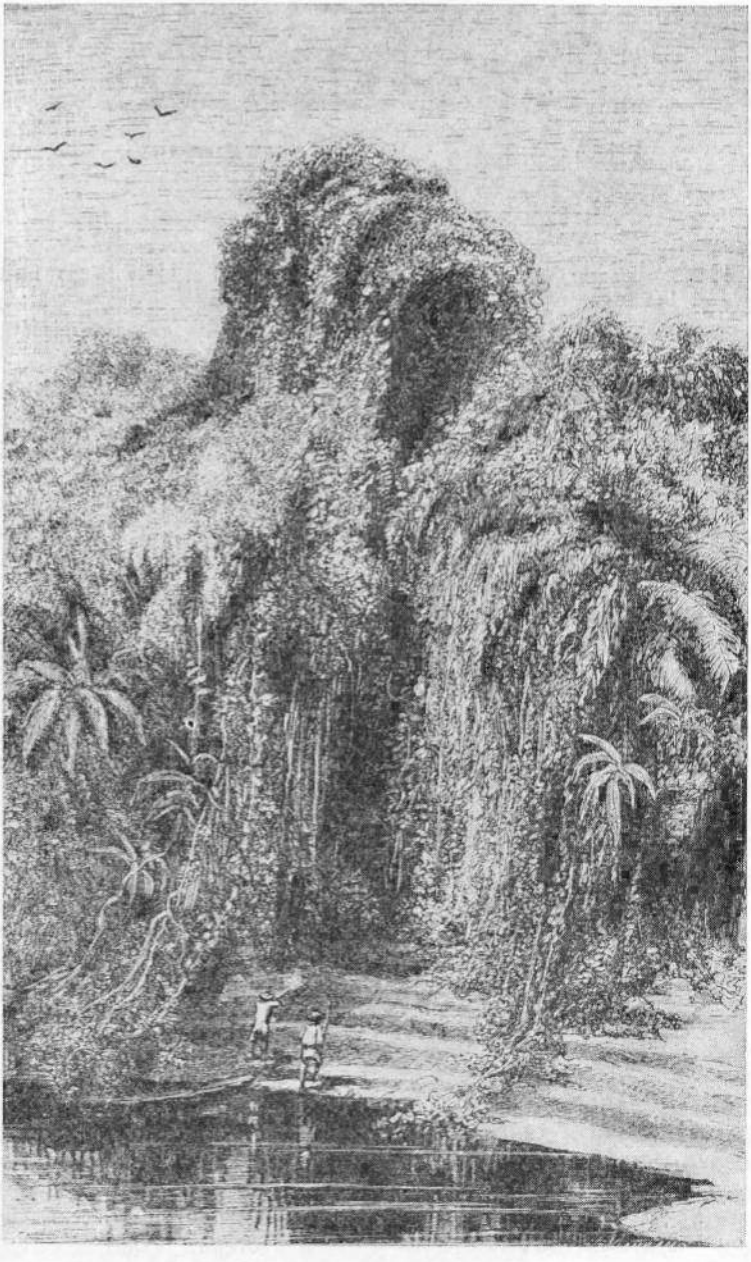
старому отцу и отпущенный с презрением вождем вражеского племени, и старый индеец, проклинающий малодушного сына и вынуждающий его чудесами храбрости завоевать право на почетную казнь в стане победителей.

Монологический характер большинства «Американских поэм» весьма существен — именно это отличает прежде всего поэзию Гонсалвиса Диаса от произведений XV в., описывавших индейцев. Поэт не наблюдает индейцев, он пытается заставить их заговорить, раскрыть их мировосприятие изнутри. В речи, которая представляется поэту исполненной естественной образности, сказывается строй их чувств, понятий, верований. Образность эта вырастает из их тесной, неразрушимой связи с природой. Девушка, тщетно всю ночь ожидавшая любимого, говорит: «Цветок тамаринда лежит полураскрытым, богари испускает свой самый сладкий запах — так и мое сердце, как эти цветы, сберегло самое душистое дыхание к концу ночи». Старик, проклинающий сына, пророчит ему, что под его шагами увянет трава, закроются цветы, а воды чистого источника побегут назад, едва к ним прикоснутся жаждущие губы слабодушного.

Смысл поэтизации мировосприятия индейца ощутимее всего в самой проникновенной поэме Гонсалвиса Диаса — «Мараба». Это монолог индейской девушки, в венах которой течет какая-то доля крови белых людей. Она очень красива, но ни один из воинов ее племени к ней не подходит. «Почему,— горестно спрашивает она,— ведь мои глаза похожи на голубое небо, на волны моря?» Но воин равнодушно отвечает ей: «Я люблю черные, сверкающие глаза, а не цвета плодов анажа, как твои». «Моя шея изгибается, как тонкий ствол цветущего кактуса»; «Но я люблю легкую, гибкую стать пальмы»,— возражает воин. В этом стихотворении два идеала красоты стоят друг против друга как равноправные, равноценные. То, чем гордятся белые люди, может казаться вовсе непривлекательным, может ощущаться как недостаток. Два мира — мир белых и мир индейцев — обладают своими абсолютными ценностями.

И индейцу, и самому поэту природа является как одушевленная стихия, как спутник, участник жизни. В ней — источник горячей любви к родине.

Предпринявший в 1860—1861 гг. путешествие по реке Амазонке Гонсалвис Диас послал оттуда письмо своему другу, и это частное послание можно рассматривать как один из самых ярких и характерных манифестов бразильского романтизма, неотделимого от национального чувства: «... вы должны побывать здесь и провести хотя бы четверть часа на берегу спокойной лунной ночью или темной, безлунной, но еще более красивой и еще более спокойной ночью, когда тысячи звезд отражаются в воде и в темной прозрачности неба и реки дважды рисуется профиль гигантского и неподвижного леса. И вы станете другими, и, как в счаст-



Берег Амазонки

ливое время юности, к вам вернутся сверкающие мечты, безграничная вера в людей, в будущее, и, быть может, наступит минута, когда вы сможете почувствовать, должны будете почувствовать гордость за то, что вы тоже зоветесь „бразильцами“» [17]. Пафос всей поэзии Гонсалвиса Диаса — влюбленное упоение красотами родной страны, благородством ее исконных обитателей, суровой чистотой их обычаев и морали.

Антонио Гонсалвис прожил короткую жизнь, полную бед и тяжелых испытаний. Бедный метис (в нем соединилась кровь всех трех рас Бразилии), он с трудом обеспечил себе возможность интеллектуальной деятельности. Он много болел и последние годы жизни лечился в Европе. Там он и написал свою «Песнь изгнанника». На пути домой он погиб в кораблекрушении.

Наиболее полно и отчетливо идейная и эстетическая программа индеанизма раскрылась в творчестве Жозе ди Аленкара, крупнейшей фигуры бразильской литературы XIX в. В статье «Как и почему я стал романистом», написанной Аленкаром под конец жизни, он упоминает три обстоятельства своей юности, сформировавшие его сознание и толкнувшие на писательский путь.

Первое — семейная традиция, складывавшаяся из рассказов отца о восстаниях, в которых он участвовал вместе со своей матерью — бабкой писателя — Барбарой Аленкар. Мужество этой женщины вошло в легенды провинции Сеара, откуда был родом писатель. Второе, о чем упоминает Аленкар,— чтение европейских писателей, среди которых наибольшее впечатление оставили Шатобриан, Гюго, Дюма, Купер, Вальтер Скотт. Решающий же творческий импульс Аленкар получил от встречи с природой своей страны, произошедшей во время переезда семьи из Сеары в Баию: «... моим учителем была наша сверкающая природа, а особенно величие пустынных степей, по которым я ехал, едва вступив в отрочество. Они стали для моей души воротами в прошлое нашей страны» [18]. Будущий писатель погружается в изучение истории, читает хроники колониальных времен, и у него начинает формироваться собственная литературная позиция, которую он обнародовал в серии статей конца 1860-х годов по поводу поэмы маститого предшественника Гонсалвиса Магальяйнса «Конфедерация тамойосов» (1856). Аленкар подверг эту поэму разгрому за поверхностность и безликую подражательность, за отсутствие эпического размаха в изображении природы. Писатель призывал к тому, чтоб, обращаясь к эпизодам колонизации страны, к первым встречам и столкновениям индейцев с завоевателями, художник сохранял бы ощущение грандиозности событий; а индейцев — сделать похожими на героев Гомера: «Все знают, что непрестанные атаки португальцев имели целью поработить индейцев, изгнать их с их земель, что, сопротивляясь этим атакам, тамойосы защищали свою родину, свою свободу, свою религию, по

ведь нужно еще выразить эти высокие чувства на соответствующем им языке»[19]. Эти статьи можно считать творческим кредо писателя. Критикуя поэму Гонсалвиса Магальяйнса, Аленкар протестовал против превращения индеанизма в штамп. Он призывал к созданию «настоящей национальной эпопеи, где все было бы новым — от мысли до формы, от образов до стиха»[20]. Аленкар видел еще не использованные возможности индеанизма для выражения глубоких и новых мыслей о судьбах Бразилии.



Жозе де Аленкар

«Ирасема» («Iracema», 1865) и «Убиражара» («Ubirajara», 1874) Аленкара написаны как переложение легенд; «Гуарани» сочетает черты легенды и исторического романа. Один и тот же комплекс идей поэтически утверждается в книгах-легендах и более широко развивается в его первом романе «Гуарани» («Guarany»). Аленкар опубликовал его в 1856 г. (в том же году, что и свой литературный манифест); сначала роман печатался по частям в газете, а затем вышел отдельным изданием.

Время и место действия «Гуарани» точно обозначены: 1604 год, северо-восток Бразилии. Знатный помещик-фидальго дон Антонио ди Марис, переселившийся со всеми чадами и домочадцами в колонию, чтобы не служить испанской короне, подчинившей в то время Португалию,— лицо подлинное, упоминающееся в хрониках. Обстановка, в которой происходила колонизация страны в первые полтора столетия после открытия этой части Америки португальцами, во многих чертах показана точно. Королевская администрация раздавала колонистам — португальским дворянам-фидальго — большие участки земли, на которых они становились всевластными господами. Новым землевладельцам приходилось содержать при себе вооруженные отряды, отбивая атаки не только местных индейцев, но и французов, покушавшихся на португальские владения. Кроме колонистов, в Бразилию, как и в другие страны Нового Света, стекались и просто авантюристы, искавшие быстрого успеха; этот тип — «авентурейро» — тоже представлен в романе.

Придерживаясь реальной обстановки первых десятилетий колонизации, автор вместе с тем о многом умалчивает, будто

не замечая темных пятен в истории колонизации Бразилии — насильственного порабощения и христианизации коренного населения, а порой и полного истребления племен, жестокостей вооруженных экспедиций — «бандейр», отправлявшихся на поиски золота и приключений.

Та часть индейцев, которая сохранилась, включалась в структуру колониального общества. Этот процесс превращения исконных хозяев земли в обездоленных рабов был исполнен глубокого драматизма, и его изображения мы не найдем в романе Аленкара. Только в ряде эпизодов читатель ощущает смертельную остроту схватки между индейцами и новыми белыми хозяевами.

Сюжетным же стержнем романа «Гуарани», как и других романов Аленкара, всегда является любовный или дружеский союз представителей обеих рас.

Истинный герой «Гуарани» — индеец Пери, принадлежащий к одному из самых культурных племен тупи-гуарани. Его беспредельная любовь к Сесилии, дочери фидальго Антонио ди Мариса, делает его способным на чудеса храбрости и самопожертвования. Конечно, Пери больше похож на героя из сказки или рыцарского романа, и вряд ли реальный фидальго называл какого-нибудь индейца своим другом. Но в этот образ Аленкар вкладывал важнейшую для себя художественную идею, и, только исходя из нее, можно понять смысл той трансформации, которой писатель подвергает реальность образа индейца.

И Аленкар, и другие писатели-индеанисты не выдумывали своих героев. Они внимательно изучали, как сказано, весь этнографический материал, и в «Гуарани», и особенно в «Ирасеме» и «Убиражаре» подробно описываются быт, утварь, обычаи и ритуалы коренных жителей Бразилии. Но, сохраняя всю возможную для того времени достоверность в изображении жизненного уклада индейцев, Аленкар совершенно преобразовывает их мироощущение. Дело не в том, что реальные индейцы лучше или хуже, злее или добрее, чем герои индеанистских книг, а в том, что психология их совершенно иная. У живущего в условиях первобытнообщинного строя индейца не может быть тех понятий и чувств, какими щедро наделен Пери,— просто потому, что эти понятия выработались в человеческом обществе значительно позже, в эпоху, когда индивидуум уже выделился из первоначального коллектива. Для индейца возвышенная, платоническая любовь никак не могла быть идеальным качеством, а вот писатель наделяет его именно такой чистой и всепоглощающей любовью потому, что она делает его прекрасным в глазах человека XIX в. И Аленкар, и другие индеанисты, даже изображая вполне вероятные проявления психологии индейца, открывали за этими проявлениями нравственные категории и душевные движения, положительные с точки зрения современного человека европейской духовной культуры. Аленкар

не скрывает, что индейцы приносили человеческие жертвы, но тут же показывает, что двигали ими всегда восторг перед воинским героизмом противника, умение признать величие врага и пусть по-варварски, но воздать должное этому величию. Примитивный закон индейцев «добро за добро, зло за зло» представляется Аленкару гораздо более естественным и привлекательным, нежели моральный кодекс жены колониста, сословные и религиозные предрассудки которой заслоняют в ее душе благодарность к Пери, не раз выручавшему ее семью. Аленкару чужд просветительский взгляд на коренных жителей Америки как на простодушных детей природы, его историческая концепция более широкая, и она отчетливо проявляется уже в самом сюжете его произведений, построенных, как было сказано, на любовном или дружеском союзе индейца и белого. Соответственно писатель ищет положительное начало и в коренных жителях Бразилии, и в португальских пришельцах.

В «Гуарани» положительное начало португальцев воплощено в образах фидальго Антонио, его дочери — красавицы Сесилии — и юного Алваро. Именно эти персонажи способны понять высоту самопожертвования Пери, отринуть расовые предрассудки и отнестись к нему как к другу. Писатель не раз подчеркивает близость натур Пери и Алваро; португальский и индейский юноши могут обняться «как равные по благородству чувств». А объединяет этих персонажей прежде всего то, что и индейцы, и португальцы считают Бразилию своей родиной. Дон Антонио полюбил свою новую родину потому, что здесь он освободился от всего отравлявшего его жизнь в Португалии. Поэтому-то он так и заботится о том, чтобы жить в мире с индейскими племенами, так негодует на сына, нарушившего этот мир. Решимость связать свою жизнь с новой землей наследует дочь Антонио Сесилия, что символически выражено в желании девушки остаться вместе с Пери в лесах, отказавшись от всего, что напоминает цивилизацию Старого Света.

Отрицательный герой, в ком сосредоточены все преступления португальских захватчиков,— авантюрист Лоредано, хищник, негодяй, для которого Бразилия — лишь плацдарм для грабежа. Черные преступления Лоредано, который пользуется ненавистью индейцев-айморе, сопротивляющихся власти пришельцев,— это мрачная реальность колонизации. А вот образ Пери и его братство с благородными португальцами — это вдохновлявшая писателя идея слияния двух рас, создания на этой основе новой, смешанной нации. Идея, которая стала ведущей во всех романах Аленкара. В «Ирасеме» та же идея выражена в прекрасной любви португальского воина Мартина и индианки Ирасемы, в рождении у них сына, многозначительно нареченного Моасиром (на диалекте тупи это имя означает «вышедший из страданий»), в нерушимой, на жизнь и смерть, дружбе Мартина и

индейца Поти. В «Убиражаре» та же идея разворачивается в форме легенды об объединении двух враждовавших племен: «Оба они сравняются славой и создадут одну великую нацию... госпожу рек, гор и лесов».

В художественной концепции Аленкара органично соединились особенности его восприятия природы и его отношения к религии. Для писателя бразильская природа настолько величественна, зрелище тропического леса и могучей реки так потрясает душу, что может соперничать по силе воздействия с идеей бога. Эта мысль могла бы показаться еретической для вполне лояльного католика, каким был Аленкар, но как художник он так живо и глубоко чувствовал мощь бразильского пейзажа, что в его восторженных гимнах природе эта мысль звучит неопровержимо. И вот именно эта-то сила притяжения к родной земле и должна, как полагал Аленкар, снять остроту религиозных различий индейцев и белых. Он хотел бы, чтобы эти различия не препятствовали объединению двух рас, которые соединила общая земля, природа, и именно в этом слиянии должны стереться в конце концов все религиозные и культурные преграды, стоящие между ними.

Финал романа «Гуарани» воплощает именно эту идею автора. Герой романа Пери принимает христианство, но это обстоятельство ничего не меняет в его облике, да и сам ритуал оказывается весьма условным. Пери соглашается принять христианство, движимый не божественной, а земной любовью. Со своей стороны и Сесилия, побуждаемая открывшейся ей любовью, духовно приближается к Пери, отвергая образ жизни цивилизованной христианки. Было бы нарушением исторической правды сочетать Пери и Сеси законным браком, так же как и поместить дочь фазендейро в индейскую хижину. Но и разлучить влюбленных автор не мог — ведь их союз был для него символом владевшей им идеи. На стволе пальмы, прижавшись друг к другу, воплощая взаимное тяготение двух народов, юные герои уплывают в грозу, вниз по реке Параибе.

Образы индейцев и образ природы, придающие своеобразие романам Аленкара, наталкивают на сопоставление его сочинений с произведениями Шатобриана, Фенимора Купера. Аленкар хорошо знал обоих писателей и, безусловно, воспринял их опыт. Но речь шла о творческом усвоении опыта, а не просто об ученичестве. Именно потому, что у Аленкара была собственная художественная идея, на основе которой он создавал картину своей родины, он четко ощущал, какие именно открытия мировой романтической литературы соответствуют его целям.

Первым наставником индеанистов Бразилии, как и большинства романтиков Испанской Америки, был Шатобриан. Гонсалвис Диас предпослал своим «Американским поэмам» эпиграф из Шатобриана: «Неужели страдания темного жителя лесов

имеют меньшее право исторгать наши слезы, чем страдания других людей?» Аленкар последовал за Шатобрианом прежде всего в стремлении создать «роман-поэму». И речь идет не только о приподнятой, ритмизованной, эмоциональной речи; поэтическое строение романа достигается прежде всего особой ролью образа природы. К «роману-поэме» из книг Аленкара ближе всего «Ирасема». Здесь всё — река, лес, пальма, растущая рядом с хижиной героини, птица жандайя, повторяющая по вечерам имя индианки,— как музыкальные темы, сплетается с судьбами героев, их голоса вторят голосам Ирасемы и Мартина.

В книгах Аленкара и Шатобриана можно найти и прямые параллели: например, разбушевавшаяся река, по которой плывут Шактас и Атала, и разлившаяся, подобно морю, Параиба, уносящая ствол пальмы с героями «Гуарани».

Однако и психологическое содержание, и эстетическая функция этих двух описаний бури различны. У Шатобриана природа опасна и неожиданна, как людские страсти. У Аленкара она могуча, как Новый Свет. Для Шатобриана буря — отражение одинокой человеческой души, для Аленкара — символ складывающейся нации. Шатобриан соотносит природу и личность, выламывающуюся из общества, бунтующую и страждущую, находящую в грозе созвучие своему неспокойному миру. Аленкар лишен этой индивидуалистической направленности, и соответственно меняется точка зрения художника: взгляд Шатобриана направлен внутрь личности, взгляд Аленкара — внутрь страны. Сам по себе Пери у Аленкара не похож на романтического героя: он не мучается страстями, не раздираем противоречиями. Его романтичность — в его месте среди других, в характере его жизни. Жизнь новой страны — это и есть романтический герой Аленкара, соотнесенный с грозной и прекрасной природой.

Столь же различны смысл и цель идеализации индейцев, предпринятой обоими писателями. Внешне все очень похоже. И Шатобриан, и Аленкар изучали и хорошо представляли себе подлинных индейцев. Идеализация в обоих случаях была вполне осознанной. Но Шатобриану надо было идеализировать не индейца как такового, а романтическую личность, которая именно в облике индейца еще поразительнее. Шактас равен Рене, индеец перестает быть индейцем, он такой же всемирный человек, как и француз Рене. А вот Пери прекрасен именно как индеец. Он превосходит португальца Алваро мужеством и преданностью.

Наконец, велики и важны различия в отношении к религии. Аленкар не был атеистом, но он был противником клерикализма, и потому религия для него не выступает, как у Шатобриана, силой, разрешающей конфликт. У Шатобриана страсти неумолимы, разрушительны и только некая внешняя сила мо-

жет смирить и сдержать их; и эта сила — религия, воплощенная в образе отца Обри, только он необходим для спасения души от самоуничтожения. У героев же Аленкара чувства тоже сильны, но непротиворечивы и неразрушительны, и они не нуждаются ни в каком религиозном врачевании. Их трудности и конфликты — вовне, в существующих предрассудках и невозможности сочетать цивилизованный и естественный образы жизни.

В притяжении и отталкивании видится и связь Аленкара с Фенимором Купером. Бразильский романист сам возражал против своего отождествления с ним: «Моя книга (имеется в виду „Гуарани". — *И. Т.*) так же походит на книги прославленного американского романиста, как долина Сеары на берега Делавера». Но дело, разумеется, не только в различии пышной тропической чащи и сурового леса и скал на севере Америки. Аленкар далее сам объясняет принципиальное отличие своей позиции от позиции Купера: «Купер рассматривает индейца с социальной точки зрения и в описании его характера остается реалистом, показывая индейца в бытовом плане. В „Гуарани" индеец — это идеал, писатель стремится поэтизировать его, отбросив ту грубую оболочку, в которую облекли его образ историки» [21]. В этом признании — целая идейно-художественная программа писателя-индеаниста и историка. Он стремится к воссозданию подлинной картины прошлого, он ищет в этом прошлом героические фигуры. Но он же и сознательно нарушает историческую правду обстановки и характеров, открыто придавая фигуре своего центрального персонажа легендарный облик.

Во всех книгах Аленкара, не только индеанистских, но и других, в написанных им в 60—70-е годы исторических романах, вольная, простая жизнь в союзе с природой привлекательнее городской жизни, регламентированной сословными предрассудками, отягощенной пошлыми и низменными страстями. Общая для романтизма антибуржуазная направленность обрела у бразильцев особую форму: они попытались создать художественный идеал жизни, основанный на гармоническом соединении лучших нравственных традиций европейского общества, воплощенных в условном образе благородного рыцаря, и той забытой европейцами вольности, близости к природе, естественной, непринужденной поэтичности, символом которых стал также идеализированный образ коренного жителя Америки. Литература была единственным настоящим призванием Аленкара, хотя он и сделал большую государственную карьеру: был депутатом, сенатором, министром. Но старая, отцовская закваска была ни к чему в политической жизни 60-х годов. В 1869 г., после того как Аленкар предложил ввести закон о запрещении публичной продажи рабов, он был вынужден уйти в отставку. Вскоре он

отказался от политической деятельности, отдавшись всецело литературе.

Аленкар написал двадцать романов и шесть пьес. В его книгах представлено доколумбово прошлое Бразилии, первые контакты колонизаторов и индейцев, история колониального общества («Серебряные копи», 1862—1865, «Иезуит», 1863) и, наконец, период после провозглашения независимости. Он посвятил по роману крупнейшим районам Бразилии, отличающимся особым, исторически сложившимся бытовым укладом. В «Гаушо» (1870) показан юг страны, в «Сертанце» (1875) — северо-восток. Этот последний роман сыграл значительную роль в судьбах бразильской литературы: отсюда началось новое литературное движение — так называемый «сертанизм»,— зародившееся в лоне романтизма, но затем эволюционировавшее к реалистическому изображению жизни. Дело в том, что условность и недостаточность образа идеального индейца стала ясна даже вождям индеанизма. По мере того как колониальное прошлое уходило в историю, литература осознавала потребность в новом герое — носителе идеи национальной самобытности и вместе с тем человеке, представляющем сегодняшнюю реальность страны, в которой индейцы либо давно уже были ассимилированы, либо оттеснены на дальнюю периферию и практически не участвовали в национальной жизни. Новый герой и был открыт Аленкаром в лице сертанца, т. е. жителя сертан, внутренних, степных районов Бразилии. Сертанец, как правило,— метис, он изначально соединяет индейские и португальские начала. Он живет в постоянной борьбе с природной стихией, и только любовь и уважение к природе позволяют ему выжить. Кроме того, именно здесь — в далеких от побережья, труднодоступных для иммигрантов местах — сохранялись образ жизни, нравы и даже архаичный язык, свойственные первым колонистам. Это было то самое подлинное, исконно бразильское, что дольше всего сопротивлялось нивелирующим влияниям массовых европейских иммиграций. Поэтому крестьянин-сертанец был возведен в ранг этического идеала бразильской литературы. Впрочем, роман Аленкара был и самым знаменитым, и последним собственно романтическим произведением сертанизма. У других сертанистов преобладали уже черты реалистического бытописания, хотя сохранялись элементы романтического сюжетосложения.

В ряду писателей, представлявших сертанизм, наиболее значительным и плодовитым был Бернардо Гимарайнс (Bernardo Guimarães, 1825—1884). В центре его произведений — жизнь обитателей сертан. Здесь некогда осели искатели богатств, составлявшие так называемые «бандейры», и вдали от центров цивилизации вели полную опасностей жизнь. Гимарайнс популяризировал тип сертанца в серии книг «Истории и легенды» (1872), «Убежище Мункено» (1858), «Маурисис» (1877). Сер-

таны были избраны местом действия и романов Франклина Таворы (Franklin Tavora, 1842—1888). Развивая уже складывавшуюся тенденцию литературы сертанизма — воссоздать жизнь в ее социальных аспектах, Тавора не только нарисовал тип жителя сертан, но и показал картину царящих здесь нищеты и невежества. Следующий шаг по пути к реалистическому изображению жизни сделал Алфредо Д'Эскраньоль Таунай (Alfredo d'Escragnolle Taunay, 1843—1899), автор получившего большую популярность романа «Иносенсия» (1872). Мелодраматический сюжет романа: отвергнутый возлюбленный красотки Иносенсии убивает соперника, молодого врача,— дает автору возможность представить широкую картину жизни на землях Мато-Гроссо.

60—70-е годы принесли Бразилии существенные сдвиги в ее общественной жизни. Поскольку все более давал о себе знать анахронизм монархического режима, системы рабовладения, стоявших тормозом на пути буржуазного прогресса, иллюзии первых романтиков постепенно исчерпались и на их место выдвинулись новые проблемы. На эти перемены быстрее всего реагировала поэзия, и уже в 50-е годы появилась группа юных поэтов, смертельно тосковавших в застойной атмосфере неподвижного, архаического общества, в какое превращалась бразильская монархия. Этих поэтов обычно называют «вторым поколением романтиков». Если для «старшего поколения» (понятие несколько условное, ибо Аленкар писал свои книги именно в это время) вернейшим залогом развития страны было воспитание национального самосознания, а идеалом человека мыслился человек, в котором гармонически слились бы расы, цивилизации и природа, то у «второго поколения романтиков» отсутствовали и утопические идеалы, и оптимистический пафос предшественников. Это поколение отнюдь не отрекалось от героики борьбы за независимость, но относило ее в прошлое, как утраченный и уже недостижимый идеал (поэма М. Алвариса ди Азеведо «Педро Иво» (1848) и др.). Для огромного большинства интеллигенции (поэты этого поколения были в основном студентами) активная политическая деятельность была практически недоступна, ибо власть сосредоточивалась в руках узкой касты аристократии. Культурная отсталость препятствовала проникновению передовой европейской мысли, господствовала католическая ортодоксия. Поэты этого поколения не видели в окружающей действительности никаких проблесков силы, борьбы. Они задыхались в застойной, провинциальной, пошлой среде.

Мануэл Антонио Алварис ди Азеведо (Manuel Antônio Álvares de Azevedo, 1831—1852), Луис Жозе Жункейра Фрейре (Luís José Junqueira Freire, 1832—1855), Казимиро ди Абреу (José Marques Casimiro de Abreu, 1839—1860) объединены не только общностью мировосприятия и художественной про-

граммы, но и общностью судьбы. Они были связаны с университетскими кругами, что объясняет широкий спектр литературных влияний, ощутимых в их стихах, но вместе с тем и некоторую узость жизненного опыта, сказавшуюся в лирической камерности их поэзии. Всем им была суждена ранняя смерть, что также отразилось в тематике их стихов — особенно самого талантливого из них, Алвариса ди Азеведо, чья единственная поэтическая книга «Лира в двадцать лет» вышла уже после смерти поэта от туберкулеза. Неосуществимость надежд, горькое сознание эфемерности мечтаний — такова постоянная тональность стихов этих поэтов. У Алвариса ди Азеведо с трагической силой выражена тоска юноши, переживающего все прекрасное в жизни — любовь, действие, приключения — лишь в мечтах. При этом сознание приближающейся смерти органически соединяется с сознанием унылой посредственности будней, не оставляющей никаких надежд на осуществление идеала эмоционально насыщенной, активной жизни. Столкновение этих чувств заставляет юношу то приходить в болезненное отчаяние, то сардонически усмехаться над «романтическими островами», «Эльдорадо любви», созданными «воображением подростка и поэта».

Казимиро ди Абреу переживает разлад между реальностью и мечтой в ином, элегическом ключе. Его идеал — утраченная безмятежность детства, прошедшего среди родных бразильских полей и садов. Стихи Абреу из его единственной книги «Весны» (1859), особенно «Песнь изгнанника», названная так в подражание Гонсалвису Диасу, и «Когда мне было восемь лет», благодаря своей задушевной интонации и напевности, чрезвычайно полюбились бразильцам, стали хрестоматийными.

Как и Казимиро ди Абреу, Фагундис Варела (Luís Nicolau Fagundes Varela, 1841—1875) запечатлел образ родной природы в тонких лирических стихах. Некоторые из стихов Варелы несли в себе заряд протеста против рабовладельчества.

Но в целом поэтам «второго поколения романтиков» было не под силу преодолеть трагический разлад с жизнью. Им казалось, что их тоска и отчаяние имеют космическое, извечное начало, раз их стихи перекликаются со стихами прославленных поэтов Европы, США. Поэты 50-х годов включили в круг литературных источников бразильского романтизма Байрона, Гофмана, Альфреда де Мюссе, Эдгара По. Алварис ди Азеведо оставил также интересные, хотя и незавершенные, опыты романтической прозы: фантастическую новеллу в духе Э. По «Ночь в таверне» (1850) и диалогизированный фрагмент «Макарио» (1850) с элементами романтического психологизма. Восприятие этими поэтами Байрона было односторонним — они упивались его «мировой скорбью» и не видели его революционности, но как раз это и подтверждает их оригинальность: они выражали свой, порожденный собственной действительностью трагизм

восприятия жизни и потому впитывали из мировой поэзии лишь те мотивы, которые были созвучны их душевному миру.

Младшим современником этого поколения был Антонио Кастро Алвис (Antônio Castro Alves, 1847—1871), чье творчество обозначило резкий рубеж в духовной жизни страны. Исключительное место Кастро Алвиса в бразильской поэзии объяснялось тем, что он обладал могучим историческим чутьем, позволившим ему уловить надвигающиеся перемены и выразить их. Движение за освобождение негров и свержение монархии еще не превратилось тогда в реальную грозную силу, которая заставит правящий класс отступить и принять в 1888 г. закон об отмене рабства, а через год — провозгласить республику. Но уже при жизни Кастро Алвиса начали вспыхивать мятежные огоньки, и поэзия Кастро Алвиса превратила их в обжигающий огонь и разожгла еще большее пламя.

Все творчество Кастро Алвиса проникнуто жаждой обновления и бунта. «Человек новой эры» (как назвал его Жоржи Амаду), он, восприняв эстафету от ближайших предшественников, насытил стихи активным протестом, который тем был неведом:

Кто ты, поэт? Иль только факел смрадный,
Что освещает оргий пьяных зал?
Иль ты народу на дороге трудной
Звездою путеводною сиял? [22]

Становление Кастро Алвиса как гражданского поэта происходило в Ресифи, куда он приехал учиться. В середине 60-х годов университет Ресифи стал центром интеллектуального свободомыслия. Здесь сложилась группа передовой молодежи, возглавляемая Тобиасом Баррето (Tobias Barreto, 1839—1889), будущим крупным мыслителем, бесстрашно атаковавшим религиозный обскурантизм и впервые познакомившим бразильскую интеллигенцию с материализмом. В 1864 г. семнадцатилетний Кастро Алвис впервые прочитал свои стихи публично на митинге, устроенном республиканцами. Его выступление вызвало бурные овации. Но еще до того, как о нем заговорил весь город, была написана поэма «Песнь африканца», в которой предвосхищались будущие аболиционистские мотивы его поэзии. Почти одновременно он пишет поэмы «Век», «Рабы» (1866) и становится ведущей фигурой первого аболиционистского общества в Ресифи.

Кастро Алвис внес в бразильскую поэзию обжигающие новые ноты: его стихи призывны, открыто агитационны, рассчитаны на декламацию, на многолюдные митинги и бурлящие площади:

На площадь! Площадь для народа,
Как для кондора — неба свод.

Перевод И. Тыняновой



Кастро Алвис (автопортрет)

В 1867 г. поэт едет в Баию, где вокруг него собирается группа молодых поэтов-единомышленников, которая получает название «Кондорская школа». Здесь, как и в Сан-Пауло, куда затем переезжает Кастро Алвис, он становится лидером революционно настроенной молодежи. Его выступления вызывают бурную реакцию публики. По воспоминаниям современников, Кастро Алвис обладал талантом артиста, способностью вдохновлять присутствующих одним только звуком своего голоса. «Очарование этого голоса неотразимо, он из тех, что преображает оратора или поэта и заставляет вспоминать прославленного глашатая Агамемнона, которого обессмертил Гомер»,— так говорил один из ближайших сподвижников поэта, Руй Барбоза. А К. Ферейра добавлял: «...аудитория улыбалась или плакала, немела от сильнейшего волнения или разражалась исступленными возгласами „браво"» [23].

Фигура молодого поэта-новатора и трибуна становится широко известной, привлекающей к себе внимание. Его горячо приветствует признанный вождь романтизма Аленкар: «Не удивляйтесь тому, что я ставлю знак равенства между поэтом и гражданином, двумя понятиями, которые в сознании многих существуют совершенно раздельно. Гражданин — это поэт права и справедливости; поэт — это гражданин красоты и искусства [24].

При жизни Кастро Алвиса вышел только сборник «Пена волн» («Espumas flutuantes», 1870), однако его стихи, составившие посмертно опубликованные книги «Водопад Пауло Афонсо» («Cachoeira de Paulo Afonso», 1876), «Рабы» («Os escravos», 1873), «Гимны экватора» («Hinos do Equador», 1921), были хорошо известны современникам по публичным чтениям поэта, распространялись в списках. Аболиционизм и республиканизм — две составляющие страстного пафоса Кастро Алвиса. Среди многочисленных стихов, бичующих рабство и вызывающих сочувствие к страданиям рабов, выделяется поэма «Невольничий корабль» («Navio negrero», 1868), построенная на резких контрастах вольного океанского простора — и «Дантова ада» на борту корабля, перевозящего невольников из Африки в Бразилию, щемящих сетований еще вчера свободных людей — и яростных

обличений поэта, стыдящегося, что злато-зеленый флаг его страны прикрывает зверства рабовладельцев:

Напрасно ты, мой стяг, в боях крещен.
Ты в саван для народа обращен!
Душа кипит при виде той картины!
Жестокая судьба! О, дай ответ:
Зачем же радугой прорезала пучины
Колумбова дорога в Новый Свет?!
Покиньте ваше небо, исполины!
Восстаньте вы, герои прошлых лет!
Андрада! Прахом этот флаг развей!
Колумб! Закрой врата твоих морей [25].

Перевод И. Тыняновой

Основной тон аболиционистской поэзии Кастро Алвиса — не горестно-жалобный, а мятежный, пророчащий восстание и освобождение рабов.

В стихотворении «Негр-мститель» этот мотив сконденсирован в угрожающе повторяющейся строфе:

Падай росою в лицо супостата,
Падай росою, отверженных кровь!
Выше, выше, зарево мести!
Выше, выше, красная новь! [26]

Перевод И. Тыняновой

Писатель XX в. Жоржи Амаду взял последнюю строку стихотворения «Негр-мститель» в качестве заглавия для одного из своих романов из истории революционного движения в Бразилии.

В мировой поэзии Кастро Алвису ближе всего была гражданская лирика Гюго с ее трибунным пафосом. Он по-новому прочитал и Байрона, назвав его не «учителем отчаяния», а «учителем борьбы». Судя по нескольким реминисценциям, бразильский поэт также хорошо знал поэзию и прозу Генриха Гейне и восхищался им. Стиль Кастро Алвиса — характерно романтический: с прерывистым, как бы захлебывающимся ритмом, частой сменой ритмического рисунка, обилием восклицаний. То и дело выразительное описание или живая оценка перебиваются инвективой или обращением к слушателю. Образы избыточны, почти всегда грандиозны, эпохальны, гиперболичны. Много библейских реминисценций. Замечателен также интерес Кастро Алвиса к национальной истории. В его стихах появляются многочисленные герои освободительной борьбы в Бразилии, начиная с повстанцев-рабов, создавших в XVII в. негритянскую республику Полмарес. Единственную написанную им пьесу «Гонзага, или Заговор в Минас-Жерайсе» (1868) Кастро Алвис посвятил Томасу Антонио Гонзаге, великому поэту и одному

из руководителей антиколониального движения в конце XVIII в.

Не только политические, но и любовные стихи Кастро Алвиса связаны с историческим переворотом в бразильском обществе и литературе. Традиция любовной лирики в Бразилии восходит еще к XVII в., к творчеству первого национального поэта Грегорио ди Матоса. Она мощно заявила о себе в поэзии Томаса Антонио Гонзаги, которого Кастро Алвис почитал во всех смыслах как своего прямого предшественника. Если у Гонзаги, хорошо знакомого с литературой европейского Просвещения, этические и эстетические идеалы определялись просветительскими идеями, то у поэтов-романтиков, ближайших предшественников Кастро Алвиса, любовные мотивы заняли преобладающее место, давая некоторым критикам повод усматривать в этом проявление «тропического темперамента». Это объяснялось отчасти тем, что поэтам первых десятилетий независимой Бразилии было неизвестно богатство философских идей, которые питали мировую лирику XIX в., их духовный горизонт был ограничен господством религиозной доктрины. Для поэтов-романтиков, особенно для Алвариса ди Азеведо, любовная тема становилась способом утверждения своей индивидуальности, ценности личностных переживаний, отмежеванных от всеобщности веры. Любовная лирика романтиков подчеркнуто реальна, ибо она отражает подлинную душевную жизнь поэта; уже одним этим она бросала вызов и господствующей идеологии, и господствующей морали. Кастро Алвис еще шире раздвинул границы любовной лирики, придав ей оригинальность, ранее отсутствовавшую у предшественников. Его любовная лирика переполнена откровенно земной, радостной чувственностью. И даже в драматические моменты прощания с любимой, накануне безвременной смерти, стих Кастро Алвиса славит любовь осуществленную, счастье бывшее, не призрачное, наяву, а не в мечтах.

Патетика любовного чувства и упоение родной природой — два потока, постоянно присутствовавших в поэзии Кастро Алвиса. Она вобрала в себя характерный для бразильского романтизма тропикализм — восторженное изображение неиссякаемой красоты бразильской земли, стихийное ее одушевление. «Без Кастро Алвиса—пантеиста мы не ощутили бы так остро красоты Бразилии; лучше сказать, мы и еще поныне видим эти красоты его глазами»,— писал в нашем веке критик А. Гриеко [27].

День умирал! И, к воде простираясь,
Ниже прибрежная ветка свисала.
Пальма, под режущим ветром качаясь,
Пела, скрипела и зябко дрожала [28].

Перевод И. Тыняновой

Современник Кастро Алвиса, португальский писатель Эса ди Кейрош, натолкнувшись на две его строки: «Там, в сельве,

солнце на закате разводит вечера костры», заявил: «Здесь вся поэзия тропиков» [29].

От интимной лирики и политической патетики поэт легко переходил к наивности фольклорной формы. Такова «Мануэла» («Manuela», 1870) — поэма о страсти погонщика скота к рабыне. В ней соединились естественным образом два чувства: любовь к женщине и одушевление природы, становящейся соучастницей любви:

Я жених, а ты невеста.
Место нашей свадьбы — темный лес.
Вот ковер травы душистой,
Чистый купол храма — свод небес.
Для свершения обряда
Надо осветить свечами храм.
Звезды ночи — свечи наши.
Краше где еще найти бы нам? [30]

Перевод А. Сиповича

Любимый и многозначный образ у Кастро Алвиса — кондор. «Кондорской» была названа и объединившаяся вокруг него группа молодых поэтов Баии. Этот образ воплощает идею мощи и высоты, которой должна достичь поэзия Бразилии. Парение в опасной вышине — идеал Кастро Алвиса в поэзии и в жизни. Его короткая творческая жизнь и была таким кондорским, орлиным взлетом бразильского романтизма.

Стихи Кастро Алвиса и его соратников способствовали мощному усилению аболиционистских настроений, захвативших и литературу. Самым популярным произведением 70-х годов в Бразилии был роман плодовитого исторического романиста, одного из подражателей Аленкара, уже упомянутого Бернардо Гимарайнса «Рабыня Изаура» («A Escrava Isaura», 1875). Это трогательное повествование о судьбе красавицы мулатки Изауры, преследуемой жестоким и подлым сеньором, часто называли бразильской «Хижиной дяди Тома». Некоторые сюжетные перипетии романа Гимарайнса были, по-видимому, подсказаны книгой Бичер-Стоу (бегство Изауры из одного бразильского штата в другой и т. п.). «Рабыня Изаура» породила множество подражаний.

С аболиционистской темой связаны и два произведения, выход которых по знаменательному совпадению в одном и том же 1881 г. положил начало развитию реализма в бразильской литературе. Речь идет о романах Алуизио Азеведо «Мулат» и Жоакина Машаду де Ассиза «Посмертные записки Браз Кубаса» (в русском переводе «Записки с того света»), которые обозначили две линии бразильского реализма, формирование которого относится к новому этапу бразильской литературы.

[1] *Denis F.* Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil. P., 1826. P. 79.
[2] *Cândido A.* Formaçao da literatura brasileira. São Paulo, 1975. Vol. 1. P. 240.
[3] Ibid. P. 234.
[4] Ibid. P. 243.
[5] *Romero S.* Historia da literatura brasileira. Rio de Janeiro, 1888. Vol. 1. P. 324—325.
[6] Цит. по кн.: *Cândido A.* Op. cit. P. 280.
[7] Цит. по кн.: *Romero S.* Op. cit. P. 394.
[8] Цит. по кн.: *Торрес Риосеко А.* Большая латиноамериканская литература. М., 1972. С. 224—225.
[9] *Cândido A.* Formaçao da literatura brasileira. São Paulo, 1976. Vol. 2. P. 217.
[10] Ibid. P. 20—21.
[11] *Cândido A.* Formaçao da literatura brasileira. Vol. 1. P. 10.
[12] *Gonçalves Dias A.* Poesia completa e prosa escolhida. Rio de Janeiro, 1959. P. 762.
[13] Ibid. P. 744.
[14] *Alencar J. de* Obra completa. Rio de Janeiro, 1958. Vol. 3. P. 307.
[15] Ibid. P. 10.
[16] *Gonçalves Dias A.* Op. cit. P. 835.
[17] Ibid. P. 834.
[18] *Alencar J. de.* Op. cit. Vol. 1. P. 148.
[19] Ibid. P. 870—871.
[20] Ibid. P. 875.
[21] Ibid. Vol. 1. P. 148, 149.
[22] Цит. по кн.: *Амаду Ж.* Кастро Алвис. М. 1963. С. 89.
[23] Там же. С. 231—232.
[24] Там же. С. 235.
[25] *Кастро Алвис А.* Лирика. М., 1977. С. 150.
[26] Там же. С. 126.
[27] Цит. по кн.: *Амаду Ж.* Указ. соч. С. 224.
[28] *Кастро Алвис А.* Указ. соч. С. 228.
[29] Цит. по кн.: *Амаду Ж.* Указ. соч. С. 228.
[30] Там же. С. 103.

Раздел седьмой

КРЕОЛЬСКИЙ ФОЛЬКЛОР XIX В.

Во второй половине прошлого столетия креольский фольклор накопил в себе такую сумму характеристик, которая позволяет уже с полным правом рассматривать его не как «ответвление» испанского фольклора, а как самобытное латиноамериканское явление.

XIX век — время самой интенсивной и яркой жизни креольского фольклора: все ранее происходившие в народной культуре региона креативные и эволюционные процессы усиливаются и достигают завершенности; значительно увеличивается фольклорный фонд; формируются и переживают расцвет новые своеобразные песенные и песенно-танцевальные жанры; в народной культуре ясно выявляются субрегиональные и национальные типы.

Развитие креольского фольклора шло приблизительно в том же направлении, что и развитие латиноамериканской литературы, и в общем смысле состояло в постепенном обретении, накоплении и выявлении своей самобытности. Этот процесс, тесно связанный со всей духовной и политической жизнью региона, протекал как в бессознательных (стихийных), так и в сознательных формах.

Креольская народная поэзия сформировалась в результате перенесения испанского фольклора в иную географическую, этническую, социальную и историческую среду и его преобразования — иногда частичного, иногда значительного, иногда радикального. Различные факторы обусловили эволюцию испанской народной поэзии в Новом Свете: отрыв от национальной почвы, бытование в новой среде и исторической реальности, изменение характера и идеала носителя фольклора, формирование в регионе новой профессиональной культуры, влияние и частичное усвоение элементов индейской и африканской традиций. Уже в колониальную эпоху (XVI — середина XVIII в.) испанские жанры и стихотворные формы — копла, глосса, децима, романс — подверглись в Новом Свете значительной переработке в стиле и содержании и частью обрели новое качество, позволяющее считать их собственно латиноамериканским явлением.

Следует, однако, подчеркнуть, что переработка испанского субстратного фольклора в Америке была частичной и относительной, т. е. охватывала далеко не все произведения и затронула разные жанры в разной степени. В креольской народной поэзии можно выделить три слоя произведений: испанские песни, сохранившиеся в Новом Свете без изменений или подвергшиеся незначительной в смысловом отношении вариативности; «промежуточный» слой частично переработанных произведений (сюда, помимо вариантов испанских текстов, относятся и песни, сочи-

ненные уже в Америке, но в русле испанской традиции, повторяющие испанские клише, образы, мотивы) и слой произведений, представляющих собой новую, латиноамериканскую фольклорную традицию. Разумеется, это подразделение носит чисто условный характер, так как субстратные испанские песни бытуют наравне с американскими и сам носитель фольклора их не разделяет.

С последней четверти XVIII в. под воздействием процесса общерегиональной первичной этнической консолидации, а также благодаря развитию театрального искусства и расширению культурных связей колоний с метрополией и другими европейскими странами в истории креольского фольклора начинается новый период, продлившийся приблизительно до 30-х годов XIX в. В это время развитие креольского народного искусства определяется двумя диалектически взаимосвязанными тенденциями. С конца XVIII в. в креольском фольклоре наблюдается бурный процесс заимствований из профессиональной культуры Европы: проводником этих влияний (испанская тонадилья, европейские салонные танцы, итальянское бельканто, романтическая поэзия), стали главным образом театр и литература Латинской Америки. По мере распространения из города в село и усвоения в народе новые культурные элементы значительно перерабатывались: упрощались, видоизменялись, приспособлялись к уже существующей фольклорной традиции, внедрялись в бытующие песенные и песенно-танцевальные жанры. В результате происходило активное формирование новых песенно-хореографических жанров, таких, как мексиканские сон, харабе и уапанго, кубинский дансон, южноамериканская самакуэка (самба, маринера), аргентинско-уругвайские сьелито и др.,— жанров, которые впоследствии, после обретения странами Латинской Америки независимости, начали осознаваться в качестве национального достояния той или иной страны. В текстах песен креольские элементы, ранее проявлявшиеся спонтанно, обретают целенаправленность и идеологичность: чувствуя себя представителем новой этнической общности, носитель фольклора сознательно ориентируется на ее отражение.

Все созидательные процессы, происходившие или наметившиеся в креольском фольклоре в колониальную эпоху, получают наибольшее развитие после обретения странами Латинской Америки политической независимости, которое имело такое же значение для истории народной поэзии, как и для истории литературы. Мощный стимул развитию креольского фольклора (равно как и литературы) дали антиколониальные войны. Героические эпопеи Индепенденсии способствовали кристаллизации креольского самосознания и одновременно давали обильную пищу для фольклорного осмысления. Хотя в креольском фольклоре не сложился хоть сколько-нибудь цельный корпус песен, посвященных Индепенденсии, в народе во множестве создавались романсы, десимы и коплы соответствующей тематики.

Этническая консолидация, расширение экономического обмена между провинциями и странами, рост городов, бурное развитие печати и профессионального искусства, наконец, общая интенсификация общественной и исторической жизни региона и связанный с ней рост общерегионального и национального самосознания — все эти факторы прямо или опосредованно сказались на фольклоре, в частности на усилении межзонального фольклорного обмена, и в то же время на целенаправленном культивировании специфических местных фольклорных форм; на ускоренном жанрообразовании и быстром распространении новых жанров; на появлении многочисленных текстов патриотической тематики. В XIX в. происходит синтез всех ранее накопленных элементов профессионального искусства, а также отдельных элементов индейской и африканской традиций; одновременно наивысшего выражения достигают те тенденции переработки испанской народной поэзии в Новом Свете, которые наметились еще в XVII—XVIII вв.

Несмотря на языковую, а нередко жанровую и стилистическую общность с испанским фольклором, креольский фольклор отличен от испанского качественно и по многим своим характеристикам противопоставлен народной поэзии европейских стран как особая типологическая система, требующая для своего изучения и понимания иного подхода, иных критериев и оценок.

В контексте всей народной культуры Латинской Америки необычно уже само положение креольского фольклора, который сосуществует и вступает в разной степени контакты с инородными и иноязычными фольклорными традициями, сохраняя по отношению к ним главенствующую роль.

В фольклоре Латинской Америки можно выделить четыре основных слоя (не считая промежуточных и периферийных). Первый — сохранившийся в более или менее чистом виде индейский фольклор древнего происхождения: слой этот, несмотря на свое очевидное богатство, разноязычен и очень разнороден (что объяснимо отличиями в культуре и в уровне развития племен). Индейский фольклор ныне представлен трудовыми, историческими, календарными обрядовыми и лирическими внеобрядовыми песнями, плачами, гимнической поэзией, волшебными сказками и другими жанрами[1]. Зона распространения индейского фольклора охватывает восточную часть Эквадора и Перу, другие области Амазонии, северо-западную часть Боливии и Аргентины, Парагвай, южные области Колумбии, анклавы центральноамериканских государств, Гватемалу, Мексику.

Второй слой — так называемый метисский фольклор, сформировавшийся в результате разрушения и изменения традиционных форм индейской поэзии под влиянием испанской народной и профессиональной литературы. В ходе христианизации индейцев обучали церковному пению, игре на европейских инструментах,

участию в массовых религиозных действах, восприятию аутос сакраменталес и т. д., так что первые образцы метисских песен создали сами католические священники, переводившие церковные гимны на языки коренного населения; наряду с насильственным происходило и естественное усвоение индейцами новых музыкально-поэтических традиций. Метисский фольклор представлен самыми разнообразными — как в тематическом, так и в стилистическом отношении — промежуточными формами смешения традиций: это и традиционные песни на индейских языках с заметным влиянием испанского мелоса и ритма [2], и тексты на индейских языках, созданные в позднее время по канонам испанской метрической системы, и «вольные переводы» испанских песен на местные языки, и даже песни двуязычные (встречаются в Эквадоре и Парагвае) [3]. Зона формирования гибридного фольклора — центральная и южная часть Мексики, север Чили, Гватемала и анклавы в других центральноамериканских странах, северо-западная и юго-восточная часть Венесуэлы, восточные и южные провинции Колумбии, области Эквадора и Перу, граничащие с прибрежной полосой; при этом, однако, следует оговорить, что метисские песни бытуют практически везде, где индейское население не окончательно ассимилировалось,— т. е. и в креольском, и в индейском фольклорном ареале, наряду с автохтонной и испаноязычной народной поэзией.

Третий слой — пожалуй, самый узкий — афро-американский фольклор, распространенный в отдельных зонах региона: в самом ярком виде бытует в странах Карибского бассейна на океаническом побережье Бразилии, Колумбии, Венесуэлы и на Тихоокеанском побережье Панамы, Эквадора.

Основным и определяющим фольклорным слоем латиноамериканской культуры уже с XVIII в. стала испаноязычная народная песня. Именно креольский фольклор привносит в народную поэзию различных стран Латинской Америки ту внутрисистемную типологическую общность, которая позволяет рассматривать фольклорный процесс в масштабах всего региона. Креольский фольклорный фонд неизмеримо превосходит все прочие слои уже в чисто количественном плане —по обилию произведений. В отличие от индейской и африканской песни, испаноязычная песня распространена во всех испаноговорящих странах региона, притом среди негров и индейцев она бытует наравне с иноязычной поэзией. Зона бытования исключительно или преимущественно креольских форм охватывает огромную территорию и включает в себя Аргентину, Уругвай, Чили, западные провинции (так называемая Коста) Перу, Эквадора, Колумбии, береговую полосу Венесуэлы, Центральноамериканские государства (за исключением Гватемалы), Кубу, Пуэрто-Рико и Санто-Доминго, северные и центральные штаты Мексики. Во всех странах развитие креольского фольклора шло приблизительно одинаковыми путя-

ми, и потому креольская народная поэзия, несмотря на многообразие своих форм, существует в типологически сходных жанрах, обнаруживает однородность и системность. Это создавало возможности для фольклорного обмена между соседними субрегионами и для различного рода внутренних взаимовлияний, что, в свою очередь, обеспечивало общность и цельность формирующейся традиции. Наконец, именно в креольском фольклоре со всей полнотой отразились особенности латиноамериканской действительности, истории, народного характера (метиса и мулата в том числе) — так же как и все национально характерное наиболее полно выразилось опять же в испаноязычных песнях. Словом, креольский фольклор, являясь основным корпусом латиноамериканской народной поэзии, аккумулировал в себе ее главные особенности.

Яркую типологическую характерность креольскому фольклору придают его многообразные (хотя и необязательные) связи с индейской и африканской традицией, которые позволяют условно разделить ареал бытования испаноязычной народной поэзии на три зоны, расположенные вразброс (при этом следует сразу оговорить, что зональные отличия креольского фольклора носят частичный характер и не нарушают его внутренней целостности).

В зоне «европеизированной» (Аргентина, Уругвай, Чили, северные штаты Мексики; сюда же можно включить крупные города и прилегающие к ним районы тихоокеанского побережья Перу, Эквадора, Колумбии, Панамы) креольский фольклор развивался вне контакта или при ограниченном контакте с индейской традицией. Зона индейского влияния включает в себя районы, граничащие с индейским фольклорным ареалом, в том числе и районы формирования метисской песни. Индейское влияние в креольском фольклоре в целом было ограниченным и осуществлялось с различной интенсивностью в разных сферах народного синкретического искусства. Объясняется это прежде всего тем, что в процессе взаимодействия культур испанская культура занимала активную позицию. К тому же индейская и испанская фольклорные традиции были противопоставлены друг другу уже в силу изначальной суммы своих основополагающих отличий — по степени общего развития, художественному мировидению, образности, ладовому строю, принципам версификации, языку — и этот сущностный барьер значительно препятствовал «обратному» влиянию, особенно в области мелоса и текста. Испанский фольклор мог лишь абсорбировать индейские элементы, притом сильно видоизменяя их, приспосабливая к своей художественной системе. Сильнее всего влияние индейской культуры сказалось в области танца (хотя подавляющее большинство креольских танцев — все же европейского происхождения[4]). Ряд автохтонных музыкальных инструментов, например перуанская кена (разно-

видность флейты Пана) или погремушка марака, известная во многих странах под разными названиями, стали подлинно национальными инструментами и участвуют при аккомпанировании креольским танцам и песням. Что же касается мелоса и в особенности текстов испаноязычных песен, то они генетически восходят к европейской культуре.

Зона африканского влияния располагается вдоль атлантического побережья Мексики и материкового побережья Карибского бассейна с центром на Антильских островах, вдоль побережья Бразилии и — отдельными вкраплениями — на тихоокеанской береговой линии Панамы, Колумбии, Эквадора и Перу. В креольском фольклоре этих районов африканский элемент проявляется прежде всего в остросинкопированной ритмике, в предпочтении респонсорного пения по принципу антифонной перекличкн солиста и хора, в особой чувственной «возбужденной» манере исполнения, в инструментовке (ансамбли тамборов, деревянный ксилофон маримба), в текстах песен — в ритмических вскриках и рефренах, которые усиливают эмоциональный настрой песни.

Помимо зональных отличий в креольском фольклоре разных стран и местностей достаточно ярко обнаруживается и иная система отличий, связанная с неравномерным развитием тех или иных жанров, их разным соотношением внутри общей жанровой системы, особенностями их поэтики и бытования (конкретно об этом будет сказано позже, при рассмотрении отдельных жанров креольского фольклора). Следует, однако, еще раз подчеркнуть, что, несмотря на сложную и разветвленную систему зональных, национальных и местных отличий (неизбежных, поскольку испаноязычная американская песня бытует на громадной территории), креольский фольклор объединен суммой общих типологических характеристик, позволяющих рассматривать его как цельное однородное явление.

Прежде всего креольский фольклор — это народное искусство Нового времени, формировавшееся под непосредственным влиянием тех процессов и изменений, которые были свойственны данной эпохе,— роста городов, уменьшения процента сельского населения, развития информации и книжно-издательского дела, активного проникновения городской культуры в село, появления массовой культуры; наконец, огромное влияние на поэтику и эволюцию креольского фольклора оказывала быстро прогрессирующая в XIX в. секуляризация и демифологизация общественного сознания, в Америке не менее заметная, чем в Европе. Все эти факторы во многом определили функциональность креольского фольклора, его жанровый состав, тесную связь с профессиональным искусством, формы бытования [5].

Утилитарные функции креольского фольклора изначально были резко ослаблены, поскольку он развивался на основе необрядовых, светских испанских жанров, перенесенных в Америку

в XVI—XVII вв. (см. ниже). Прикладные жанры креольского фольклора представлены колыбельными песнями, рождественскими песнями (вильянсико) и прегонами (рифмованные распевные выкрики уличных торговцев). На первый план в креольском народном творчестве вышли художественно-рекреативные функции и креативная (самовыражение), что обусловило заметное преобладание «светских», неприкладных жанров.

В общей системе креольского фольклора его прозаические жанры, представленные анекдотами, сказками, быличками и апокрифическими сказаниями, занимают второстепенное положение и в сумме своей не составляют стилистического единства, характерного для сказочных жанров европейских стран. Наиболее репрезентативным корпусом креольского фольклора является народная песенная культура.

В самой креольской песенной культуре основной удельный вес приходится на лирические (в том числе и песенно-танцевальные) жанры, что обусловлено, с одной стороны, ослаблением прикладной функциональности креольского фольклора, с другой — общим падением его эпической функции. Креольский фольклор формировался в Новое время, когда историографические функции народного эпоса взяли на себя литература и журналистика,—по этой причине в Америке не оформился романсеро конкисты, а кратковременные вспышки эпического творчества наблюдались только в нескольких очагах (подробнее эти проблемы будут освещены в разделе о романсе).

На фоне европейской народной культуры креольская культура выделяется и той огромной значимостью, какую приобрели в ней карнавальные действа, активно бытующие до сих пор. Этой своей особенности креольский фольклор обязан прежде всего влиянию индейской и африканских культур. В карнавалах Боливии, Мексики, Перу и других стран воплотились некоторые остаточные традиции доколумбовых индейских праздеств и религиозных обрядов, игравших исключительно важную роль в жизни племени и индивидуума; иногда явственно проступают следы древних анимистических представлений (как, например, в мексиканском «Дне Мертвых»). Наибольшего развития карнавальная традиция достигла в зоне африканского влияния, особенно в Бразилии и на Кубе. Латиноамериканская карнавальная культура зарождалась еще на самых ранних этапах колонизации, в процессе христианизации, распространения католических праздников, возникновения различного рода синкретических культов. Расцвет карнавального фольклора начался в эпоху независимости и продолжается до сих пор; но большей частью карнавальные действа, в том законченном виде, в каком они бытуют сейчас, оформились во второй половине XIX в. В Латинской Америке выработалась и своеобразная форма проведения карнавала: она заключается в состязании множества «карнавальных клубов»



Фольклорный ансамбль,
типичный для индейцев Андского нагорья

(как правило, представляющих городские кварталы), загодя готовящих свою «программу».

Важнейшая типологическая черта креольского фольклора, определившая весь его строй,—изначальная связь с литературой и профессиональным искусством, связь, которая на протяжении четырехсот лет его развития никогда не ослаблялась, а лишь усиливалась и становилась все более глубокой и разветвленной.

Именно поэтому, по крайней мере в XIX в., креольский фольклор не был «анахроничным», «пережиточным» по отношению к ученому искусству, как народная культура европейских стран. Он развивался бок о бок с литературой или непосредственно вслед за нею, повторяя основные тенденции ее формирования (диалектически противоречивое усвоение и отрицание испанской культуры), а иногда оказывал сильное воздействие на профес-

сиональную литературу (как, например, в Аргентине). Само становление и развитие креольских песенных жанров, вышедших из литературы и литературой же питавшихся, можно представить в виде последовательного ряда фольклоризаций профессиональной поэзии, причем, по сути дела, этот ряд фольклоризаций начался в Испании, еще до открытия Америки.

Еще в XV—XVII вв. в Испании произошла радикальная замена фольклорных традиций: под воздействием литературной поэзии древние крестьянские песни—вильянсико, органически связанные с анимизмом и аграрно-магической символикой, изчезли из бытования, сменившись на полулитературный, «светский» фольклор[6]. Этот процесс начался в середине XV в. с бурного увлечения профессиональных испанских поэтов народной лирикой; одновременно происходил обратный процесс — вхождение литературных форм в фольклор и замена существующих традиционных песенных форм новыми. Суть фольклоризации поэзии «в народном духе» состояла не столько в прямых текстовых заимствованиях, сколько в усвоении литературного стиля с его четкой метрикой, точной рифмой, фиксированной поэтической формой, метафоричностью, свободным варьированием тропов, изощренностью образного строя, концептуальностью. При этом, разумеется, литературный стиль усваивался не буквально, а обобщался, упрощался, лишался всего индивидуального — словом, приспособлялся для восприятия и самовыражения коллектива.

Именно эти полулитературные песни (коплы, децимы, «новые» романсы), публиковавшиеся в песенниках, подтекстовках к нотным сборникам и на «летучих листках», а также традиционные испанские романсы были перенесены в XVI—XVII вв. в Новый Свет потоками эмигрантов и составили тот первичный слой народной поэзии, на основе которого развивались креольские жанры. С XVII в. в Испании народная поэзия отходит от литературы.

В Америке такого разрыва с профессиональным искусством не произошло: креольский фольклор и дальше развивался в теснейшем контакте с литературой, обогащался за счет нее, непосредственно зависел от «верхних» культурных влияний. Причину этого мы видим не только в изначальной «литературности» субстратного фольклорного слоя и его органической предрасположенности к контакту с профессиональным искусством. Лишенная национальных корней, искусственно пересаженная в иную этнокультурную и историческую реальность, новая песенная традиция, сама по себе еще не вполне окрепшая, не имела достаточных внутренних средств для саморазвития (хотя с течением времени накапливала все больше стимулов к развитию) и потому вынуждена была питаться за счет заимствований «сверху». Далее, основную массу переселенцев составляли горожане, в той или иной степени приобщенные к профессиональной культуре, и даже быв-

шие сельские жители попадали в латиноамериканскую деревню сначала через испанский, а затем через латиноамериканский город. Несмотря на королевские запреты на ввоз в колонии художественной литературы, эмигранты потянули за собой шлейф наводнивших Испанию массовых изданий[7]. Одновременно контакт с профессиональной литературой осуществляла церковь (певческие школы, религиозные праздники и представления, катехизисы в стихах и т. п.). Тесную связь с литературой определил и сам факт формирования креольского фольклора в Новое время: XIX век не только в Америке, но и в Европе отмечен активизацией городской культуры, проникавшей в деревню и разрушавшей традиционные крестьянские фольклорные формы. Наконец, важным фактором взаимодействия креольского фольклора с учено-артистическим профессионализмом оказалась сама незрелость латиноамериканской культуры XIX в.: американское искусство того времени испытывало сильные европейские влияния, проникавшие через театр, музыкальный салон, мещанскую литературу в народное творчество.

Обстоятельства формирования креольского фольклора сказались и в некоторых особенностях его бытования: исключительно важную роль в его распространении и развитии сыграли печать и народные профессиональные певцы. Традиция издания поэтических текстов на «летучих листках» перешла в Америку из Испании, где с 1589 г. сначала в Валенсии, а затем в Барселоне, Мадриде, Толедо развернулось массовое тиражирование песен и романсов в виде листков. В Америке первые летучие листки с текстами десим и романсов появляются в конце XVIII в., а на вторую половину XIX в. приходится расцвет этих изданий, значительно повлиявших на фольклорный процесс Мексики, Кубы, Венесуэлы. Народные профессиональные певцы появились в Америке в XVIII в.: в Мексике они известны под названиями «тровадор», «кантаор», или «десимеро», в странах Ла-Платы — «паядор», в Чили — «уасо» и т. д. Американский институт народных профессиональных певцов генетически связан с культурой европейского средневековья, прежде всего с искусством испанских хугларов, и типологически соотносится с провансальскими трубадурами, французскими жонглерами, оттуда же, из средневековья, идут столь развитые в Америке традиции музыкально-поэтических состязаний.

По своему общественному положению народные профессиональные певцы Латинской Америки делились на два типа: оседлые (слово «профессиональные» применимо к ним только в смысле их особой одаренности и умения импровизировать) — такие «обслуживали» только свое село и близлежащие села; и бродячие, живущие в основном за счет своего искусства,— последние сыграли значительно бо́льшую роль в фольклорном процессе. Они выступали на ярмарках, народных праздниках, карнавалах при

большом скоплении народа, тем самым популяризируя новые песни своего и чужого сочинения, являлись основными распространителями «летучих листков» с текстами десим, романсов и корридо, выполняли информативные функции, доставляя сведения о последних событиях в глухие уголки страны. Главным испытанием (одновременно развлечением) народных профессиональных певцов были песенные состязания, известные под самыми различными названиями: «рекуэста», «тенсьон», «контрарресто», «ретроэнса» — в Мексике, «контрапунтео» — на Кубе, в Венесуэле, Колумбии, «пайада» — в странах Ла-Платы, «канто а порфиа» — в Бразилии и др. В состязание входили следующие упражнения (все основанные исключительно на импровизации): обмен приветствиями (как правило, колкостями), ответы в стихах на вопросы противника, разгадывание загадок, импровизация на заданную тему в форме глоссы [8].

В целом все песенные произведения креольского фольклора можно разделить на две большие группы: тексты, генетически восходящие к испанскому фольклору XVI—XVII вв., и песни, формировавшиеся на протяжении XIX в. в результате усвоения и переработки заимствований из «верхнего» слоя культуры.

Первая группа произведений включает в себя жанры, бытующие повсеместно, во всех испаноговорящих странах региона,— коплу, десиму, глоссу, креольский романс; второстепенные по своей значимости — вильянсико, алабадо, лоа (рождественские песни испанского происхождения, появившиеся в XVI в. из религиозной литературы); колыбельные песни (в силу своей жанровой консервативности они не подвержены инновации и в основном бытуют в русле испанской традиции); жанры детского фольклора (игровые песенки, считалочки, стихотворные загадки и т. п.); сюда же, в сферу детского фольклора, в XIX в. перешел непродуктивный и вымирающий в Америке испанский традиционный романс [9].

Копла — лирический монострофический песенный или песенно-хореографический жанр; основная строфическая разновидность коплы — квартета (строфа из 4-х стихов), существующая в трех вариантах. Главными жанрообразующими признаками коплы являются законченность и автономность каждой строфы, выступающей, таким образом, как отдельное, независимое художественное произведение, и импровизационность, которая проявляется не только в возможности мгновенного сочинения нового текста по заданным образцам, но и в выборе из сотен текстов одного, идеально соответствующего данной бытовой ситуации (будучи органически импровизационным жанром, копла широко используется в «контрапунтеос»). Также для коплы характерны тесная связь с реальной действительностью (в силу своей импровизационности копла полнее, чем другие жанры, отражает народный быт и народный характер) и связь с танцем — необязательная, но частая



Мексиканские народные музыканты

При всем своем подвижном многообразии, тексты коплы характеризуются устойчивым набором повторяющихся тем, мотивов, зачинов, образов, клишированных оборотов; строфы, сходные по тематике, зачину и структуре, могут при исполнении выстраиваться в неопределенной длины серии (кантарес — песни). В этих сериях строфы, будучи по природе своей автономными, легко заменяются или меняются местами, но нередко, особенно когда в их сцеплении обнаруживается подобие сюжетности, они фиксируются, образуя относительно законченную песню. Копла как была,

так и остается самым продуктивным, распространенным и богатым (в количественном и в качественном отношении) жанром креольского фольклора. Копла бытует во всех испаноговорящих странах региона, но наибольшее количество текстов зафиксировано в Мексике (30 тыс.) и в Аргентине (15 тыс.) (кстати, этот жанр наряду с десимой составляет основу аргентинского фольклора гаучо).

Эволюция испанской коплы в Латинской Америке на протяжении XVIII—XIX вв. не затронула формальной структуры жанра, но значительно изменила его поэтику и содержание. Преобразование поэтики испанской коплы в Новом Свете обусловлено прежде всего изначальным тяготением креольского фольклора к литературности.

Сравнение испанских и латиноамериканских текстов позволяет выявить множество разнообразных тенденций этого процесса; одну из ведущих тенденций мы условно называем десимволизацией. Надо заметить, что, несмотря на радикальную смену фольклорных традиций, испанская «новая» народная лирика вобрала в себя некоторую часть символики и метафорики древнего вильянсико (связь темы счастливой любви с образами родника, ручья, реки; несчастливой — с образами омута, колодца; темы времени — с образом моря; мотива признания в любви — с мотивом дарения плода; связь образа девушки — с цветком, мужчины — с охотником, птицей и др.). Естественно, эта символика выступает в сильно обедненном виде, лишается многих обрядовых анимистических подтекстов, но, во всяком случае, она встречается не так уж редко и определяет образный строй многих копл. В Латинской Америке остаточная испанская символика отмирает (следует учесть, что креольский фольклор усваивался метисами и индейцами, которым традиционная символика ничего не говорила). В результате бóльшая часть этих копл исчезает из бытования, некоторые символы выбрасываются из текста и заменяются, некоторые переосмысляются в юмористическом ключе (особенно это характерно для аргентинского фольклора гаучо), некоторые как бы «окостеневают» и деградируют в формальный, лишенный смысла параллелизм. Наряду с десимволизацией в субстратном слое народной лирики происходит переориентация на иные средства создания образности — по сути своей литературные, а не фольклорные: параллелизм (тоже наследие традиции вильянсико) почти полностью исчезает из креольского фольклора, зато чрезвычайно широко распространяется прямое сравнение, редко встречающееся в испанских коплах; и без того ограниченная система постоянных эпитетов совсем оскудевает и сменяется свободным варьированием тропов; возникают тексты, перегруженные сравнениями и метафорами, а с другой стороны, в Америке появляется множество копл информативного плана, начисто лишенных элементов образности (ни те, ни другие не характерны для

испанской традиции); наконец, отметим общее повышение роли и значимости индивидуального начала и латиноамериканской народной поэзии, выраженное, помимо трактовок отдельных тем и мотивов, в резком увеличении количества текстов «от первого лица» и, соответственно, в уменьшении процента текстов описательных и безличных. В общем, все те тенденции, что обнаружились в испанской народной лирике при смене фольклорных традиций в XVI—XVII вв., в Америке получили дополнительные стимулы и развивались ускоренными темпами.

Одновременно в первичном слое креольского фольклора накапливались новые элементы содержания, проявлявшиеся поначалу при варьировании испанских текстов (а копла, как жанр импровизационный, особенно подвержена вариативности, тем более в Новом Свете — в иной географической и этнической среде — этот процесс значительно интенсифицируется). Наряду со «стихийной» вариативностью в Америке обнаруживается целенаправленная вариативность, состоявшая в сознательном переиначивании испанских текстов, содержавших упоминания каких-либо испанских реалий на американский лад: так проявлялись первые тенденции креольского фольклора к самоориентации. Но основным фактором формирования креольской традиции стало коренное изменение форм быта фольклорного населения и связанное с ним изменение народного характера и фольклорного идеала: эти процессы тотчас отразились в содержании коплы — жанра, органически ориентированного на тесный контакт с реальной действительностью. Эпический характер конкисты, жестокие войны с индейцами, длившиеся в Бразилии, странах Ла-Платы, Чили вплоть до середины XIX в., непрестанная борьба с суровой природой, тяжелые условия жизни, относительная оторванность от цивилизации — все это не могло не повлечь за собой переориентации социально-психологических установок носителя фольклора. Американец видел, а то и сам испытал те формы социального угнетения, которых испанец не знал,— работорговлю, работу под бичом надсмотрщика, касикизм с его необузданной вседозволенностью,— и все это опять же не могло не сказаться на психологии складывающихся этносов. Независимость большинству народов досталась ценой тяжкой борьбы, но и после обретения независимости в течение века Америка была погружена в кровавый хаос междоусобных раздоров, войн, государственных переворотов, диктатур, породивших такой типичный латиноамериканский феномен, как виоленсия (произвол, насилие), который стал своего рода психологическим и эстетическим экстрактом социально-исторического процесса и значительно повлиял на жизненные установки носителя фольклора. Рожденный в этой суровой действительности, новый фольклорный идеал, исполнявший помимо функции эстетической функции воспитательные и нормативно-этические, исповедовал культ мужественности и силы, презрение

к опасности и смерти, умение стойко переносить физические лишения и удары судьбы, причем, как это вообще свойственно фольклорному искусству, эти качества трактовались в несколько усиленном, нередко утрированном виде. Уже при изучении латиноамериканских вариантов испанских копл обнаруживается стойкая тенденция к усилению, развитию, подчас огрублению испанских «силовых», «идальгических» мотивов, связанных с мужским самоутверждением в тех или иных его формах. Как и в латиноамериканской литературе, в креольской копле большое значение приобретает тема виоленсии. Появляются обширнейшие серии текстов, выражающих так называемые «мачистские мотивы» (от исп. macho — «самец», «настоящий мужчина»): безудержная бравада своей силой, ловкостью, смелостью, принижение достоинства противника, презрение к смерти, пренебрежительное отношение к слабому полу, похвальба количеством своих любовниц и др. Следуст отметить, что многие из мачистских мотивов наметились еще в испанском фольклоре, а в Латинской Америке они приобрели дополнительные стимулы к развитию. В креольской любовной лирике новый фольклорный идеал проявляется в настойчивом утверждении уникальности и силы личностного чувства, в гиперболизме, нередко принимающем фантастические формы. Отличительное свойство креольской смеховой лирики — стойкая тенденция к пародированию «серьезных» любовных мотивов, причем за основу пародии часто берется текст испанского происхождения и уж в любом случае — испанский мотив. Многие юмористические мотивы испанской лирики перешли в креольский смеховой фольклор, но решаются в более резких формулировках, иногда несколько огрубленно. К XIX в. в Латинской Америке сложились основные черты креольской коплы: повышенная роль лирического начала, мотив личностного самоутверждения как главенствующий, стремление к максимально сильному выражению идеи, необычайный динамизм, резкость и активность чувствования, раскованность психологических реакций, отсутствие жестких эстетических канонов самовыражения.

По сравнению с Испанией в Новом Свете изменился и общий состав копл. Здесь произошло, по крайней мере, четыре значительных сокращения испанской субстратной лирики: исчезли тексты, содержавшие упоминания испанских реалий, забылись тексты, основанные на традиционной символической образности, отмерли коплы, выражающие «антисиловые» мужские мотивы, и, наконец, полностью отмерла женская лирика. Отмирание женской лирики было обусловлено, во-первых, преимущественно мужским составом эмиграции на начальных этапах заселения Нового Света, во-вторых, тем, что субстратная лирика усваивалась индейцами, у которых, как правило, отсутствовала традиция женского исполнительства. Коплы женского сочинения появились в Америке лишь в XIX в.: они были целиком ориентированы на мужскую

традицию и разительно отличались от испанской женской лирической традиции. Одновременно происходило увеличение фонда копл за счет появления множества текстов, выражающих самобытные креольские мотивы или развивающих испанские мотивы, а также за счет формирования новой женской лирики. В XIX в.— в эпоху расцвета креольских жанров — в коплу, жанр по преимуществу лирический, проникла сатирическая и политическая тематика. Впрочем, политические и информативные функции в основном приняли на себя другие жанры: глосса, десима и романс.

Глосса (известна и под иными названиями: десима — в Венесуэле, Аргентине, Пуэрто-Рико и других странах, валона — в Мексике, гуахиро — на Кубе) в своей «классической» и наиболее распространенной форме представляет собой сложную комбинацию из пяти строф: квартеты из четырех десим (строф из 10 стихов с особой рифмовкой), которые поочередно развивают идею каждого из четырех стихов квартеты и ими заканчиваются. Сам принцип глоссирования — комментирование начальной строфы с повторением отдельных ее стихов — был заимствован испанскими поэтами Возрождения из древней традиции вильянсико; по этому принципу строилась вся ранняя поэзия «в народном духе», но в самом совершенном и изощренном своем виде, т. е. в комбинации с десимами, глосса целиком и полностью является продуктом профессиональной поэзии «золотого века».

Десима как фольклорный жанр существует в различных вариантах: иногда она бытует, подобно копле, как автономная законченная строфа, но чаще всего складывается в серию из четырех и более строф, связанных тематически, сюжетно, а нередко и заранее заданным стилистическим приемом: например, все строфы могут начинаться с одного стиха; или оканчиваться одинаковыми стихами, двустишиями, трехстишиями, четырехстишиями; или каждая последующая строфа может начинаться с последнего стиха предыдущей строфы и т. д. Все эти разновидности десимы при чрезвычайной широте ее тематики объединяются в жанр по сугубо формальному признаку — самой строфе, представляющей собой классическую испанскую дециму. Децима — строфа из 10 стихов, по некоторым предположениям происходящая из галисийско-португальской куртуазной лирики [10],— появилась в Испании в начале XV в. под названием «королевская копла» (copla real). Эту строфу культивировали поэты Предренессанса — Хуан де Мена, Хорхе Манрике, маркиз де Сантильяна и др.,— но она не имела четкой системы рифмовки и насчитывала более 20 разновидностей. Законченную и совершенную форму с рифмовкой abba accdda и с паузой после четвертого стиха децима обрела в 1591 г. с публикацией стихотворного сборника испанского поэта и музыканта Висенте Эспинеля; по инициативе Лопе де Веги строфа получила наименование в честь «первооткрывателя» — «эспинела». Эспинела пользовалась огромным ус-

пехом у поэтов «золотого века», перешла в народную поэзию и бытовала в песенной форме: как явствует из музыкальных манускриптов XVII в., децимы исполнялись на два голоса — в манере, характерной для народного пения[11]. Однако децима была фольклоризована лишь отчасти и не стала продуктивным жанром; и тем более испанская фольклорная традиция не восприняла глоссу, оказавшуюся слишком сложной и изощренной, слишком «литературной» для длительного бытования и воспроизведения в народной среде. С конца XVII в. в Испании намечаются признаки деградации глоссы и эспинелы, в XVIII в. эти жанры практически полностью исчезают из профессиональной и народной поэзии.

Иная ситуация сложилась в Латинской Америке, где десима и глосса в ее самой сложной, классической форме, неожиданно оказались продуктивнейшими жанрами. «И сейчас каждая полевая фольклорная экспедиция привозит новые тексты десим»,— отмечает венесуэльский фольклорист[12]. Десима и глосса активно бытуют в XIX в. (и доныне) во всех испаноговорящих странах региона, но центром их развития оказались страны Карибского бассейна: Венесуэла, Колумбия, Панама и особенно Куба, Пуэрто-Рико и Санто-Доминго, где эти жанры по своей распространенности и жизнеспособности не уступают копле, а по некоторым особенностям бытования даже заменяют ее. Становление глоссы и десимы шло на протяжении XVII—XVIII вв., но в своем новом качестве эти жанры сформировались в конце XVIII — первой половине XIX в., когда приняли на себя эпические, политические и информативные функции.

Распространение глоссы и эспинелы в Латинской Америке шло тремя путями: через колонистов XVII в., усвоивших эти жанры в Испании, когда они находились в стадии расцвета и фольклоризации; через светскую литературу Нового Света, которая активно культивировала эти жанры и тогда, когда у себя на родине они исчезли из обихода (с XVII в. во всех странах Америки был заведен обычай сочинять и публично исполнять десимы по всякому торжественному поводу, вплоть до дней рождения высоких колониальных чиновников; и через религию: священники использовали десимы для обучения, в катехизисах, проповедях, в театральных представлениях (ауто). Сильное влияние католичества на формирование жанра сказывается в том, что до сих пор все фольклорные глоссы и десимы представлены в двух больших тематических разделах, которые по народной терминологии обозначаются a lo divino (обращенные к богу) и a lo humano (обращенные к человеку, т. е. светской тематики). Большую роль в фольклоризации глоссы сыграла печать: с конца XVIII в.— а в XIX в. уже повсеместно и регулярно — десимы издаются на отдельных листках массовыми тиражами, которые в считанные дни расходятся в народе.

В процессе фольклоризации глоссы и десимы в странах Нового Света происходило их преобразование — вернее, их созидание как фольклорных жанров, что и обусловило их отличия от испанских и латиноамериканских литературных образцов. Во-первых, глосса стала подлинно импровизационным жанром и вошла на правах одного из поэтических упражнений в американские «контрапунтео». Во-вторых, неизмеримо обогатилась тематика глоссы и десимы. В Испании эти жанры были по преимуществу лирическими и панегирическими (если не считать сатирических децим Кеведо); латиноамериканская фольклорная десима охватывает практически все поэтические темы, причем очень широко распространились десимы повествовательного и информативного характера, живописующие катастрофы, стихийные бедствия, войны, пожары и т. п., десимы балладного типа (аналогичные креольскому романсу) о знаменитых ворах, разбойниках, убийцах, десимы политического содержания, заменяющие прокламации, и др. Расширение тематики жанров повлекло за собой изменение и обогащение их функциональности. Наряду с функциями эстетической и креативной, присущими всякому фольклорному произведению, они по традиции выполняют функции религиозные, приняли на себя историографическую функцию народной эпохи [13]; функцию публицистическую и информативную (печатные «листовки», ходившие в народе, по сути дела, выполняли роль газет); функцию образовательную (в Чили, Пуэрто-Рико и Венесуэле в народном бытовании записаны десимы, излагающие начальные сведения по географии, астрономии, арифметике, ботанике и земледелию [14]; в-третьих, в отдельных странах, например в Пуэрто-Рико и Санто-Доминго, эспинела исполняет обрядовые функции: здесь распространены так называемые «рождественские» десимы (décimas aguinaldos), которые поются при обходе домов во время рождественского ритуального нищебродства (т. е. совершенно аналогичные русским колядкам [15]). В-четвертых, в Латинской Америке глосса обогатилась формально: наряду с канонической глоссой бытует множество других ее разновидностей, о которых говорилось выше. В-пятых, стали более разнообразными формы исполнения этих жанров: в большинстве стран десимы и глоссы поются соло под аккомпанемент национальных щипковых инструментов; встречается ансамблевое и хоровое исполнение; в Мексике и на Кубе превалирует мелодекламационная манера исполнения, а в Пуэрто-Рико пение десим и глосс чаще всего сопровождается танцем.

Из трех основных испанских жанров, перенесенных в Новый Свет, наименее продуктивным оказался, в силу ряда исторических причин, испанский романс.

Традиционный испанский романс с моноримной структурой и ассонансными рифмами 8 abcbdb зародился в XVI в., пережил мощный, но кратковременный расцвет в XV в., а уже с начала

XVI в. обнаружил признаки упадка, или, следуя терминологии А. Менендеса Пидаля[16], вступил в «рапсодический период» своего существования, когда новые тексты в традиционной форме уже не появлялись, а старые, ранее интенсивно бытовавшие во всех слоях общества, постепенно «уходили» из верхних и средних слоев, сохраняясь как пережиток в крестьянской культуре (последнее относится уже к XVII в.). Этот процесс был обусловлен тремя основными факторами: падением эпической функции народной поэзии, коренными сдвигами в общественном сознании в XVI—XVII вв. и вхождением романса в сферу литературы.

Генетически восходивший к героическим контарес де хеста и хугларским «информационным романсам», возникший в эпоху этнической консолидации в ходе реконкисты, испанский традиционный романс, будучи формой позднесредневекового эпоса, выполнял и все функции, присущие народному эпосу, в том числе функции информационные и историографические. Поэтому завершение реконкисты (1492) и создание объединенного монархического государства (1479) — события, открывшие новую эпоху в жизни страны и сопровождавшиеся значительными сдвигами в общественном сознании,— сами по себе означали конец позднесредневекового эпоса: общество вышло из своего «эпического состояния». Конкиста Америки, несмотря на свой эпический, героический характер, все же не могла стать питательной почвой для традиционного романса, как не стали ею испанские войны XVI в. в Италии и во Фландрии, поскольку то была уже история других земель, а главное — события, происходившие в Америке, доходили до метрополии с опозданием и в пересказе и потому не были фактом самосознания испанского народа.

История романса в его отношении к профессиональной поэзии Предренессанса и «золотого века» была аналогична истории древнего крестьянского вильянсико: в сфере литературы традиционный монорим обрел строфическую форму с точной рифмой (8 abcdefe), новую тематику и новый стиль со всем разнообразием художественных средств, создания образности. Будучи формой более гибкой, отвечавшей задачам своего времени и современной поэзии, книжный строфический романс вытеснял старинный монорим из бытования[17].

В XVI в. испанский романс широко бытовал во всех слоях общества как в традиционной, так и в книжной форме и был завезен в Америку соответственно в двух своих разновидностях. Но и в Америке, несмотря на активность романсной традиции в XVI в., несмотря на эпический характер освоения новых земель, романсеро конкисты в силу ряда объективных причин не сложился. Народный эпос был продуктом средневекового мышления, а завоевание Америки происходило уже в Новое время, когда в общественном сознании, равно как и в сознании индивидуума, произошли существенные изменения, отражавшие наступление

иной эпохи. Рождение испанского романсеро, как уже отмечалось, было тесно связано с процессом этнической консолидации, который в Америке происходил много позже — в конце XVIII — первой половине XIX в.— и совпал с процессом консолидации наций (именно тогда, кстати, и возродилась романская традиция, но совершенно на иной основе). Далее, испанский романсеро был продуктом коллективного сознания, а в эпоху конкисты креольское население Америки было еще слишком малочисленно и рассеяно, чтобы можно было говорить о креольском коллективном сознании. Да и не мог развиться эпос среди небольших, достаточно обособленных друг от друга групп переселенцев. Наконец, традиционный монорим в XVI—XVII вв. находился на стадии упадка и активно уже не воспроизводился, а книжный строфический романс, в силу своей литературной природы, не был приспособлен для выполнения эпических функций.

Как и в случае с другими жанрами, тенденции, наметившиеся в Испании, в Новом Свете продолжались в том же направлении, а то и получали дополнительные стимулы к развитию: в Латинской Америке традиционный романс постепенно вымирал и ныне представлен незначительным количеством разрозненных реликтовых текстов [18], главным образом так называемых «новеллистических» романсов, которые практически во всех странах региона, очевидно, уже с XIX в. бытуют в сфере детского и женского фольклора. Зато литературный строфический романс, благодаря изначальной внутренней ориентации креольского фольклора на связь с профессиональной культурой, оказался достаточно продуктивным жанром, со временем давшим во многих странах — особенно в Мексике, Венесуэле, Колумбии и Аргентине — мощную поросль креольского романса, известного во всем мире по мексиканскому корридо [19]. До конца XVIII в. романсная традиция в Америке существовала как бы в «законсервированном» состоянии: несомненно, наряду с испанским моноримом, в народе бытовал и строфический романс местного сочинения, но что́ это были за тексты, сейчас, за отсутствием достоверных источников, указать невозможно. Во всяком случае, до конца XVIII в.— времени появления первых креольских романсов «о смельчаках» — романсная традиция в Америке поддерживалась как «снизу» (поток эмигрантов из метрополии не иссякал, а значит, в Америку были занесены и ходившие в Испании в XVII—XVIII вв. «вульгарные» и «воровские» романсы бродячих слепцов), так и сверху: в Новом Свете и в XVIII в. сохранялась традиция сочинять и публиковать информативные романсы в связи с важными политическими событиями.

История креольского романса, очевидно, в определенной степени повторяла историю глоссы и децимы: в процессе фольклоризации книжного романса происходило неизбежное стилистическое, тематическое и функциональное изменение литературного

жанра; при этом строфический романс, основу которого составляет «копла романсеада», тесно взаимодействовал с традицией копл.

В XIX в. креольский романс в тех или иных разновидностях появляется во всех испаноговорящих странах Латинской Америки, хотя фигурирует под самыми различными названиями: «романс», «корридо», «галерон», «трово», «лоа», «история» и др.; в одной только Мексике насчитывается свыше десятка наименований песен этого типа [20]. В народе варианты названий корридо нередко связываются с тематическими, формальными или эмоциональными особенностями текстов: так, в «истории» речь идет о сенсационных событиях, в «трагедии» — об убийствах и катастрофах, «эхемпло» (букв. «пример») отличается подчеркнуто назидательным тоном и т. п., но, в сущности, никакой четко выдержанной системы здесь не наблюдается: все эти произведения — несмотря на возможные тематические и формальные расхождения, несмотря даже на специфические субрегиональные или национальные черты — представляют собой модификации, проявления и ответвления единого фольклорного жанра — креольского романса. Этот жанр, в отличие от коплы, распространялся и развивался в разных странах неравномерно: наивысшего взлета он достиг в Мексике, но в принципе между корридо мексиканским и, скажем, венесуэльско-колумбийским никакой качественной разницы не существует (если не считать фабульных отличий); по методу отражения событий, взгляду на историю, поэтике, генезису, форме креольские романсы разных стран региона предстают как однотипные произведения.

Перечислим и кратко охарактеризуем основные жанрообразующие черты креольского романса. От традиционного испанского романса креольский романс отличается прежде всего тем, что это жанр лиро-эпический. В повествовательную основу жанра лиризм был привнесен, очевидно, в результате взаимодействия романсной традиции с копловой. Лирическое в креольском романсе выражается в почти обязательном наличии образа рассказчика, в личностных оценках излагаемых событий, в постоянной и открытой апелляции к чувствам слушателей, в многообразных элементах индивидуальной экспрессии (восклицания, рефрены, эстрибильо), наконец, в общем приподнятом, «возбужденном» тоне повествования. Основной функцией креольского романса стала функция информативная, приравненная к функциям креативной и эстетической, а иногда и подавляющая их — и в этом еще одно его отличие от испанского книжного романса, который с XVI в. утерял специфическую фольклорную функциональность и реализовал себя как чисто литературное произведение. Помимо информативной функции, креольский романс оказался способен принять на себя эпическую функцию во всем ее объеме, как показали в XX в. мексиканские революционные корридо, сыгравшие роль народного эпоса. Специфическая информативная функциональность жанра



Мексиканский народный праздник

отразилась и на его бытовании. Основным способом распространения креольских романсов (особенно в Мексике) с последней четверти XIX в. стали грошовые «летучие листки», выпускавшиеся несметными тиражами и мгновенно оседавшие в народе. Одновременно романсы распространялись устным путем — через профессиональных народных певцов, которые бродили по деревням и маленьким городам и за небольшую плату в песенной форме излагали «последние новости». По сравнению с испанским романсом тематика креольского романса намного шире и разнообразнее. Первые произведения этого жанра, возникшие в Аргентине, Венесуэле и Колумбии в конце XVIII — начале XIX в. и в Мексике в 40-х годах XIX в, представляли собой баллады о знаменитых бандитах, смельчаках; эта тема — тема изгоя, противопоставившего себя обществу (закону),— и в дальнейшем осталась стержневой темой креольского романса, давшей целые циклы произведений, такие, как аргентинский цикл романсов о Мартине Фьерро или мексиканский о бандитах Каналесе или Ромеро. В процессе распространения жанра его тематика разветвляется и к концу XIX в. становится фактически всеобъемлющей: создаются корридо тюремные, крестьянские, религиозные; на сюжеты любовные, библейские, морально-дидактические; о катастрофах и стихийных бедствиях, о смертных казнях и самоубийцах, о научных откры-

тиях и бытовых новинках, о достопримечательностях тех или иных местностей и об известных тореро. Следует, однако, оговорить, что в XIX в. корпус корридо, в том числе и мексиканских, был все-таки достаточно беден, еще не обладал устойчивой продуктивной традицией, а циклизация в нем проявлялась очень слабо. Только в XX в. и только в мексиканском революционном корридо традиция креольского романса достигла наивысшего взлета, выполнив функции народного эпоса. Многие из упомянутых типов песен возникали как бы на периферии жанра, основное идейное ядро которого составляла социальная проблематика, прежде всего — трагический конфликт человека с обществом. Главные мотивы, сопутствующие этому конфликту,— социальная несправедливость, насилие (как со стороны общества, так и со стороны героя), мужественность, рок, любовь, предательство, смерть. «Классические» образцы креольских романсов отличаются четкой композиционной структурой, включающей в себя шесть основных моментов: 1) обращение к слушателю; 2) указание места и времени действия (чаще всего указывается точная дата) и главного героя; 3) мотивировка поступков героя; 4) фабула; 5) прощание героя; 6) прощание с публикой. Иногда к этим моментам присоединяются и побочные: обращение певца к публике с целью привлечь внимание к себе, экспрессивные восклицания и комментарии певца для усиления эмоционального воздействия, биография и портрет героя и др. Информативность жанра и его максимальная приближенность к реальной действительности сказались на его языке и образности. Язык креольских романсов отличается простотой, ясностью, некоторой сухостью; не терпит длинных периодов и литературных украшений; редко использует диалектизмы и жаргонизмы и в то же время избегает книжной лексики. Стиль креольского романса чаще всего предельно информативен и почти начисто лишен тропов: метафоры и сравнения почти никогда не употребляются, эпитеты — исключительно редко. Зато креольский романс питает большое пристрастие к диалогу и нередко создает тонкие речевые характеристики героев.

Другая группа произведений креольского фольклора представлена жанрами, ведущими свое происхождение из европейской профессиональной культуры.

Главным проводником европейского искусства в креольский фольклор стал театр (с начала XIX в. театры во множестве открывались не только в центральных, но и в провинциальных городах). Фольклоризация новых элементов шла «сверху вниз»: из города (помимо театра, через музыкальный салон и массовую печатную продукцию) — в пригород — в деревню; нередко возникали сложные «интерферентные волны»: из деревни — обратно в пригород, в город и оттуда, уже в новом обличье — вновь в деревню.



Мексиканский народный танец «харабе»

В последней четверти XVIII — начале XIX в. огромным успехом в Латинской Америке пользовалась испанская сценическая тонадилья. Тонадилья — испанский лирико-драматический жанр XVIII в.: небольшие сценические представления с условной комической или лирической фабулой, широко использующие обработанные народные песни и танцы, которые приспосабливались к театральной сцене и уже в таком эстрадно-стилизованном виде уходили в народ. Почти четверть века тонадилья царила на театральных подмостках Мехико, Гаваны, Боготы, Лимы, Буэнос-Айреса, Сантьяго и оставила заметный след в креольском фольклоре почти всех латиноамериканских стран. Так, например, говоря о мексиканском народном искусстве, В. Т. Мендоса подчеркивает: «Без преувеличения можно сказать, что по крайней мере 60% всего музыкального фольклора Мексики берет свое начало из тонадилий» [21]. Благодаря тонадилье в креольский фольклор вошли испанские песенно-хореографические жанры позднего происхож-

дения: болеро, фанданго, качуча, тирана, оле и др.; частью они перерабатывались и обрастали креольскими элементами, частью бытовали в своем первозданном (сценическом) виде. Тонадилья значительно повлияла на музыку и хореографию песенно-танцевальных жанров[22]. Что касается текстов песен, то ее влияние сказалось лишь в поэтической форме и в некоторых стилистических приемах. Излюбленной стихотворной формой тонадильи была сегидилья, характерными стилистическими приемами — рефрен (повторение, часто бессистемное, отдельного стиха) и интеркалада (перебивающие стих или строфу восклицания типа «карамба», «сьелито», «ай-ай-ай», «ми вида» и т. п.). Прием интеркалады очень широко распространился в креольском фольклоре, проникнув и в коплу. Появились новые восклицания — «сьелито линдо», «ай, си», «видалита» и др.; причем нередко в народе песням давалось жанровое обозначение по типу их интеркалады. Так возникли аргентинско-уругвайские и мексиканские сьелито, аргентинские, перуанские и боливийские видала (или видалита), бытующие во всем регионе песни испанского сценического происхождения под названием «карамба». Аргентинские сьелито появились в начале XIX в., в ходе борьбы за независимость как песни патриотического содержания: их рефрен, эстрибильо или интеркалада «сьелито» (букв. «небушко») по смыслу ассоциировались с темой свободы и выражали возбужденное, приподнятое настроение. Мексиканские сьелито большей частью связаны с любовной тематикой; их стиль несет на себе сильный отпечаток тонадильи. Южноамериканская видала — короткая любовная песня, непременно меланхоличная по тону, нередко содержащая черты романтической поэтики (см. дальше) и во многом аналогичная триете и яравн. В формальном отношении она представляет собой коплу с эстрибильо или интеркаладой, перебивающими каждый стих или двустишие квартеты.

К тонадилье восходят и тексты чилийской куэки, ставшей символом национального фольклора (музыка и хореография ведут свое происхождение от испанских танцев-пантомим XVI в. Как танцевальный жанр куэка известна в Перу, Боливии и Аргентине под названием «маринера», «самба», «самакуэка»). Куэка отличается четкой формальной структурой: за квартетой следуют две сегидильи с рефреном и интеркаладой «ай, си», развивающие содержание первой строфы, и завершается композиция двустишием-резюме, как правило, содержащим какую-либо сентенцию[23]. Изначально куэка культивировала исключительно любовную тематику, но, как это происходило с коплой, десимой, креольским романсом, по мере распространения жанра его тематика расширялась и во второй половине XIX в. появились куэки бытового, социального и политического содержания.

В 20-х годах XIX в. тонадилью вытесняют с театральных подмостков оперы Россини, Паизилло, Чимарозы, а затем Доницетти

тини. Усвоение итальянского бельканто опять же носило характер массового повального увлечения. Итальянская музыка, простоты ария da caro, процветала в салонах аристократии и любительских музыкальных салонах, оттуда перешла к средним и низшим городским слоям, затем — в фольклорную среду, где оказала значительное влияние на музыку и стихотворную форму многих креольских песен[24]. На протяжении XIX в. в Латинской Америке происходила фольклоризация европейских танцев — вальса, мазурки, польки — текстами местного, как правило салонного, сочинения. Во второй половине XIX в. большое распространение — особенно в Мексике и в странах антильского субрегиона — получила хабанера (кубинская модификация европейского контрданса) с текстами литературного происхождения.

Но самое значительное влияние на креольский фольклор (именно на тексты песен) оказала романтическая поэзия. Влияние европейского романтизма в латиноамериканской литературе сказалось в первую очередь и главным образом на поэзии, так как в начале XIX в. художественная проза региона находилась еще в зачаточном состоянии (первый латиноамериканский роман появился в 1816 г.). Усвоение романтизма в Новом Свете сопровождалось вовлечением в процесс литературного творчества широкого контингента людей, в который вошли, помимо профессиональных и полупрофессиональных поэтов, многочисленные «образованные» любители из интеллигенции и средних классов и масса самоучек из крестьянской и мещанской среды (развитию песнетворчества способствовало обретение странами Латинской Америки политической независимости и расширение печати). Дилетанты-версификаторы из мещанских слоев заложили основы поэтики фольклорных романтических песен, распространенных в тех или иных модификациях во всей Латинской Америке. На каждом этапе своего «снижения» романтический стиль (именно стиль, а не текст) изменялся, и чем «ниже» — тем больше. Эти изменения шли в двух основных направлениях: с одной стороны, романтический стиль обеднялся и упрощался (так как переходил в менее культурные слои населения), с другой — обрастал стереотипами, т. е. приспособлялся для восприятия и воспроизведения в коллективной среде. Сопоставление текстов разных уровней (профессиональный — дилетантский — фольклорный) позволяет выявить ведущие тенденции фольклоризации романтической поэзии в Латинской Америке.

Концептуальная по своей сути романтическая минорность была усвоена латиноамериканскими второразрядными поэтами чисто поверхностно, как некий непременный атрибут стиля: минорность переходит в искусственную манерную сентиментальность. Этот искусственный настрой легко усваивается дилетантами, при этом значительно усиливается, утрируется и утверждается в качестве стереотипа, превратившись как бы в обязатель-

ный элемент поэтического творчества. Мотивы печали и ст[illegible] полностью высвобождаются из рамок причинно-следственны[illegible] зей: достаточно еще одной ступени усиления и утрирования, [illegible] эта минорность переходит в специфический фольклорный «[illegible] рыв».

Европейскому романтизму было органически свойственно т[illegible] готение к экзотике, опять же имевшее философскую и эстетиче[illegible] скую обоснованность. Ориентированные на поверхностное восприятие «модного» литературного течения, второразрядные версификаторы сразу схватывают внешний романический антураж и чужеродные образы и реалии. Но и вне зависимости от антуража, несоответствие реального чувства выражаемому было усвоено как закон поэтического творчества, что и определило насыщенность всей «низовой» лирики духом экзотизма. В массовой дилетантской поэзии и в романтических фольклорных песнях экзотизм проявляется как на уровне образности и лексики (книжные обороты, употребляемые подчас весьма неуклюже), так и на уровне ситуационном: сама ситуация страдания лирического героя — условная, неимоверно преувеличенная и вырванная из контекста причинности — является насквозь экзотичной ситуацией. По сути дела, фольклорный «надрыв» представляет собой сниженный романтический идеал, который в фольклорном жанре стал выполнять функции нормативного фольклорного идеала.

Наряду с изменением настроя и «экзотизацией» романтической поэзии, происходило и ее тематическое обеднение. Тематика массовой дилетантской поэзии и фольклорных романтических песен укладывается в небольшую схему: стереотипная ситуация (ситуация страдания) представлена двумя темами (несчастная любовь и страдание «само по себе»), а те, в свою очередь, несколькими мотивами (любовь неразделенная, смерть возлюбленной, разлука, роковая судьба, роковая женщина и т. п.); несколько особняком стоят песни, выражающие заверения в «вечной любви». Притом тексты лишаются всякой динамики, мысль не развивается, а как бы идет по кругу, а сама песня замыкается в одном мотиве и представляет собой однотонный всплеск чувства. Вместе с тем без такого тематического обеднения романтическая поэзия не могла бы фольклоризоваться, ведь в процессе стереотипизации содержания закладывались основы вызревающей фольклорной традиции.

Одновременно происходило общее обеднение образности романтической поэзии на каждом этапе ее «снижения» в фольклорные массы. Уже в поэзии профессионалов постоянно встречаются повторения одних и тех же метафор, сравнений и эпитетов; в массовой дилетантской поэзии широко распространилось несколько клишированных метафор типа «музыка сердца», «алтарь души» и т. п.; сравнения употребляются очень редко, и те опять же клишированы; главным образом используются эпитеты, но фонд

их совсем оскудевает, буквально до 40—50 единиц («горький», «роковой», «ужасный»; «неблагодарный», «печальный» и т. п.). Эти поэтические штампы в фольклорной песне кристаллизуются и превращаются в систему поэтических клише, без которых немыслима фольклорная традиция и без которых романтический стиль не мог быть ни усвоен в народе, ни воспроизведен. Основным художественным средством выражения идеи становится смысловой повтор: мотив нагнетается, т. е. одна и та же мысль постоянно варьируется и повторяется.

Судить о распространении и формах бытования романтических песен в масштабе всего региона весьма затруднительно, так как во многих странах подобного типа тексты не изучались и не фиксировались, считаясь «городской порчей» крестьянского фольклора. Однако многочисленные (хоть и отрывочные) факты свидетельствуют о том, что фольклорные романтические песни литературного происхождения бытуют — где более, где менее интенсивно — во всей Латинской Америке и везде приблизительно в одинаковых формах.

Наибольшей популярности романтические песни достигли в Мексике, где к середине XIX в. сформировались в устоявшийся фольклорный жанр, известный под названием «мексиканская сентиментальная романтическая песня» (обозначение жанру дал В. Т. Мендоса; в народе он именуется просто «канcьон»). Мелос и двухстрофная литературная форма жанра с полной или частичной ритурнелью (повторение в конце второй строфы одного или двух заключительных стихов первой строфы) развились на основе итальянской арии. В дальнейшем в процессе бытования в фольклорной среде мексиканские сентиментальные романтические песни вступили в активное взаимодействие с крестьянской копловой традицией. Ее влияние обусловило значительные формальные изменения романтических песен: полное или частичное отпадение ритурнели, нарушение равномерности стихотворных метров, объединение в одну строфу стихов разной величины — от 10 до 19 силлабических, нарушение размера строфы (2, 3, 5, 7 стихов), замена перекрестных рифм на смежные, сочленение романтической строфы с коплой, сочленение романтического широкого стиха с 8-строчным силлабическим копловым. В содержании романтических песен воздействие копл сказалось в проникновении традиционной лексики и образности, в конкретизации искусственной «ситуации страдания», в проникновении в романтическую песню различных мотивов, в том числе «силовых», мачистских мотивов, в частичном изменении фольклорного идеала и характера лирического героя (сплав сентиментального героя с мачо), в появлении элементов эпического фона (в этом смысле романтическая песня была абсолютно «герметична» и начисто оторвана от реальной действительности). В результате синтеза фольклорной романтической традиции с копловой в Мексике к

середине XIX в. сформировался жанр так называемой «сельской песни» (кансьон ранчера). Сельская песня представлена многообразными субрегиональными вариантами и разными формальными типами — как в форме «классических» романтических песен, так и в форме «серии» копл [25]. По признакам поэтики и содержания они также делятся на множество типов, представляющих начальные, промежуточные или заключительные этапы взаимодействия традиций.

Мексиканским романтическим сентиментальным песням аналогичны ярави [26] — сольные лирические песни городского происхождения, распространенные в XIX в. в Эквадоре, Аргентине, Уругвае и Перу. Эти песни любовного содержания также сформировались в результате фольклоризации романтического стиля и взаимодействия романтической фольклорной традиции с копловой.

Опорный элемент поэтической формы ярави — строфа из четырех 10—14-строчных силлабических стихов; количество строф колеблется от двух до четырех, нередко между строфами вставляются эстрибильо в форме коплы (обычная квартета). В Перу бытуют песни под названием «мулиса», по всем признакам поэтики и содержания опять же совершенно сходные с мексиканскими романтическими сентиментальными песнями: тот же надрыв и экзотизм, те же зачины, сразу вводящие в условную «ситуацию страдания», та же вычурная лексика, такая же декларативность с постоянным нагнетанием одного мотива за счет буквальных и синонимичных повторов. Отличия наблюдаются в форме и в бытовании. Мулиса строится из трех строф 11-строчных силлабических стихов и эстрибильо в форме коплы; а исполняется во время ежегодного карнавала.

Поздним отголоском фольклоризации романического стиля стала аргентинская танговая песня, сформировавшаяся в сфере массового дилетантского сочинительства в 20-х годах XX в. Фольклоризованный романтический стиль внедрялся во все ранее бытовавшие креольские жанры: в коплу, десиму, глоссу (правда, в незначительной степени). Определить влияние литературного романтизма в креольских фольклорных текстах не составляет труда: оно проявляется в увеличенном размере стиха (несвойственные субстратным фольклорным формам 10—16-строчные силлабические метры), в лексике (стереотипный набор книжных заимствований) и в эмоциональном настрое (слезливый сентиментализм, надрыв).

Рост самосознания формирующихся наций ярко проявился в жанре патриотических песен, возникших во времена войн за независимость и во множестве распространившихся во второй половине XIX в. Эти песни не обладают особой поэтической формой и существуют в формах романтической песни, смешанной коплово-романтической традиции (с эстрибильо и в виде серии копл).

Жанровость этим песням придает их тематика и идейная направленность: восхваление красот и богатств страны (чаще — какой-либо провинции или города) и открытое национальное самоутверждение.

[1] Подробно об индейской культуре доколумбовой эпохи см. в кн.: История литератур Латинской Америки. М., 1985. Кн. 1.

[2] См.: *Пичугин П. А.* Мексиканская песня. М., 1977. С. 20—25.

[3] См.: *Carvalho-Neto P. de.* Antología del folklore ecuatoriano. Quito, 1964. P. 149—150; Poesía popular. Alcances y apendices. Indices. Quito, 1960. P. 27; *Carvalho-Neto P. de.* Folklore de Paraguay. Quito, 1961. P. 38—39. (Тексты выдержаны в форме испанских 8-силлабических квартет с перекрестной полной рифмой: 1-й и 3-й стихи исполняются на испанском, 2-й и 4-й — на кечуа и гуарани; без сомнения, в этих песнях, большей частью юмористического содержания, билингвизм был преднамеренным, имел игровой, смеховой оттенок.)

[4] *Vega C.* El orígen de las danzas folklóricas. Buenos Aires, 1956; *Mendoza V. T.* Panorama de la música tradicional de México. México, 1956.

[5] Подробно эти проблемы освещены в кн.: *Земсков В. Б.* Аргентинская поэзия гаучо. М., 1977. С. 28—31.

[6] Подробно эти вопросы освещены в кн.: *Frenk Alatorre M.* Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua). Mexico, 1968; *Jiménez de Baez Y.* Lírica cortesana y lírica popular actual. México, 1964; *Romeralo S.* El villancico. Madrid, 1969.

[7] В своем исследовании, посвященном истории книги в Америке, аргентинский ученый Х. Торес Ревельо приводит выписки из регистрационных книг кораблей, прибывавших в Новый Свет. Эти списки со всей очевидностью свидетельствуют, что в XVI—XVII вв. книжный импорт больше чем наполовину состоял из кансьонеро и романсеро (сборников песен и романсов), количество которых иногда указывалось не поштучно, а в ящиках или сундуках. См.: *Torres Revello J.* El libro la imprenta y el periodismo en América durante la dominación espanola. Buenos Aires, 1940.

[8] Народные профессиональные певцы стали главными героями таких известных произведений латиноамериканской литературы, как «Мартин Фьерро» Хосе Эрнандеса и «Кантакларо» Ромуло Гальегоса.

[9] Примеры этих и прочих упомянутых в главе жанров в переводах на русский язык см. в кн.: Народная мексиканская поэзия. М., 1962; Поэзия гаучо. М., 1964; *Пичугин П. А.* Народная музыка Аргентины. М., 1971; он же. Мексиканская песня.

[10] См.: *Orta Ruiz J.* Décima y folklore. La Habana, 1981. P. 11—12.

[11] Ibid. P. 16.

[12] *Carrero A. L.* A Folklore literario // Panorama de folklore venezolano. Caracas, 1959. P. 120.

[13] См.: *Jiménez de Baez Y.* La décima popular en Puerto-Rico. México, 1964. P. 49.

[14] См.: Ibid. P. 59, 386, 404; Carrera A. L. Op. cit. P. 106; Aretz I. Manual del folklore venezolano. Caracas, 1957. P. 190—193.

[15] См.: *Jiménez de Baez Y.* La décima popular en Puerto-Rico. México, 1964. P. 87—95.

[16] *Menèndez Pidal R.* Los romances de América y ortos estudios. México; Buenos Aires, 1939. P. 82—83.

[17] См.: *Menéndez Pidal R.* Romancero hispânico: (hispano-portuguez, americano y sefardi). Madrid, 1953. T. 2. P. 120—150.

[18] Больше всего зарегистрировано в Чили — около 150. См.: *Vicuna Cifuentes J.* Romances populares y vulgares. Santiago, 1912. Гораздо

меньше — от 20 до 50 текстов в Мексике, Перу, на Кубе. См.: *Mendoza V. T.* El romance español y el corrido mexicano. México, 1939; *Romero E.* El romance tradicional en el Perú. Lima, 1952; *Poncet y Cardenas C.* El romance en Cuba. La Habana, 1972.

[19] Подробнее об истории романсной традиции в Испании и Америке см. в кн.: *Земсков В. Б.* Аргентинская поэзия гаучо. М., 1977. С. 31—38.

[20] См.: *Mendoza V. T.* Lírica narrativa de México. México, 1964. P. 49.

[21] *Mendoza V. T.* Panorama de la música tradicional de México. México, 1956. P. 59.

[22] На мексиканском материале показано в кн.: *Пичугин П. А.* Мексиканская песня. С. 34—37, 120—128.

[23] См. антологию в кн.: *Acevedo Hernández A.* La Cueca. Santiago, 1953.

[24] Это влияние изучено подробно на мексиканском материале. См.: *Mayer-Sera O.* Panorama de la música mexicana. México, 1941. P. 110—150; *Mendoza V. T.* La canción mexicana. México, 1961.

[25] Подробную музыковедческую характеристику сельских песен см. в кн.: *Пичугин П. А.* Мексиканская песня. С. 51—57.

[26] Не путать с одноименными индейскими песнями на кечуа, зародившимися в инкскую эпоху.

Приложение

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ И РОССИИ

С начала XIX в. русско-латиноамериканские отношения вступили в новую фазу. Восприятие Латинской Америки в русской литературе и журналистике заметно расширилось и обогатилось; эта рецепция становилась одним из многих факторов, участвовавших в процессе общественно-культурного развития России. Такой качественный сдвиг объясняется прежде всего теми историческими событиями, которые почти одновременно происходили в Латинской Америке и России. Полтора десятилетия войны за независимость, которую вели испанские колонии против ига метрополии, совпали с периодом общественного подъема в России 1814—1825 гг., завершившимся восстанием декабристов. Важно отметить, что примерно в это время «кругосветные» плавания русского флота открыли эпоху непосредственного контакта со странами Латинской Америки. И если в предшествующий период представления об этих странах, формировавшиеся в системе просветительских категорий, носили вполне умозрительный характер, то отныне они все более корректировались конкретными наблюдениями над той реальностью, с которой сталкивались русские путешественники.

В интересующие нас годы в недрах русской культуры вызревали тенденции романтизма. «Расширение горизонта мировой экономики и политики шло одновременно с расширением кругозора романтического национального понимания культуры... Не случайно в это время становятся очень популярны описания путешествий в экзотические страны»[1]. Это общее положение, сформулированное Г. А. Гуковским, убедительно подтверждается на примере континента, с которым дотоле не было прямых контактов. Вслед за первым русским кораблем «Надежда» под командованием Крузенштерна, который в 1804 г. бросил якорь в Рио-де-Жанейро, в последующие четверть века в Южной Америке побывали десятки русских судов, что имело немаловажные последствия как для отечественной науки, так и для развития культурных и литературных связей между Россией и Латинской Америкой.

Русские моряки оставили немало разнообразных свидетельств о своих поездках в страны Нового Света; здесь были и сугубо профессиональные отчеты, и почти протокольные записи, но были и живые, впечатляющие очерки, обладавшие несомненными литературными достоинствами. Зарисовки с латиноамериканской «натуры» создавали также и профессиональные художники, специально приглашавшиеся в состав команды кораблей. Их задачу

определил один из выдающихся мореплавателей Ф. Ф. Белинсгаузен: «Живописцы в их художестве имеют средство представлять зрению понятия о всем том, что имеется видимого в природе, и от трудов их ожидается верное изображение всех заслуживающих любопытство предметов»[2]. Художника П. Н. Михайлова, отправлявшегося в составе экспедиции Белинсгаузена, президент Академии художеств А. Н. Оленин напутствовал словами: «Натура должна быть представлена как она есть, а не так, как она должна быть красива и совершенна».

Моряки-писатели, как и сопровождавшие корабль художники, стремились, сохраняя достоверность, передать и испытанные ощущения, и в целом ряде случаев можно констатировать удачное сочетание документальности и художественности. Показательно, что мичман П. М. Новосильский, просивший снисхождения у читателей за стилистические погрешности, вынес в качестве эпиграфа к своей книге слова: «Les marins ecrivent mal, mais aves candeur»,— тем самым он сознательно приобщал свое сочинение к лирической прозе. Кстати, рецензент «Отечественных записок» отмечал, что приведенный эпиграф, хотя «показывает скромность автора, но совершенно неприличен русским мореходцам, которые вообще пишут правильно, ясно, точно, скромно, следовательно, пишут хорошо, как должно»[3].

В 20—30-е годы вышло в свет более десятка книг, описывавших первые отечественные кругосветные путешествия, в том числе и в страны Латинской Америки. Среди них «Путешествие вокруг света, совершенное на военном шлюпе „Камчатка" в 1817, 1818, 1819 годах флота капитана Головнина», две книги капитана О. Е. Коцебу, под командованием которого совершили рейсы в Южную Америку бриг «Рюрик» в 1815—1816 гг. и шлюп «Предприятие» в 1823—1826 гг., «Плавание вокруг света на шлюпе „Ладога" в 1822, 1823 и 1824 гг. Андрея Лазарева» (1832), «Путешествие вокруг света на военном шлюпе „Сенявин" в 1826, 1827, 1828 и 1829 гг. капитана Федора Литке». Позже опубликовал свое сочинение «Южный полюс. Из записок бывшего морского офицера» уже упомянутый Новосильский. В этих, как и других подобных, сочинениях освещалось пребывание кораблей в странах Южной Америки — чаще всего суда заходили в порты Бразилии, Чили, реже — Перу. Прежде всего русские моряки отдают дань неведомому и удивительному зрелищу, которое являла природа Нового Света. «Здесь все пленяет чувства,— с восторгом писал на родину лейтенант Ф. Ромберг, плававший на корабле «Надежда», который первым прибыл к берегам Южной Америки.— Может ли северный житель смотреть на это равнодушно?»[4]

Нет ни одной книги, ни одного очерка, ни одного частного письма, где бы моряки-путешественники не пытались воссоздать величие природы Америки — могучих гор, тропических лесов,

степных просторов. Возбуждающее воздействие этой стихии приводило путешественников в состояние романтического восторга. «Не знаю, что я чувствую, смотря на величественные скалы Нового Света. День кончался, и солнце скрывалось за высокими хребтами Америки; ярко оно отбрасывает лучи свои, теряющиеся постепенно в черном эфире неба. Прекрасная, единственная картина, ее можно чувствовать, и никакое перо не в состоянии описать ее; силы человеческие слабы, чтобы выразить все красоты природы» [5]. Эти слова — при первом приближении к берегам Южной Америки — записывает мичман Федор Матюшкин, лицейский друг Пушкина (который, согласно существующей версии, напутствовал его перед дальним плаванием и, в частности, советовал вести дневник).



«Перуанец»
Художник М. Тиханов

Подобные чувства владели не только двадцатилетним новичком, но и опытным морским командиром Ф. П. Литке. В виду чилийского берега он пишет: «Ночью туман рассеялся, а рассвет явил нам зрелище неописанного величия и прелести: зубчатая с острыми пиками цепь Анд резко выделялась на небесной лазури, первыми лучами солнца озаренной! Не буду умножать числа тех, которые терялись в тщетных усилиях передать чувства свои при первом виде подобных картин природы. Они неизъяснимы, подобно великолепию самого зрелища. Переливы цветов, постепенное освещение облаков и неба с поднятием солнца неподражаемо прелестны» [6].

Бразилия была первой страной Нового Света, к берегам которой причаливали все суда, отправлявшиеся вокруг Америки, а порт Рио-де-Жанейро — неизменной их стоянкой. Потому-то наибольшее количество описаний пришлось на долю именно этой земли, поражавшей европейских путешественников буйством и пышностью тропической природы. «Многие описывали великолепную природу Бразилии, но никто еще, пожалуй, не смог найти слов, способных передать все очарование ее дивной красоты,— отмечал известный флотоводец Отто Коцебу.— Только обладая самым богатым воображением, можно представить себе эти живописные ландшафты, эту пышную исполинскую растительность,

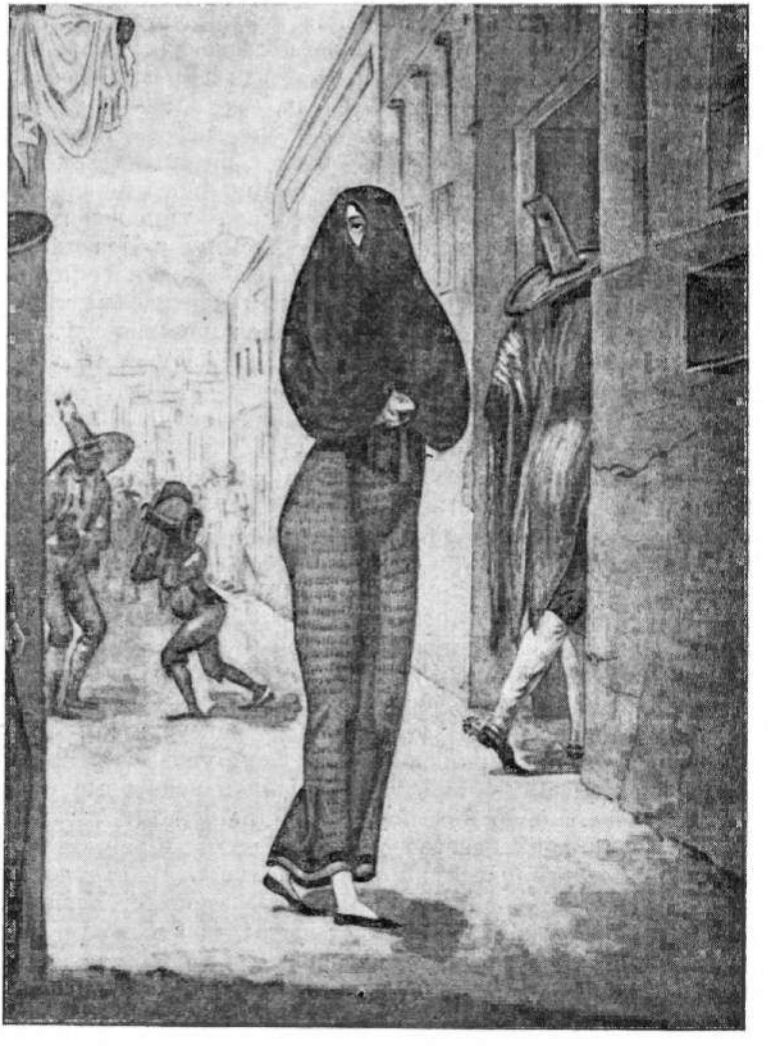
которая во всем своем многообразии, сверкая тончайшими переливами красок, щедро покрывает долины и горы вплоть до морского побережья»[7]. Вот характерный образец восторженно-взволнованного описания: «...тропические ночи неизъяснимо прелестны! Воздух чистый, прозрачный, упоительный! В беспредельном пространстве небес зажигается бесчисленное множество звезд; они горят одна другой ярче, одна другой светлее. Море покрывается фосфорическим светом, пена вокруг судна превращается в огонь и золото, струя за кормою кажется пламенною рекою. Многие звезды, никогда в северном полушарии не видимые, как, например, в созвездиях Эриадна, Корабля, Центавра и Южного креста, горят самым чистейшим светом; особенно на последнее нельзя довольно насмотреться: никакой бриллиант, никакой самоцветный камень не дадут и слабого понятия о чудном, изумительном блеске звезды на нижней оконечности этого дивного креста»[8]. Примечательно, что и И. А. Гончаров, много позднее посетивший район южной Атлантики, использовал для описания своих впечатлений аналогичный метафорический ряд: «...под кораблем разверзается пучина пламени, с шумом вырываются потоки золота, серебра и раскаленных углей. Вы ослеплены, оглушены, объяты сладкими творческими снами... вперяете неподвижный взгляд в небо: там наливается то золотом, то кровью, то изумрудной влагой Конопус, яркое светило корабля Арго, две огромные звезды Центавра. Но вы с любовью успокаиваетесь от нестерпимого блеска на четырех звездах Южного креста: они сияют так скромно и, кажется, смотрят на вас так пристально и умно»[9].

Автор «Фрегата „Паллады"», представивший в этой книге образцы реалистической прозы, в данном случае сознательно прибегает к поэтике романтизма, отнюдь ему не свойственной. В этой связи небезынтересно, что в заключительном абзаце книги процитированы стихи поэта-романтика В. Г. Бенедиктова, которые тот посвятил ему перед отъездом:

Вот Азия, мир праотца Адама,
Вот юная Колумбова Земля.
И ты свершишь плавучие наезды
В те древние и новые места...[10]

Восторженная приподнятость, с которой описывалась экзотическая природа Южной Америки, была крайне характерной, но не единственной особенностью романтического восприятия этого далекого мира. Другая его распространенная черта — гневный протест против рабского положения негров, которое русские путешественники наблюдали в Бразилии на каждом шагу.

Осуждение рабства в Америке — тема не новая для русской общественно-литературной мысли. Заявившая о себе еще в XVIII в., она давала возможность обличать крепостнические по-



«Перуанка». Художник М. Тихапов

рядки в самой России. Эта устойчивая аллюзия просматривается, как уже говорилось (см. кн. 1), во многих выдающихся произведениях русской поэзии и публицистики на рубеже XVIII—XIX вв., посвященных Америке. Н. И. Тургенев в своей книге «Россия и русские» высказался на этот счет недвусмысленно: «Рабство русских крестьян, хотя и отличается значительно... от рабства негров, тем не менее должно иметь с последним много

аналогичного»[11]. Но только начиная с первой четверти XIX в., благодаря многочисленным свидетельствам очевидцев, инвективы против рабства наполнялись конкретностью: картина была увидена воочию. «Сколь прискорбна мысль, что одна из плодоноснейших стран в свете не может быть возделываема, словом сказать, не может иметь политического бытия, не лишая некоторого числа на несчастье рожденных людей драгоценного и священнейшего природного права свободы»,— писал еще один выдающийся флотоводец Ф. П. Литке, когда впервые побывал в Бразилии[12].

Красоты природы и ужасы рабства образовывали типично романтическую антиномию: «Возмутительным контрастом к прелестям чудесной природы Бразилии показался нам вид двух судов с невольниками, только что прибывших из Африки и, подобно нам, вставших здесь на якорь. Торговля людьми — позорное пятно на цивилизованных государствах, которого большинство из них уже стыдится»,— пишет Коцебу[13]. В очерках русских моряков есть непосредственные зарисовки невольничьих рынков. Например, у Новосильского: «На многих скамьях сидели голые негры, мальчики на передних, взрослые на задних. Португалец с бичом в руке показывал лицом товар свой; по данному знаку, негры вскакивали со своих мест и прыгали с ноги на ногу»[14]. Или у Д. И. Завалишина, побывавшего в Рио на фрегате «Крейсер» (его очерк был опубликован лишь в конце века): «На рынке показывали невольников просто как животных, заставляли бегать для показания их проворства»[15].

Не менее впечатляющую картину работорговли рисует А. П. Лазарев, столкнувшийся с этим злом уже на рейде Рио-де-Жанейро: «На сем месте останавливались некоторые купеческие суда, из коих одно под португальским флагом, возвращавшееся от Африканских берегов с многоразличными попугаями и обезьянами, выставленными на верху палубы, привлекло наше любопытство. Какое ужасное зрелище поразило нас! Многие полуобритые головы торчали из грот-люка; 530 бедных негров большей частью 12- и 14-летних были заключены на палубе. Ни вопли сих несчастных, ни ясно видимые на лицах их страдания от болезней и изнурения от голода не трогали злого сердца властелина их, который, забыв все священные обязанности к человеку, для насыщения алчной и корыстолюбивой души своей не устыдился выменять подобных себе на разные безделки, в надежде от продажи получить по 200 талеров за каждого человека»[16].

Целая глава книги «Впечатления моряка» (1840), написанной В. Завойко, посвящена осуждению работорговли в Бразилии и вообще всей системы «зверства человеческого», препятствующей прогрессу страны. Он обращается с прямой инвективой в адрес работорговцев: «Разве работник, лошадь, на которой вы пашете, возите воду и ездите в церковь, непременно должен быть вашей собственностью, чтоб вы могли терзать его по свое-

му произволу!»[17]. Риторическая фраза автора, как совершенно очевидно, относилась в равной степени и к бразильскому рабовладельцу, и к русскому крепостнику.

Книги русских путешественников, рассказывавшие об экзотических странах Нового Света, участвовали в формировании романтической культуры в России, которая явилась составной частью романтического движения во всем мире. Поэтому вполне оправданно рассматривать эти сочинения в одном ряду с европейской литературой путешествий. Характеризуя эту литературу как «истинное воплощение романтизма», современный перуанский исследователь упоминает среди ее творцов одного из русских авторов — Коцебу.

В самой России значение подобных книг и их романтический характер были осознаны далеко не сразу. Поначалу отечественные читатели проявляли слабый интерес к произведениям русских путешественников начала века. В. Белинский не без горечи напоминал, что «известные путешествия Крузенштерна вокруг света, изданные в 1809—1813 годах на русском и немецком языках, и путешествия Лисянского, изданные в 1812 году на русском и английском языках, в России разошлись по 200 экземпляров каждая, меж тем, как в Германии вышло три издания Крузенштерна, а в Лондоне продана за две недели половина экземпляров Лисянского»[18].

Однако к середине 20-х годов положение меняется. Именно русские романтики не только привлекают внимание читающей публики к лучшим образцам отечественной литературы путешествий, но и включают эту литературу в круг собственных художественных интересов. В 1824 г. Н. А. Бестужев публикует в «Полярной звезде» статью, где в романтическом ключе говорится о «счастьи обрести новые неизведанные страны»: «Как изъяснить прелесть нового, неиспытанного чувствования при виде особенной земли, при вдохновении неведомого бальзамического воздуха, при виде незнаемых трав, необыкновенных цветов и плодов, которых краски вовсе незнакомы нашим взорам, вкус не может быть выражен никакими словами и сравнениями. Сколько новых истин открывается, какие наблюдения пополнят познания наши о человеке и природе с открытием земель и людей Нового Света»[19].

Высказанная Николаем Бестужевым мысль конкретизируется в статье его брата Александра Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года», опубликованной годом позже в том же номере «Полярной звезды». Речь здесь о только что увидевшей свет «книге капитана шлюпа „Камчатка“ „Путешествие около света г-на Головнина“. Первая часть оного посвящена рассказу и описаниям истинно романтическим; слог оных проникнут занимательностью, дышит искренностью, цветет простотою. Это находка для моряков и для людей светских...»[20]. И сра-

зу же за характеристикой «истинно романтических» достоинств книги Головнина следует сообщение о предстоящем выходе в свет новой романтической поэмы А. С. Пушкина. Так, книга Головнина естественным образом вписывается в контекст русского романтического движения.

Романтическая эпоха вообще культивировала жанр путешествий. В 1833 г. В. Г. Белинский перевел для «Телескопа» эссе Фердинана Дени «О поэзии и философии путешествий с древних времен до XVI века». Французский исследователь, критик, прожив много лет в Бразилии, внес серьезный вклад в развитие ее романтической литературы; в этом эссе Ф. Дени рассматривает многовековую историю жанра с позиции романтической эстетики. И особенно примечательно его решительное осуждение ограниченности путешественников предшествующих столетий. «Стремление находить в только что открытом мире мифологические верования Греции и религиозные идеи евреев», свойственное первым исследователям Нового Света, получает продолжение в «презрении к религиозным идеям или характеристическим действиям чуждых племен» [21], свойственном людям XVIII в. Энтузиаст и пропагандист литературы Бразилии (этому посвящена его статья, о русском переводе которой будет сказано далее), Ф. Дени отстаивал самобытность исторического и культурного развития Латинской Америки.

Среди европейских писателей и мыслителей, внесших свой вклад в познание Нового Света, Дени упоминает А. Гумбольдта и Шатобриана, чьи имена пользовались большой популярностью в России. Разумеется, немецкий ученый и французский писатель по-разному воздействовали на умы русских читателей, однако оба они много способствовали приобщению самой широкой аудитории к романтическому образу «земли неведомой».

Первые известия о путешествии, которые Гумбольдт вместе с Эме Бонпланом совершил в Новый Свет, появились еще в 1803 г., а его книга «Путешествие в равноденственные области Южной Америки» увидела свет на французском языке в 1812 г. Через десять лет, когда Вольное общество любителей русской словесности приступило к изданию своего органа «Соревнователь просвещения и благотворения», то в первых же его номерах началась публикация сокращенного изложения этого огромного труда под заглавием «Странствия Гумбольдта по степям и пустыням Нового Света». В редакционном предисловии отмечалось не только новаторское научное значение книги знаменитого путешественника, который «первым обратил ныне взоры наши на отдаленную страну Америку», но и художественные ее достоинства. Ученый «как великий поэт одушевил повествование свое изображениями достопамятных явлений. Часто повесть его прерывается живописными изображениями, в коих сочинитель увлекается очарованием природы и собственным восторгом» [22].

Великий ученый, обращавшийся к поиску внутренней взаимосвязи всех явлений, Гумбольдт не раз подмечал и те черты сходства, которые наблюдал в России и Испанской Америке. Он следил и за русскими путешествиями в Новый Свет. Так, в письме к Ф. П. Литке он благодарит его за книгу «Путешествие вокруг света, совершенное на военном шлюпе „Сенявин" в 1826, 1827, 1828, 1829 гг.», которая увидела свет не только на русском, но и немецком языках.

Если Гумбольдт открывал поэзию в реальной действительности Нового Света, то Шатобриан на материале этой действительности строил собственную поэтическую концепцию. В сложном комплексе художественных идей, содержавшихся в его повести «Атала», некоторые оказались особенно близкими писателям-романтикам Латинской Америки; здесь они обнаружили художественную модель собственного мира — столкновение первобытно-языческой культуры с европейской цивилизацией, взаимодействие стихии человеческих чувств со стихией природных сил. В сущности, эти же идеи обусловили и воздействие Шатобриана на формирование замыслов «кавказских» романтических поэм Пушкина и Лермонтова («Нельзя обойти Шатобриана и его романы „Атала" и „Рене" в анализе замысла „Кавказского пленника"»,— указывал Б. В. Томашевский [23]). Именно Шатобриан сыграл несомненную роль в пробуждении у Лермонтова интереса к собственно испаноамериканской проблематике, о чем свидетельствует набросок русского поэта (1830): «Сюжет трагедии „В Америке (дикие, угнетенные испанцами. Из французского романа „Атала")"» [24].

Напомним, что действие «Атала» развертывается на Севере Америки, но героиня повести — метиска, испано-индейского происхождения. Вряд ли Лермонтов собирался в точности следовать сюжету шатобриановской повести. Как считает Л. И. Вольперт, он, «видимо, намеревался, в соответствии с вольнолюбивой традицией русской литературы, разработать тему угнетения индейцев в антикрепостническом духе». По мнению Л. М. Аринштейна, «сюжет об угнетении „диких" в Америке привлек Лермонтова возможностью имплицитных оценок, сходных социально-политических явлений в России. План трагедии „В Америке" был оставлен, но сам замысел трагедии о деспотизме и национальном угнетении был реализован Лермонтовым в трагедии „Испанцы" [25]».

Однако первым по времени прямым отголоском «Атала» в отечественной словесности была маленькая повесть З. А. Волконской «Два бразильских племени, или Набуайа и Зиуайе» (1818) [26], написанная на французском языке. Влияние Шатобриана на Волконскую было весьма заметным (о нем, кстати, писал и С. П. Шевырев: «Если бы она в молодости писала по-русски! Она создала бы у нас шатобрианову прозу»), но часто поверхностным. Повесть «Два бразильских племени, или Набуайа

и Зиуайе» — характерный образчик романтической идеализации первобытных нравов (в данном случае нравов туземцев Бразилии). Сюжет повести основан на любовной коллизии, благополучно разрешающейся в конце. Образ жизни индейских племен дан здесь откровенно условно, все дышит спокойствием, мудрым довольством. И картина бурной тропической природы — не более чем фон для развертывания мелодраматического сюжета, который мог разворачиваться в любом другом экзотическом уголке. И не случайно в «Нежданном празднике» Д. В. Веневитинов, влюбленный в «прелестную Лауру» (под этим именем Волконская изобразила себя саму в одном из произведений, вошедших в ее книгу «Четыре повести»), устами Адольфа говорит о ее увлечении дальними странами «от долин Кашмира до лесов Бразилии»[27].

Образ Латинской Америки, подразумевавший торжество природной стихии и противоборство сил варварства и цивилизации, утверждался и в русской романтической поэзии. Примером этого служит, например, стихотворение, которым в 1840 г. дебютировал восемнадцатилетний Л. А. Мей. Оно озаглавлено «Гванагани» — таково было название острова, к которому прежде всего прибыл Колумб, приближаясь к Америке. В первой части стихотворения поэт как бы каталогизирует флору и фауну тропического острова. Из звучных названий складывается картина природных богатств далекой земли (папаты, маниок, попугай, алигатор). Вторая же часть стихотворения опирается уже на известную концепцию: в ней воспевается чистота, естественность первобытной жизни туземцев, не знающих пороков цивилизации:

Как проста и как спокойна
Жизнь беспечных дикарей,
И мучительный и знойный
Не знаком им жар страстей...[28]

Более ярким в художественном отношении было стихотворение В. Бенедиктова «Ореллана» (1838). Темпераментно и вдохновенно воспета здесь великая и могучая река Южной Америки — Амазонка (поэт воспользовался другим ее названием, которое и поставлено в заголовок). Стихотворение отмечено цельностью художественного образа: одушевленная и непокорная стихия реки выступает как воплощение женского начала:

Взгляните, как льется, как вьется она —
Красивая, злая крутая волна!
Это мчится Ореллана
. . . . . .
К черной бездне океана.

В пяти строфах стихотворения метафорически рисуется борьба женского и мужского начала, представленных образами реки

и океана («С рекой океан, как с тигрицею лев!»). Достигнув кульминационной точки, борьба затихает, река впивается в грудь океану, а тот «помчал волны с жалобою томной» [29]. То «одушевление» природных сил, которое встречается в «Ореллане» (как и во множестве других романтических опытов), вполне соответствует манере поэтов-романтиков самой Латинской Америки, изображавших окружающий их мир (ср., например, стихотворения аргентинца Лабардена, посвященное Паране, и колумбийца Мадиедо, посвященное Магдалене).

На низовом уровне романтическое искусство, как известно, было широко представлено сентиментально-мелодраматической беллетристикой, также пришедшей в Россию из Франции. Наиболее яркий пример такого рода «литературы» — повесть о несчастной бразильской обезьянке «Жоко», ставшей жертвой неблагодарности человека: это была расхожая версия конфликта природного начала и цивилизации. Дешевая мелодрама некоего Пужана имела оглушительный успех сначала в Париже, а затем и России, где ее перевел в 1825 г. Н. А. Полевой. Позже повесть была переделана в пьесу, которая не сходила со сцены много лет. Эту пьесу видел в детстве Ф. М. Достоевский и, по свидетельству его брата, «долгое время бредил ею» [30]. Примерно в том же духе была и другая французская мелодрама «Женероза», опубликованная в 1834 г. в «Сыне отечества»: французский капитан обманывает полюбившую его бразильскую девушку, и та кончает жизнь самоубийством.

Со временем Латинская Америка становилась модной темой, овеянной псевдоромантическим ореолом. О ней охотно начали говорить литературные персонажи. Вот диалог из романа Е. Ган, довольно известной беллетристки конца 30-х — начала 40-х годов:

«— Ты, кажется, собирался ехать в Бразилию.

— Так точно. Европа и Азия мне надоели, и я решился объехать Америку всю, от Гренландии до Магеллановой земли. Чудесная сторона! Величественная, девственная природа. Теперь прямо из Рио-де-Жанейро; заехал было в Геную, чтобы устроить кое-какие дела, да скука, однообразие» [31].

С явной иронией писал А. В. Дружинин о моде на романтическую живописность Бразилии, где мысль читателя «начинает порхать между лианами и бапанами, бамбуками и золотисто-смуглыми красавицами» [32].

Романтический и зачастую псевдоромантический образ Латинской Америки, складывавшийся в очерках путешественников и произведениях русских писателей,— это лишь один аспект проблемы. Не менее существенно, что предметом пристального внимания общественно-литературной мысли России стали события начавшейся в 1810 г. освободительной борьбы народов против колониального ига.

Война испанских колоний за независимость воспринималась образованным русским обществом как один из факторов, изменяющих картину мира. Характерно суждение Н. М. Карамзина, высказывавшегося на этот счет в письмах начала 20-х годов: «Венец слетел с головы Фердинанда VII, а остался на ней один колпак, почти шутовской... В Америке рождаются новые государства: Мексика и Перу могут со временем стать великими державами, богатыми и приятнейшими для жизни; но это еще далеко. Между тем видим Испанию в судорогах разрушения» [33].

Декабрист П. И. Пестель, развивая мысль о всемирном характере революционных событий начала XIX в., также включает всю Америку в картину мира: «От одного конца Европы до другого видно везде одно и то же, от Португалии до России... То же самое зрелище представляет и вся Америка. Дух преобразования заставляет, так сказать, везде умы клокотать» [34].

Если Карамзина «наше время заставляет более мыслить, нежели веселиться», то лидеру декабристского движения оно дарит вдохновляющие импульсы. Будущие его участники проявляли наиболее непосредственный, горячий интерес к испаноамериканской Индепенденсии. Влияние революционных потрясений в Европе и Америке на формирование их идеологии общеизвестно; освободительная борьба в Греции, Испании, Неаполе, Португалии, Испанской Америке воодушевляла русских революционеров, а один из них — знаменитый Михаил Лунин — собирался даже отправиться в Южную Америку «к взбунтовавшимся молодцам».

Приобщению декабристов к проблемам далекого континента способствовала их связь с Русско-американской компанией. Компания эта была полугосударственным и по тем временам весьма передовым коммерческим предприятием, ведшим самостоятельную торговлю в Северной Америке и имевшим там свои поселения, от которых тянулись нити к югу американского континента. Начальником канцелярии компании был К. Ф. Рылеев, и не случайно, что в доме ее правления — особняке у Синего моста — собирались на сходки члены Северного общества.

Вольное общество любителей русской словесности, представлявшее собой периферию декабристских организаций, также проявляло интерес к судьбам восставших колоний и вообще народам Латинской Америки. Тему Испанской Америки поднимал не только журнал «Полярная звезда», но и другие органы, близкие к декабризму,— «Сын отечества», «Соревнователь просвещения и благотворения» (орган Вольного общества), «Невский зритель». Показательно, что, выступая на заседании Вольного общества, В. Каразин, известный своим охранительным направлением, назвал среди опасных публикаций те, что касались Испанской Америки: «Я иногда дивлюсь статьям иных наших журналов... Сюда принадлежит прославление инсургентов, вольных областей,

их конституций и т. п.»[35] Каразин уловил внутреннюю связь освободительных идей передового русского общества с антиколониальным движением народов Америки.

Информация об испаноамериканской Индепенденсии, почерпнутая из европейских источников, дополнялась и некоторыми отрывочными сведениями русских мореплавателей. Те, кто ранее всего попал в Латинскую Америку, могли воочию наблюдать всеобщее недовольство колоний властью метрополий и готовность к восстанию. Путешественникам бросались в глаза гибельность колониального режима для развития этих стран. О. Коцебу, прибывший в чилийский порт Вальпараисо в 1816 г., отмечал «неблагоразумную зависть» испанских властей, которая «ставит преграду всякой торговле, которая могла бы здесь процветать». О том же свидетельствует и В. Головнин, посетивший Америку в следующем году: «Всему свету известно, что жители Испанской Америки имеют полное право жаловаться на политику своего кабинета. Притеснения сии они чувствуют в полной мере; говорят о них открыто и, имея перед глазами пример Буэнос-Айреса, готовы всякую минуту объявить себя независимыми. Ненависть и презрение их к нынешнему правлению простирается до чрезвычайности»[36]. Тогда русский мореплаватель узнал и про события в Чили: город Вальпараисо уже занят инсургентами, а город Консепсион еще в руках королевских войск. Головнину было ясно, что судьба Индепенденсии в Перу зависит от действий чилийских патриотов, которые в случае победы смогут соединиться с перуанскими.

Прибыв вторично в Чили через несколько лет, О. Коцебу получил материал для сравнения. К этому моменту освободительная война закончилась, оставив после себя множество разрушений, и Коцебу с горечью описывает положение в городе Консепсионе: «Здесь междоусобие отмечено опустошением». Сообщая о принятии конституции новой республикой, Коцебу рассказывает о своей встрече с президентом Фрейре, которого характеризует как «одного из отличнейших воинов», выражает надежду, что, сбросив «иго, препятствовавшее развитию страны, Чили сможет добиться прогресса»[37].

20-е годы XIX в.— момент рождения новых независимых стран, и русские моряки, находившиеся там в это время, выразительно поведали об этом историческом событии.

Шлюп «Ладога» прибыл в Рио-де-Жанейро в 1823 г.— в момент празднования первой годовщины независимости Бразилии. Моряки могли наблюдать, как отмечали эту дату бразильцы, надев на рукава своего платья зеленые кокарды и медные бляшки с надписью «Independência ou Morte». А когда «Ладога» подошла в том же году к Сан-Франциско (Калифорния), моряки, к своему удивлению, услышали «гром пушечных выстрелов с крепости, на коей развевался совершенно новый для них

флаг» [38]. В примечании А. Лазарев сообщает, что «красный, белый и зеленый цвета в трех разных поперечных полосах, составляют флаг Новой Мексиканской Империи» [39]. Таким образом русские путешественники узнали о возникновении нового государства — Мексики.

Ф. П. Литке, дважды совершивший поездку в Чили, имел возможность наблюдать те изменения, которые произошли в стране после достижения независимости. В порту Вальпараисо его глазам предстала весьма отрадная картина: «Сравнив эту картину деятельности с тем, что представлял город в прежние времена, взглянув на рейд, покрытый несколькими десятками судов всех наций, купеческих и военных, где прежде парадировали два, много три судна, грузившие пшеницу для Перу, не останется сомнения в том, способствовали ли политические здесь перемены оживлению народной промышленности» [40].

В ряде работ советских ученых [41] уже достаточно полно исследован вопрос о том, как освещались и интерпретировались события Индепенденсии в отечественных общественно-литературных журналах. Выявлена, в частности, исключительная популярность в русском обществе Симона Боливара. Это обернулось даже своеобразной модой, которая в виде широких шляп пришла из Франции. Комментируя известные строки Пушкина «надев широкий боливар, Онегин едет на бульвар», Ю. М. Лотман пишет, что объяснение символического значения этого головного убора, который вслед за парижанами надели петербургские дендивольнодумцы, можно найти в известном французском романе «Отверженные» *.

В новую эпоху, наступившую после разгрома декабрьского восстания, эстафету солидарности с освобождавшимися (или завоевавшими уже независимость) республиками Америки принял «Московский телеграф», важная роль которого в общественно-литературной жизни последекабрьской поры также хорошо известна. В кругу тем, поднимавшихся на страницах «Московского телеграфа», особое место занимала современная история стран Нового Света. Эту сторону деятельности журнала довольно подробно охарактеризовал В. Н. Орлов в исследовании, посвященном творчеству его редактора. «Можно сказать,— пишет исследователь,— что „южноамериканская тема“ играла в „Московском телеграфе“ примерно ту же роль, что в свое время, в первой половине двадцатых годов, известия о борьбе греков за сво-

* «Это происходило во времена борьбы южноамериканских республик с испанской короной, борьбы Боливара с Морильо. Шляпы с узкими полями составляли принадлежность роялистов и назывались „морильо“, либералы облюбовывали шляпы с широкими полями, носившие название „боливаров“ (ч. 1, кн. V, гл. XII)» (*Лотман Ю.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 140).

боду и независимость — борьбе, которая вслед за Байроном вдохновляла всю плеяду русских поэтов-романтиков и деятелей декабристского литературного движения. Правда, о Греции в русских журналах писали более свободно, но и времена тогда были другие. После 14 декабря тема национально-освободительного движения стала политически запретной темой. Поэтому в „Московском телеграфе" известия об американских событиях предлагались по преимуществу в плане литературно-этнографическом, а не социально-политическом. Именно под защитным флагом этнографического интереса к далеким, экзотическим странам Полевой сумел развернуть последовательную пропаганду идей национально-освободительного движения и буржуазной демократии. Вот почему, в то время как под строжайшим цензурным запретом оставались политические новости из Европы, разнообразные известия о Колумбии, Боливии и Гаити беспрепятственно появлялись на страницах самого распространенного и влиятельного из русских журналов» [42]. «Московский телеграф» начал свое существование в тот момент, когда завершилась война за независимость. На очередь вставали проблемы государственного, социального устройства освободившихся республик.

Два главных тезиса развивались на страницах журнала: во-первых, пропагандировалось республиканское устройство молодых латиноамериканских наций и, во-вторых, утверждалась идея их самобытного развития. В «Обозрении Колумбии» — его составил сам редактор «Московского телеграфа» для февральского номера 1825 г.— читаем: «В то время, как силы Наполеоновы губили, но не погубили ни чести, ни свободы Испании, за отдаленными морями, из разрозненных, оставленных областей составилось новое государство и быстро оградило свою самобытность подвигами и единодушием. Таково было и начало Северо-Американских штатов». Эта мысль продолжена в статье следующего года: «Огромный колосс Америки не мог быть вечно частию колосса европейского — и мы видим, что в наше время... от Европы отделился самобытный мир американский. Там основались царства и проявился в новом виде дух человеческий» [43].

Утверждение самобытного исторического развития каждой нации было одним из важнейших постулатов романтической историософии, приверженцем которой был Полевой. В ее рамках рассматривалась также и проблема государственного устройства молодых республик. Весьма остро ставился вопрос о трудностях установления демократических свобод в странах, едва сбросивших иго колониализма и обремененных его наследием, о бесплодности копирования чужих конституционных институтов. Этому была посвящена публикация «Симон Боливар: президент Колумбийской республики» с подзаголовком «Из записок самовидца» [44]. Если даже и существовала реальная личность, чьи мнения использовал журнал, данная статья, несомненно, выражала пози-

цию самого редактора «Московского телеграфа» и в принципе совпадала с той, которой придерживался декабрист Н. А. Бестужев в статье «Парагвай», опубликованной в 1825 г. в «Сыне отечества». В обеих статьях приветствовались усилия, направленные на укрепление централизованной власти в молодых республиках. Что касается Бестужева, то он ставил еще и конкретную цель: опровергнуть доводы, выдвигаемые приверженцами легитимизма, не желавшими признавать новые государства Америки, поскольку там, по их мнению, воцарился хаос. Оба же русских автора утверждали право молодых наций на самостоятельные поиски путей государственного устройства. Любопытно, что Бестужев рассматривает авторитарное правление доктора Франсии как единственно возможный путь для того, чтобы «отразить нападения или предохранить сию землю столь удачным образом от междоусобиц, смятений и возвысить ее потом своими стараниями на ту степень благосостояния и счастия, которую она заслуживает ныне более всякой другой части „Твердой земли“ (так иногда именовалась Южная Америка)» [45].

И еще в одном отношении «Записки самовидца» показательны для позиции «Московского телеграфа»: в них высоко оцениваются политический талант и личные достоинства Боливара — фигуры, вызывавшей неизменно восхищение у издателей журнала. Здесь царил в буквальном смысле культ Боливара, верховным жрецом был сам редактор, а последователями — друзья и единомышленники братьев Николая и Ксенофонта Полевых. Возникший в середине 20-х годов кружок Полевых поначалу привлек к себе некоторых видных деятелей русской литературы (в частности, П. А. Вяземского). Члены кружка ценили шутки, и в них также проявлялось увлечение героями освободительной борьбы Америки. Вашингтон, Буайе, Боливар — это были прозвища кружковцев. Они выпускали рукописную газету «Diario Inflamato». Эпиграфом к ней были выставлены три слова: «Боливар — великий человек»; так же звучал и пароль, которым обменивались члены кружка при встрече. Обстановку в кружке Полевых выразительно характеризует переписка его членов, ставшая известной по недавним публикациям [46]. В этом увлечении Боливаром был и еще один существенный аспект. Как убежденный приверженец романтической историографии и эстетики, Полевой видел в этой фигуре тип истинно романтического героя, личность исключительную, движимую высокими идеалами и потому обреченную на непонимание пошлой толпы. Эта сугубо романтическая концепция с особой наглядностью отразилась в тексте некролога, составленном редактором и опубликованном в февральском номере за 1831 год: «Одного из великих нашего века не стало: Боливар скончался в Сан-Пьетро, близ Санта-Марты, 17 декабря 1830 года. Южная Америка заключает теперь в недрах своих прах великого человека, сошедшего в гроб с именем

избавителя и его беспорочною славою, так же, как Северная Америка гордится прахом другого Боливара — Вашингтона!

Вашингтон Южной Америки скончался на 48 году славной жизни своей. Истощив здоровье, жизнь, родовые богатства свои в борьбе за счастье отчизны, Боливар столь часто подозревался в своекорыстии, столь раз угрожаемый кинжалами убийц, по подозрению, что может утвердить свое владычество над Южной Америкой, этот верховный начальник Колумбии умер, не оставив после себя копейки денег, так, что похоронить его надо было за счет правительства и сбором с доброхотных деятелей. У него остались богатые знаки орденов и кресты, поднесенные ему разными освобожденными им городами. Умирая, он велел опять разослать их в те места, из коих получил,— на память о себе. Манифесты, изданные им за несколько дней до смерти, нельзя читать без сердечного чувства. Это трогательный голос доброты» [47].



Портрет Боливара
в изображении русского художника,
помещенный в журнале
«Московский телеграф»

«Московский телеграф» прекратил свое существование в 1834 г. В донесении официальным инстанциям, приведшем к запрещению журнала, среди инкриминируемых ему грехов называлась и симпатия к испаноамериканским инсургентам. «Все, что запрещается говорить о независимых областях Америки и ее героях, с восторгом помещается в „Московском телеграфе“» [48].

После закрытия журнала Полевой продолжал живо интересоваться историей Латинской Америки, о чем свидетельствуют два его сочинения — «Открытие Америки Христофором Колумбом» («Сын отечества», 1838) и отдельная книжка «Христофор Колумб» (1835). В обоих сочинениях утверждается мысль о самобытном историко-культурном развитии народов этого региона, ныне обретших независимость.

Взгляды Полевого по этим вопросам были настолько известны, что один из недругов издателя «Московского телеграфа», А. Ф. Воейков, именно ему приписал авторство анонимной статьи «Бразильская литература» в альманахе «Цинтия» на 1832 г., в которой выдвигался тезис о творческой ее самостоя-

тельности. Высмеивая саму возможность предполагать наличие собственных потенций у «медноцветного человека», Воейков высказал предположение, что подобную идею мог высказать лишь Н. Полевой. «Прочитав „Цинтию“,— писал он,— можно подумать, что издано это в угодность издателю „Телеграфа“» [49].

В начале XIX в. представления русских читателей о Латинской Америке были еще весьма приблизительны — они складывались из первых свидетельств русских путешественников, сведений о текущих событиях войны за независимость, черпавшихся из европейской прессы, и информации историко-этнографического порядка, которой снабжал читателей главным образом «Московский телеграф». А вот в последующие десятилетия, вплоть до конца XIX в., эти представления существенно расширяются. Произошло это благодаря появлению значительного количества книг и статей, в основном переводных, характеризовавших историческое прошлое, географические, этнографические особенности далеких народов. Свою роль сыграли и научно-художественные произведения, написанные видными учеными и писателями, и популярные сочинения, обращенные к широкому кругу читателей.

Заметное место принадлежит здесь литературе, посвященной открытию Америки и ее завоеванию. В двух различных изданиях вышла книга Вашингтона Ирвинга. «История жизни и путешествий Колумба» — так назывался двухтомный перевод на русский язык, выполненный Н. Бредихиным в 1836—1837 гг.; спустя некоторое время Г. Д. Паскин опубликовал новый перевод труда Ирвинга под заглавием «История жизни и путешествий, открытий и приключений в Новом Свете».

Большую известность приобрели русские переводы трудов известного североамериканского историка В. Прескотта «Завоевание Перу» и «Завоевание Мексики» (1849). В 1850 г. вышел перевод эссе о Колумбе французского поэта-писателя А. Ламартина. Фигура Колумба издавна привлекала и русских писателей. Еще в начале века ему посвятил стихотворение Н. М. Карамзин. В 30-е годы, как было сказано, появились два очерка Н. А. Полевого. Драму-оперу «Колумб» (1839) сочинил видный русский писатель А. Ф. Вельтман, она была опубликована в «Русском вестнике» в 1842 г.

В 40—70-е годы в России печатались общедоступные беллетризованные очерки по географии и истории различных стран мира. Популярные описания Нового Света входили в объемистое «Всеобщее путешествие вокруг света» Дюмона Дюрвиля, «Путешествие вокруг света» Жака Араго (переводы с французского). Приветствуя появление такого рода книг, имевших несомненное познавательное и воспитательное значение, В. Белинский почти всю свою рецензию на «Путешествия» Араго посвятил описанию Бразилии и, в частности, тому, как в этой «счастливой» стране

жестоко обращаются с невольниками [50]. К жанру «путешествий» для юношества относится и другая французская книга — «Пустынник Чимборасский» Ф. Мирваля, русский перевод которой появился в 1838 г. Эта книга целиком посвящена Испанской Америке, и повествование здесь ведется о том, как сыновья, устремляющиеся на поиски пропавшего отца, объезжают все ее страны, знакомясь с историей и обычаями. Особенно поучительным оказалось их пребывание в Венесуэле, где они узнали о героических подвигах и жизни Освободителя, Симона Боливара.

Переводчица романа А. В. Зражевская, сообщая о работе над книгой в письме к П. М. Бакуниной, объясняла собственную увлеченность: «..сочинение г. Мирваля... мне так понравилось своим изложением, что я просиживала целые ночи над переводом этой книги, не жалея трудов и времени; я путешествовала по карте вслед за двумя эмигрантами, которые, как Телемак, ищут своего отца в Америке: проходят все важнейшие места, области, города, реки, озера, каждое из них ознаменовано какими-нибудь происшествиями, которые напоминают читателю все, что есть замечательного в этой части света» [51].

Одновременно сами русские авторы начинают осваивать этот жанр. Способным беллетристом и популяризатором был В. Бурнашев (В. Бурьянов), автор «Прогулки с детьми по земному шару», в которой он переложил на свой лад книгу для юношества Ф. Леви. К произведениям подобного типа относятся и первые общедоступные русские книги, рассказывавшие юным читателям о странах Латинской Америки: «Путешествие вокруг света. Южная Америка и Антильские острова» (1849), написанная известным педагогом и литератором Ф. Студицким; повести для юношества Х. Даневской «Открытие Америки», «Открытие и завоевание Мексики» (60-е годы), «Путешествие Гумбольдта в Новую Андалузию» (1858; этим сочинением начала свое существование новая книжная серия, рассчитанная на юношество), повесть о завоевании Перу К. Вебера.

Параллельно с подобной литературой, продолжавшей традицию романтического описания, в русле которой с самого начала изображалась Латинская Америка, в 40—70-е годы появились и сочинения принципиально иного рода — те, что рисовали текущую политическую жизнь молодых республик. Материал поначалу целиком черпался из иностранных источников, позже русские читатели стали получать его из первых рук.

Общим местом всех переводных заметок (преимущественно из французской прессы) было описание гражданского хаоса, которые переживали республики Испанской Америки в первые десятилетия своего независимого существования. Однако этот лейтмотив имел различные обертоны, в зависимости от того, с какой позиции оценивалась эта драматическая ситуация. В том, как

отбирался и подавался материал о Латинской Америке, довольно часто выявлялась политическая тенденция того или иного журнала или газеты. Так, «Библиотека для чтения», ориентировавшаяся на невзыскательные вкусы провинциальной аудитории, воспитанной в духе легитимизма, не скрывала своего враждебного отношения к самому существованию независимых республик Латинской Америки. Не брезговал этот журнал и фальшивкой, такой, например, как письмо некоей испанской дамы, якобы знавшей Боливара в молодости. Оно было напечатано в одной из французских газет и перепечатано в журнале Сенковского в 1837 г. Текст изобиловал абсурдными утверждениями и злобными выпадами: вождь освободительной войны изображался легкомысленным недоучкой, лишь по стечению случайностей вступившим на политическое поприще и превзошедшим самого Наполеона в жажде славы. Такой же откровенной попыткой скомпрометировать идеалы Индепенденсии выглядела и статья под заглавием «Мексиканские революции», также опубликованная в «Библиотеке для чтения» в 1837 г. Характерна сама подача материала: рассказу француза Мишеля Шевалье, посетившего страны Америки в 1833—1835 гг., предшествовала заметка о необыкновенных богатствах пещеры Какуамильпа, а связкой являются следующие слова: «Если Мексика так хороша под землею, какова же она должна быть на земле! К сожалению, взглянув на нынешнее положение Мексики, надобно признаться, что этот народ не достоин иметь не только такие великолепные пещеры, но даже порядочный колодезь. Жалко видеть состояние, до которого демократическое сумасбродство довело прекраснейшую часть Нового Света» [52]. Перечисляя все возможные неурядицы общественного устройства и хозяйства страны, автор в конце заявляет: «Освобождение Мексики из-под власти Испании... принесло... только вред, и вред огромный. И вот плоды революции» [53]. Пессимистический взгляд Шевалье на будущее народов Испанской Америки усугублялся неприкрытой злобой к антиколониальному движению, характеризовавшей позицию «Библиотеки для чтения».

Любопытно сопоставить с этой заметкой статью «Мексика», опубликованную в «Отечественных записках» в 1854 г. и представляющую собой сокращенный фрагмент из книги путешествий известного французского историка литературы Ж. Ж. Ампера. Ампер — типичный представитель европейской культуры, воспитанный на идее ее превосходства, что не мешает ему, однако, воздать должное духовному наследию далекой страны. Он не скрывает удивления, что «за две тысячи миль от Европы, на семь тысяч футов над поверхностью моря» он увидел город, «напоминающий европейские города», и что «на краю света можно найти исторические воспоминания, да еще какие воспоминания!». И Ампер с горечью наблюдает «беспорядочность мехикан-

ского общества. У правительства нет почти никакой власти» [54], но он не склонен относить это всецело за счет «демократического сумасбродства», как это делает его соотечественник, взгляды которого пропагандированы «Библиотекой для чтения».

Еще одна публикация в «Библиотеке для чтения» на эту тему — «Гавана» — яркий пример произвольного обращения с оригинальным текстом. Речь идет о книге графини Мерлен, уроженки Кубы, посетившей свою родину после многих лет жизни в Париже. В этой книге содержится много нелицеприятных, хотя и не всегда бесспорных, суждений; в журнале сделан акцент именно на охранительных высказываниях, преподнесенных к тому же в нарочито фривольном и ироничном тоне: «Некогда о существовании Гаваны знали в Европе только одни мужчины, и то мужчины дурного тона: теперь она стала удивительно интересною для обоих полов, и вот одна из самых решительных курительниц пахитосов, следовательно, одна из самых милых, любезных и остроумных женщин, нарочно отправилась из Парижа в Гавану, чтобы взглянуть на эту волшебную землю солнца, сахара и табачного дыма» [55].

Серьезный подход в латиноамериканской тематике отличал два ведущих русских журнала — «Современник» и «Отечественные записки». Полемизируя друг с другом по множеству вопросов, они проявляли солидарность в освещении проблем далекого региона. Показательно, что оба журнала дружно подвергли жестокой критике стихотворный опус Г. П. Данилевского «Гвая-Лир», напечатанный в «Библиотеке для чтения». Это было сугубо вольное переложение одной древнеацтекской легенды, лишенное исторического и художественного значения, которым дебютировал будущий популярный беллетрист.

На страницах обоих журналов в течение 1848 г. печатался русский перевод книг В. Прескотта «Завоевание Мексики» и «Завоевание Перу». Принципиальный характер этих публикаций был подчеркнут в «Обозрении русской литературы за 1848 год», помещенном в «Современнике»: «Не одни прииски золота в Калифорнии обращают внимание на Америку: и история ея столь же драгоценна, сколь и самые прииски». Значение трудов Прескотта автор «Обозрения» видит в том, что он «вводит вас в мир, почти совсем для нас незнакомый, переселяет вас к людям иной цивилизации, невиданной в Европе...». Благодаря этой книге, «вы присутствуете при заложении новых государств, теперь покрывших всю Америку, видите условия, при которых начинается историческое существование их... Такие труды... не лишены существенного интереса для XIX века» [56]. Обилие материалов на эту тему, появлявшихся в «Современнике» в 40—50-е годы, подтверждает вывод исследователей о «повышенном» интересе этого журнала «к Америке, преимущественно Южной» [57].

Качественно новый этап в развитии русско-латиноамериканских литературных связей обозначили сочинения русских путешественников, побывавших в Новом Свете в 50—70-х годах. Прежде всего здесь следует назвать имя П. А. Чихачева, который еще раньше, в 1844 г., опубликовал художественно-документальное эссе «Поездка через буэнос-айресские пампы». Затем страны Южной Америки в составе команд русских кораблей посетили Н. Н. Никифоров, А. В. Вышеславцев, А. Я. Максимов; двое последних были профессиональными литераторами.

К 50-м годам относятся и первые путешествия русских в страны Карибского моря. Один из путешественников, А. Г. Ротчев, был довольно известным литератором, двое других — А. Б. Лакиер и Е. Сиверс — деятелями науки и просвещения. Различные по стилю, уровню наблюдений и мастерству описания, сочинения этих авторов имели одну общую черту. Подобно первым путешественникам, попавшим в Новый Свет в начале века, представители «второй волны» также были покорены его природой, будь то знойные тропики Карибского моря или ледяные просторы чилийской Антарктики. «Бродишь как в очарованном саду и все-таки чувствуешь, что эта зелень, это синее небо, синий воздух, в котором глазу так хорошо, что все эти очарования — действительность, жалеешь, что наслаждаешься один, без участья дорогих сердцу людей и напрасно хочешь перенесть дивное на полотно или бумагу. Оно блекнет, умирает от прикосновения человека»[58]. Так чувствовал себя на Кубе Александр Лакиер. А вот Николай Никифоров, попавший на берега Магелланова пролива, при виде печальных, голых пустынь испытывает восторг иного рода: «Все в этой местности дышало какой-то торжественной суровостью, одни только чайки и альбатросы своим диким криком изредка осмеливались нарушить всюду царствовавшую тишину»[59].

Уже само по себе огромное расстояние, разделявшее Россию и Латинскую Америку, побуждало к сравнению и сопоставлению двух этих миров. «Американские реки совсем не соответствуют европейскому представлению о реках вообще: у них вы не видите холмистых берегов, усеянных лесом, живописными деревьями или старинными замками, как на Рейне; например, если даже все это и было здесь, то вам бы не удалось им полюбоваться, потому что пространство, отделяющее пароход от берегов, чуть не в сто миль и река вам представляется морем»[60]. Таким увидел устье реки Ла-Плата русский путешественник Никифоров.

Пробираясь по крутым тропам Кордильер, Чихачев впервые сознает всевластие природы: «Здесь никакая помощь невозможна... звук колокола, утешительный вид альпийских странноприимных домов и монахов здесь не оживляют умирающей надежды»[61].

Лирические воспоминания о родине рождались порой в момент наивысшего увлечения картинами дотоле неведомого края: «Несмотря на то, что мне здесь было так хорошо, так раздольно, я переносился на Север, оставшийся далеко за мной,— писал Ротчев, находясь на Кубе.— Я думал: „Куда бы ты ни пошел, где бы ты ни был, ты не забудешь родной земли“» [62].

Образы родной земли возникали то по контрасту, то по отдаленному сходству. Рассказывая молодым кубинкам о своей далекой России, Лакиер разделяет их удивление; ведь он и сам его испытывал, находясь на тропическом острове: «Едва ли менее меня были изумлены девушки, когда я стал рассказывать им, что у нас снег лежит полгода, что там ездят в санях, что реки замерзают и по ледяной коре можно везти хоть пушки. Думали ли креолки, что я их обманываю,— не знаю, но они дивились рассказам северяка не менее того, как я дивился их диковинкам» [63].

А вот степные просторы Аргентины, наоборот, вызывают у русских путешественников прямые ассоциации с просторами родины. Мы находим их у Чихачева, и у Вышеславцева, и даже у не склонного к лирике Максимова. Вглядываясь в жизнь людей на берегах Ла-Платы, он замечает: «Вся эта картина имела в себе много деревенской прелести: оригинальные повозки и длиннорогие быки напоминали собой Малороссию» [64].

Взволнованные картины природы и нравов далеких стран соседствовали в книгах русских путешественников с весьма прозаическими зарисовками неприглядных сторон жизни. В их книгах обнаруживается как бы два типа восприятия — романтический (взгляд эмоционально-художественный) и реалистический (взгляд трезвого наблюдателя). Ряд писателей оставили свои наблюдения по поводу тех конкретных исторических событий, свидетелями которых они становились. Так, А. В. Вышеславцев, сам того не подозревая, оказался в аргентинской столице в переломный момент истории страны: к власти пришел президент Б. Митре, при котором Аргентина встала на путь мирного развития, принесшего успокоение после десятилетий кровавой борьбы двух партий и диктатуры Росаса. «Гуляя по улицам города, мы не могли не удивляться общему спокойствию жителей после всех тревог, которые столько лет волновали город и всю страну» [65].

Свидетелем другого, еще более примечательного исторического события стал Никифоров: прибыв в Буэнос-Айрес в 1870 г., он узнал об окончании кровопролитной войны, которую против Парагвая вели Аргентина и Бразилия. «...Во время пребывания нашего в Монтевидео получено было известие, что Лопец (президент Парагвая) застрелился, и так как только человек с такой железной волей и храбростью, как он, мог поддерживать в продолжение стольких лет такую неравную для себя борьбу, то,

вероятно, со смертью его должна окончиться и война. Смерть этого человека замечательна не менее его жизни; будучи ранен в своей последней схватке с неприятелем и видя, что ему неминуемо предстоит плен, он предпочел умереть, но не отдаться своим врагам, и тут же на поле сражения, на глазах окружавших его неприятелей он и застрелился» [66]. Сообщение о победе было встречено колокольным звоном, пушечными выстрелами и взрывами ракет.

Что же касается Ротчева, то, находясь в Никарагуа в начале 50-х годов, он имел возможность наблюдать интервенционистскую акцию в эту страну флибустьеров, предшественников знаменитого авантюриста Уокера, наемника США.

И еще в одном отношении представляют интерес произведения русских писателей — путешественников в Новый Свет. Целый ряд их наблюдений и размышлений находят себе параллель в произведениях самих испаноамериканских писателей, о чем они, разумеется, не подозревали; переклички эти не были осознанными. Однако в них — ретроспективно — можно увидеть преддверие будущего диалога двух культур.

В ряду произведений такого рода решительно выделяется одно — «Поездка через буэнос-айресские пампы» Платона Александровича Чихачева. Это сочинение принадлежало человеку разносторонне одаренному, хорошо известному своими географическими исследованиями и многочисленными путешествиями по всему свету. Поездку в Испанскую Америку он предпринял самостоятельно, по собственной инициативе объехал многие страны региона. Из-за драматического стечения обстоятельств большинство его испаноамериканских записей пропало, и это обширное путешествие отразилось лишь в очерке «Поездка через буэнос-айресские пампы». Прошло семь лет, прежде чем Чихачев, посетивший Ла-Плату в 1837 г., опубликовал в журнале «Отечественные записки» свой труд (1844), сочувственно отмеченный В. Белинским. Несомненный писательский талант в сочетании с научным подходом и стремлением дать увиденному историко-философскую интерпретацию делает очерк П. А. Чихачева явлением выдающимся в истории русско-латиноамериканских литературных отношений.

Очерк открывается лирической интродукцией, которая, вообще говоря, характерна для всех литературных путешествий эпохи романтизма: «Я был еще молод; поэзия жизни была мне еще доступна, душа жадно прорывалась ко всем новым ощущениям. Я жаждал не только знания, жаждал видеть и чувствовать то, чего не видел и не чувствовал; неизвестное имело для меня прелесть неизъяснимую, а препятствия лишь раздражали мое любопытство. Я покинул гостеприимный флаг св. Георгия, прикрывавший меня на Тихом океане, и через Кордильеры и пампы направил свой путь к устью Рио-де-ла-Платы» [67].

Этот путь и описывает Чихачев, подробно рассказывая, как пришлось ему совершить подъем и спуск по крутым тропам Андского хребта, а затем пересечь безбрежный простор пампы, простирающейся от подножия гор до самого Буэнос-Айреса. И первая же встреча ученого-географа с девственной природой Южной Америки пробуждает в нем художника: «В жизни путешественника по девственным странам земного шара рождается такая гибкость мысли и тела, такое движение ума и сердца, которые не ощущает он нигде в другом месте» [68]. И когда, возвращенный к текущей обыденности бытия, он вспоминает о пережитых минутах необыкновенности, то на память приходит Данте. Вообще Чихачев часто обращается к литературным реминисценциям, он с иронией говорит о себе как «разыгрывающем роль Стерна».

Описание первой встречи с Новым Светом у Чихачева естественным образом восходит к очеркам его предшественников: «Никогда самое плодовитое, самое пылкое воображение не может представить себе великолепие тропического неба, озаренного сверкающим светом миллионов миров, теряющихся в бесконечных пределах вселенной» [69].

Иная интонация — в изображении Андских гор; с этим зрелищем не сталкивались первые моряки. Вид вулканов, от которых «замираешь в немоте от удивления», постоянные опасности, подстерегающие путника на узких крутых тропах, пронизывающий ветер, страшные истории о людях, которых застигали здесь бури природы: «Невольно взор делается сумрачным, неподвижным; исчезает вся нега, вся роскошь тропического неба, чувствуешь, что находишься под влиянием дикой, необоримой власти» [70]. Так впервые у русского автора возникает мотив, характерный для испаноамериканской литературы.

Пампа таит в себе много таинственного: «...мираж беспрестанно обманывал нас, когда мы смотрели на отдаленные предметы... Что-то грустное было в зрелище волшебных действий земного отражения в этих необъятных пустынях, где ничто не двигалось, кроме нас, нарушавших общее безмолвие мерными ударами конских копыт...» [71] Суровая магия пампы, заворожившая душу русского путешественника, была воспета в поэме «Пленница», написанной первым поэтом-романтиком Аргентины Эстебаном Эчеверриа:

Небо, поле — все бездонно...
Их бескрайность и величье
Бог всевышний бережет...
Лишь порой, подобно туче,
быстрой, грозной и могучей,
словно в бегстве иль в погоне
мчатся удалые кони...[72]

Власть природы над человеком — вот что глубоко ощутил Чихачев. Дни, проведенные в утомительных дальних переездах по степи, наполнили его тем чувством единения человека и пампы, которое присуще исконному жителю степей — гаучо. Чихачева необыкновенно привлек этот человеческий тип. В гаучо он видел образец жизненного поведения, сформированного постоянным контактом с природой. Пампа наделила гаучо силой, отвагой, но она же и лишила его «облагораживающего воздействия христианской цивилизации». В такой двойственности он и воспринимается Чихачевым: «Бесстрашный, ловкий, своевольный, но коварный, беспечный, вполне преданный всем порывам страстей, гаучо не знает ни в чем других пределов — кроме океана, узды другой — кроме своей дикой воли, и страха, который наводят на него соседние индейцы» [73].

Встречаясь с гаучо во время переездов, Чихачев мог сам наблюдать и свирепость, выказывавшуюся в столкновениях с противником, ничем не умеряемый азарт во время игр, которым они беззаветно предаются. Но все же главное, что определяет отношение автора к жителям пампы,— удивление и даже восхищение «составом» этого человеческого типа: «Черты его правильны; глаза, высказывающие все мгновенные движения страстей, то горят огнем, то исполнены томной неги. Рот, полузакрытый шелковистыми усами, порою выказывает ряд жемчужных зубов, улыбку гордую и лукавую. Очерк лица овальный; волосы, черные как смоль, рассыпаются локонами вокруг шеи. В целом гаучо — один из красивейших типов рода человеческого» [74]. Хозяин и пленник пампы, гаучо не может жить без лошади, и лошадь — такой же полноправный персонаж на этой природной арене. Верховая езда— единственный здесь способ передвижения; легкий и беспокойный, он сообщает и главную радость жизни: «...как весело, как отрадно душе, когда скачешь во всю прыть по этим необозримым равнинам, и волнистая трава и курчавые кусты альгароббы, вышиной от трех до четырех футов, гнутся под ногами бодрого бегуна» [75].

По мере того как завершалось путешествие Чихачева по пампе и он приближался к месту городской цивилизации, его романтическое настроение менялось на трезво-критическое. Он воочию наблюдал дезорганизованность государственного аппарата, своеволие и некомпетентность местных властей. Вокруг него бушевали социальный хаос и анархия. «Какое федеральное правление может существовать в том обществе, где не развито понятие ни о частных правах и обязанностях, ни об общественных?» — вопрошает русский путешественник [76] и не подозревая о том, что таким же вопросом и в то же самое время задавался его аргентинский современник Доминго Фаустино Сармьенто. Автор прославленной книги «Факундо. Варварство и цивилизация» (1845), констатируя остроту конфликта между «варварст-

вом» и «цивилизацией» в Аргентине, также усматривает причины его в тяжелом наследии колониализма. Но по ряду пунктов их позиции не совпадали. В отличие от знаменитого аргентинского мыслителя и писателя, Чихачев не склонен был видеть в самом существовании гаучо источник социальных бед Аргентины. Для русского путешественника гаучо — дети природы — были невольными носителями варварства, «заблудшими чадами цивилизации», оставившей их без своего присмотра.

Так же как и Сармьенто, Чихачев уничижительно характеризует гражданский хаос, беспомощность государственных учреждений Аргентины, анархию, «власть беззаконных честолюбцев». Причины видятся ему в трудностях перехода от колониального прошлого к новой республиканской организации, в несоответствии конституционных установлений и реальной действительности страны. Чихачев высмеивает попытку копировать модель государственного устройства США: это «жалкое подражание» ничего не может принести стране, где никогда не существовало представлений о демократических формах правления. По этому вопросу он снова расходится с Сармьенто, который отстаивал необходимость следовать опыту развитых капиталистических стран.

Иначе оценивал Чихачев роль европейских предпринимателей, устремившихся в Аргентину. Не касаясь всей сложности этой проблемы, он лишь констатировал очевидные издержки, которыми сопровождался начальный этап капитализации страны, а о носителях этого «прогресса» высказывался весьма критически: «Эти рыцари, если не печального, то промышленного образа, набегают сюда для наживы каким бы то ни было путем и в надежде играть во что бы то ни стало какую-нибудь роль в новом отечестве... Этот осадок европейских обществ увеличивает смуты, и без того порождаемые бедственною анархией, которая господствует во всей Испанской Америке» [77].

Ученый и наблюдатель, П. А. Чихачев пытался осмыслить общественно-политический опыт молодых республик Нового Света. Как было сказано, плачевное положение Аргентины и других стран Испанской Америки он объяснял непреодоленностью колониального наследия Испании; в соответствии с укоренившейся еще в XVIII в. традицией Чихачев решительно отвергал какое-либо значение метрополии для судеб американской культуры: «К сожалению, Испания не оставила по себе ни благодетельных учреждений, ни других полезных памятников, которыми бы обеспечивалось нравственное и материальное состояние этих стран. К стыду папизма, должно признаться, что ацтеки и перуанские инки, в материальном отношении, сделали, может быть, гораздо больше для обитателей Нового Света. Висячие мосты, водопроводы, широкие каменные дороги, остатки которых видны еще и теперь в Мехико, Коломбии, Перу, Чили, свидетельствуют о трудах цивилизации, менее своекорыстной, более общеполезной» [78].

Будучи наследником гуманистических традиций русской общественно-литературной мысли, Чихачев осуждал высокомерный взгляд на коренных обитателей Нового Света как на низшую расу, свойственный европейцам. Отмечая их «равнодушие... ко всему, что касалось минувшей жизни туземцев в эпоху завоевания Америки», он рассуждает о возможных последствиях бесчеловечного отношения европейцев к аборигенам: «Минувшая и современная история колоний множеством плачевных фактов свидетельствует, как опасно доводить до крайности полудикие племена, покоренные мечом, но в которых не заглушены вполне чувства человеческие» [79].

Чихачев оценивает современное состояние Испанской Америки как переходное: «...от крутого перехода из колониального управления к республиканскому все общественные и нравственные связи так расторглись, что трудно предвидеть, чем окончится такое невероятное состояние дел. Одна надежда — на Провидение; оно, сохранившее в народах Нового Света силу и свежесть, оно, так богато одарившее эти роскошные страны, неужели оно допустит их погибнуть в междоусобиях, прежде чем успеют они занять свое место на поприще образованного мира?» [80]

Вывод этот, конечно, несет печать романтической метафизики, да и вообще на страницах сочинения Чихачева географ-натуралист постоянно спорит с поэтом, что, кстати, и было отмечено в публикации «Поездки через буэнос-айресские пампы», осуществленной в наше время учеными США. Перевод на английский язык и комментарий к тексту выполнен в Канзасском университете. Книга снабжена двумя статьями, в которых характеризуются научные и литературные достоинства этого труда. Высоко оценивая наблюдательность и проницательность автора (попутно отмечая неизбежные неточности), Р. Гарсиа Пинто акцентирует художественное значение очерка: «Со всей иронической добрым юмором и критическим взглядом Чихачев выступает как последователь Стерна, которого он часто цитирует, и Шатобриана, чье присутствие ощущается во многих описаниях» [81].

Через два десятка лет после Чихачева в Аргентине побывал другой русский путешественник — Александр Владимирович Вышеславцев (1831—1888). Человек разносторонних интересов — врач, моряк, художник, автор книги о Леонардо да Винчи, он совершил плавание вокруг света на кораблях «Пластун» и «Новик». В результате появились «Очерки пером и карандашом из кругосветного плавания в 1857, 1858, 1859, 1860 годах». Благодаря вынужденной задержке корабля в порту Монтевидео, Вышеславцев имел возможность совершить поездку в Буэнос-Айрес, осмотреть окрестную пампу. Пребывание в обеих странах Южной Америки дало автору материал для множества наблюдений; в книге нашла себе место и обстоятельная историческая

характеристика Аргентины и Испанской Америки в целом. Таким образом, получилось серьезное и вместе с тем выразительное, живое описание латиноамериканских стран: их нравов, обычаев, сегодняшней действительности и прошлого.

В книге Вышеславцева есть сходные черты с очерком Чихачева: оба автора внимательны к конкретным жизненным деталям, оба тяготеют к художественному воспроизведению действительности; в обеих книгах находим сравнение этого мира с Россией.

Как и Чихачев, Вышеславцев также покорен пампой, но степь в окрестностях Буэнос-Айреса, достаточно обжитая человеком, уже не кажется ему столь экзотической: «Обозы останавливаются в степях, и быки пускаются пастись: гаучо разводят огонь, варят кукурузу; синий дымок красивою струйкой распространяется по чистому воздуху, и вот повторяется одна из тех знакомых нам картин степи, которые неразрывны с воспоминаниями нашей молодости. Сцены, вдохновлявшие Кольцова, разыгрываются в пампе Параны и Уругвая теми же широкими мотивами, теми же беспредельными тонами, которые дает „степь широкая, степь раздольная“» [82].

Если пампа навевает поэтическое, даже ностальгическое настроение, то ее обитатель — гаучо — вызывает у Вышеславцева эмоции другого рода. Он, правда, также отмечает, что «между ними есть много очень красивых людей» и вид их на коне особенно привлекателен. Однако преобладающая реакция Вышеславцева — разочарование. Писатель готовился увидеть романтический персонаж, а вместо этого ему «чаще других попадались лица, которые с первого раза можно было принять, по костюму, за турок или тряпичниц: голова повязана платком, на плечах пончо; вместо нижнего платья тоже пончо, подвязанное в широких складках, не хуже шальвар какого-нибудь мамлюка, а из-под широких складок этой части одежды выглядывают две белые трубы панталончиков, обшитых оборками... Видя в первый раз подобную фигуру, мы в изумлении спрашивали, кто это такой? — и нам отвечали: это гаучо! Как, восклицали мы, гаучо, этот прославленный тип проворства, ловкости,— гаучо, набрасывающий на барса lasso, как он нарисован путешественником Араго!.. Да что он, переродился, что ли? И мы не верили, смотря на эту фигуру, напоминавшую скорее московскую салопницу, нежели степного удальца. Но это были точно гаучо, и они всегда были такими. Гаучо — люди, находящиеся постоянно при скоте, наши прасолы, гуртовщики; они составляют здесь большинство сельского народонаселения» [83].

Чихачев наблюдал за гаучо в естественной, неокультуренной среде, на диких просторах, а Вышеславцев видел их у окраин столицы, где лихие всадники и охотники вырождались в городских люмпенов и где их природные таланты эксплуатировались

на скотобойнях и солильнях — так называемых «матадеро» и «саладеро».

Аргентина — страна скотоводства и животноводства, поэтому Вышеславцев, как и все приезжающие сюда путешественники, отправился лицезреть зрелище убоя скота. По мере приближения к матадеро, воздух наполнялся миазмами, а сама картина, представившаяся взору, скорее отталкивала: «Здесь было множество разбросанных остовов, целые лужи крови зарезанных быков, с которых снимали шкуры, стая собак, объедавших выброшенные внутренности, и много всадников, разъезжавших взад и вперед. За оврагом — небольшой холмообразный выгон, а на нем несколько загонов с быками, длинные рога которых видны были из-за деревянных заборов; у загонов было по нескольку ворот... Несмотря на повсеместный смрад, надобно было посмотреть картину, которая была действительно очень жива»[84]. По своей склонности к сравнениям, Вышеславцев, дыша «атмосферой, напитанной кровью... вспомнил перевязочный пункт в Севастополе», где был «тот же тяжелый раздражающий нервы запах крови»[85].

Воспринимавшему гаучо вне природной среды, его породившей, Вышеславцеву, естественно, более заметны опасные социальные последствия их кровавого ремесла. «Они ловко загоняют стадо диких быков, отлично бьют скотину, еще ловче сдирают с нее шкуру, и вот мир, в котором вращаются они, развивая в себе частым обращением с ножом и кровью кровожадность и равнодушие к жизни другого. Понятно, какой страшный элемент составляют они в здешних частых революциях и междоусобиях. Их вообще не любят, им не доверяют, и они, далеко не выражая собою поэтического типа молодечества, напоминают скорее отверженные обществом касты, как, например, палачей, японских кожевников, индийских парий и пр.»[86]

Вышеславцев рассматривает гаучо не только как маргинальный социальный элемент, но и как орудие в руках свирепых и жестоких каудильо. Известно, что диктатор Росас, прославившийся особой кровожадностью, составил свою гвардию из одних только гаучо. И отсюда сравнение, которым пользуется Вышеславцев, характеризуя период его свирепого террора: «В его диктаторство Буэнос-Айрес уподоблялся обширному саладеру, а сам Росас — облитому кровью гаучо, набрасывавшему свое лассо на избранные головы»[87]. Сравнение заслуживает внимание тем, что прямо перекликается с метафорой, на которой построена повесть уже упоминавшегося Эстебана Эчеверриа «Матадеро»; здесь господство террора, учиненного Росасом, также вызывает ассоциацию со скотобойней.

Тему гаучо находим и в очерках двух других русских путешественников, которые в 70-е годы побывали в Южной Америке. Традицию художественно-эмоционального восприятия Нового

Света продолжил Н. Н. Никифоров в своих не очень обширных заметках, опубликованных в «Отечественных записках» (1872). Наоборот, А. Я. Максимов — писатель-моряк, автор многих беллетристических сочинений, посвященных путешествиям,— более склонен к прозаическому описанию.

Никифоров характеризует гаучо бегло, сочувственно («бездомовники, скитающиеся в степях»). Словом, примерно в том же духе, что и Чихачев, но, видимо, более опираясь на рассказы очевидцев, нежели на собственные наблюдения, которые он при краткости своего пребывания в этих местах иметь не мог: «Климат теплый, степи обширны, а первый попавшийся бык дает гаучо вкусную обильную пищу... Все имущество такого искателя приключений состоит из лошади и седла... Нравы и обычаи их крайне своеобразны; кроме известных, установившихся у них понятий о чести, они не признают над собой никакого другого закона. Но и лассо заменяют им все остальные государственные установления» [88].

А вот Максимов, отдавая должное силе, ловкости этих «истинных солдат Южной Америки, неустрашимых сынов неизмеримых пампас», вслед за Вышеславцевым видит в них негативную социальную силу и буквально повторяет оценку предшественника, уподоблявшего диктатора Росаса «облитому кровью гаучо».

Как и Вышеславцев, Максимов совпадает с Сармьенто в отношении к гаучо. Он также усматривает движущую силу исторического развития Аргентины в борьбе «просвещения и варварства», используя характерный и для позитивистов Южной Америки тезис о благотворном влиянии европеизации: «Если бы не европейская иммиграция, массами приезжающая сюда с целью обогатиться, то Южная Америка давно бы погрязла в невежестве и поднять ее из этого омута было бы трудно» [89]. Отвергая представление об историческом и культурном своеобразии стран Латинской Америки, Максимов, естественно, не верит в способность народов этих стран к самостоятельному государственному строительству. Перевороты и братоубийства, с его точки зрения, «отлично характеризуют все население этих обширных и богатых республик, беднеющих от вечной междоусобицы, вечной ненависти и вражды, передающейся из потомства в потомство» [90].

Очерки Максимова выделяются нарочитым прагматизмом; автор — не художник слова, а деловой наблюдатель, собирающий преимущественно географические, исторические, этнографические сведения. Из всех русских путешественников он был первым, кто подробно (с комментариями производственно-экономического характера) описал и матадеро, и саладеро. Особенно ценными являются его описания жизни аборигенов, обитающих в Патагонии, на Огненной Земле, арауканов на юге Чили. Но вот подлинной изобразительности наблюдения Максимова лишены, его очерки тяготеют к страноведческому обзору.

При существенных отличиях четырех книг о Южной Америке, рассмотренных выше, они составляют все же некоторую общую картину, в которой совмещены разнообразные краски и оттенки. Примерно такое же единство образуют и книги русских путешественников, отправившихся в противоположную сторону Испанской Америки — в страны Карибского моря. Сквозная тема здесь (хотя и по-разному выраженная) — это опасность, которая грозит всему этому региону из-за близости к Северо-Американским штатам.

На первое место среди этих очерков следует поставить сочинение Александра Гавриловича Ротчева, человека яркой биографии, талантливого поэта, критика, переводчика. В 20—30-е годы он был заметной фигурой в литературной жизни Петербурга, входя в «Вольное общество русской словесности»; свою литературную деятельность Ротчев начал в «Московском телеграфе». Знакомство с управляющим Русско-американской компанией К. Т. Хлебниковым привело его на службу в Северную Америку, где он стал комендантом форта Росс. Страстный путешественник, он дважды пересек Атлантический океан, побывал и в Азии. В начале 50-х годов Ротчев объездил страны Центральной Америки, описав свою поездку в красочных репортажах, появившихся в «Отечественных записках» и «Северной пчеле» в 1854 г. Очерк о Кубе («Воспоминания русского туриста») он опубликовал в журнале «Пантеон» в 1853 г.

«Из русских мне довелось первому идти по этой дороге» — так утверждал Ротчев свой приоритет в описании этого края, потрясшего его невиданной красотой [91]. Вот как пишет он об озере Никарагуа: «Представьте себе море в Неаполе, но не с одним, а с двумя Везувиями; слейте этот образ с самой живописной картиной в Швейцарии, но замените сосны тропическими растениями, пальмой, сикиморой, мангустами и этой сущности дайте обаяние сна — вы тогда получите только неясный очерк нам представившегося зрелища... Чертить частность, мелочь значит охлаждать, стирать краски, разрушать создание целого; воображение, соединив разбросанные части, всегда ошибочно воссоздает их. Писатель, усилия которого вызваны на арену, на бой, таковым совершенством создания, должен безмолвно сознать свое бессилие» [92]. Иную реакцию вызывает у него тропическая сельва: «Природа здесь восхитительна, но она точно так же дика, как и в то время, когда впервые предстала взорам новых пришельцев». На берегах реки Сан-Хуан он буквально попадает в плен к дикой стихии: «Посреди загромождающейся растительности часто перебираешься по реке, не видя исхода... По берегам из разнородных деревьев составилась будто толстая стена, и нет никакой возможности ступить на болотистую почву, в которой перевились бесчисленные корни» [93]. Можно заметить некое сходство в том, как увидели реку Сан-Хуан русский поэт и уроженец этих

мест, кубинский поэт Батрес Монтуфар, посвятивший ей свое знаменитое стихотворение. Здесь «восславлен» и одновременно «проклят» этот зловещий водный поток:

Заросший лесами от края до края,
безгласный, безлюдный, кишащий зверьем [94].

Перевод Н. Банникова

В странах Центральной Америки Ротчев воочию увидел плоды вторжения североамериканской цивилизации — как, например, строительство железной дороги через Панамский перешеек. Он стал свидетелем «зверских обычаев и нестерпимого обращения североамериканцев» с местным населением. «Трепет проходит по сердцу, когда представишь себе массу охлажденных трупов»,— замечает Ротчев, проезжая по только что построенной дороге. И далее следует вывод: «Дыхание англосаксонского племени везде губительно для туземцев», которым оно пытается привить «свои привычки и пороки» [95].

От очерков Ротчева, посвященных странам Центральной Америки, довольно заметно отличается его же очерк о Кубе. Если в первых поэтическое описание природы тропиков, покоривших его своей красотой и дикостью, соседствует с реалистическими зарисовками неприглядных сторон жизни, то очерк о Кубе, наоборот, весь исполнен идилличности: «Между огромным рассадником промышленности, который мы привыкли называть Соединенными Штатами, и вечно волнующимися владениями Южной Америки есть остров, расцветающий непрерывной весной, на голубой равнине моря под раскаленным небом тропиков — остров-сад Армиды, сказал бы поэт. Это — Куба, первый цветок земли, первый перл океана» [96].

Противопоставление двух Америк — англосаксонской и испаноамериканской, с которого начинается очерк,— переходит в панегирик Кубе — щиту, воздвигнутому против меркантилизма и эгоизма, процветающих в соседней капиталистической державе. «Климат Кубы, волшебное небо, смягчающие нравы пролетария и богатого плантатора, располагающие к мечтательности, спасли этот остров от страсти к цифре, от припадков золотой горячки, которые сушат сердце североамериканцев». Ротчев приветствует существующую систему жизни в этом «роскошном крае», где «действует власть, закон, где сохраняется верность испанской короне» [97].

Идиллличность картины, нарисованной Ротчевым, очевидна в сравнении хотя бы с уже упоминавшейся книгой графини Мерлен, которая, занимая консервативную позицию в вопросе рабовладения, весьма критически характеризовала правосудие, образование, анахронические колониальные порядки в стране. Ротчев же вообще не упоминает о системе рабовладения на Кубе, что на первый взгляд может показаться удивительным, если вспомнить,

как в молодости поэт проклинал «оковы рабства» в своей «Песне грека». Однако речь идет не о забвении прежних идеалов, а об усложнившейся общественной позиции. Очевидно, что для Ротчева система рабовладения на Кубе была неизбежным следствием испанского колониального господства, которое представлялось ему единственным гарантом независимости острова в условиях нарастания экспансионистских притязаний могущественного северного соседа.

Автором другого очерка о Кубе был Егор Сиверс, воспитанник Дерптского университета, ученый-естествоиспытатель, историк и этнограф. На Кубе он провел около года; его книга «Куба — жемчужина Антилл» появилась на немецком языке в 1858 г. Перевод заметок Сиверса появился и в русской печати Риги и Петербурга. Целью книги, по словам автора, является «краткое описание» Кубы, «со всем основанием называемой жемчужиной Антилл, которая в здешних странах, в частности в восточной части Европы, почти неизвестна». Посвятив книгу кубинскому «Обществу друзей страны», автор заявлял: «Россия, чьим подданным я являюсь, могла бы поучиться у вас тому, как общество граждан-патриотов помогает правительству в делах общественного благосостояния» [98].

Рассматривая проблему рабовладения на Кубе, Сиверс выступал сторонником постепенных, не радикальных мер, исходя из опыта решения проблемы крепостной зависимости в Эстляндии. В силу своих профессиональных качеств Сиверс держался делового стиля, однако и он оставил много впечатляющих описаний кубинской действительности и природы.

Север Америки и Кубу посетил также Александр Борисович Лакиер, юрист, один из членов подготовительной Комиссии по проведению крестьянской реформы в России. Свои наблюдения он изложил в книге «Путешествия по Северо-Американским Штатам, Канаде и острову Куба» (1859); еще раньше часть очерков была опубликована в «Отечественных записках».

Путешествие Лакиера имело конкретную цель — ознакомление с государственным устройством и политическими обычаями этих стран, однако на Кубе Лакиер дал волю своим эмоциям: «Природа пленительна, тропический воздух располагает к неге, наслаждениям; небо безоблачно, богатство произведений изумительно роскошно» [99]. Как и Ротчев, Лакиер отмечает экспансионистские устремления Соединенных Штатов; но если тот оставил свидетельства прямого проникновения предпринимателей с севера в жизнь центральноамериканских республик, то Лакиер констатирует наличие широких агрессивных замыслов США, полагая, что, будучи завоеванной, «Куба откроет для североамериканцев дверь Центральной Америки, то есть земель на юг от Штатов вплоть до Панамского перешейка или начала Южной Америки» [100]. Слова русского путешественника почти дословно

предвосхищают известную фразу Марти о роковых последствиях агрессии США на Антильские острова.

Что же касается системы рабовладения, то взгляд Лакиера на этот вопрос отличается от взгляда Ротчева. Засвидетельствовав относительную ее мягкость (и даже некоторую патриархальность в отношениях помещиков и негров), Лакиер, однако, решительно осуждал самый принцип. «Вы говорите о необходимости рабства: это ваша выгода, но не скрывайте, по крайней мере, его гнусности и унизительности для каждого, тем более для белого и еще величающего себя образованным» — так резюмировал он свой разговор с одним помещиком, отстаивавшим существующую систему [101].

В середине 50-х годов Кубу посетил еще один русский — Иван Гаврилович Головин, долгое время живший в Европе на положении эмигранта (и написавший в 1845 г. книгу «Россия под властью Николая»). В 1858 г. он выпустил в Лейпциге драму в трех действиях под названием «Ровира». Этот опус, в основу которого легла любовная интрига, осложненная расовыми предрассудками, не имел никакого художественного значения, не говоря уже о том, что проблема рабства была изображена в сугубо облегченном варианте. Наибольший интерес во всей этой истории представляет письмо автора А. Гумбольдту при посылке ему «Ровиры». Оно начинается славословием в адрес Александра II, готовившегося отменить крепостное право: «Я печатаю в этот момент драму на русском языке, заимствованную из жизни рабов Кубы. С Вашей книгой в руке я объехал этот остров, и я обращаюсь к Вам с просьбой посвятить Вам этот мой труд» [102]. Таким образом, И. Головин прямо связывает проблему кубинского рабства и русского крепостничества.

Вопрос о рабовладении на Кубе вновь приобрел актуальность в период так называемой Десятилетней войны против испанской колониальной власти. В освещении этой войны проявилась традиция солидарности русского общественного мнения с освободительным движением американских народов. Резко осуждая политику Испании, «Сын отечества» называл испанцев, посланных для усмирения колоний, «теми же свирепыми фанатиками, как и в прежние времена». Со своей стороны, «Вестник Европы» полагал «важнейшим политическим вопросом Испании... вопрос об отмене невольничества, к стыду ее все еще существующего в ее колониях. Нет сомнения, что и восстание-то в значительной степени держится именно благодаря существованию невольничества» [103]. Освободительная война кубинцев и в течение последующих лет продолжала волновать умы русских людей. В начале 1875 г. народоволец Н. Морозов сообщал из Парижа о своей готовности поехать на Кубу, «если в России не удастся найти товарищей для заговора, который привел бы к гражданской свободе и дал бы возможность всем открыто высказать свои убеждения» [104]. В этом

письме с особой наглядностью запечатлена позиция русского революционера, осознающего свой долг не только перед собственной родиной, но и далекой страной, борющейся за свою свободу.

В «литературе свидетельства» — так можно было бы назвать в определенном смысле очерки русских очевидцев действительности Латинской Америки — особое место принадлежит С. Г. Ломоносову, проведшему в Бразилии более десяти лет. Сергей Григорьевич Ломоносов (1799—1857) был однокашником Пушкина по Царскосельскому лицею; в молодости он писал стихи, был знаком с Н. М. Карамзиным и другими писателями. Выбрав карьеру дипломата, Ломоносов в 20—30-е годы служил в русских миссиях в Париже, Лондоне, Мадриде, Копенгагене. В марте 1835 г. он был назначен поверенным в делах в Бразилии, где пробыл до 1847 г. Ломоносов свободно говорил по-португальски, завоевал популярность при дворе и даже сблизился с императором Педро II, который учился у посланника русскому языку. Вероятно, именно Ломоносов и познакомил императора с русской литературой и историей.

В письмах из далекой Бразилии, адресованных друзьям, Ломоносов подробно рассказывал о природе страны, о политическом строе и происходящих событиях, о культурных новостях. Некоторые из писем публиковались в журнале «Современник». Так, публикация «Гонко-Сокко в Бразилии» (1838) повествовала о путешествии дипломата в провинцию Минас-Жерайс, где он посетил золотоносные рудники английской компании. Ломоносова поразила страшная нищета этого богатого района: добытое золото и развалившиеся дома, населенные жителями в рубищах,— таков символ Гонко-Сокко, «прекрасно устроенной машины» английской компании [105].

Другая публикация — «События в области Пара», также помещенная в «Современнике»,— рассказывала о волнениях в этой далекой области, получивших в бразильской истории название «Кабанады» (1833—1839); деятельное участие приняли в них и негры-рабы. Подробно описывая ход военных действий, Ломоносов отмечал свирепое отношение правительственных войск к местным жителям. Даже близость к официальным правительственным кругам Бразилии не помешала дипломату подвергнуть критике ненужную жестокость. Указывал он и на неспособность правительства навести порядок в провинции. «Область Пара могла бы сделаться прелестным садом и земным раем, если бы жители ее были многочисленнее и лучше соединены между собой в моральном отношении и если бы отеческие законы управляли ими...» — так оценивал Ломоносов положение в этом отдаленном крае [106]. Эта статья представляла собой переработанный вариант официального отчета «Заметки о революции в Пара», посланной министру иностранных дел К. В. Нессельроде [107]. Естественно, в условиях цензурных гонений на печать в николаевской России

не могло быть и речи о появлении статьи, где в заголовке фигурировало слово «революция». Петербургский цензурный комитет разрешил печатать статью при условии, что крамольное слово будет заменено другим, менее значительным, например «события».

С именем Ломоносова тесно связана и публикация «Картины Бразилии», появившаяся в 1839 г. тоже на страницах «Современника». Подписана она была профессором Петербургского университета В. С. Порошиным (1809—1868), который указал, что воспользовался «рукописью одного русского, прожившего пять с лишком лет в Бразилии» [108]. Без сомнения, здесь подразумевался Ломоносов, к тому времени находившийся в Бразилии около пяти лет. Это подтверждается еще и тем, что многие данные, сообщаемые в статье (например, касающиеся бразильской армии), мог знать только такой осведомленный человек, как русский посланник.

Статья представляла собой удачно смонтированные «извлечения» из упомянутой «рукописи», т. е. из писем Ломоносова, адресованных кому-то из его общих с Порошиным знакомых. В своей публикации Порошин использовал только те сведения, которые интересовали его как статистика и экономиста,— сведения о внешней и внутренней торговле, о развитии промышленности и сельского хозяйства. Данные же о бразильской литературе ограничиваются лишь перечислением «ученых журналов» и скрупулезным подсчетом их подписчиков.

Бóльшую часть статьи поэтому занимало отнюдь не романтическое описание местной природы, «напоминавшей поэзию»; автор акцентирует внимание на том, что он назвал «моральной тенью Бразилии» [109],— на рабстве. Тема была, разумеется, уже не нова, она постоянно присутствовала в путевых записках русских мореплавателей. В этой же статье рабство черных бразильцев описывалось с тем расчетом, чтобы вызвать у читателя аналогию с положением русских крепостных — то же «плачевное состояние», та же «огромная смертность между детьми», та же «раболепная неподвижность» перед барином. В этой статье Порошин говорил и об истории рабства в Америке, особо подчеркнув, что только Боливар отважился уничтожить это социальное зло, объявив рабов свободными и наделив их небольшими участками земли [110].

Конечно, такое «преломление» бразильских «картин» не случайно. Именно в этой статье впервые были сформулированы взгляды Порошина на проблему экономического развития современной России. Позднее, в 1846 г., они были окончательно выражены в его основной работе «О земледелии в политико-экономическом отношении», где обосновывалась необходимость перехода сельского хозяйства николаевской России к капитализму [111]. И здесь Порошин допускал возможность освобождения крестьян

от личной зависимости и наделения их землей. В 40-е годы такая постановка вопроса об изменении господствующих в стране отношений делала профессора Петербургского университета «опасным» либералом.

За полвека, прошедшие с того момента, когда русские путешественники впервые заговорили о странах Нового Света, а в Россию начали проникать сведения о начавшейся там антиколониальной войне, представления о Латинской Америке в России постоянно расширялись. Постепенно создавался тот фундамент, на котором могли воздвигнуться собственно литературные отношения. И подобно тому как страны этого региона воспринимались прежде всего в их самобытности (природно-этнографической, исторической и культурной), латиноамериканская литература также оценивалась с этой точки зрения. В первых информационных заметках и переводных статьях прежде всего констатировалось само отличие литературы, создававшейся в бывших колониях Нового Света, от литературы европейской метрополии. В начале века литературы обеих частей Америки рассматривались как прямое порождение освободительной войны. Вот как об этом сообщалось в журнале «Сын отечества» в 1829 г., в самой первой заметке, рассказавшей о произведениях американской литературы (в русской печати той поры молодые народы и — соответственно литературы — Нового Света рассматривались в целом): «До появления великолепных картин Фенимора Купера в Европе не знали, что юная Америка также имеет свои оригинальные произведения и что она может противопоставить собственные вдохновения мастерским творениям древнего материка. Сей предрассудок исчезает день ото дня... Бразильские... романисты составят теперь новое звено в большой цепи всеобщей литературы и соединят общие идеи в одно целое» [112].

Идея самобытности, высказанная в этой заметке,— пока еще не более чем декларация. За ней не стоят реальные представления, да их и не могло быть в ту пору, когда культурное самосознание латиноамериканских стран еще не разобралось в собственных «фондах». Так что неосведомленность русского общества по этому поводу исторически вполне объяснима. Однако именно на этом фоне легко заметить ускоренное развитие русско-бразильских литературных контактов.

Этому способствовал целый ряд факторов. Дипломатические отношения с Бразилией поддерживались довольно интенсивно (царская Россия, не признававшая вновь образовавшиеся республики, весьма лояльно относилась к монархической Бразилии). Весьма значительный вклад внесли русские ученые и путешественники, побывавшие в стране (работы по этнографии Г. И. Лангсдорфа, письма и обзоры С. Г. Ломоносова и др.). Существенно

и то, что благодаря деятельности двух французских писателей и ученых — Ф. Дени и Э. де Монглава — к истории, культуре и литературе Бразилии было привлечено общественное внимание во Франции. Сочинения этих авторов, в свою очередь, активно переводились в России: и можно сказать, что посредничество французской культуры в развитии русско-испано-американских отношений оказалось наиболее продуктивным для бразильско-русских литературных связей.

Прежде всего напомним вновь о творчестве обоих французских литераторов как участников кружка в Тижуке (пригороде Рио-де-Жанейро) (см. раздел 4). Они своими трудами обогатили и культурный фонд французского романтизма за счет подробных сведений об истории, культуре, этнографии Бразилии и — шире — всей Латинской Америки. Их работы привлекли внимание и русской печати.

Помимо уже упоминавшегося эссе «О поэзии и философии путешествий с древних времен до XVI века» еще два сочинения Ф. Дени были переведены в России в начале 30-х годов — статья «Христофор Колумб перед собранием докторов саламанкских» («Литературная газета». 1831. 26 апр.) и фрагмент из первой главы книги «Очерки истории бразильской литературы» (он публиковался в виде статьи в альманахе «Цинтия») [113].

Э. де Монглав перевел на французский язык два классических произведения бразильской литературы XVIII в.— эпическую поэму «Карамуру» Ж. Санта Риты Дурана и стихотворение «Дирсеева Марилия», написанное Томасем Антонио Гонзагой; с них и началось знакомство с бразильской литературой в России. Видимо, в переводе Монглава прочитал стихотворение Гонзаги и Пушкин, которого оно вдохновило на создание элегии «С португальского».

М. П. Алексеев, исследовавший этот вопрос, предположил, что Пушкина привлекла и сама судьба бразильского поэта, участника освободительного движения в провинции Минас Жераис, погибшего в африканской ссылке. «Неудавшееся восстание, в которое оказалась замешанной целая плеяда поэтов, африканская ссылка одного из них... обвиненного не столько в соучастии планам „заговора", сколько в дружеской близости к участникам „конспиративного" кружка,— все это не могло не представлять интереса для Пушкина в тот период, когда он напряженно думал об участи друзей-декабристов и о своих связях с ними» [114].

В 1829 г. в журнале «Сын отечества» были опубликованы небольшие отрывки из «Карамуру»; знакомство с этой поэмой стало возможным тоже благодаря Э. Монглаву. Публикации была предпослана небольшая заметка, в которой анонимный переводчик убеждал читателей в том, что перед ними образец молодой литературы, приобретающей самостоятельность [115].

«Карамана, или Открытие Бахии» — так озаглавлена была публикация фрагментов из поэмы Санта-Рита Дурана (здесь спутана транскрипция слова «Карамуру», что значит на индейском наречии «Сын грома»). В основе поэмы лежал исторический факт (позже обросший легендами) — открытие португальцами в XVI в. бухты Байа. «Сын отечества» опубликовал лишь те отрывки из поэмы, где дана красочная картина жизни индейских племен. Полный текст поэмы увидел свет позже, нежели русский перевод отрывков, которые, как об этом сообщалось в конце, «были сделаны из французского журнала». Выбор отрывков, таким образом, был сделан не переводчиком, но существенно, что журнал вообще заинтересовал тем, как «автор описывает независимую жизнь дикой Южной Америки, их пиитические обычаи и кровавые брани» [116].

Значительным, но требующим разъяснений эпизодом в процессе ознакомления русских читателей с бразильской литературой являлся выход в 1832 г. в свет книги «Якарей Иассу, или Тупинамбасы. Бразильская хроника». Книга эта была составлена Гаветом и Бушером на основе переводов и сочинений все тех же Ф. Дени и Э. Гарая де Монглава, и в качестве эпиграфов здесь использовались цитаты из работ Ф. Дени по истории Бразилии.

Книга была весьма содержательна прежде всего в плане историко-этнографическом. Собственно, романное повествование в ней было предварено вступлением, где рассказывается о том, как происходила колонизация Байи, история которой излагалась в основном согласно версии, изложенной в «Карамуру». Книгу Гавета и Бушера, конечно, нельзя рассматривать как произведение собственно бразильской литературы; она знаменовала лишь первую попытку приблизить Бразилию к русскому читателю, пользуясь посредничеством французских популяризаторов.

Первоначальный этап знакомства с бразильской литературой в России завершился появлением двух статей. Одна из них была помещена в альманахе «Цинтия» (1831), уже упоминавшемся в связи с Н. А. Полевым, а вторая — в журнале «Телескоп» (1834). Как установлено в исследовании Л. Шура, статья «Бразильская литература», появившаяся в «Цинтии», представляла собой перевод первой главы «Очерка истории бразильской литературы» Ф. Дени (Париж, 1826). Здесь последовательно утверждалась мысль о том, что бразильская литература должна обрести собственное лицо, должна «почерпать свои вдохновения из источника, собственно ей принадлежащего». Автор статьи находит главный признак самобытности страны в ее природе: «В сем величии природы, в беспорядке ее произведений, среди сего дикого плодоносия... при реве древних лесов, при шуме водопадов, стремящихся со скалы на скалу, при криках диких животных... мысль бразильца получает новую силу» [117]. Романтическая концепция Ф. Дени

получает полную поддержку на страницах «Московского телеграфа», ибо за всемерное развитие самобытного, народного начала постоянно ратовал Н. А. Полевой, видя в нем «сущность романтизма». Вспомним в связи с этим язвительную реакцию А. Ф. Воейкова, который откликнулся на эту статью под псевдонимом «Феофилакт Нагайкин»: «Прочитав „Цинтию", можно подумать, что она издана в угодность издателю „Телеграфа". Г-н Полевой может здесь полюбоваться своими собратьями, хотя и меньшими, но не менее гениальными» [118].

Статья в журнале «Телескоп» называлась «Успехи литературы, наук и изящных искусств в Бразилии». Без сомнения, появление этой публикации было связано с общим направлением журнала, занимавшего в те годы ведущее место в литературной и философской борьбе. В журнале, издававшемся Н. И. Надеждиным, участвовали В. Г. Белинский, П. Я. Чаадаев, А. И. Герцен. Одним из важнейших вопросов был для них вопрос о просвещении. Конечно, статья, посвященная этой проблеме, в Бразилии не могла не привлечь издателя: ведь в ней подчеркивалась мысль о том, что «достижение независимости и свободы способствует расцвету просвещения, искусства и литературы». Эта публикация была заимствована из журнала «Ревю Британик». В отличие от других публикаций, из которых читатель мог узнать только имена бразильских писателей, реже — названия их произведений, эта статья обстоятельно знакомила читателей с культурой далекой латиноамериканской страны, а также указывала на ее глубокую народную основу. Есть предположение, что перевод обозрения «Успехи литературы, наук и изящных искусств в Бразилии» был выполнен В. Г. Белинским, которого очень интересовали «американские» сюжеты. В статье, в частности, говорилось: «Бразилия — страна, обильно наделенная всеми дарами природы, может также хвалиться и тем, что произвела много великих умов и отличных талантов. Поэзия и музыка — способности, врожденные каждому бразильцу» [119].

Или другой отрывок: «Бразилия с семнадцатого века уже имела своих поэтов, правда, поэтов несчастных, коим было воспрещено оплакивать бедствия отечества, но которых сочинения обнаруживают глубокое поэтическое чувство...» Португальцы стремились воспрепятствовать развитию местной культуры, употребляя «все усилия, чтоб остановить... успехи ума и просвещения». Но, несмотря на все препятствия, развивалась местная культура. «...Пробудилась и литература... Перворазрядные писатели не замедлили явиться». Это и Санта-Рита Дуран, автор знаменитой «Карамуру», и Базилио да Гама, которого сравнивали с самим Гомером, и «несчастный Гонзага», чьи стихи напоминали «меланхолическую поэзию Овидиева плача...» [120].

Статья не ограничивалась обозрением прошлого бразильской литературы. В ней подчеркивалось, что независимоость дала силь-

ный толчок развитию искусств и просвещения. В стране строились школы и училища, создавались академии.

В середине века в России продолжали появляться материалы о бразильской литературе. Это были не только обзорные статьи, но также заметки о творчестве отдельных бразильских писателей и даже попытки анализа их творчества. Примером может служить публикация в «Отечественных записках» за 1854 г. Ее источник не назван, но скорее всего она была заимствована из какого-то французского журнала. Статья начиналась с небольшого экскурса в историю бразильской литературы, причем подчеркивалось, что «произведения бразильских авторов редко переходят через океан». Перечисляя бразильских авторов, уже известных в Европе, журнал особо подчеркивал, что «между этими звездами... отличается своим блеском поэт, которому может позавидовать Европа, но имя которого она, быть может, ни разу не слыхала, это — Тейшейра-и-Суза». Касаясь особенностей его творчества, автор отмечал его национальную оригинальность поэта: «Он с южною живостью пользуется всеми богатствами красноречия, всеми оттенками языка, не всегда поэтическими и лирическими, но всегда яркими, верными, поразительными, как климат, природа, солнце Бразилии. Зато, читая его стихи, видишь перед собой небо тропиков, блестящее яркими звездами, слышишь шум лесов, качаемых ураганом, плеск океана о прибрежные камни, чувствуешь жаркое дыхание бразильской природы...» А в заключение выражалась уверенность в том, что Бразилия «возвысит свою литературу наравне с прочими, особенно если она сохранит свой национальный характер»[121].

На протяжении 20—60-х годов происходило постепенное накопление представлений о литературе Бразилии. И если в эти годы они базируются на французских источниках, то в последующие десятилетия среди авторов публикаций будут встречаться уже и русские имена.

Что же касается других литератур Испанской Америки, то знакомство с ними происходило значительно позднее и зачастую носило гораздо более случайный характер. Начиналось оно не с общих обзоров, а с тех скудных сведений, которые содержались в статьях, дававших общую социально-историческую характеристику тех или иных стран.

Так, в уже упоминавшейся статье «Современника» «Остров Куба и свобода торговли» встречается пассаж, в сочувственных тонах сообщавший о литературных достижениях этой страны. Начинался он с известного уже тезиса о самостоятельности художественных достижений писателей Америки: «И кубинская литература начинает уже спорить с нынешнею литературою метрополии». В этой статье, переведенной с французского, был упомянут осужденный «несчастный Пласидо» (в сноске сообщалось: «Кубинцы с особенным чувством произносят имя этого ориги-

нальнейшего из своих поэтов»[122]) и ряд других имен. Не прошел мимо литературных событий и Сиверс в своей книге «Куба — жемчужина Антилл», также упоминая Пласидо, «поэта-невольника Мансано» и первого романиста Кубы Сирило Вильяверде, «нарисовавшего живые картины кубинской жизни»[123]. Сокращенный прозаический перевод стихотворения известного кубинского поэта Хосе Марии Эредиа «На Теокалли в Чолуле» дает в своей статье «Мехика» французский автор Ж. Ампер. Изгнанник Эредиа находился в начале века в мексиканской столице, французский литературовед увидел в нем выдающегося мастера стиха. Что же касается сведений, которые Ампер дает о самой мексиканской литературе, то они довольно поверхностны и случайны. Еще более скудной и приблизительной была информация в статье под названием «Народное образование, искусство и литература Мехики», опубликованной в «Пантеоне» в 1851 г.[124]

Первым из серьезных общих обзоров испаноамериканской словесности была обширная статья «Малоизученные литературы», появившаяся в «Заграничном вестнике» в 1864 г. без подписи. Как было позже установлено, автором ее был известный ученый-этнограф Элизе Реклю, опубликовавший свою работу во французском журнале «Ревю де монд».

Источником обзора литературы испаноамериканских стран, которые Реклю называет «колумбийскими», служили упомянутые им самим книги Х. Торресе Кайседо и Х. Сампера (обе изданные в Париже). Фактический материал, следовательно, не претендует на оригинальность, но привлекает внимание прежде всего позиция передового французского ученого, чей взгляд на Испанскую Америку обнаруживает понимание исторических причин, мешающих прогрессу молодых наций. В этом контексте рассматривает он проблему влияния французской культуры па духовную жизнь молодых республик. Справедливо констатируя, что «Франции преимущественно досталась честь ввести колумбийские народы в бесконечный мир наук и искусств, еще недавно почти замкнутый для них», Реклю все же склонен переоценивать роль внешнего фактора культуры. Строго говоря, концепция этой статьи выражена не очень отчетливо, ибо, всячески подчеркивая «подражательство» молодых литератур европейским образцам, автор при этом рисует довольно широкую панораму поэтического развития в Испанской Америке, что само по себе свидетельствует о ее самостоятельных возможностях. Реклю иронически относится к пророческим надеждам поэтов Америки на ее великое будущее, однако итоговый вывод статьи вполне объективен: «Если колумбийцам надо посоветовать не столько увлекаться европейскими идеями, так тщательно изучать их, то и Европе можно посоветовать обращать более внимания на внутреннюю жизнь испаноамериканских республик, чем это до сих пор делалось»[125].

Это прямо перекликается с тем, что писал (в заметке к другой публикации, касавшейся Испанской Америки) сам фактический редактор «Заграничного вестника», известный общественно-литературный деятель России 60-х годов П. Л. Лавров: «Когда говорится об Америке и ее истории, читателю невольно представляются только Северо-Американские Штаты, потому что их история заслоняет собой... жизнь всех прочих частей великого материка нового мира. Но материк этот представляет немало интереса и в других моментах своей истории»[126]. Таким образом, статья Реклю вполне соответствовала общей ориентации «Заграничного вестника»—знакомить русского читателя с государственными, политическими, культурными, научными достижениями других стран. Она свидетельствовала о существовании большого и совершенно не известного ни европейцам, ни русским материка испаноамериканской литературы.

Первым произведением испаноамериканской литературы, появившимся на русском языке, стала книга известного аргентинского писателя Д. Ф. Сармьенто «Факундо». Она была представлена в кратком переложении и выдержках на страницах «Вестника русского географического общества» за 1854 г. Перевод, сделанный с французского перевода (он вышел в Париже в 1853 г.), был озаглавлен: «Цивилизация и варварство. Нравы, характеры и обычаи аргентинцев».

Традиция использования французских (по преимуществу) источников при публикации материалов, касающихся Латинской Америки, объяснялась, помимо уже сказанного, еще и тем, что испанский язык до середины века был очень мало известен в России. Первый учебник испанского языка, составленный Я. Рутом, библиотекарем Петербургского университета, вышел в 1840 г. Поясняя в предисловии необходимость своего издания, он писал: «Положение Испании определяет испанскому народу важное место в системе европейских государств, и, когда счастливо минуют ее бури, Испания, подобно Мексике, Перу, Чили и Соединенным Штатам Рио-де-Ла-Плата, вероятно, получит высокое значение в торговом, промышленном и политическом отношении»[127]. Так, со своей стороны, констатировал автор приобщение молодых республик Испанской Америки к русским интересам.

Постепенное распространение испанского языка сделало возможным появление переводов с языка оригинала. Первым в этом ряду стал роман аргентинского писателя Хосе Мармоля «Амалия». Перевод, выполненный И. А. Петровым, увидел свет в журнале «Дело» под заглавием «Друзья хуже врагов». Книгопродавец Н. А. Шигин сразу же воспользовался им для отдельного издания этого романа.

Впервые обратившись к первоисточнику, журнал «Дело» остановился на романе действительно характерном, с полным правом

представляющем романтическую прозу Испанской Америки. Антитиранческая борьба была одной из важнейших тем романтической литературы Испанской Америки в момент ее формирования. Несомненно, что именно этот мотив и привлек к роману Мармоля журнал «Дело». Начавший выходить в 60-х годах, этот журнал продолжал прогрессивные традиции «Современника» и «Русского слова». Вполне определенная политическая позиция журнала, связанного с кругами революционной демократии, исключала случайность выбора. Аргентинский роман, очевидно, мог представить интерес по неким, пусть даже далеким, аналогиям с русской жизнью; к тому же существовало и хронологическое совпадение периодов правления Росаса и царствования Николая I.

Десять лет спустя, когда журнал «Дело» вновь вернулся к «Амалии», возникла довольно резкая полемика его редактора с журналом «Собрание иностранных романов», где появился перевод двух повестей известного французского беллетриста Густава Эмара «Масгорка» и «Розас», представлявших собой переработанный вариант «Амалии» (Г. Эмар открыто признавался, что свои книги, вышедшие в 1867 г., он писал на основе романа Мармоля). Редактор «Дела», обнаружив совпадение, выразил негодование тем, что подлинный роман Мармоля, увидевший свет на страницах его журнала, был грубо переделан и присвоен другим автором и другим журналом. В процессе полемики была выяснена причина недоразумения, чему была посвящена подробная публикация[128]. К сказанному, однако, следует добавить, что обмен статьями между редактором «Дела» Г. Е. Благосветовым и Е. Н. Ахматовой, издававшей переводные романы, являлся не просто литературным спором. Здесь столкнулись давняя традиция использования иностранных источников и новая практика опоры на оригинал. Еще долгое время преобладала первая из них. Максимов даже после пребывания в Аргентине, описывая ужасы росасовского режима, упоминал в связи с этим обе книги Г. Эмара, а не «Амалию». И именно в эмаровской версии вновь представили «Амалию» — еще через двадцать лет — издатели И. Сытин в Москве и П. Сойкин в Петербурге.

В 60-х годах произошло событие, которое явилось своеобразной кульминацией русско-латиноамериканских отношений рассматриваемого периода. Речь идет о глубоком впечатлении, которое произвела на русское общество так называемая мексиканская авантюра — военное вмешательство трех европейских держав в эту страну (1862—1867). Вдохновителем этой акции был Наполеон III, попытавшийся навязать Мексике в качестве новоявленного императора своего ставленника — эрцгерцога австрийского Максимилиана (см. разд. 1, гл. 1). «Мексиканский вопрос» комментировался всей мировой прессой. В России эти события воспринимались особенно оживленно, вызывая чувство солидар-

ности с жертвой агрессии. Само собой возникала некая параллель между Россией, встретившей народным сопротивлением Наполеона I, и Мексикой, поднявшейся против «малого» Наполеона. Прославленный мексиканский генерал Сарагоса еще в самом начале военных действий предрекал французам, что «Мексика может стать для них второй Москвой».

Русское общественное мнение гневно осуждало сам факт агрессии сильных держав против слабой страны. «Эта мехиканская экспедиция,— писал Н. Г. Чернышевский в «Современнике»,— не может быть понята иначе, как в смысле удивительнейшего примера макиавеллевской политики, надобно мешать устройству дел у других народов, чтобы держать их в бессилии и в зависимости от себя» [129]. «Мексиканский вопрос» представал целым комплексом проблем: агрессия, затеянная Наполеоном III, вовлекала в грандиозную политическую авантюру австрийского эрцгерцога Максимилиана, движимого губительными иллюзиями превратить Мексику в свою империю. Судьба Максимилиана, поплатившегося жизнью за свои иллюзии,— это целая историческая и психологическая драма, занимавшая умы многих деятелей и писателей. Было очевидно, что Максимилиан воодушевлялся известной концепцией Наполеона III об особом предназначении избранных натур, которым история дает право подчинять себе народы. Эта концепция, изложенная французским императором в книге «История Юлия Цезаря», произвела сенсацию во всем мире. В России книга бурно обсуждалась в 1865 г., как раз в то время, когда крах французской экспедиции в Мексике (и империи Максимилиана) не вызывал уже сомнений.

Журнал «Время», издававшийся братьями Достоевскими, уделял большое место событиям в Мексике, сочувственно подчеркивая силу народного сопротивления. Поскольку интервенция совершалась под лозунгом внесения цивилизации в страну, раздираемую анархией, то проблема столкновения европейской и внеевропейской цивилизаций наделялась еще и общеисторическим смыслом. Именно в таком ключе был написан обзор мексиканских событий, появившийся во втором номере журнала «Время» за 1862 г.: «Горячая Мексика отличается от холодноспокойной Австрии уже тем, что она почти экваториальная страна, и потому жители там имеют совершенно другой, неудобоуправляемый характер... Эрцгерцог Максимилиан оказал бы немалую услугу мексиканцам, если бы привез к ним с собой, кроме немецких чиновников, еще и свой немецкий климат... уменье довольствоваться мещанским счастьем... Но так как нельзя предположить, чтобы с эрцгерцогом переехал и климат, к которому он привык, то мексиканцы останутся все тем же отчаянным, бурливым народом, каким они были до сих пор» [130].

Мысль о несовместимости разных цивилизаций и пагубных следствиях насильственного навязывания европеизма Достоевский

развивает в комментарии по поводу пышного обеда, устроенного Максимилианом, где бурно приветствовали нового императора, «взявшего на себя обязанность водворить цивилизацию в Мексике». В записных книжках Достоевского сохранился план статьи, которую он предполагал посвятить аналогичной проблеме применительно к России. Краткая строка «Наша цивилизация и европейская. Не хотим европейской»[131] в данном контексте может одновременно выражать точку зрения писателя и на «мексиканский вопрос».

Этот вопрос интересовал Достоевского не только в историософском плане. Работая над романом «Преступление и наказание», Достоевский ощущал в Раскольникове жертву модных тогда идей о вседозволенности исключительных личностей; возможно, что в том же ряду рассматривал писатель и потерпевшего крах императора Максимилиана. Рассматривая под этим углом зрения Достоевского в момент написания романа, Г. Ф. Коган убедительно показала реальное воздействие латиноамериканской проблематики на русскую литературу[132].

Представления о России начали входить в культурное сознание жителей Испанской Америки лишь в конце XVIII в. через посредство французской просветительской литературы. Война за независимость, разорвав кольцо изоляции, в которой находились американские колонии в столетия ига метрополии, создала предпосылки для установления свободных контактов с Европой, а затем и Россией.

Сам ход всемирных исторических процессов начала XIX в.— и прежде всего наполеоновские войны — способствовал тому, что испаноамериканцы начали воспринимать события собственной антиколониальной войны в связи с событиями, совершавшимися в Европе. Есть в книге капитана В. М. Головнина примечательное наблюдение о «хорошем расположении» местных людей к русским: «Другие европейские народы нередко имели с ними вражду, грабили, разоряли их и подрывали их торговлю, Россия же никогда ни в чем не вредила, а, напротив того, последнею войной с Францией она содействовала избавлению их от чужеземного ига: они в этом и сами признаются и считают себя обязанными русскому императору»[133]. О том, что «слава русского имени, приобретенная громкими, блистательными победами... перелетела и через необозримые пространства великих морей», писал, прибыв в Бразилию, другой флотоводец, А. П. Лазарев[134].

Но позже наметилось иное отношение к России, что было связано с ее участием в Священном союзе и враждебным отношением объединившихся в нем европейских монархов к освободившимся странам Америки. Осуждение политики царского правительства проскальзывает в текстах ряда деятелей Индепен-

денсии — С. Боливара, С. дель Валье, К. Энрикеса. Пафосом неприятия, осуждения легитимистской политики стран—участниц Священного союза проникнуто известное стихотворение Фернандеса Мадрида «К народам Европы во времена Священного союза», в котором поэт упоминает и о России:

Я вижу великана:
идет он с севера, вселяя страх...[135].

Перевод М. Гордона

Но тот же Фернандес Мадрид с надеждой смотрит на возможность того, что освободительная борьба народов Европы 20-х годов захватит и Россию. В издававшемся им журнале «Аргос» он писал: «Огонь свободы, занявшийся в Испании, захватит и северную часть Европы, и, может быть, даже вечным снегам России не удастся его задержать»[136].

Правда, когда до Латинской Америки начали доходить сведения о декабрьском восстании, то выглядели они настолько смутно и отрывочно, что не произвели сколь-либо существенного воздействия на умы ее жителей; освободительное движение в России они не смогли воспринять как нечто близкое собственной антиколониальной борьбе. Здесь не возникло того сочувственного интереса, солидарности, которые были проявлены русскими, и прежде всего самими декабристами, к испаноамериканской Индепенденсии. Просветительская мысль России конца XVIII в. подготовила общественное мнение России к осознанию сходства историко-социальных условий в обоих регионах. А вот общественной мысли Латинской Америки еще предстояло дойти до идеи параллелизма, которую впервые высказал в 1802 г. Александр Гумбольдт в «Очерке о Новой Испании». Это вице-королевство и русская империя рассматривались им как сходные социальные структуры, а латифундисты Мексики сравнивались с «боярами». Гумбольдт полагал также, что контраст, который существовал между блеском, изысканностью жизни высших классов и массой угнетенного сельского населения колониальной Америки, аналогичен тому, что существует в России.

Позже идея некоего сходства постепенно будет возникать в сочинениях латиноамериканских писателей, однако в крайне приблизительном виде. Сопоставления некоторых явлений действительности Латинской Америки и России обычно входили в контекст рассуждений о собственном мире. Так Сармьенто в «Факундо» мельком вспоминает Россию, когда говорит о пампе Южной Америки, сравнивая ее со степью, где живут калмыки и казахи; в них он видит сходство с гаучо. В другом месте Сармьенто говорит об историческом сходстве обеих стран, которое видит в господстве политического насилия. Жестокость кровожадных каудильо в аргентинской пампе Сармьенто сравнивает с полицейской системой в России: «Террор — это средство управлять,

приносящее бóльшие результаты, нежели патриотизм или стихийные поступки. Россия пользуется террором, начиная с эпохи Ивана, и таким путем она завоевывала все другие варварские народы. Конечно, террор развращает людей, унижает... но разве это что-либо значит для царя Российского, или предводителя бандитов, или аргентинского каудильо?»[137]

То, что Сармьенто представляет весьма смутно облик России,— несомненно, но примечателен сам факт включения ее исторического опыта в созданную им концепцию борьбы варварства и цивилизации как движущей силы истории своей страны.

Представление о России как «варварской стране» исходило, естественно, от французской просветительской литературы. «До Петра Великого русские были варварской нацией, но он начал ее цивилизовать и так повел дело, что здесь начали процветать науки, торговля, искусство»[138]. Эта характеристика, содержащаяся в статье, опубликованной в «Диарио де Гавана» в 1813 г.,— отражение представлений, которые бытовали в Европе об истории России, в частности благодаря книге Вольтера о Петре I. Как было сказано (см. кн. 1), первым, кто в Латинской Америке заговорил о Петре Великом, был эквадорский просветитель Эспехо. Много десятилетий спустя его прославленный потомок и соотечественник Хуан Монтальво продолжил рассуждения Эспехо о Петре I как о фигуре гениального реформатора, в которой нуждается Испанская Америка. Монтальво писал свое эссе в новую эпоху, когда бывшие колонии превратились в самостоятельные государства, дав миру собственного гения, возглавившего борьбу против колониального ига. И вот Монтальво соединяет в одном ряду обе исторические фигуры: «Велики те, кто несет цивилизацию и освобождает народы. Велик Петр Российский, велик Боливар! Первый — как просветитель, второй — как освободитель»[139]. Есть у Монтальво и другое замечание, касающееся сходства положения русского крепостного и прикованных к земле индейских «митайо». Рабство калечит, унижает людей, и, чтобы преодолеть его последствия, нужны столетия: «Русский царь отменил крепостное право, но когда же появятся среди освобожденных крестьян такие, как Пушкин, Горчаков, Тургенев или Толстой»[140]. В этой фразе привлекает внимание не сам факт сопоставления рабства в Америке и крепостничества в России, но упоминание эквадорским автором имен русских писателей. С середины XIX в. они постепенно становились известными в Европе, а оттуда — и в Новом Свете.

Судя по имеющимся библиографиям (весьма неполным), первым писателем, с которым латиноамериканцы познакомились в переводе на испанский, был Пушкин. Опубликованная в 1854 г. в «Ревиста де ла Гавана» (ее издавал Мануэль Мендиве вместе с журналистом и критиком Гарсиа Х.) статья «Русская литература» содержала краткие сведения о писателях России (были

упомянуты Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Крылов, Грибоедов, Рылеев). Имя же Пушкина выделено особо; автор статьи (Гарсиа Х.) называет его первым поэтом России: «Образованный, благородный, энтузиастический, преследуемый, он обладал всеми данными, чтобы стать известным и иметь успех... Со всех возможных точек зрения Пушкин — национальный поэт, его стихи выражают русскую жизнь, в них ощущается русский дух, и это всегда, изображает ли он свою страну сатирически, или воспевает, представляет ли он ее как друг, почитатель или суровый наставник. И его любят все русские во всех ипостасях и гордятся им как своим самым славным творцом» [141].

Первые переводы Пушкина в Испанской Америке делались или на основе французских переводов, или представляли перепечатку тех, что появлялись в Испании. Библиографические разыскания О. Шанцера и М. К. Дуарте [142] выявили, что впервые сочинение Пушкина появилось в 1850 г. в чилийском журнале «Ревиста де Сантьяго», издателем которого был Х. В. Ластарриа; эта была повесть «Метель». Позже, в журнале «Ла Эстрелья де Чили», появились другие «повести Белкина», а в 1877 г. в Вальпараисо издательство «Эль дебер» выпустило отдельной книгой «Выстрел».

Особого интереса заслуживает публикация поэмы «Кавказский пленник». Конкретные наблюдения над переводом текста, сделанные М. К. Дуарте, показали усиление экзотического, романтического духа поэмы. Читателей Испанской Америки она должна была привлечь изображением, так сказать, двоемирия России. Встреча русской цивилизации и кавказской «дикости» могла вызвать у них ассоциации с действительностью Нового Света. Во второй половине XIX в. Чили становится главным очагом распространения русской литературы в Латинской Америке.

Медленно, постепенно проникавшие в Латинскую Америку сведения о России долгое время оставались крайне зыбкими, порой даже мифическими, а порой — и замешенными на предрассудке. В такого рода предубеждении пребывали многие европейские мещане и, соответственно, неосведомленные жители Нового Света. В этой связи представляют первостепенный интерес признания чилийского мемуариста Переса Росалеса. С искренним прямодушием признается он в «Воспоминаниях о прошлом», что его дядя, живший в Париже, считал всех русских «северными варварами», но что лично он после знакомства с ними получил возможность «убедиться, как ошибались мы, чилийцы, относительно образованности людей из российской империи»: «Русские... ничем не менее заслуживают уважения, которое мы всегда оказываем наиболее достойным, образованным и воспитанным людям земли...» [143]

Кажущийся почти анекдотическим эпизод из общения Переса Росалеса с русской аристократией примечателен неким скрытым,

но имеющим проекцию в будущее смыслом. Будучи представлен княгине Долгорукой, «которая говорила по-испански как андалузка», Перес Росалес был приглашен на обед, где присутствовали многие, «отличившиеся при обороне Севастополя». Здесь он услышал много хороших слов об американцах: «Один из приглашенных не мог понять, как это представители монархического режима могут симпатизировать режиму свободы, которым пользовались американские государства, а другой — веселый гость заметил на это: „Крайности сходятся". Меня же восхитила,— продолжает автор,— быстрота и энергичность, с которыми, прервав его, один из русских офицеров, еще находившийся на излечении от полученной в Севастополе раны, воскликнул: „Нет, господин, это не крайности, которые сходятся, это — центры. Америка — это девственный новый мир, Россия — тоже, Европа — угасает, Америка и Россия устремлены в будущее"» [144].

Эпизод, который мог бы завершить суммарную картину распространения русской культуры в Латинской Америке,— посещение России в 1876 г. бразильским императором Педро II.

Человек выдающейся образованности, полиглот, что, кстати, засвидетельствовано в воспоминании одного из студентов Лазаревского института во время поездки в Москву, бразильский император находился в дружеских отношениях с русским послом в Рио-де-Жанейро С. Г. Ломоносовым. Видимо, он помог Педро II выучить русский язык. Во время же своего пребывания в России, как отмечалось в газете «Санкт-Петербургские ведомости», Педро II предстал как знаток русской истории и литературы, переводчик на португальский язык ее произведений. Там же сообщалось, что «все знаменитости русской истории, науки и искусства хорошо известны императору, некоторые сочинения Карамзина и Крылова переведены им на португальский язык» [145].

Путешествие в Россию Педро совершил, как тогда говорили, инкогнито, что не означало секретности его пребывания, но лишь частный, неофициальный его характер. Поэтому его приезд следует рассматривать не столько в контексте дипломатических отношений Бразилии и России, сколько в контексте отношений культурно-литературных.

[1] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 237.
[2] Цит. по кн.: *Лазарев М. П.* Документы. М., 1952. Т. 1. С. 134.
[3] *Новосильский П. М.* Южный полюс: Из записок бывшего морского офицера. СПб., 1853. С. 14.
[4] Вестн. Европы. 1804. Ч. XVI. С. 271.
[5] К берегам Нового Света. М., 1971. С. 30.
[6] Путешествие вокруг света, совершенное на военном шлюпе «Сенявин» в 1826, 1827, 1828 и 1829 гг. капитана Федора Литке. СПб., 1834. С. 26.
[7] *Коцебу О. Е.* Путешествие в Южный океан и в Берингов пролив для отыскания северо-восточного морского прохода в 1815—1818 гг. СПб., 1823. С. 36.

[8] *Новосильский П. М.* Указ. соч. С. 15.
[9] *Гончаров И. А.* Фрегат «Паллада». М., 1858, т. 1, с. 193.
[10] *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1983. С. 285.
[11] *Тургенев Н. И.* Россия и русские. М., 1907. С. 87.
[12] К берегам Нового Света. С. 95.
[13] *Коцебу О.* Указ. соч. С. 116.
[14] *Новосильский П. М.* Указ. соч. С. 17.
[15] Московские ведомости. 1884. 14 янв. № 14. С. 5.
[16] Плавание вокруг света на шлюпе «Ладога» в 1822, 1823 и 1824 гг. Андрея Лазарева. СПб., 1832. С. 15.
[17] *Завойко В.* Впечатления моряка. СПб., 1840. Ч. 2. С. 128.
[18] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 285.
[19] Полярная звезда... на 1824 год. СПб., 1823. С. 224–225.
[20] Там же. С. 14.
[21] Телескоп. СПб., 1833. Ч. 18. С. 143–144.
[22] Соревнователь просвещения и благотворения. СПб., 1818. Ч. 1. С. 25.
[23] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 148.
[24] *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1985. Т. 4. С. 340.
[25] Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 200–201.
[26] *Volkonsky Z.* Deux tribus du Brésil ou Nabuya et Zioie, nouvelle américaine // Quatre nouvelles. Moscou, 1819.
[27] *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 184.
[28] *Мей Л. А.* Избр. произведения. Л., 1972. С. 50–51.
[29] *Бенедиктов В. Г.* Указ. соч. С. 79.
[30] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 11.
[31] *Ган Е. А.* Теофания Аббиаджио. СПб., 1832. С. 536.
[32] Современник. 1849. Т. 18. № 11. Разд. 5. С. 90.
[33] Цит. по кн.: *Эйдельман Н.* Последний летописец. М., 1983. С. 127.
[34] Восстание декабристов. М.; Л., 1927. Т. 4. С. 105.
[35] См.: *Мейлах Б.* Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. С. 53–54.
[36] *Головнин В. М.* Соч. М.; Л., 1949. С. 304.
[37] *Коцебу О.* Новое путешествие вокруг света в 1823–1826 гг. М., 1981. С. 57.
[38] Плавание вокруг света на шлюпе «Ладога» в 1822, 1823 и 1824 гг. Андрея Лазарева. С. 16, 180.
[39] Там же. С. 180.
[40] Путешествие вокруг света... капитана Федора Литке. С. 98.
[41] См.: *Слезкин Л. Ю.* Россия и война за независимость в Испанской Америке. М., 1964; *Шур Л. А.* Россия и Латинская Америка. М., 1964.
[42] *Орлов В. Н.* Николай Полевой — литератор 30-х годов // Николай Полевой. Л., 1934. С. 44.
[43] Моск. телеграф. 1825. Ч. 2. № 7. С. 210.
[44] Там же. 1828. Ч. 22. № 16. С. 109–119.
[45] Сын отечества. СПб., 1825. № 100. Кн. 12. С. 225.
[46] См.: *Орлов В. Н.* Указ. соч. С. 45.
[47] Моск. телеграф. 1831. Т. 37. № 4. С. 579–580.
[48] *Орлов В. Н.* Указ. соч., с. 56.
[49] Подробно об этом см. статью Л. Шура в кн.: Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 149–155.
[50] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 401.
[51] Маяк. 1842. Т. 1, кн. 1. С. 6.
[52] Библиотека для чтения. СПб., 1837. Т. 24. Отд. 7. С. 44.
[53] Там же.
[54] Отечеств. зап. СПб., 1854. Т. 92. № 1. С. 23, 29.
[55] Библиотека для чтения. СПб., 1844. Т. 66. Отд. 2. С. 44.
[56] Современник, 1850. Т. 19. Разд. 3. С. 54.
[57] *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40–50-е годы: От Белинского до Чернышевского. 1934. С. 220.
[58] *Лакиер А. Б.* Путешествие по Северо-Американским штатам, Канаде и острову Кубе. СПб., 1859. Т. 2. С. 274.
[59] *Никифоров Н. Н.* Письма из кругосветного плавания // Отечеств. зап. 1872. № 8. С. 470.

[60] Там же. С. 452.
[61] *Чихачев П. А.* Поездка через буэнос-айресские пампы // Отечеств. зап. СПб., 1844. Т. 34. № 5/6. Отд. 3, С. 22–23.
[62] *Ротчев А. Г.* Воспоминания русского туриста // Пантеон. 1853, Т. 12. Ч. 12. С. 76.
[63] *Лакиер А. Б.* Указ. соч., С. 274.
[64] *Максимов А. Я.* Полн. собр. соч. СПб., 1901. Т. 8. С. 10.
[65] *Вышеславцев А. В.* Очерки пером и карандашом из кругосветного плавания в 1857, 1858, 1859 и 1860 годах. СПб., 1862. С. 520.
[66] *Никифоров Н. Н.* Указ. соч. С. 491.
[67] *Чихачев П. А.* Указ. соч. С. 28.
[68] Там же. С. 90.
[69] Там же. С. 31.
[70] Там же. С. 17.
[71] Там же. С. 50.
[72] Солдаты свободы. М., 1963. С. 97.
[73] *Чихачев П. А.* Указ. соч. С. 6.
[74] Там же. С. 17.
[75] Там же. С. 21.
[76] Там же. С. 31.
[77] Там же. С. 46.
[78] Там же. С. 32.
[79] Там же. С. 41.
[80] Там же. С. 29.
[81] A trip across the pampas of Buenos Aires (1836–1837) Platon Alexandrovich Chikachov. University of Kansas, 1967. P. 9.
[82] *Вышеславцев А. В.* Указ. соч. С. 484.
[83] Там же. С. 523.
[84] Там же. С. 525.
[85] Там же. С. 530.
[86] Там же. С. 483.
[87] Там же. С. 533.
[88] *Никифоров Н. Н.* Указ. соч. С. 454.
[89] *Максимов А. Я.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 14–15.
[90] *Максимов А. Я.* Соч. Т. 7. С. 272.
[91] Пантеон. 1853. Т. 12, кн. 12. С. 65.
[92] Отечеств. зап. СПб., 1854. Т. 2. Февр. С. 112.
[93] Там же. С. 121.
[94] Солдаты свободы. С. 95.
[95] Отечеств. зап. СПб., 1854. Т. 2. Февр. С. 112.
[96] Пантеон. 1853. Т. 12, кн. 12. С. 65.
[97] Там же. С. 65.
[98] Цит. по ст.: *Лукин Б.* Малоизвестные путешествия из России на Кубу в середине XIX в. // Российско-кубинские и советско-кубинские связи XVIII–XIX веков. М., 1975. С. 73.
[99] *Лакиер А. Б.* Указ. соч. С. 334.
[100] Там же. С. 272.
[101] Там же.
[102] *Головин И.* Ровира: Драма в 3-х действиях. Лейпциг, 1858.
[103] Вест. Европы. СПб., 1873. № 1. С. 421–422.
[104] *Морозов Н.* Повести моей жизни. М., 1961. Т. 1.
[105] Современник. СПб., 1840. Т. 17. Разд. 1. С. 56.
[106] Там же. 1841. Т. 23. Разд. 3. С. 34.
[107] См.: *Руденская М., Руденская С.* Они учились с Пушкиным. Л., 1976. С. 262.
[108] Современник. СПб., 1839. Т. 13. Разд. 2. С. 57–58.
[109] Там же. С. 18–26.
[110] Там же. С. 19, 55.
[111] См.: История русской экономической мысли. М., 1958. Т. 1. Ч. 2. С. 252.
[112] Сын отечества. СПб., 1829. Т. 5. Ч. 127. С. 248.
[113] Цинтия: Альманах на 1832 год. СПб. С. 141–154.
[114] *Алексеев М. П.* Пушкин и бразильский поэт // Науч. бюл. ЛГУ. 1947. № 114/115. С. 58.
[115] Сын Отечества. СПб., 1829. Т. 5. Ч. 127. С. 248.
[116] Сын Отечества. СПб., 1829. Т. 5. Ч. 127. С. 248.
[117] Цинтия: Альманах на 1832 г. СПб. С. 147–154.
[118] Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 152.
[119] Телескоп. 1834. Ч. 13. С. 431–440.
[120] Там же.
[121] Отечеств. зап. СПб., 1854. Т. 44. Июнь. Разд. 7. С. 75–78.
[122] Современник. 1847. Т. 4. № 8. С. 125.
[123] Российско-кубинские и советско-кубинские связи XVIII–XIX веков. С. 74.
[124] Пантеон. СПб., 1851. Т. 6. Смесь. С. 38–44.
[125] Рус. пер.: Художественная литература Латинской Америки в русской печати. М., 1960. С. 241.
[126] Там же. С. 240.
[127] *Рут Я.* Руководство к изучению испанского языка в IV отделениях. СПб., 1840.

[128] Судьба романа «Амалия» аргентинского писателя Хосе Мармоля в России // Художественная литература Латинской Америки в русской печати. С. 229—236.
[129] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 8. С. 599—600.
[130] Время. 1862. № 2. С. 50—52.
[131] Лит. наследство. М., 1971. Т. 83. С. 243.
[132] *Коган Г. Ф.* Ф. М. Достоевский, русская общественная мысль и «мексиканский вопрос» в 60-е годы XIX в. // Латинская Америка. 1974. № 4.
[133] *Головнин В. М.* Указ. соч.
[134] См.: *Лазарев А. П.* Указ. соч. С. 116.
[135] Солдаты свободы. С. 48.
[136] Цит. по кн.: Orbita de Jose Fernandez de Castro. La Habana, 1966. P. 220.
[137] *Sarmiento D. F.* Facundo. Buenos Aires, 1946. P. 255.
[138] Diario de la Habana. 1813. 10 enero.
[139] *Montalvo J.* Prosa. La Habana, 1970. P. 60.
[140] Ibid. P. 109.
[141] Revista de la Habana. 1854. P. 122.
[142] *Дуарте М. К.* Русская литература в Чили во второй половине XIX в. М., 1965.
[143] *Pérez Rosáles V.* Recuerdos del pasado. La Habana, 1972. P. 665.
[144] Ibid. P. 665.
[145] Санкт-Петербургские ведомости. 1876. 21 авг.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

Абреу Жозе Маркус Казимиро де 544, 545
Авелино де Ориунса А. 240
Авельянеда Марко 447—449, 476
Агирре Натаниэль 386, 387
Агирре Серхио 229
Агирре Хуан Баутиста де 472
Азеведо Алуизио 550
Азеведо Алварис Мануэл Антонио ди 544, 545, 549
Айльон Хуан де 472
Акоста Сесилио 296, 297, 303
Акоста Хуан Х. де 271
Акоста де Сампер Соледад 320
Акунья Мануэль 175, 188, 189
Акунья де Фигероа Франсиско 499
Аламан Лукас 146, 147, 151, 174
Аларкон Антонио де 369
Алверне Монте Франсиско ди 519, 520, 523
Алегриа Фернандо 17, 402
Александр II 617
Алексеев М. П. 621, 635
Аленкар Барбара 536, 547
Аленкар Жозе ди 530—532, 536—544
Алмейда Мануэл Антонио ди 17, 526—528
Алоне, псевд. (наст. имя: Диас Арриета Эрнан) 394
Алонсо А. Мануэль 268, 269
Альберди Хуан Баутиста 12, 140, 393, 438—442, 445, 446, 454, 458, 467, 468, 470, 471, 500, 505
Альварадо Педро 109, 197
Альварадо Энрике 332, 342
Альварес де Сьенфуэгос Никасио 64, 77, 92
Альенде Мигель 68, 69, 110
Альенде Хуан Рафаэль 411
Альмасан Хосе Паскуаль 172
Альмодовар Торбио Санчес де, псевд. см. Монте Доминго дель
Альмонте Диего 322
Альперович М. С. 357
Альтамирано Игнасио Мануэль 131, 153, 163, 170, 175—184, 343, 370
Альтаус Клементе 344, 345
Амаду Жоржи 546, 548, 551
Америко Элизио, псевд. см. Андрада и Сильва Жозе Бонифасио
Ампер Жан Жак Антуан 602, 625
Амунатеги Грегорио Виктор 405, 420
Амунатеги Мигель Луис 405, 420, 423
Ангуло Гуриди Алехандро 277
Ангуло Гуриди Хосе 277
Андерсон Имберт Энрике 377
Андрада и Сильва Жозе Бонифасио ди (Америко Элизио, псевд.) 515, 518, 519
Анкона Элихио 170, 171, 173
Ансисар Мануэль 322
Араго Жак 600, 611
Аракс Сантьяго 395
Арамбуро Мариано 220
Аранда, граф (Абарка де Болеа Педро Пабло) 146
Араужо Гимаранс Антонио Феррейра 518
Араухо Карруана Нара 236
Араучо Франсиско 498, 501
Арболеда Хулио 307—311, 314, 325, 352
Ариас Сальвадор 234, 235
Аринштейн Л. М. 591
Арона Хуан де, псевд. см. Пас Солдан и Унануе Педро
Арранго и Эсандона Алехандро 156
Аррестеги Нарсисо 346—348
Арсенбуч Хуан Эухенио 292
Артигас Хосе Хервасио 73, 497, 498, 501, 508, 512
Асенхо Федерико 271

* Составитель В. А. Либман.

Аскарате Николас 254
Аскасуби Иларио (Хисанто Сьело, Паулино Лусеро, Аниссто Эль Гальо, псевд.) 434—437, 442, 444, 447, 448, 452, 458, 472, 473, 476, 480, 481, 483
Атауальпа Инка 100, 117, 319, 518
Ахматова Е. Н. 627

Байрон Джордж Гордон 5, 25, 63, 81, 92, 109, 111, 157, 188, 202, 209, 251, 255, 257, 287, 293, 311, 315, 340, 345, 404—406, 409, 410, 447, 450, 500, 503, 545, 548, 597
Бакихано и Каррилья Хосе де 77
Бакунина П. М. 601
Бальбоа Сильвестре 211
Бальзак Оноре де 185, 211, 217, 218, 220, 224, 240, 262, 421, 428
Бальвиван Хосе 380, 382
Банников Н. 193, 410, 615
Баральт Рафаэль Мария 290—294, 296, 302, 303
Барбоза Руй 547
Барко Сентенера Мартин дель 472, 506
Барнузво Перальта 472
Барра Бернабе де ла 412
Барра Эдуардо де ла 411
Барреда Габино 175, 186—188
Борреньо Родольфо А. 483, 484
Баррето Тобиас 546
Баррос Арана Диего 390, 420, 421
Баррос Греч Даниэль 428
Басадре Хорхе 351
Батрес Монтуфар Хосе 192
Бахтин М. М. 327
Бачильер и Моралес Антонио 208, 211, 240, 252, 262
Беккер Густаво Адолфо 271, 411, 510
Белинсгаузен Ф. Ф. 584
Белинский В. Г. 17, 26, 589, 590, 600, 606, 623, 634
Беллини Винченцо 577
Бельграно Мануэль 36, 44, 73, 97, 407, 468, 470
Бельо Андрес 6, 13—17, 24, 40, 41, 45, 46, 48, 63, 64, 68, 86—102, 106, 108, 109, 112, 194, 195, 230, 270, 286, 287, 292—294, 302, 303, 306, 307, 318, 346, 393, 394, 396—408, 471
Бельо Даниэль 468, 469
Бельо Карлос 396, 411, 412
Бельсу Игнасио 381
Бенедиктов В. Г. 586, 592, 634
Бентам Иеремия 10, 286, 310
Берганьо и Вильегас Симон 192
Бермудес Вашингтон 508
Бермудес Педро Пабло 501, 506
Берро Адольфо 501, 503, 506
Бестужев А. А. 589
Бестужев Н. А. 589, 598
Бетанкур Сиснерос Г. (Лугареньо, псевд.) 211, 238, 240, 244
Бетанкур Хосе Викториано 211, 241
Бильбао Мануэль 412
Бильбао Франсиско 12, 14, 140, 395, 412, 420, 426
Благовестов Г. Е. 627
Бланко А. Гусман 285, 296, 303, 304
Бланко Эдуардо 294, 299—302, 305
Бланше Франсиско Хавьер 251
Блест Гана Альберто 421—428
Блест Гана Гильермо 348, 401, 409, 421
Блест Гана Хоакин 25, 421
Бовес Хосе Томас 295, 300
Болет Пераса Никанор 298, 301
Боливар Симон 8, 18, 21, 22, 30, 32—34, 36, 38, 40, 43, 46, 47, 48—61, 63, 66, 68, 78—88, 90, 96, 98, 99, 102, 108, 117—119, 139, 140, 196, 283, 284, 287, 291, 293, 295, 301, 305—308, 311, 317, 328, 380, 383, 596—599, 601, 602, 619, 630, 631
Бонапарт Жозеф 28
Бонплан Эме 590
Борхес Хорхе Луис 435, 482, 496
Боскан Хуан 247
Бредихин Н. 600
Бриндис Салас де 235
Бриньяс Фелипе Лопес де 251
Бриссо Жан Пьер 395

Буало Никола 86, 92
Бульвер-Литтон Эдуард Джордж 172
Бурнашев (Бурьянов) В. 601
Бустаманте Карлос Мария 122, 149, 163, 174, 343
Бустаманте Рикардо Хосе 25, 382—384
Буше Филипп 521
Бюффон Жорж Луи Леклерк 49, 124, 514

Валера Хуан 25, 370
Вальденегро и Леаль Эусебио 72, 498
Вальдес Херонимо 225
Валье Антонио Уртадо де 259
Валье Хосе Сесилио дель 40, 46, 191, 630
Валье Хуан дель 160
Валье и Кавьедес Хуан дель 334, 472
Вальехо Хосе Хоакин (Хотабече, псевд.) 398, 412, 414—417
Варгас Льоса 121
Варгас Тамайо 334
Варела Феликс 105, 109, 110, 199, 200, 202, 209, 210, 265
Варела Флоренсио 445, 446, 449, 468, 500, 501, 507
Варела Хуан Крус 45, 72, 445, 500
Варона Энрике Хосе 102
Ватсон Эспенер Майда Исабель 338
Вашингтон Джордж 32, 63, 81, 106, 110, 598, 599
Вега Гарсиласо де ла 115, 247, 319, 353
Вентимилья Игнасио де 375, 378
Вентимилья де Галиндо Долорес 360
Вейгаа Эваристо да 517
Веларде Фернандо 192, 341, 360, 362
Веласко Хосе Мария 150, 178
Вельтман А. Ф. 600
Вешевитинов Д. В. 592, 634
Венегас Хавьер 122
Вергара и Вергара Хосе Мария 321—323
Вергилий Марон Публий 77, 90, 155, 345, 405
Веру и Пинтадо Бернардо 79
Виаль Гусман Венсеслао 412
Видарте Самуэль 269
Видаурре Мануэль Лоренсо 329
Вико Джованни Батиста 441
Викунья Маккена Бенхамин 420, 421
Вильегас Абельярдо 152
Вильоро Луис 38, 133
Вильяверде Сирило 212, 223, 224—227, 236, 238, 240, 258, 260—265, 625
Вильямиль Рада Эметерио де 385
Вильяпедрос Ромуальдо де, псевд. см. Иррисари Антонио Хосе
Вискаррондо Хулио Луис 271
Витьер Синтио 113, 119, 201, 210, 228, 250, 253
Вихиль Паула Гонсалес 330, 332
Вихиль Хосе Мария 177, 187, 345
Вордсворт Уильям 92
Воейков А. Ф. 599, 600, 623
Волконская З. А. 591, 592
Вольперт Л. И. 591
Вольтер (Аруэ Мари Франсуа) 49, 82, 132
Вышеславцев А. В. 604, 605, 610—613, 635
Вяземский П. А. 598

Гаве Даниэль 521
Гай Клод (Клаудио) 392
Гайтан Хосе Мария Анхель 322
Галиндо Нестор 382
Гальван Игнасио Родригес 158—160
Гальван Мануэль де Хесус 23, 279—282
Гальвес Педро 332
Гальвес Хосе 333
Гальего Хуан Никасио 64, 228, 404
Гальегос Ромуло 581
Гама Базилио де 623
Гамарра Агустин 329—331
Гамбоа Федерико 169
Ган Е. А. 593, 634
Ганнибал 306

Гарибальди Джузеппе 436, 503, 516
Гаррет Алмейда 522
Гарсиа Х. 631, 632
Гарсиа Гойси Рафаэль 192
Гарсиа Гутьеррес Антонио 157, 159
Гарсиа дель Рио Хосе Антонио 41
Гарсиа Кальдерон Франсиско 352
Гарсиа Морено Габриэль 364, 372—375
Гарсиа Рейес Антонио 414
Гарфиас Фернандес Педро 396
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 209, 458, 484
Гейне Генрих 188, 304, 548
Гельвеций Клод Адриен 49
Гердер Иоганн Готфрид 401, 441
Герцен А. И. 623
Гёте Иоганн Вольфганг 111, 222, 273, 293, 353, 523
Гизо Франсуа Пьер 453
Гимарайнс да Сильва Бернардо 525, 543, 550
Гоголь Н. В. 632
Годой Хуан Гуальберто 433
Головин И. Г. 617, 635
Головнин В. М. 590, 595, 629, 634, 636
Гольдернесс Э. 175
Гомер 56, 83, 300, 623
Гомес Фариас Валентин 148
Гомес Хуан Карлос 502, 503, 507
Гомес де Авельянеда Гертрудис 212, 220—223, 225, 227, 236, 239, 240, 254, 262
Гонзага Томас Антонио 518, 522, 548, 549, 621, 623
Гоноронский С. А. 287
Гонсалес Луис 178
Гонсалес Мануэль Педро 119
Гонсалес Хуан Висенте 287, 293—296, 300
Гонсалес Касанова Пабло 128
Гонсалес Пеньа Карлос 179
Гонсальвис Диас Антонио 19, 352, 411, 523, 524, 530—532, 534, 536, 540, 545
Гонсальвис Тейшейра и Соуса Антонио 524, 624
Гончаренко С. 234
Гончаров И. А. 586, 634
Гораций 77, 128, 155, 294, 405
Гордон М. 630
Гордон Эдуардо 501
Горчаков Д. П. 631
Готье Бенитес Хосе 271
Готье Теофиль 272
Гофман Эрнст Теодор Амадеус 545
Гранжан де Монтиньи Огюст Анри Виктор 520, 521
Грасес Педро 58
Грей Томас 307
Греч Висенте 429
Грибоедов А. С. 632
Гриеко А. 549
Грусак Поль 466
Грушко П. 524
Гуарин Хосе Давид 321
Гуиральдес Рикардо 496
Гуковский Г. А. 583, 633
Гумбольдт Александр 7, 20, 22, 23, 26, 34, 58, 88, 89, 118, 291, 292, 303, 305, 322, 522, 590, 591, 601, 617, 630
Гупо Шарль 473
Гусман Антонио Леокадио 293
Гусман Сантьяго Вак 385
Гутьеррес Мигель Херонимо 259
Гутьеррес Педро 353
Гутьеррес Рикардо 472, 483
Гутьеррес Хосе Мария 76, 154, 179
Гутьеррес Хуан Мария 16, 438, 445, 446, 450, 454, 467, 468, 471, 472, 500, 505, 507
Гутьеррес Вергара Игнасио 79
Гутьеррес Гонсалес Грегорио 317, 318, 325
Гутьеррес Нахера Мануэль 154
Гутьеррес Фрутос Хоакин 28
Гюго Виктор 10, 18, 92, 157, 167, 177, 188, 192, 202, 209, 212, 217, 222, 233, 236, 255, 257, 272, 279, 285, 290, 299, 300, 306, 321, 340, 345, 398, 399, 402, 404, 405, 407, 420, 441, 443, 512, 525, 536, 548

Д'Аламбер Жан Лерон 49, 514
Даленсе Себастиан 385
Даневская Х. 601
Данилевский Г. П. 63
Данте Алигьери 118, 273, 294, 607
Дарио Рубен 194, 377, 378, 411, 512
Дебре Жан Баптист 520, 521
Декарт Рене 104
Делиль Жак 94, 405
Дель Кампо см. Кампо Эстанислао дель
Дель Монте см. Монте Доминго дель
Дени Фердинан 515, 522, 590, 621, 622
Державин К. Н. 127, 134
Джефферсон Томас 32
Диас Порфирио 186
Диас Эухенио 321, 323
Диас Асеведо Эдуардо 507
Диас дель Кастильо Берналь 171
Диас Ковarрубиас Хуан 167, 170, 173, 174
Диас-Плаха Гильермо 268
Диегес Олаверри Хуан 194
Диккенс Чарлз 181, 198, 262, 495
Диос Рестрепо Хуан де 321
Докаранс Иеремиас де, псевд. см. Кардепас и Родригес Хосе Мария де
Долгорукая, княгиня 633
Домингес Луис 445, 446, 452, 453, 507
Доницетти Гаэтано 576
Донской М. 494
Д'Орбиньи Альсид 383
Достоевский М. М. 628
Достоевский Ф. М. 327, 495, 593, 628, 629, 634, 636
Дружинин А. В. 593
Дуарте М. К. 632, 636
Дуарте Хуан Пабло 276
Дурап ди Санта-Рита Жозе 522, 621—623
Дюма Александр 165, 172, 192, 197, 398, 536
Дюрвиль Дюмон 600

Евгеньев-Максимов В. Е. 634

Жуан VI 514, 515, 519, 520
Жуковский В. А. 407
Жункейра Фрейре Луис Жозе 544
Жюно, маршал 514

Завалишин Д. И. 538
Завойко В. 588, 634
Земсков В. Б. 581, 582
Зенкевич М. 204
Золя Эмиль 429, 495
Зражевская А. В. 601

Иван IV, Грозный 631
Идальго Бартоломе 68, 73—77, 431—436, 442, 449, 452, 458, 473, 480, 481, 483, 498, 499, 508
Идальго Мигель 36, 68—71, 81, 97, 110, 122, 146, 147, 151, 152, 162, 174
Индарте Хосе Ривера 500
Инклан Луис Гонсага 168, 169, 178
Ипсиланти Константин 110
Ирвинг Вашингтон 600
Иррисари Антонио Хосе (Ромуальдо де Вильяпедроса, псевд.) 194—196
Исаакс Хорхе 182, 287, 301, 302, 315, 323—326, 327
Итурбиде Агустин де 30, 70, 71, 97, 109, 144
Итурроидо Франсиско 201, 206, 248

Иепес Хосе Рамон 23, 303, 304

Кабальеро Мануэль Мария 385
Кабальеро Кальдерон Эдуардо 138
Кадальсо и Васкес Хосе 64
Кайседо Рохас Хосе 322
Кальдас Хосе де 80
Кальдерон Фернандо 158, 159, 161, 170
Калдерон Хуан Родригес 268
Кальдерон де ла Барка Педро 293, 316, 483
Кальканьо Хосе Антонио 303
Камара Арруда 516
Кампо Эстанислао дель см. также Дель Кампо 473, 480, 481

Канаки Пасос, псевд. см. Сильва Висенте Пасос
Кандидо Антонио 516, 528
Кант Иммануил 441
Канэ Мигель 499, 500, 505, 507
Каразин В. 594, 595
Карамзин Н. М. 594, 600, 618, 633
Карилья Эмилио 25, 507, 513
Карл III 146
Карл IV 28
Карл V 282
Карлейль Джордж Уильям 512
Каро Мигель Антонио 308, 309, 374
Каро Хосе Антонио 310
Каро Хосе Эусебио 286, 306—308, 310—317
Карпанчо Мануэль Николас 25, 339, 343—345, 383
Карпио Мануэль 155—157
Карранса Сьерра П. Мария де 507
Карраскилья Рикардо 321
Карраско Константин 346
Каррера, братья 420
Каррера Рафаэль 197
Каррисо Хуан Альфонсо 483
Касерес Хосе Нуньес де 277
Каширова Е. 503
Касос Фернандо 349, 350
Кастельи Хуан Хосе 97
Кастельянос Хуан де 93, 94, 97, 308, 309, 322
Кастильо Мария Флоренсио дель 167
Кастилья Рамон 339, 343, 346
Кастос Эмиро, псевд. см. Торо Фермин
Кастро Алвис Антонио 546—550, 551
Кастро Леаль А. 169
Каталана Энрике 510
Кауполикан 39, 67, 98
Кахигаль Хуан Мануэль 296, 298
Каэтано Жоан 520
Квятковская М. 257
Кеведо Франсиско де 58, 60, 61, 128, 170, 483, 569
Кинтана Мануэль Хосе 64, 77, 105, 159, 228, 306, 404, 410
Кинтана Роо Андрес 70, 116, 153, 161
Кинтеро Хосе Агустин 238, 258
Кирога Антонио 63, 79, 81, 105
Кирога Росас Мануэль 453, 454
Китс Джон 92
Клементе Сенеа Хуан 238
Коваррубиас Франсиско 213, 242
Коган Г. Ф. 629, 636
Колридж Сэмюэл Тейлор 92
Колумб Диего 281
Колумб Христофор 247, 248, 302, 317 592, 599, 600, 621
Кольцов А. В. 611
Кондамин Шарль Мари де 58
Кондильяк Этьенн Бонно де 49
Кондорканки Хосе Габриэль 73
Кондорсе Мари Жан Антуан 515
Консепсьон Вальдес Габриэль де ла см. Пласидо, псевд.
Конт Огюст 186, 419, 461
Конфуций 493
Корбьер Тристан 521
Корбьер Эдуард 521
Карденас и Родригес Хосе Мария де (Иеремпас де Докаранс, псевд.) 241
Корнель Пьер 293
Кортес Мануэль Хосе 382
Кортес Эрнан 81, 97, 107, 109, 160, 170, 171, 239, 240, 317
Коста Ипполито да 517
Коста Клаудио Мануэл да 518
Коутиньо Афранио 140
Кофреси Роберто 272
Коцебу О. Е. 392, 429, 584, 585, 588, 595, 633, 634
Крема Эдоардо 406
Креспо и Борбон Бартоломе Хосе 242—244, 259
Крузенштерн И. Ф. 583, 589
Крус Мэри 220
Крус Хуана Инес де ла 66, 96, 249, 471
Крус Паредеса Алонсо де ла 319
Крылов И. А. 632, 633
Куаутемок (Гуатимок) 39, 67, 81, 87, 97, 110, 117, 159, 160, 171, 173, 240

Кубинец, псевд. см. Сако Хосе Антонио
Кузен Виктор 209, 441, 453, 458
Кукаламбе, псевд. см. Наполес Фахардо Хуан Кристобаль
Купер Джеймс Фенимор 92, 180, 222, 340, 365, 369, 461, 462, 536, 540, 542, 620
Куэльяр Хосе Томас (Факундо, псевд.) 176, 178, 184, 185

Лабарден Мануэль де 472, 506, 593
Лавальс Хосе Антонио 352, 497
Лавров П. Л. 626
Лазарев А. П. 588, 596, 629, 633, 634, 636
Лакиер А. Б. 604, 605, 616, 617, 634, 635
Лакунса Хосе Мария 153
Лалланд Жозеф Жером Франсуа 49
Ла-Мар, генерал 84, 328, 329
Ламартин Альфонс Мари Луи 69, 92, 111, 157, 170, 255, 279, 306, 352, 371, 372, 404, 443, 500, 600
Ламас Андрес 499, 504
Ламенне Ф. Р. де 12
Лангсдорф Г. И. 620
Ландалусе Виктор Патрисио де 244, 262
Ландивар Рафаэль 98
Ларра Мариано Хосе де 24, 240, 286, 334, 398, 413, 414, 455, 458
Ларраньяга Дамасе Антонио 498
Ларрива и Руис Хосе Хоакин 334
Лас Касас Бартоломе де 39, 52, 93, 171, 247, 280—282
Ласо Бенито 332
Ласо Раймундо 403, 509
Ластарриа Хосе Викторино 7, 13, 16, 20, 24, 154, 370, 394—396, 398—403, 408, 411—413, 417—420, 423, 428, 454, 632
Латчам Рикардо 403, 428
Лаутаро 67
Лафинур Мелиан 507
Лафинур Хуан Кристостомо 72
Лафонтен Жан де 77
Лафрагуа Хосе Мария 16, 154, 179
Леви Ф. 601
Леон Луис де 270, 457
Леон Пинело Антонио де 385
Ленардо да Винчи 610
Ле-Риверан Хулио 46
Лермонтов М. Ю. 591, 632, 634
Леру Пьер 440, 453, 461
Лильо Бальдомеро 416
Лильо и Роблес Эусебио 395, 409, 410
Линч Джон 26, 39, 47
Лира Лусиано 498
Лисянский Ю. Ф. 589
Литке Ф. П. 585, 588, 591, 596, 634
Лихачев Д. С. 26
Ллойд Рид Джон 175
Локк Джон 49
Ломоносов С. Г. 618—620, 633
Лонгфелло Генри Уодсуорт 180, 314
Лопе де Вега Карпьо Феликс (Вега Карпьо Лопе Феликс де) 483, 567
Лопес Висенте Фидель 393, 397, 398, 408, 412, 449, 454, 467
Лопес Нарсисо 237, 238, 255, 265
Лопес Хосе Иларио 313
Лопес и Планес Висенте 71, 72, 438
Лопес Хордан Рикардо 476, 478
Лорете Себастиан 332, 341
Лосано Абигайль 302
Лотман Ю. М. 26, 596
Луасес Хоакин Лоренсо 244, 246, 252
Лугареньо, псевд. см. Бетанкур Систерос Г.
Лугонес Леопольдо 482, 483, 495, 496
Лука Эстебан де 71, 72
Лукин Б. В. 266, 635
Лукреций 345
Лунин М. С. 594
Лус и Кабальеро Хосе де ла 199, 208—210, 251, 253, 255, 265
Лусеро Паулино, псевд. см. Аскасуби Иларио
Луссич Антонио Д. 481, 482, 508, 509
Льона Нума Помпило 360, 361

Мабли Габриэль Бонно де 49
Магальяйнс Гонсалвис Доминго Жозе ди 520, 522—524, 536, 537
Магариньос Сервантес Алехандро 472, 483, 503—507
Мадзини Джузеппе 438
Мадиедо Мануэль Мария 593
Мадрид Хосе Фернандес 21, 39, 41, 45, 63, 80, 81, 92, 102, 105, 630
Майтин Хосе Антонио 302
Максимилиан 152, 175, 176, 178, 179, 373, 627—629
Максимов А. Я. 604, 605, 613, 627, 635
Мальеа Эдуардо 496
Мандзони Алессандро 69, 157, 262
Мандзони Кометта А. 510
Манко Капак 38, 55, 67, 97, 117
Манрике Хорхе 567
Мансано Хуан Франсиско 208, 213—217, 228, 229, 235, 236, 243, 259, 625
Марат Жан Поль 395
Мариалва, маркиз 520
Мариатеги Франсиско 332
Мариатеги Хосе Карлос 331, 333, 355, 357, 358
Марин дель Солар Мерседес 404, 408
Маркес Арнальдо 342, 345
Маркс Карл 289
Мармоль Хосе 157, 182, 342, 343, 445, 446, 449, 450, 452, 458, 467—469, 473, 500, 626, 627
Мармонтель Жан Франсуа 331
Маррокин Хосе Мануэль 321
Марти Хосе 15, 100, 110, 113, 119, 194, 201, 210, 251, 253, 258—260, 282, 296, 300, 617
Мартинес Сатурнино 252
Мартинес Франсиско 228
Мартинес Хосе Луис 19, 152, 176, 181
Мартинес Хуан Франсиско 498
Мартинес де ла Роса Франсиско 308
Мартинес Эстрада Эсекиель 143, 464, 483, 484, 486, 492, 496
Мартинс Пена Луис Карлос 525
Масседо Жоаким Мануэл ди 525, 526
Масео Антонио 259, 260, 317
Матеос Мануэль 178
Матеос Хуан 174, 176
Матта Гильермо 342, 352, 409, 410
Матюшкин Ф. Ф. 585
Мачука Вальдес И. 214, 265
Машаду де Ассиз Жоаким 550
Медина Фернандо Диес де 18, 385
Медина Хосе Антонио 29
Мей Л. А. 592
Мейлах Б. С. 634
Мелендес Вальдес Хуан 64, 69, 77, 78, 82, 89
Мело Хосе Мария 284, 308
Мелфи Доминго 395
Мельгар Мариано 77, 78, 328
Мена Хуан де 567
Мендиве Мануэль 631
Мендиве Рафаэль Мария де 251, 252, 254, 255, 258
Мендоса Висенте Т. 577, 579
Мендоса Даниэль 298
Менендес и Пелайо Марселино 119, 157, 189, 271, 332, 450, 510
Менендес Пидаль Р. 570
Мера Николас 364
Мера Хуан Леон 16, 21, 24, 236, 362—370
Меримэ Проспер 356
Мерлен, графиня 603, 615
Мессонеро Романос Рамон 24, 164, 240, 269, 334
Местр Жозеф де 373
Мехия Эпифанио 318, 325
Мигенс Хосе Зоило 478
Миланес Хосе Хасинто 212, 232—234, 236, 239, 246, 252, 253
Миллер, генерал 50, 56
Милль Джордж С. 10
Мильтон Джон 273
Милья и Видаурре Хосе (Саломе Хиль, псевд.) 196—198
Мильянс Орландо 390, 429
Мина Хавьер Франсиско 43, 69
Миралья Хосе Антонио 80
Миранда Франсиско де 32, 40, 98
Мирваль Ф. 601
Митре Бартоломе 382, 385, 406, 407,

444—446, 452, 467, 470, 473, 476, 477, 600, 605
Михайлов П. Н. 584
Мишле Жюль 294, 300, 453
Монагас Хосе Тадео 285, 288, 293
Монглав Гарай Эжен де 522, 621, 622
Монкайо Абелярдо 373
Монкайо Педро 359
Монтальво Хуан 6, 17, 360, 370—378, 631
Монте Доминго дель (Торбио Санчес де Альмодовар, псевд.) см. также Дель Монте 109, 112, 118, 201—216, 218—220, 223, 224, 228, 230, 232, 233, 235—237, 245, 249, 261, 265
Монте Феликс Мария дель 277
Монте и Техада Антонио де 277
Монтеагудо Бернардо 43, 44, 194
Монтес де Ока, епископ 176
Монтесинос, аббат 281
Монтескье Шарль Луи де 49, 53, 517
Монтесума (Моктесума) 67, 87, 97, 100, 110, 117, 160, 170, 171
Монтуфар Батрес 193, 194, 196, 615
Монхе Хосе Мария 270
Мора Хосе Мария Луис 12, 146, 148, 150, 152, 163
Мора Хосе Хоакин 98, 329, 340, 341, 382, 393, 414
Моралес Х. Пабло 271
Моран Р. 114
Моранте Луис Амбросио 73
Морасан Франсиско 191
Мораторио Оросмано 508, 509
Морелос Хосе Мария 68—71, 97, 110, 122, 133, 147, 149, 162
Морено Габриэль Рене 25, 381, 382, 383, 384, 387
Морено Мариано 71, 97
Морозов Н. А. 617, 635
Москера Томас Сиприано 195, 284, 285, 308
Мотолиния (Торибио де Бенавенте) 171
Мотос Григорио ди 549
Муньос Даниель 508
Мурильо Педро Доминго 386
Мухиа Мария Хосефа 382
Мэдден Ричард Р. 212, 213, 216
Мюссе Альфред де 188, 255, 545

Наваррета Мануэль де 69
Надеждин Н. И. 623
Наполеон I 28, 29, 50, 51, 69, 81, 287, 306, 330, 376, 597, 628
Наполеон III 145, 373, 627, 628
Наполес Фахардо Хуан Кристобаль (Кукаламбе, псевд.) 244, 246—250, 266
Нариньо Антонио 79, 80, 317
Неруда Пабло 32, 101
Несауалкойотль 155
Нессельроде К. В. 618
Нигроманте, псевд. см. Рамирес Игнасио
Никифоров Н. Н. 604, 605, 613, 634, 635
Николай I 627
Новалис 316
Новосильский П. М. 584, 588, 633, 634
Ноласко Крус Педро 414
Норберто Жоаким 529
Ньето Хуан Хосе 318, 319, 325
Ньютон Исаак 104

Обандо Хосе Мария 284, 310
Овидий Назон Публий 77, 623
Овандо Николас де 281
Овьедо Фернандес де 280
Окампо Лопес Х. 136
Оленин А. Н. 584
О'Лири Флорес 50, 54
Ольмедо Хосе Хоакин 21, 39, 41, 45, 48, 56, 57, 63, 68, 81—84, 86, 87, 92, 94, 96, 97, 100, 102, 108, 112, 117, 119, 230, 311, 329, 343
Омем, псевд. (наст. имя: Торрес) 522
Онис Федерико де 483
Онья Педро 471
Оргас Франсиско 251

Орибе Мануэль 448, 503
Орлов В. Н. 596, 634
Ортеа Хуан Исидро 279
Ортега Аниссто 178
Ортега Франсиско 71
Ортис Феликс Рейсс 385
Ортис Хосе Хоакин 306, 307, 311, 321
Ортис Хуан Франсиско 321
Осповат Л. С. 87
Оссиан (Макферсон Джеймс) 111, 205, 510
Остос Эухенио Мария де 258, 273, 274, 278
О'Хиггинс Бернардо 78, 90, 388

Падилья Хосе Гуальберто 270
Паизилло Джованни 576
Пайно Мануэль 150, 165—167, 169, 176, 178
Пальма Рамон де 207, 208, 211, 223, 246, 251, 265
Пальма Рикардо де 308, 339—343, 351—357, 370
Пальма Хосе Хоакин 259
Пандо Хосе Мария дель 329
Пардо и Альяга Фелипе 329, 335—338
Парни Эварист Дезире 55, 111
Пас Иринео 170, 171
Пас Солдан и Унануе Педро (Хуан де Арона, псевд.) 345, 346
Паскин Г. Д. 600
Паув Корнелий де 124
Паула Сантандер Франсиско де 284
Паэс Хосе Антонио 50, 283, 285, 299, 301
Педро I 515
Педро II 515, 516, 618, 633
Пейн Томас 32, 514
Пенсон Сесар Николас 279
Пенья и Рейносо Мануэль де Хесус 279
Пердомо и Эредиа Хосефа Антония 278
Перейра де Соза Калдас Антонио 517, 518
Перес Луис 433
Перес Сантос 465
Перес Фелипе 319, 320, 325
Перес Хосе Хоакин 278
Перес Бональде Хуан Антонио 303—305
Перес Росалес Висенте 419, 420, 632, 633
Перу де Лакруа Луис 55
Песа Хуан де Дпос 189
Песадо Хосе Хоакин 155, 156
Пестель П. И. 594
Петр I 631
Петров И. А. 626
Пикон Салас Мариано 303
Пиментель Франсиско 169, 177
Пиндар 54, 83, 101
Пипьейро Энрике 257
Пипья Рамон 240
Писсаро Гонсало 309
Писарро Франсиско 39, 55, 97
Пичардо Эстебан 208, 240
Пичугин П. А. 581, 582
Пласа Хосе Антонио 321
Пласидо (Консепсьон Вальдес Габриэль де ла) 21, 213, 226—232, 234—236, 246, 259, 264, 624, 625
Плутарх 345
По Эдгар Аллан 304, 305, 545
Поведа Франсиско 205—207, 244, 248, 249
Полевой К. А. 598
Полевой Н. А. 593, 597—600, 622, 623, 634
Помбо Лино де 79, 314
Помбо Рафаэль (Фара Элио, псевд.) 314—318
Понсе Анибал 469
Поп Александр 86, 92
Порошин В. С. 619
Порталес Диего 140, 330, 340, 390, 393, 408, 427, 429
Порто-Алегре Араужо 520, 522
Портуондо Хосе Антонио 227, 244
Прево д'Экзиль Антуан Франсуа, аббат 443
Прескотт В. 600, 603

Прието Гильермо 150, 153, 161—165, 173, 176—178, 181
Прудон Пьер Жозеф 195
Пушкин А. С. 327, 585, 590, 591, 596, 621, 631, 632, 633, 635
Пуэйреддон Хуан Мартин де 475

Рабело и Канека Жоаким 516—518
Радигет М. 331
Рамальо Мариано 382
Рамирес Игнасио (Нигроманте, псевд.) 17, 150—152, 154, 161, 164, 165, 174, 176—178
Рамирес Карлос Мария 507, 508
Регулес Элиас 508, 509
Рейес Альфонсо 17, 43, 133, 142
Реклю Элизе 141, 142, 625, 626
Рибейро Жоан 515, 516
Рива Агуэро Хосе де 333, 353
Рива Паласио Висенте 172, 173, 176, 178, 343
Ривадавиа Бернардино 8, 432, 500
Ривас де, герцог (Сааведра и Рамирес де Бакельно А.) 98, 119, 157, 159, 286, 298, 300, 404, 409
Ривас Хосе Феликс 295
Ривера Х. Ф. 503
Риего Рафаэль дель 63, 79, 81, 314
Риера Агинагальдо Ильдефонсо 296
Риофрио Мигель 360, 362, 371
Ричардсон Сэмюэл 222, 467
Роа Рамон 259
Роа Барсена Хосе Мария 156, 157, 176
Родо Хосе Энрико 23, 50, 377, 378
Родригес Каэтано де 62, 72
Родригес Мануэль 408
Родригес Монегаль Эмир 91
Родригес Симон 20, 48, 54, 60, 228
Родригес Обхио Мануэль 278
Ронг де Леучсеринг Эмилио 216
Рокафуэрте Висенте 32, 33, 35, 41, 44, 80, 109, 359, 376
Рольдан Хосе Гонсало 251
Ромберг Ф. 584
Ромеро Сильвио 517
Ромеро Хосе Луис 35
Роса Луис де ла 153, 154, 179
Росас Хуан Мануэль 343, 382, 393, 420, 432—434, 436, 438—440, 445, 447, 449, 450, 453—455, 459, 460, 463, 465, 468—470, 475, 476, 500—503, 605, 612, 613, 627
Росо Хесус Сильвестре 319, 325
Россини Джоакино 576
Ротчев А. Г. 604, 606, 614—617, 635
Рохас Аристид 299
Рохас Рикардо 441, 450, 464, 495, 496
Рохас Хуан Рамон 72
Рохас и Каньяс Рамон 335, 337, 338
Рубалькава Мануэль Хусто де 206, 247
Руденская М. 635
Руденская С. 635
Руже де Лиль Клод Жозеф 395
Руис Гонсалес Ф. 387
Руссо Жан Жак 20, 48, 49, 53, 69, 82, 88, 125, 129, 195, 222, 298, 325, 366, 441, 467, 479, 514, 517
Рут Я. 626, 635
Рылеев К. Ф. 594, 632

Сабато Эрнесто 496
Савала Лоренсо 146—148, 152, 163, 174
Савич О. 107, 108
Сако Хосе Антонио (Кубинец, псевд.) 200, 202, 208, 213, 237, 238, 265
Салаверри Карлос Аугусто 339, 342, 344, 345
Салаверри Фелипе Сантьяго 329, 330, 349
Салас Бриндис де 213, 265
Салас и Кирога Хасинто 268
Саласар Хосе Мария 79
Салданья Жозе Нативидаде 518
Салес Перес Франсиско де 299
Салумбиде Хулио 24, 360, 361, 363
Сальтераин Хоакин де 507
Самбрана Антонио 259
Самбрана Луиса Перес де 252—256

Самбрана Рамон 254
Сампер Хосе Мария 321, 323, 625
Сан-Мартин Хосе де 30, 36, 40, 72, 78, 388, 420
Сан-Мильян Блас 244
Санд Жорж 167, 321, 526
Санта-Ана Лопес Антонио де 144, 145, 161, 162, 165, 166
Санта-Крус Андрес 329, 330, 336, 340, 357, 380, 382
Санта Крус и Эспехо Франсиско Хавьер Эухенио 82, 631
Сантандер Альдана Рафаэль Элисео 322
Сантандер Франсиско де Паула
Сантасилиа Педро 238, 239, 258
Сантильяна де, маркиз (Иньиго Лопес де Мендоса) 567
Сантьяго Мигель де 364
Санфуэнтес Сальвадор 397, 408, 409
Санчес Каррион 44
Санчес Хосе Мануэль 73
Санчес де Тагле Франсиско Мануэль 69, 70
Сапиола Хосе 420
Сарате Сантос 301, 305
Сарко Франсиско 150, 174, 177
Сармьенто Доминго Фаустино 12—14, 154, 270, 291, 292, 297, 300, 375, 393, 395—400, 408, 435, 448—475, 477, 479—482, 484, 487, 496, 504, 608, 609, 626, 630, 631
Састре Маркос 438, 507
Сеа Леопольдо 35, 47, 189
Сеа Франсиско Антонио 79
Сегура Мануэль Асенсио 329, 335—339, 347
Сегура Хосе Себастиан 156
Секейра Мануэль де 206, 247
Сен-Жюст Антуан 395
Сен-Пьер Жак Анри Бернарден де 198, 222, 324, 325
Сен-Симон Клод Анри 289, 440, 461
Сенса Хуан Клементе 244, 251, 252, 254—257, 314
Сенека 493
Сенковский О. И. 602
Сепульведа Хуан Хинес 456
Сервантес Сааведра Мигель де 377, 378, 457, 483
Сиверс Е. 604, 616, 625
Ситуэнса и Гонгора Карлос де 66
Сильва Висенте Пасос (Канаки, псевд.) 381, 382
Сильвейре Таворе Ф. де 525
Сипович А. 550
Сисмонди Жан Шарль Леонар Симонд 522
Сиснерос Луис Бенхамин 346, 348—350
Скотт Вальтер 92, 172, 197, 202, 222, 262, 279, 319, 340, 467, 536
Слезкин Л. Ю. 357, 634
Смит Адам 514
Соарес Маседо 529
Сойкин П. П. 627
Солис Антонио де 171
Соррилья и Мораль Хосе 159, 192, 228, 229, 247, 251, 286, 298, 300, 308, 349, 361, 362, 409, 473, 506
Соррилья де Сан-Мартин Хуан 507, 509—512
Соффиа Хосе Антонио 411
Сталь Анна Луиза Жермена де 92, 340, 404, 522
Степанов Г. В. 5, 143
Стерн Лоренс 610
Стоу Гарриет Бичер 217, 220, 550
Студицкий Ф. 601
Суарес Франсиско 35, 36
Суарес и Ромеро Ансельмо 212, 216—219, 224, 236, 241, 244, 259, 262, 264
Сукре Хосе Антонио 30, 40, 55, 56, 83—85, 296, 308, 380, 383, 387
Сьело Хасинто, псевд. см. Аскасуби Иларио
Сьерра Мендес Хусто 151, 176, 187, 188
Сьерра О'Рейли Юкатан Хусто 172, 187
Сытин И. Д. 627
Сю Эжен 165, 172, 211, 243, 262, 347, 385

Тавора Франклин 544
Талавер Наталисио 143
Танко Фсликс 207, 212, 218—220, 224—226, 262, 264
Тапиа и Ривера Алехандро 271—273
Таунай Д'Эскраньоль Алфредо 544
Твен Марк 495
Тереса де Миер Сервандо (Хосе Герра, псевд.) 20, 30, 34, 41—44, 194
Терновой О. С. 236
Террасас Мариано Рикардо 385
Тертерян И. А. 5, 26, 514
Теурбе Толон де ла Гуардиа Мигель 238, 239, 244
Техера Эмилиано 279
Тибулл 99
Тихера Диего Висенте 259
Товар Панталеон 165
Толстой Л. Н. 631
Томашевский Б. В. 327, 591, 634
Тоне Никола 520, 521
Тоне Огюст 520, 521
Тоне Теодор 521
Торо Фермин (Эмиро Кастос, псевд.) 286, 288—290, 296, 298, 302
Торре Утарте Хосе 78
Торрелья Альфредо 259
Торрес Камило 28
Торрес Кайседо Хосе Мария 15, 140, 141, 625
Торрес Ревельо Х. 581
Торрес Риосеко Артуро 551
Тоста Вирхилио 289
Тристан Флора 340
Тупак Амару 67, 73, 117, 518
Тургенев И. С. 22, 631
Тургенев Н. И. 587, 634
Турла Леопольдо 238, 239, 258
Туссен-Лувертюр Франсуа Доменик 102, 276
Тьер Адольф 453
Тынянова И. 546, 548, 549
Тэн Ипполит Адольф 461
Тэрнбулл Дэвид 235

Уайна Капак 39, 57, 83—87, 117, 319
Уайт Бланко 30
Уальпаримачи Мейта Хуан 78
Унамуно Мигель де 375, 461, 463, 483
Унануе Иполито 345
Урбина Луис Гонсалес 129, 188, 371
Урепья Саломе 278
Услар Пьетри А. 17, 91, 294, 295
Успенский Б. 26

Фагундис Варела Луис Николау 545
Факундо, псевд. см. Куэльяр Х. Т.
Факундо Кирога Хуан 459, 463—466, 480, 482, 608, 626, 630
Фараэлио, псевд. см. Помбо Рафаэль
Фахардо Эраклио 501
Фейхоо Самуэль 204, 250
Фердинанд VII 28, 74, 105, 594
Ферейра Карлос 547
Фернандес Диего 353
Фернандес Франсиско 260
Фернандес Лисарди Хосе Хоакин де 9, 17, 23, 33, 42, 121—134, 146, 149, 150, 164, 166, 169, 181, 184, 527
Филанджери Гаэтано 49
Флобер Густав 495
Флор Андрес де ла 232
Флорес Мануэль 188
Флорес Хуан Хосе 140, 359, 360
Фокс Нарсисо 251
Форнарис Хосе 233, 244—248, 251, 252, 254, 258
Фосколо Уго 80
Франклин Бенджамин 297
Франсиско Эспаильят Улисес 279
Франсия Хосе Гаспар 140
Фрейле Хуан Родригес 321
Фриас и Сото Илларион 164, 165, 178
Фризман Л. Г. 327
Фриоль Р. 215
Фурье Шарль 289
Фуэнтес Мануэль Атанасио 335, 338

Хесус Гальван Мануэль де 279—282
Хесус Маркес Хосе де 252
Хиль Саломе, псевд. см. Милья и Видаурре Хосе

Хименес де Кесада Гонсало 315
Хлебников К. Т. 614
Ховельянос Гаспар Мельчор де 64
Хотабече, псевд. см. Вальехо Хосе Хоакин
Хуарес Бенито 145, 152, 174, 178, 186, 187, 239, 343
Хуэрос Доминго 196

Цезарь Гай Юлий 376, 628
Цум-Фельде Альберто 18, 419, 500
Цывьян Л. 116, 231

Чаадаев П. Я. 623
Ченау Хосе Баутиста 414
Чернышевский Н. Г. 628, 636
Чималыюпока Фаустино 156
Чимароза Доменико 576
Чихачев П. А. 388, 429, 604—611, 613, 635
Чокеуанка Хосе Доминго 38

Шанцер О. 632
Шатобриан Франсуа Рене де 20—23, 81, 111, 113, 198, 202, 222, 292, 293, 310, 324, 365, 369, 441, 443, 519, 522, 536, 540, 541, 590, 591
Шевалье Мишель 15, 602
Шевырев С. П. 591
Шекспир Уильям 222, 293
Шелли Перси Биш 92, 157
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф 92
Шенгели Г. 5
Шигин Н. А. 626
Шиллер Фридрих 255
Шлегель Август 10, 18, 441
Шлегель Фридрих 10, 441
Шульговский А. Ф. 287
Шур Л. А. 603, 622, 634

Эганья Хуан 420
Эйдельман Н. Я. 634
Эль Гальо Анисето, псевд. см. Аскасуби Иларио
Эмар Густав 627
Эмерсон Ральф Уолдо 314
Энкалада Бланко 393
Энрикес Камило 41, 42, 78, 79, 194, 630
Энрикес и Карвахаль Федерико 278, 279
Энриксс Уренья Макс 99
Энрикес Уренья Педро 6, 15, 18, 142, 143, 280
Эпиктет 493
Эредиа Педро де 102
Эредиа Хосе Мария 17, 19, 21, 39, 45, 63, 68, 81, 86, 92, 98, 99, 102—120, 157—159, 199—202, 204, 206, 207, 210, 222, 223, 228, 230—232, 234, 238, 245, 246, 249—251, 253—257, 263—265, 304, 307, 316, 625
Эредиа Хосе Франсиско 103
Эрнандес Рикардо 241
Эрнандес Хосе 248, 467, 474—496, 509, 581
Эрнандес де Аранхо Кармен 270
Эррера Бартоломе 330, 332, 333
Эррера Рамон Велес 208, 244, 246, 265
Эрсилья Алонсо де 72, 344, 401
Эскобар Висенте 213, 227
Эспинель Висенте 567
Эспиноса Хосе Модесто 374, 378
Эспронседа Хосе де 98, 157, 158, 192, 228, 229, 247, 273, 278, 286, 298, 313, 340, 349, 410, 483
Эстебаньес Кальдерон Серафин 240, 269
Эчеверриа Антонио Педро де 196
Эчеверриа Хосе Антонио 211, 265
Эчеверриа Эстебан 6, 10, 12, 16, 24, 119, 154, 157, 202, 370, 397—399, 437—450, 452, 453, 455, 457, 458, 462, 467, 468, 471, 477, 499, 500, 505, 506, 607, 612

Ювенал Деций Юний 128
Юнг Томас 111

Якобсон А. 99, 100
Яньес Агустин 123

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Александр Гумбольдт во время путешествия по Южной Америке 9
Романтический пейзаж. Картина XIX в. 21
Полководец Хосе Сан-Мартин 31
Мигель Идальго. Фреска мексиканского художника Х. Чавеса Морадо 37
Камило Энрикес 41
Сесилио дель Валье 45
Симон Родригес 49
«Боливар на вершине Чимборасо». Художник Тито Салас 59
Хосе Хоакин Ольмедо 83
Андрес Бельо 89
Хосе Мария Эредиа 103
Фернандес де Лисарди 123
Игнасио Рамирес 151
Гильермо Прието 161
Игнасио Мануэль Альтамирано 177
Доминго дель Монте 203
Гертрудис Гомес де Авельянеда 221
Сирило Вильяверде 225
Пласидо 227
Рафаэль Мария Баральт 291
Хулио Арболеда 309
Хорхе Исаакс 325
Муниципальный театр в Лиме 341
Рикардо Пальма 351
Жители Кито 361
Типы индейцев, изображенные в романе Меры «Куманда» 367
Хуан Монтальво 371
Чилийский крестьянин 391
Обложка альбома жанровых гравюр, выполненных в Чили немецким художником М. Ругендасом 413
Доминго Фаустино Сармьенто 453
Хосе Эрнандес 477
Иллюстрация к поэме «Мартин Фьерро» 489
Хуан Соррилья де Сан-Мартин 509
В предместье Рио-де-Жанейро 521
Амазонская сельва 533
Берег Амазонки 535
Жозе де Аленкар 537
Кастро Алвес (автопортрет) 547
Фольклорный ансамбль, типичный для индейцев Андского нагорья 559
Мексиканские народные музыканты 563
Мексиканский народный праздник 573
Мексиканский народный танец «харабе» 575
«Перуанец». Художник М. Тиханов 585
«Перуанка». Художник М. Тиханов 587
Портрет Боливара в изображении русского художника, помещенный в журнале «Московский телеграф» 599

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА) 5

Часть первая

ЛИТЕРАТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ
В ПЕРИОД ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ
(10—20-е ГОДЫ XIX в.)

Глава первая ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ В СТРАНАХ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В ГОДЫ ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА) 28

Глава вторая ТВОРЧЕСТВО ВОЖДЯ ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ СИМОНА БОЛИВАРА (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА) 48

Глава третья ПОЭЗИЯ В ГОДЫ ВОЙНЫ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ (В. Б. ЗЕМСКОВ) 62

Глава четвертая ПОЭЗИЯ АНДРЕСА БЕЛЬО (В. Б. ЗЕМСКОВ) 88

Глава пятая ТВОРЧЕСТВО ХОСЕ МАРИИ ЭРЕДИА (В. Б. ЗЕМСКОВ) 102

Глава шестая ЗАРОЖДЕНИЕ РОМАНА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ («ПЕРИКИЛЬО САРНЬЕНТО» ХОСЕ ХОАКИНА ФЕРНАНДЕСА ЛИСАРДИ) (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА) 121

Часть вторая

ЛИТЕРАТУРЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20—70-х ГОДОВ XIX в.

ВВЕДЕНИЕ. ФОРМИРОВАНИЕ СУБРЕГИОНАЛЬНЫХ И НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ЛИТЕРАТУРАХ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА) 136

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ ЛИТЕРАТУРЫ МЕКСИКИ И СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКИ 144

Глава первая ЛИТЕРАТУРА МЕКСИКИ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА) 144

Глава вторая ЛИТЕРАТУРА СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКИ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА) 191

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ ЛИТЕРАТУРА ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ СТРАН КАРИБСКОГО БАССЕЙНА 199

Глава первая ЛИТЕРАТУРА КУБЫ С СЕРЕДИНЫ 20-х ДО СЕРЕДИНЫ 40-х ГОДОВ (В. Б. ЗЕМСКОВ) 199

Глава вторая ЛИТЕРАТУРА КУБЫ С СЕРЕДИНЫ 40-х ДО 80-х ГОДОВ (В. Б. ЗЕМСКОВ) 237

Глава третья ЛИТЕРАТУРА ПУЭРТО-РИКО (А. Ф. КОФМАН) 267

Глава четвертая ЛИТЕРАТУРА ДОМИНИКАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (Е. Я. ПРИЛИПКО) 276

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ	ЛИТЕРАТУРЫ ВЕНЕСУЭЛЫ И КОЛУМБИИ	283
Глава первая	ЛИТЕРАТУРА ВЕНЕСУЭЛЫ (Н. С. ЗЮКОВА)	288
Глава вторая	ЛИТЕРАТУРА КОЛУМБИИ (Н. С. ЗЮКОВА)	306
РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ	ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН АНДСКОГО КОМПЛЕКСА И ЧИЛИ	328
Глава первая	ЛИТЕРАТУРА ПЕРУ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА)	328
Глава вторая	ЛИТЕРАТУРА ЭКВАДОРА (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА)	359
Глава третья	ЛИТЕРАТУРА БОЛИВИИ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА)	380
Глава четвертая	ЛИТЕРАТУРА ЧИЛИ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА)	388
РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ	ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ЛА-ПЛАТЫ	430
Глава первая	ЛИТЕРАТУРА АРГЕНТИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20—40-х ГОДОВ (В. Б. ЗЕМСКОВ)	430
Глава вторая	ТВОРЧЕСТВО ДОМИНГО ФАУСТИНО САРМЬЕНТО И ЛИТЕРАТУРНОЕ РАЗВИТИЕ В 50—70-х ГОДАХ (В. Б. ЗЕМСКОВ)	452
Глава третья	ТВОРЧЕСТВО ХОСЕ ЭРНАНДЕСА (В. Б. ЗЕМСКОВ)	475
Глава четвертая	ЛИТЕРАТУРА УРУГВАЯ (Т. И. МЕЖИКОВСКАЯ)	497
РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ	ЛИТЕРАТУРА БРАЗИЛИИ (И. А. ТЕРТЕРЯН)	514
РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ	КРЕОЛЬСКИЙ ФОЛЬКЛОР XIX в. (А. Ф. КОФМАН)	552
Приложение	ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ И РОССИИ (В. Н. КУТЕЙЩИКОВА, М. Ш. ФАЙНШТЕЙН)	583
	УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	637
	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	651

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУР ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

От Войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810-1870-е годы)

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор Л. М. Стенина
Художник С. А. Литвак
Художественный редактор М. Л. Храмцов
Технический редактор И. В. Бочарова
Корректоры Г. Н. Джиоева, Л. Р. Мануильская

ИБ № 35828

Сдано в набор 07.12.87
Подписано к печати 29.03.88
А-04864. Формат 60×90¹/₁₆
Бумага типографская № 1
Гарнитура обыкновенная новая
Печать высокая
Усл. печ. л. 41. Усл. кр. отт. 42. Уч.-изд. л. 45,7
Тираж 1150 экз. Тип. зак. 1198
Цена 6 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485,
Профсоюзная ул., 90.

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

В издательстве «Наука» готовится к печати:

Ващенко А. В.

ИСТОРИКО-ЭПИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР СЕВЕРОАМЕРИКАНСКИХ ИНДЕЙЦЕВ. ТИПОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

20 л.

3 р. 60 к.

Книга представляет первую в нашей стране монографическую работу, посвященную фольклору североамериканских индейцев. Анализируя ряд наиболее значительных в идейно-художественном отношении произведений, автор выявляет черты типологии и поэтики малоизученного индейского историко-эпического фольклора, определяет его место в культурной жизни страны, рассматривает вопросы эволюции и бытования источников, их генезиса и хронологии, связи с мифологией, обрядностью и т. д.

Для фольклористов, литературоведов, историков, этнографов.

В издательстве «Наука» вышла книга:

РЕВОЛЮЦИОННОЕ ДВИЖЕНИЕ
И СОВРЕМЕННАЯ
РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ
22 л.
3 р. 60 к.

Монография посвящена теме воздействия революционных процессов на развитие реалистической литературы Латинской Америки в период после победы Кубинской революции 1959 г. В книге рассматриваются такие темы, как революционное движение и литературное развитие в Латинской Америке в 60–70-е годы; кубинская литература периода революции и строительства социализма; общественные, освободительные процессы 60–70-х годов и национальные литературы стран Латинской Америки.

Для литературоведов, филологов, историков.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресам:

117464 Москва, В-464, Мичуринский проспект, 12;

197110 **Ленинград**, П-110, Петрозаводская ул., 7;

630090 **Новосибирск**, 90, Морской проспект, 22;

252030 **Киев**, 30, ул. Пирогова, 4

и другие магазины «Академкнига».

Бр. 10 к.

Издательство «Наука»