

Писатели Латинской Америки о литературе



Перевод с испанского, португальского и французского

под редакцией В. Кутейщиковой



Москва
«Радуга»
1982

Предисловие КУТЕЙЩИКОВА В. Н.
Составление ОСПОВАТ Л. С.
Редактор ХАРЛАМОВА Т. И.

Рецензенты: Г. В. СТЕПАНОВ, академик: В. А. КУЗЬМИЩЕВ, доктор
исторических наук

Сборник продолжает серию, представленную книгами «Писатели Франции о литературе», «Писатели Англии о литературе», «Писатели США о литературе». В него включены статьи, очерки, интервью Габриэля Гарсиа Маркеса, Алехо Карпентьера, Мигеля Анхеля Астуриаса, Хулио Кортасара, Аугусто Роа Бастоса и других выдающихся создателей нового латиноамериканского романа.

Книга дает представление об основных тенденциях и идейно-художественном своеобразии современного литературного процесса в Латинской Америке, неразрывно связанного с ее освободительной борьбой.

© Предисловие, перевод на русский язык, комментарии, указатель имен
«Радуга», 1982.

Редакция литературоведения, искусствоведения и лингвистики.

Вторая половина XX века стала эпохой поистине грандиозных сдвигов в социальной, политической, культурной жизни Латинской Америки, вызвавших пристальный интерес во всем мире. Победы революционного, антиимпериалистического движения на этом континенте оказали самое непосредственное воздействие на характер и интенсивность литературного процесса, который увенчался могучим взлетом латиноамериканского романа. И безусловно, огромный интерес к событиям Кубинской революции во всем мире также способствовал широкой популярности писателей Латинской Америки.

О том, какое место занял этот роман в сознании современного читателя, нет нужды напоминать — достаточно назвать имена Мигеля Анхеля Астуриаса и Алехо Карпентьера, Жоржи Амаду и Хулио Кортасара, Марио Варгаса Льосы и Габриэля Гарсиа Маркеса, ставших популярнейшими авторами в разных частях света. Их книги завоевали известность и в нашей стране: благодаря оперативной работе издательств и усилиям переводчиков латиноамериканские романисты приобрели в СССР широкую и благодарную аудиторию, а советские читатели открыли для себя целый неведомый мир. Интерес к латиноамериканской литературе распространяется сегодня не только вширь, но и вглубь, вызывая творческий отклик и у самих советских писателей.

Современному латиноамериканскому роману и посвящен этот сборник. В отличие от других подобных книг, вышедших в издательстве «Прогресс», содержащих суждения писателей США, Франции, Англии о литературе, он ограничен более узкими рамками, как тематическими, так и хронологическими; он не ставит целью воспроизвести эволюцию литературно-художественной мысли более чем в двух десятках стран Латинской Америки на протяжении хотя бы нашего столетия.

Собранные здесь статьи, эссе, интервью призваны рассказать преимущественно об одном явлении, которое не только представляет собой наиболее зрелый плод этой литературы, но и теснейшим образом связано с характером и насущными проблемами породившей ее действительности. Речь идет о новом латиноамериканском романе. Его называют новым, чтобы подчеркнуть как качественную новизну, так и молодость: ведь роман, приобретший мировую известность, возник в разных странах Латинской Америки всего три-четыре десятилетия назад. Латиноамериканским же (а не мексиканским, перуанским, колумбийским и т. д.) его называют потому, что при глубочайшей укорененности в национальном бытии своих стран он воплощает по преимуществу проблемы общеконтинентального характера.

В чем причина мощного расцвета нового латиноамериканского романа, в чем сущность его художественных открытий, его вклада в мировую литературу?—эти вопросы широко дебатировались сегодня на страницах литературных и научных изданий многих стран. Берутся за истолкование этих вопросов и сами писатели, а многие из них стремятся осмыслить особенности нынешнего этапа литературы также и в контексте всего историко-культурного процесса Латинской Америки, столь очевидно отличающегося от европейского. Вне этого контекста и на самом деле трудно ответить на поставленные вопросы.

Два фактора определили исключительное своеобразие той части земного шара, которая около пяти веков тому назад была открыта Колумбом. Завоеванная Испанией и Португалией, она стала первым в новой истории плацдармом колониального захвата и владычества. А вслед за покорением коренных индейских народов—еще и плацдармом кровавой борьбы, а впоследствии и мирного взаимопроникновения двух этнических элементов—аборигенного и европейского. Вскоре здесь появился еще и третий, африканский элемент—негры, привезенные на континент в качестве рабов. Эти обстоятельства превратили новооткрытые земли в грандиозный тигель языков, религий, обычаев, культурных традиций, что в сочетании с социально-экономическими последствиями европейской колонизации наложило неповторимый отпечаток на развитие населявших их народов. Происшедшая здесь «самая выдающаяся в планетарном масштабе метисация (смешение) народов стала источником многообразных проблем, которые осаждают нашу Америку». Так определял крупнейший современный представитель философской мысли Латинской Америки Леопольдо Сеа первоначальный исходный фактор историко-культурной самобытности «нашей Америки». (Латиноамериканцы и сегодня называют свой континент просто Америкой, так, как это повелось с момента его открытия европейцами, то есть задолго до колонизации северной части Западного полушария. Позже, для того чтобы отделить себя от остальных стран Западного

полушария, латиноамериканцы стали именовать свои страны также и «нашей Америкой».)

История насчитывает немало примеров того, как политическое господство колониальных держав (Англии, Франции, Голландии) веками определяло судьбы покоренных народов, накладывая свой отпечаток на их образ жизни, но ни в одной части земного шара трансплантация материальной и духовной культуры завоевателей не имела столь глубоких последствий для местного населения и не привела к столь оригинальному слиянию разных этнокультурных начал, как в испано-португальских владениях Нового Света. Именно с этого и начинается свои рассуждения о сегодняшних литературных проблемах Латинской Америки ее крупнейший писатель Алахо Карпентьер: «Наша история совершенно иная с самого начала, ибо земля Америки стала театром самой сенсационной встречи разных этносов из всех отмеченных в анналах мировой истории: то была встреча индейца, негра и европейца... всем им в дальнейшем суждено было смешаться друг с другом: мы были уже самобытными.. гораздо раньше, чем идея самобытности предстала перед нами как наша цель».

Идея самобытности! Вот что на самом деле стало внутренней движущей силой, потребностью, даже если не всегда осознанной как цель, всех тех поисков, открытий, достижений, которыми отмечен путь развития латиноамериканской литературы.

Путь этот был тяжок, драматичен, как и история самих народов этого региона, изначально задавленных игом колониализма.

Три века длилась эпоха, которая называлась колониальной: заокеанские метрополии не только создавали в Америке всеохватывающую систему политической, административной власти, но одновременно осуществляли и идеологическое, духовное подчинение жителей Нового Света. Повсеместно католицизм вытеснял языческие религии, а язык завоевателей стал общим для всей Америки. И все же этим не исчерпывалась характеристика колониальной эпохи, ибо одновременно шел тогда и другой, подспудный процесс: принесенная европейцами культура сама начала ощущать на себе воздействие местной среды. Исполдволь, стихийно, но неуклонно на землях Америки вызревали плоды новой культуры, закладывались основы той самобытности, которая со временем предстанет как целостный феномен

Первыми творцами этой культуры были сами же испанцы, которые не только поднимали голос протеста против жестокостей конкистадоров, как священник и гуманист Лас Касас, но также и сохраняли и передавали будущим поколениям духовные ценности повергнутых индейских культур. Начиная от донесений Колумба, с восторгом описывавшего королям Испании пышную природу и удивительные обычаи Нового Света, от исполненных драматизма хроник конкисты, от творчества

великого Гарсиласо де ла Вега, соединившего в себе наследие испанских и индейских предков, и вплоть до манифестов идеологов освободительной борьбы колоний от ига метрополии, прослеживается этот медленный, мучительный, но неодолимый процесс самопознания и самовыражения той новой человеческой общности, которая складывалась на американских землях. Клеймом колониализма было отмечено само происхождение и начальный этап формирования смешанной культуры Латинской Америки, но также и зарядом бунтарства, жаждой утвердить свою сущность, что было характерно для немногих, но самых выдающихся произведений колониальной эпохи. Именно к этим произведениям и обращается Мигель Анхель Астуриас в поисках исходной традиции латиноамериканской прозы. И одновременно он находит и другую, еще более давнюю традицию в творениях словесного искусства индейских народов.

Когда на исходе трех столетий кризис колониального режима достиг крайней точки, идея независимости и самобытности уже обрела в странах Америки свои реальные очертания.

В начале XIX века иго Испании было сброшено и на политической карте мира появились независимые латиноамериканские республики.

Завоевание политической независимости положило начало включению народов бывших испанских и португальских колоний в мировой исторический процесс. Однако в течение первых ста лет их независимого существования приобщение это тормозилось, с одной стороны, грузом неизжитого колониального наследия: господством феодализма, отсталостью во всех сферах социально-экономической жизни, а с другой — экспансией развитых капиталистических держав, не замедливших превратить эти богатые природными ресурсами земли в сырьевой придаток своей экономики. Так взаимодействие обоих факторов надолго повергло страны Латинской Америки в состояние зависимости нового типа — полуколониальной.

Весь XIX век прошел в тяжких попытках латиноамериканских стран создать собственный общественно-экономический фундамент, при этом они наталкивались на препятствия, порой казавшиеся непреодолимыми. Одновременно писатели и мыслители Латинской Америки пытались определить самобытность своих стран как комплекс социально-исторических и этнокультурных факторов. Литература устремилась к художественному освоению действительности, а роман был жанром не только наиболее соответствующим решению этой задачи, но и наиболее трудным, ибо собственных традиций его в Латинской Америке не существовало. И не могло существовать, ибо в колониальную эпоху был наложен в соответствии с королевским указом формальный запрет сочинять и печатать «выдуманные истории». К тому же характер развития социальных отношений в застойном иерархическом колониальном обществе не создавал предпосылок для появления романного жанра.

Исторически обусловленный разрыв между уровнем наибо-

лее передовых литератур мира и ступенью, на которой находились молодые литературы Латинской Америки, с запозданием вышедшие на дорогу самостоятельного развития, естественно, заставлял латиноамериканских писателей обращаться к богатому опыту европейской словесности. Они были вынуждены прибегать к использованию извне приходивших к ним идей и форм, наиболее отвечающих внутренним потребностям их литературы.

На первом этапе своего развития латиноамериканский роман носил по преимуществу описательный характер; он воспроизводил быт, обычаи, природу. Бытописание — так называемый «костумбризм» — явно преобладало над социальным анализом. Художественная незрелость, формальная несамостоятельность романов XIX века были очевидны. «Латиноамериканский роман был жанром не только проклятым и запоздалым, но и до конца прошлого столетия подражательным», — решительно заявляет Варгас Льюса. В том же духе говорит о нем и Фернандо Алегрía. Разумеется, если взглянуть на романную продукцию прошлого с позиции развитого современного художественного сознания, присущего нынешним романистам Латинской Америки, то подобные оценки не покажутся удивительными. Но не следует при этом забывать, что незрелость романного жанра в XIX веке была исторически обусловлена. И наивное бытописание, и отсутствие глубокого социального анализа, и заимствование моделей европейского романа — все это было неизбежным следствием именно запоздалого развития литератур Латинской Америки. Сложным, трудным путем протекал процесс самопознания, самовыражения ее народов.

Подходя к истории латиноамериканского романа с этой точки зрения, Мигель Анхель Астуриас видит его главную заслугу в том, что он стал отражением общественной жизни своих стран, воплощением гражданских чувств писателей.

У Астуриаса и Варгаса Льюсы, как это видно, — разные подходы к оценке литературного наследия. Нет смысла сталкивать их между собой, ибо каждый подход по-своему правокрен и каждый — недостаточен. В целом же, взаимно дополняя друг друга, они помогают уловить как внутреннюю противоречивость, так и внутреннюю логику становления романного жанра Латинской Америки.

Его зачинателем был мексиканец Фернандес Лисарди, автор пикарески «Перикильо Сарниенто» (1816), увидевшей свет в разгар антииспанской войны. И надо сказать, что в оценке исторической роли Фернандеса Лисарди сходятся все писатели. Автор язвительной сатиры на нравы разлагающегося колониального общества, облеченной им в форму плутовского романа, Лисарди стал провозвестником той традиции, которая закрепится во всем последующем развитии литературы Латинской Америки: лучшие и самые значительные ее представители служили своим творчеством исследованию национальной жизни

ни, выявлению ее самобытности, борьбе за ее прогресс. Фернандес Лисарди явил собой первый пример органического единства, в котором протекала литературная и общественная деятельность крупнейших писателей Латинской Америки прошлого века. Им приходилось выполнять множество функций: они были государственными деятелями, педагогами, журналистами, философами. Наивысшим воплощением такого типа деятелей был Хосе Марти, и потому к образу великого кубинца — поэта, мыслителя, вождя освободительной войны — не раз обращаются сегодняшние писатели.

Связь литературы с судьбой народов, их историей, их социальными проблемами — вот что унаследовали современные писатели из опыта прошлого, но именно потому, что латиноамериканская литература обрела в наше время такую высокую степень духовной и художественной зрелости, ее представители ощущают себя вправе подвергнуть этот опыт критическому анализу, и прежде всего подчеркивать слабость эстетического начала предшествующих романов

Особенно проявляется это в оценке нынешними романистами своего ближайшего литературного наследия — прозы 20—30-х годов. Оценка и критика этой прозы занимает не малое место в их выступлениях: ведь таким образом они определяют и собственную идейно-эстетическую позицию.

В литературоведении проза этих десятилетий фигурирует под разными, но сходными определениями: регионалистская, нативистская¹, автохтонная². Такими наименованиями обозначалась общая тенденция — устремленность романа к изображению специфически латиноамериканских проблем: бедствий огромных масс людей, живущих в тисках дикого рабства, засилья феодальной эксплуатации. Характер действия в этих романах почти всегда определялся господством естественной среды, в которой разворачивались события: тропическая сельва, горные деревни, степь-пампа. Природная стихия, отгесняя человека на периферию, становилась центром художественного универсума. Отсюда и еще одно наименование прозы тех лет — «роман земли», или «теллуристический роман»

Гипертрофированная роль природы была отражением реального бессилия человека перед лицом могучих стихийных сил, отражением глубокой социально-экономической отсталости общества. Вот почему в своем очерке «Образ и перспективы современной латиноамериканской прозы» Аугусто Роа Бастос касается прежде всего этой главной особенности «романа земли». Показывая ее конкретную обусловленность, он подчеркивает также неприменимость к литературам Латинской Америки критериев, выработанных опытом европейского романа.

Несомненная самобытность теллуристической прозы таила

¹ *Nativo* — местный.

² *Autóctono* — коренной.

в себе неизбежную художественную, да и идейную ограниченность. Пафос открытия действительности преобладал над пафосом ее осмысления, мир романа был безысходно замкнут, время в нем текло изолированно от общемирового времени, а законы бытия не соотносились с общечеловеческими. Для писателей середины XX в., когда Латинская Америка все увереннее стала заявлять о своей самостоятельной роли в истории, подобная романная модель представляется полностью исчерпанной. Не без основания они критикуют ее за провинциализм, узость кругозора. «Конечно, хорошо, что в период жестокой борьбы писатели, выросшие на нашей горестной земле, показывают всю темноту ночи, сгустившейся над нашей родиной. Но мы сейчас вступаем в другую эпоху... мы ждем на нашем континенте других произведений». Нужно быть художником такого масштаба и такой художественной интуиции, как Пабло Неруда, чтобы в 1949 году, в то еще глухое для Латинской Америки время, предугадать наступление новой исторической эпохи и ощутить необходимость новых ориентиров для ее литературы. Сам же он воплотил это устремление в монументальной поэме «Всеобщая Песнь» (1950), которую с полным основанием можно рассматривать как некий прообраз нового романа. В те же самые годы выступили с новыми художественными открытиями Мигель Анхель Астуриас и Алехо Карпентьер. Оба писателя пришли к ним, идя по сходному пути. Оба в пору молодости отправились в Париж, где каждый использовал полученный культурный багаж для углубления своих представлений о самобытности Америки. Оба сблизилась с французскими сюрреалистами, что не прошло для них бесследно. Молодым латиноамериканцам импонировали их бунтарские манифесты, ниспровергавшие буржуазную цивилизацию и ратававшие за возвращение к «примитиву», за возрождение «младенческого» состояния человека. У них вызывал сочувствие интерес парижских друзей-поэтов к мифологии негров и коренных народов Америки. Многие, к чему стремились французские сюрреалисты, уже зрело в их собственном сознании и опиралось на собственный опыт: Астуриас был хорошо знаком с «магическим» мироощущением индейцев Гватемалы, а Карпентьер был знатоком негритянских религиозных ритуалов. Оба писателя начали испытывать нарастающую потребность ввести наконец в литературу народное мифотворчество, проникнуть в те скрытые пласты жизни, которые оставались не исследованными предшествующим романом. Таков был импульс, полученный от сюрреалистов, с которыми, однако, в дальнейшем латиноамериканские писатели разошлись.

Ощувив бесплодность сюрреализма и иронически оценив свои собственные «потуги» в этом направлении, Карпентьер при этом отмечает, что сюрреализм научил его «видеть фактуру, угадывать те аспекты американской жизни, о которых я и не догадывался. Я понял, что за картиной, созданной нативиста-

ми, есть что-то еще, что я назвал контекстами-соотношениями между естественным миром и историко-политической сферой. И гот, кто сумеет установить эти соотношения между ними, создаст подлинный американский роман».

Такими «истинно американскими» стали его повесть «Царство земное» (1949) и все другие произведения этого выдающегося мастера слова. Такими же стали романы Мигеля Анхеля Астуриаса «Сеньор президент», задуманный ранее, но увидевший свет лишь в 1946 году, «Маисовые люди» (1949) и последовавшая за ними «Банановая трилогия». Обоих писателей по праву можно назвать пионерами нового романа Латинской Америки, расцвет которого начался в 50—70-е годы.

* * *

Последние два с лишним десятилетия стали эпохой глубоких сдвигов в судьбе Латинской Америки. Все как бы соединилось воедино: интенсивный материально-технический прогресс, рост индустриализации, укрепление политической позиции государств, отстаивающих на международной арене свой суверенитет, и одновременно—рост социальной и антиимпериалистической борьбы. Событие исторического значения—победа Кубинской революции стала вехой в развитии революционного движения на всем континенте. Существование первой на Западном полушарии страны социализма оказывает постоянное воздействие на многие текущие явления в истории Латинской Америки. В бурные 60-е годы здесь один за другим вспыхивают очаги революционного действия—то в форме забастовочной борьбы или стихийного крестьянского сопротивления, то в форме общенациональных антидиктаторских восстаний, массовых студенческих движений, а в ряде случаев—и партизанских боев. «Действительность с лихвой показала за два прошедших десятилетия, что потрясения в наших странах—не конъюнктурные явления»,—констатировал в начале 70-х годов известный латиноамериканский теоретик марксизма Родней Арименди.

Взросшая роль этого континента на арене мировой истории стала одной из характерных примет нашего времени; на наших глазах происходит превращение латиноамериканских стран из объекта международной политики в ее субъект. Эти глубокие социально-исторические перемены создали фундамент для формирования нового сознания, которое изживает комплекс исторической неполноценности, веками тяготевший над латиноамериканцами. Если в 1950 году поэт Октавио Пас, предощущая эти перемены, сказал: «Впервые мы стали современниками всего человечества», то два десятка лет спустя Неруда к слову «современник» добавит важнейшее слово—«соучастник». Творцом не только своей, но и мировой истории—так осознает себя Латинская Америка сегодня; творцом

не только своей, но и мировой литературы осознают себя сегодня ее писатели.

В магнитном поле социального и духовного напряжения протекают их творческие поиски. Огромную роль в них сыграла Кубинская революция, которую старейший писатель этой страны Лесама Лима воспринял как «метафору преобразования человека, вспышку молнии, высвечивающей и близкое, и далекое». Пожалуй, самым впечатляющим свидетельством воздействия этой революции на творческое и политическое самосознание писателя является обращенное к Р. Фернандесу Ретамару письмо Хулио Кортасара, предназначенное, однако, для всех латиноамериканцев (1967). Биография Кортасара сложилась таким образом, что еще в молодости он покинул родную Аргентину и обосновался в Европе. Здесь он узнал о том, что произошло на Кубе в 1959 году, а затем стал пристально следить за событиями освободительного движения на всем континенте. Все это привело писателя к изменению его позиции: он не только почувствовал притяжение родных корней, но и обрел новое, революционное мироощущение. Именно издав далеко он с особой ясностью осознал значение Латиноамериканского континента в сегодняшней истории, и это наполнило его энтузиазмом: «Это восхищение, эта радость не остались у меня чувством чисто личным. Тогда я уже подошел к той точке, где сходились и сливались моя убежденность в социалистическом будущем общества и мое личное, эмоциональное возвращение к Латинской Америке, из которой я, не оглядываясь, уехал много лет назад». Воздействие Кубинской революции на писателей Латинской Америки необыкновенно многообразно; достаточно обратиться к высказываниям Гарсиа Маркеса, Карпентьера, Марио Бенедетти, Отеро Сильвы и многих других.

Эпоха наложила свою печать на масштабность и глубину тех перемен, которые начали совершаться в латиноамериканской прозе начиная с 50-х годов.

Преодолевая замкнутость, узость кругозора предшествующей прозы, «заземленной» в конкретной действительности, новый роман стал подниматься до философско-образного осмысления жизни. Уже сама разность потенциалов этой жизни, ее «концов и начал» создавала могучее напряжение, питавшее новый роман. Он стремительно набирал такую высоту, откуда можно было разглядеть как глубинные, еще не познанные пласты национальной жизни, так и горизонты бытия всего человечества. Поставив перед собой новые задачи, новые романисты оттачивали свою программу, как сказано, в ходе критического пересмотра прозы предшественников. Этому специально посвящает свою статью «„Примитивный“ и „созидающий“ роман в Латинской Америке» Варгас Льюис, проводя четкий водораздел между нативистской прозой 20—30-х годов и романом нынешним. Дать собственную художественную модель действительности, а не просто следовать за ней в описаниях — таковой стала общая установка

писателей, провозгласивших акт целеустремленной творческой воли как главную движущую силу нового романа. И это придало их усилиям огромное идейное значение. Именно это значение и отмечает известный перуанский философ Ф. Миро Кесада, когда сравнивает романы 30-х и 60-х годов. Если «на первом этапе обличение действительности сводилось к изображению социального гнета, эксплуатации огромных масс туземцев», то сегодня роман «не только изображает угнетение, унижение отсталых масс, но и во всей полноте развертывает картину социальной системы в целом».

Читатели и критики поначалу были удивлены и даже обескуражены тем, как ломались уже устоявшиеся традиции регионалистской, нативистской прозы. Некоторым казалось, что в выработке новых форм и изобразительных средств новый роман Латинской Америки шел на поводу у европейской моды, что он-де грешил эстетством, субъективистским произволом. Романистов подобные упреки не смущали, и, отвергая их, они решительно утверждали познавательную функцию творческого воображения, его роль в исследовании жизни. И одновременно они утверждали свое право на обращение к опыту мировой литературы,— обращение, подразумевающее не подражание, а критическое усвоение. Писатели ведут свободный, непринужденный разговор о больших мастерах литературы XX века— Джойсе, Кафке, Фолкнере, многих других. Каждый находит нечто соответствующее внутренним импульсам собственного творчества, но нет и речи об абсолютизации, канонизации их открытий.

Оценивая новый латиноамериканский роман как шаг вперед в художественном самопознании и самовыражении народов континента, Варгас Льюса рассматривает его в целом как «результат исследования действительности Латинской Америки на разных уровнях— психологическом, фантастическом, мифологическом». Всех аспектов нового романа его определение, разумеется, не исчерпывает, но отмечает безусловно существенные.

Начнем с мифологизма и вновь обратимся к Карпентьеру; он первым сформулировал идейную, эстетическую значимость народного мифотворчества для латиноамериканской литературы в предисловии к повести «Царство земное». В нем он рассказывает о том, как ощутил, находясь в Гаити, «биение живых ключей» народной фантазии, ощутил присутствие «чуждесной реальности», представшей перед ним цельным мироощущением, в котором вера в сверхъестественные силы служила объяснению зримо-материального. Сама же повесть стала первой реализацией концепции «чуждесной» или «магической» реальности.

Со временем в критике и литературных текстах закрепился термин «магический реализм» для обозначения того большого потока произведений, где мифотворчество становится осново-

полагающим элементом. Термин сам по себе был необходим и плодотворен, однако он с самого начала оказался достаточно расплывчатым и потому употреблявшимся весьма вольно. Отсутствие четкости в понимании «магического» или «мифологического» реализма ощутимо и на страницах данного сборника. Нам же следует иметь в виду главное: принципиальное отличие романистов-новаторов Латинской Америки от последователей мифологической школы в европейской литературе. Это с особой настойчивостью подчеркивается в предисловии к повести «Царство земное», где автор полемически противопоставляет так называемую «чудесную реальность» в литературе своего континента «изнурительной претензии на возрождение чудесного, присущей некоторым европейским литературам последнего тридцатилетия». Для европейского романиста мифологическое мышление оставалось архаикой либо экзотикой — он обращался к мифу с позиций современного сознания, углубляющегося в свои первоисточки и находящегося от них на огромной дистанции. А для романиста Латинской Америки это мышление было живым и не менее современным, чем цивилизованное, а это требовало уже не просто «обращения к мифу», но и сопряжения двух эстетически равноправных, хотя и весьма различных, типов сознания. Взаимодействие обоих этих типов мышления присутствует во многих романах, при том что имеются самые разные конкретные формы его художественного воплощения. Астуриас в беседе с Лопесом Альваресом поясняет изначальную несовместимость двух миров, сталкивающихся в «Банановой трилогии»: с одной стороны, это индейцы Гватемалы, воспринимающие реальность в мифологическом ключе и поклоняющиеся языческим божествам; с другой — их угнетатели, представители капиталистической цивилизации, у которых есть свой бог — нажива. Конфликт этот, как подчеркивает писатель, достигает огромного масштаба, ибо речь идет о противостоянии латиноамериканской страны североамериканскому империализму.

А вот Хосе Мариа Аргедас затрагивает иной аспект взаимодействия двух миров. Это — все еще не преодоленный дуализм перуанской нации, на одном полюсе которой потомки создателей древней цивилизации инков — индейцы кечуа, а на другом — потомки испанцев. На собственном опыте испытал Аргедас драму разрыва, воплотившуюся в его творчестве. И потому так лиричны, исповедальны его выступления, посвященные этой проблеме.

Мир, где сталкиваются, противоборствуют, вступают в неожиданные, причудливые сочетания разные пласты исторического бытия, мир, предстающий художнику хаотическим, еще не упорядоченным, вызвал к жизни и такую своеобразную черту новой прозы, как ее барочность. Барочная избыточность, чрезмерность, перенасыщенность деталями диктуется потребностью ввести в литературу еще не освоенный ею окружающий мир, произвести, как сказал Карпентьер, «художественную

инвентаризацию континента». Вслед за ним говорит об этом и Неруда: «Мы испытываем необходимость насытить словами просторы немалого материка, и нас пьянит эта работа — создавать мифы и называть именами вещи и явления».

Мифологическое, барочное, фантастическое — то, что прежде всего бросается в глаза и привлекает в новом романе Латинской Америки, — все это предстает как трансформация тенденций, заложенных в самой окружающей действительности. «Если что и барочно, так это сама американская действительность, а литература — лишь ее отражение», — говорит Гарсиа Маркес. И он же, объясняя природу фантастического в своем романе, утверждает: «Все мы живем в мире фантастической реальности». Любит подчеркивать Гарсиа Маркес и особую атмосферу жизни в странах Карибского моря, порождающую тягу к фантастике.

О фантастическом начале как характерной черте нового романа говорит и Мануэль Скорса, автор, многотомной саги об индейцах Перу, при этом решительно утверждая обусловленность этого начала характером действительности, в которой живет писатель Латинской Америки.

Он говорит о том, что одна из причин интереса к латиноамериканскому роману — щедрость фантазии, блеск, необузданность латиноамериканской художественной вселенной...

Сопоставляя творческие исповеди писателей, убеждаемся, сколь разнообразны природа и функции фантастического начала в латиноамериканском романе. Как непохожи друг на друга художественные миры Хуана Рульфо и Аргедаса, Гарсиа Маркеса и Роа Бастоса, как непохож на них мир Хулио Кортасара.

Фантастика Кортасара имеет свою традицию — это творчество выдающегося мастера слова, его соотечественника Хорхе Луиса Борхеса. Поэт, эссеист, новеллист, человек универсальной культуры, наделенный могучим, острым воображением, Борхес создал к началу 40-х годов по-своему цельную художественную концепцию бытия, в основе которой — убежденность в абсурдности, непознаваемости мира. Небольшие рассказы писателя — это фантазмагии, в которых явь призрачна, а воображение реально. Но концепция Борхеса была не просто воспринята Кортасаром, а преобразована им. Окружающий мир и ему представлялся хаотичным, абсурдным, однако горький релятивизм Борхеса был изначально чужд Кортасару. Он не отстранялся от враждебной ему действительности, а принялся «атаковать» ее со всех возможных сторон, отыскивая в ней самые скрытые и богатые жилы». Стремясь помочь читателям проникнуть во внутренние импульсы его творческой фантазии, Кортасар не боится подробно комментировать, растолковывать довольно сложный по сути и по композиции роман «Игра в классики». Игровое начало, о котором возвещает уже само заглавие романа, торжествует не только «внутри» самого его текста, но и подчиняет себе читательское восприятие. Исто-

рия походов и духовных исканий героя раздроблена на эпизоды, перемешанные между собой, и только в сознании читателя они могут обрести внутреннюю связь.

Дерзкий эксперимент Кортасара, разрушавшего традиционную романную структуру и поведшего яростную атаку на омертвевший язык стандартизированной литературы общества потребления, вызвал неумные восторги некоторых критиков. Абсолютизируя этот формальный эксперимент, они начисто игнорировали глубокую социально-этическую проблематику, пронизывавшую роман «Игра в классики». Дискуссии вокруг романа Кортасара были, однако, не частностью. Они свидетельствовали о некоторых тенденциях, начавших проявляться в развитии романа Латинской Америки с конца 60-х годов, тенденциях, сигнализировавших об опасности, которая этот роман подстерегала.

Углубленное исследование небывало усложнившейся действительности континента потребовало от писателей напряженных поисков новых средств изображения, новой повествовательной техники. Вот на этой-то потребности и попытались паразитировать приверженцы неоавангардизма, призывавшие к тотальному разрушению повествовательных структур и провозглашавшие единственной целью литературы «языковую революцию». В язвительных словах Роа Бастоса, Марио Бенедетти, Эрнесто Сабата звучит тревога по поводу неоавангардистского поветрия, охватившего во второй половине 60-х годов многие страны Запада и коснувшегося Латинской Америки. Увлечению модными веяниями отдали дань и некоторые большие мастера, такие, как Карлос Фуэнтес, отчасти Кортасар. Однако общая идейно-художественная ориентация латиноамериканского романа была прямо противоположна эстетике неоавангардизма. Эксперимент, при всех несомненных издержках, к которым он привел, для латиноамериканского романа в целом был не самоцелью, а средством исследования действительности, реалистического в своей основе. Именно в этом контексте особое значение приобретает неугасающий интерес латиноамериканских писателей к русским классикам. Об этом говорят многие, почти все. Говорят по-разному, но общее в их словах — признание живой силы воздействия великого наследия русского реализма для молодой литературы «бурлящего» континента. Гарсиа Маркес, Варгас Льюис подчеркивают непреходящее значение романного эпоса Льва Толстого. Когда Хуан Карлос Онетти рассуждает о проекции внешней реальности на внутренний мир героев, то читатель невольно задумывается об уроках Достоевского. Достоевский и Кортасар — это предмет особого исследования. К стати, именно герой романа «Игра в классики» обнаруживает свое родство с героем «Записок из подполья».

В трудах советских критиков, посвященных анализу нового латиноамериканского романа, выявлены многие его общие характерные тенденции. На их основе можно с определенностью утверждать, что латиноамериканский роман создает но-

вый тип реалистического повествования, в котором экспериментирование и следование традициям мирового реализма находят-ся в постоянном взаимодействии.

Особенности художественного формирования латиноамериканского романа—это и особенности тех идей, которыми они пронизаны, а широкий размах творческих поисков писателей—это и необъятность исторического опыта, который он охватывает.

Исторический опыт народов Латинской Америки—тяжелый гнет колониализма в его первоначальном и современном варианте, освободительная борьба против него, процесс этнокультурного синтеза—выработал в течение нескольких веков своеобразие духовного склада и мироощущения людей этого континента, сформировав в итоге новое художественно-идеологическое сознание. Его-то и выбрал в себя сегодняшний латиноамериканский роман. В статье «Образ и перспективы современной латиноамериканской прозы» А.Роа Бастос выдвигает понятие латиноамериканского «космовидения» как «внутреннего стержня» литературы, «единого и обобщенного видения всей действительности в целом». Начав с попыток нарисовать конкретные приметы окружающей действительности своих стран, выявляя на всем пути своего развития элементы, из которых складывалась самобытность Латинской Америки, нынешний роман превратился в роман, поднимающий и общечеловеческие проблемы. Он заявил о своем праве участвовать в решении судьбы всего человечества.

На заре независимого существования Латинской Америки вождь освободительной борьбы Симон Боливар дал краткую формулу своеобразие расово-культурного синтеза, совершавшегося на ее земле: «Мы—это весь род человеческий в сжатом виде». Этими словами как бы предвосхищалась будущая интернационалистская ориентация культуры, создававшейся на этой основе, и утверждалась историческая закономерность этой ориентации. В латиноамериканском космовидении прошлое присутствует как часть настоящего, сегодняшнее устремлено к будущему, локальное выявляет свою универсальность, а творческое воображение, преображая действительность, придает масштабность видению мира. Об этой масштабности нового латиноамериканского романа и говорит Роа Бастос.

История нового латиноамериканского романа еще не написана, но теоретические его основы дискутируются, определяются, уточняются. Писатели, создавшие этот роман в разных концах континента, все отчетливее понимая, что делают общее дело, сами стали осмысливать свой опыт в статьях и выступлениях. Им приходилось вступать в спор с профессиональными литературоведами, теми, кто, оставаясь в плену сложившихся традиций, отказывался признавать их новаторские поиски. Впрочем, спорят писатели и друг с другом. Встречаясь в этой книге с высказываниями, выделяющими ту или иную сторону литературного процесса в ущерб другим, с запальчивыми,

пристрастными, порой даже несправедливыми суждениями, следует помнить, что рождались они не в тиши академических кабинетов, а в жарких спорах на арене текущей литературной борьбы.

Дискуссии о латиноамериканском романе переросли рамки континента и развернулись на страницах литературной прессы Европы. Для характеристики невиданного и внезапного успеха, который сопутствовал латиноамериканским романистам, было пущено в оборот слово «бум» — весьма неуместное для сферы собственно творческой, однако прочно вошедшее в литературный обиход. Неуместно оно и по сути, ибо предполагает некую неожиданность, случайность. Меж тем расцвет нового латиноамериканского романа, как это видно, мы надеемся, и из данного сборника, является закономерным итогом всего пути развития латиноамериканской литературы.

Читатель встретится на этих страницах с очевидным разнообразием суждений писателей, занимающих далеко не тождественную друг другу позицию. Порой романист более радикален в своих произведениях и творческих манифестах, чем в жизненной практике.

Не менее очевидно и разнообразие самого способа выражения мыслей. Некоторые тексты перегружены информацией, другие — наоборот — поэтически образны; одни претендуют на теоретическую постановку вопроса, другие — сугубо лиричны и даже шутливы. Именно в таком многообразии, таком многоголосьи, но вместе с тем и несомненной целостности предстают мысли тех, кто создавал и сегодня создает новый латиноамериканский роман. Устремленный в будущее, этот роман продолжает развиваться, и потому приведенные здесь взгляды, мысли, наблюдения не могут претендовать на завершенность, неоспоримость. Но они воссоздают атмосферу напряженных исканий, в которой живут современные романисты Латинской Америки, внесшие столь значительный вклад в мировую культуру.

В Кутейщикова

Часть I
*РОМАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В
ВЫСКАЗЫВАНИЯХ ЕЕ ПИСАТЕЛЕЙ*

Пабло Неруда

СЛОВА...

...Что бы там ни говорили, но всё, вот именно, всё на свете — слова, они поют, они поднимаются и опускаются... Я преклоняюсь перед ними... Я их люблю, я к ним лну, я их преследую, я их надкусываю, заглатываю... Как я люблю слово... Неожданное... И то, которое жадно ждал, почти слышал, и вот оно падает. Слова, любимые... Они сверкают, точно разноцветные камни, выныривают, словно серебряные рыбки, они — пена, нить, металл, роса... Есть слова, за которыми я охочусь... Они так прекрасны, что мне хочется все сразу вставить их в одно стихотворение... Я хватаю их на лету, когда они жужжа проносятся мимо, я их ловлю, мою, чищу, раскладываю перед собой на блюде, мне кажется, они словно из стекла, они трепещут, они будто из слоновой кости, они похожи на растения, они маслянисты, как плоды или как водоросли, как агаты, как маслины... И вот тогда я их перемешиваю, встряхиваю и пью, я уписываю их за обе щеки, пережевываю, я их наряжаю, я освобождаю их... Я слагаю их в стихотворении сталактитами, выкладываю мозаикой, словно мельчайшие полированные кусочки древесины, вываливаю глыбами угля, выбрасываю обломками кораблекрушения — как подарок волны... Все — в слове... Целая мысль может измениться только оттого, что сместилось одно слово, или оттого, что другое по-королевски расселось посреди фразы, которая не ждала его и ему не подчиняется... У слов есть тень, прозрачность; вес, оперение, волосы, у слов есть все, что пристало к ним, пока они так долго катились по рекам, столько странствовали от родины к родине, так давно стали корнями... Они такие древние и совсем еще новорожденные... Они живут в навечно захороненном гробу и в чашечке едва раскрывающегося цветка... Какой прекрасный у меня язык, какую изумительную речь унаследовали мы от мрачных конкистадоров... Завоевате-

ли метались по диким горам, по вздыбленной Америке в поисках картофеля, свиных колбас, фасоли, черного табака, золота, майса, яиц, они набрасывались на все с аппетитом, какого не видел мир... Они заглатывали все подряд — религии, пирамиды, племена, язычество, все исчезло в огромных мешках, которые они таскали за собой... Они шли, сравнивая с землей все, что попадалось им на пути. А варварам они на ходу роняли с сапог, с бороды, с шлема, с подков, роняли, как камешки, светящиеся слова, которые оставались у нас и сверкали... Язык... Мы проиграли... Мы оказались в выигрыше... Они забрали у нас золото и оставили нам золото... Они забрали у нас все и оставили нам все... Они оставили нам слова...

Пабло Неруда

Заключительная часть речи, произнесенной по случаю вручения Нобелевской премии

Что касается нас, писателей бескрайних американских просторов,—мы неустанно слышим призыв наполнить эти огромные пространства существами из плоти и крови. Мы сознаем свою обязанность—обязанность жителей этой земли—и в то же время считаем главным своим долгом критическое отношение к этому пустынному миру, пустынному, но тем не менее полному несправедливостей; мы считаем своим долгом расплатиться за давние муки и боль, и мы сердцем чувствуем мечты, которые спят в каменных статуях, в древних разрушенных памятниках, в безбрежном молчании устилающих планету памп, в дремучих лесах, в реках, поющих раскатами грома. Мы испытываем необходимость насытить словами просторы немого материка, и нас пьянит эта работа—создавать мифы и называть именами вещи и явления. Быть может, этим объясняется и мой скромный личный опыт, и в этих обстоятельствах мои перехлесты, моя чрезмерность, моя риторичность—не более чем самое обыденное, каждодневное дело жителя Американского континента. Каждое мое стихотворение стремится стать осязаемым предметом, каждая моя поэма старается быть полезным инструментом в работе, каждая моя песнь—знак единения в пространстве, где сходятся все пути, или же кусок камня или дерева, на котором кто-нибудь, другие, те, что придут, смог бы начертать новые знаки.

Будучи убежден, что именно таков долг поэта,—прав я или заблуждаюсь со всеми вытекающими отсюда последствиями,—я пришел к выводу, что моя деятельность в обществе и пред лицом жизни должна быть скромной частью жизни этого общества. Я пришел к этому выводу, глядя на славные поражения, победы в одиночку и ослепительные разгромы. И, вовлеченный в борьбу, развернувшуюся на Американском континенте, я понял, что моя миссия как человека состоит в

том, чтобы слиться с широкими силами организованного народа, влиться туда кровью и душою, всей страстью и надеждой, ибо только из этого вздущегося потока рождаются пути, необходимые писателям и народам. И хотя эта моя позиция может вызвать и вызывает возражения—горькие или любезные,—тем не менее истинно, что я не мыслю себе иного пути для писателя, живущего в наших просторных и суровых странах, если мы хотим, чтобы рассеялся мрак, если стремимся к тому, чтобы миллионы людей, которые еще не могли прочитать нас, потому что не умеют читать, и не могут написать о нас, потому что до сих пор не умеют писать,—чтобы эти миллионы людей обрели человеческое достоинство, без которого немислимо быть человеком в этом мире.

Мы получили тяжелое наследство: груз векового проклятия влечет на себе наши народы, народы самые достойные прекрасной жизни, народы, которые некогда строили чудесные башни из камня и металла, создавали изумительные сокровища и которых потом на целые эпохи сровняло с землей и заставило замолчать страшное колониальное рабство, существующее и по сей день.

Наши путеводные звезды—борьба и надежда. Но не бывает ни борьбы, ни надежды в одиночку. В человеке сливаются воедино прошлые эпохи, косность, заблуждения, страсти, насущные нужды нашего времени, бег истории. Кем бы я был, если бы, например, хоть в какой-то форме служил феодальному прошлому великого Американского континента? Разве мог бы я высоко держать голову, разве бы выпала мне на долю честь, оказанная теперь Швецией, если бы я не испытывал гордости от того, что хоть в малой мере участвую в сегодняшнем преобразовании моей родины? Глядя на карту Америки, наблюдая грандиозное разнообразие космически щедрых ее пространств, можно понять, почему многие писатели отказываются разделить прошлое этого материка, запятнанное бесчестием и грабежами, которым мрачные боги одарили американские народы.

Я выбрал трудный путь, путь, на котором делю с людьми ответственность, и поклонению индивидууму, как центру мироздания, предпочитаю скромное служение многочисленному воинству, кое временами может заблуждаться, однако без усталости движется вперед, каждодневно, лицом к лицу сталкиваясь с не поспевающими за временем упрямыми и нетерпеливыми зазнайками. Ибо верю, что долг поэта повелевает мне родниться не только с розою и симметрией, с восторженной любовью и безмерной тоскою, но и с суровыми людскими делами, которые я сделал частью своей поэзии.

Ровно сто лет назад один бедный и великолепный поэт, самый жестокий из всех отчаявшихся, написал такое пророчество:

«На заре, вооруженные пылающим терпением, войдем мы в великолепные города»*.

Я верю в это пророчество Рембо-ясновидца. Я сам родом из глухой провинции, из страны, отгороженной от всего мира суровой географией. Я был самым затерянным из поэтов, и моя поэзия была узкоместной, скорбной и печальной. Но я всегда верил в человека. Я никогда не терял надежды. И может, именно потому я оказался здесь со своей поэзией и со своим знаменем.

В заключение я должен сказать всем людям доброй воли, трудящимся, поэтам, что все будущее выражено в этой фразе Рембо: лишь вооруженные пылающим терпением, завоюем мы великолепный город, который даст свет, справедливость и достоинство всем людям.

А это значит, что поэзия не пустое пение.

Алехо Карпентьер

САМОСОЗНАНИЕ И СУЩНОСТЬ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Латиноамериканцам моего поколения выпала особая судьба, и только одной этой особенностью достаточно, чтобы отличаться от европейцев: мы рождались росли и становились взрослыми в век железобетона. В то время как европейец рождался, рос и возросел в окружении древних камней, старинных зданий, немного расширенных или подстаренных с помощью какого-либо архитектурного ухищрения, латиноамериканец, родившийся на заре века чудесных открытий, перемен, революций, начинал смотреть на мир в одном из городов, все еще полностью сохранявших облик XVII или XVIII столетия, с их очень медленным ростом населения; и вдруг эти города начали расти, шириться, вытягиваться в длину, подниматься вверх в ритме работы бетономешалок. Гавана, по которой я ходил в детстве, была похожа на Гавану эпохи Гумбольдта: Мехико, где я побывал в 1926 году, был такой же, как во времена Порфирио Диаса; и очень похожим на Каракас, описанный Хосе Марти, был Каракас, который я увидел в 1945 году.

Неожиданно наши пребывающие в спячке столицы превращаются в настоящие города (беспорядочные в своем бурном развитии, беспорядочные в своей планировке, чрезмерные во всем, не щадящие ничего в своем стремлении разрушать, чтобы все изменить), и наш человек, представляющий единое целое с городом, сам становится человеком-городом, человеком-городом XX века или, еще лучше сказать, человеком-историей XX века; этот человек живет в городах, которые ломают свои старые привычные границы, за несколько лет преодолевают самый ужасный кризис отрочества и начинают приобретать собственные черты, несмотря на атмосферу хаоса и вопреки всем законам.

Латиноамериканец нашей эпохи видел, как рождается

новая действительность, он сам играет в этой новой жизни роль судьи и участника, режиссера и главного героя, изумленного зрителя и ведущего актера, свидетеля и историка, он и разоблачитель, и разоблачаемый. «Ничто из окружающего меня мне не чуждо»,—мог бы сказать он, перефразируя гуманистов Возрождения. «Это сделано мной, я видел, как строится то, другое; от этого я страдал, а то я проклинал. Но я всегда был участником событий—или как главная фигура, или как хорист или статист...» Наконец декорации поставлены, включены софиты, повешены занавеси, теперь посмотрим, какое же представление будет разыгрываться—комедия, драма или трагедия—в обширном театре из железобетона.

И сразу возникает серьезная проблема: какими актерами мы располагаем? Кто они, эти актеры?.. И для начала.. *кто такой я сам?* Какую роль способен я сыграть... и в первую очередь... какую роль мне выпало играть?.. Извечная проблема: «познай самого себя». И именно «познай самого себя»—первая сложность на пути познания нашего мира, наших амбициозных, выходящих из рамок привычных представлений городов, которые—будем откровенны—до сегодняшнего дня мы знали очень плохо и которые лишь в последние годы (минуло едва лишь полвека) мы начинаем глубоко изучать. Давно прошли времена, когда знаменитая и чванливая «ученая» элита при Порфирио Диасе в дни празднования столетия независимости Мексики бесстрашно провозглашала, что разгаданы все загадки нашего доколумбова прошлого. Давно прошли времена, когда на наших выдающихся предшественников мы смотрели с одним лишь поклонением, что исключало возможность критического подхода, исключало любую попытку связать, преодолевая время, их дела с задачами сегодняшнего дня. Давно прошли времена, когда мы представляли себе нашу историю как простую хронику военных действий, как картины сражений, дворцовых интриг, вознесений и падений, когда мы представляли эту историю по сочинениям, которые не учитывали ни экономических и этнических факторов, ни глубинных импульсов жизни, то есть всего того, что лежит в основе истории, тех скрытых сил, чужеземных (империалистических, чтобы выразиться яснее) притязаний и давления—всего, что делало нашу историю *не похожей ни на какие другие истории мира*. Наша история совершенно иная с самого начала, ибо земля Америки стала театром самой сенсационной встречи разных этносов из всех отмеченных в анналах мировой истории: то была встреча индейца, негра и европейца с более или менее светлым цветом кожи, и всем им в дальнейшем суждено было смешаться друг с другом, и это было самое невероятное смешение, которое когда-либо можно было наблюдать. Оно и породило смешение культур, верований, народного искусства. «Мы должны быть самобытными»,—любил повторять Симон Родригес, учитель Освободителя*... Но когда он произносил эти слова, уже не нужно было делать ни малейшего усилия для

того, чтобы быть *самобытным*, ведь мы были уже *самобытными* и вполне сложившимися гораздо раньше, чем идея *самобытности* предстала перед нами как наша цель.

И вовсе не грешат восхвалением американской самобытности те, кто, хорошо разбираясь в вопросе, утверждает сегодня, что в храме Митла* в Мексике, задолго до того, как это увидели, так ничего и не поняв, испанские конкистадоры, уже существовало совершенное выражение долго созревавшего абстрактного искусства—искусства, которое не было простой попыткой создания геометрических, симметричных и повторяющихся орнаментов, а было в достаточной мере свободное размещение абстрактных композиций одинакового размера, никогда не повторяющихся, каждая из которых представляла собой самостоятельную и завершенную *художественную ценность*. Нет нужды быть ведомым чрезмерной любовью к нашей Америке, чтобы признать, что живопись, украшающая храм Бонампак* в Юкатане, изображает человеческие фигуры в ракурсах столь невиданной смелости, какие были неизвестны европейской живописи того же времени,—эта манера вызывает в памяти «Христа» Мантеньи, например,—но при этом не будем забывать, что мексиканские фрески* являются намного более ранними. И еще—лишь сегодня начинаем мы понимать всю глубину замечательной поэзии наутль*, начинаем чувствовать неповторимый и глубокий философский смысл великих космогоний и самобытных мифов Америки.

Но и это еще не все. Не будем останавливаться на примерах, которые можно приводить до бесконечности начиная со времен конкисты и колоний. Мы видим, как смелость и самобытность народов Америки утверждается сотнями различных способов в произведениях самого различного характера. Именно здесь, на нашем континенте, где не были известны ни романский, ни готический стили, получила многообразное и наиболее полное выражение архитектура барокко—и в Мексике, и во всех андских странах—с применением полихромных материалов, с использованием высокой техники, созданной мастерами-индейцами и неизвестной европейским архитекторам. Именно здесь, на этой земле, начиная с самых далеких дней XVI века, с непрекращающихся мятежей индейцев и негров, с восстаний кунунерос Новой Гранады* и Тулака Амару*, вплоть до великих битв за независимость нашего времени,—именно здесь вспыхнули первые антиколониальные восстания и войны, которые и были в основе своей антиколониальными войнами современной истории... Чтобы не впадать в многословие и не останавливаться на каждом свидетельстве нашей самобытности, напомним лишь, что первый документ, направленный решительно и энергично в защиту прав женщины (документ, которым женщине предоставляется право доступа к науке, к знаниям, к участию в политической жизни, право на равенство в общественной и культурной жизни в противовес «мачизму»*, примеров которому мы достаточно наблюдаем на

нашем континенте...), — этот документ обязан своим появлением (1695 г.) необыкновенной мексиканской женщине Сор Хуане Инес де ла Крус, поэтессе, автору произведений в духе «негристойской» поэзии, которая по своему звучанию самым невероятным образом предвосхищает некоторые стихи великого поэта Николаса Гильена.

Много, очень много можно говорить обо всем этом. Примеров, которые хотелось бы привести, более чем достаточно.

Наши мыслители завещали нам тысячи страниц, полных наблюдений, анализа, идей, предостережений, поражающих своей актуальностью, своей жизненностью, тем, насколько важны они для настоящего... И сегодня, когда прошло уже более столетия, как благодаря трудам Маркса перед нами открылся обширный континент той истории, о которой мы и не подозревали раньше, сегодня, когда мы вооружены аналитической методологией, превратившей историю в науку, мы можем изучать прошлое под новым углом зрения, обнаруживая явления, оставшиеся неизвестными нашим великим предшественникам. Наступило время, когда *человек-город XX века*, человек, родившийся, выросший, сформировавшийся в наших множатся городах из железобетона, городах Латинской Америки, имеет неотъемлемое право познакомиться с нашими классиками, читать и перечитывать их, размышлять над ними, с тем чтобы найти свои корни, свое генеалогическое древо среди пальм, апапате* или сейб*, чтобы попытаться узнать, кто он, что он такое и какую роль должен играть, оставаясь самим собой, на огромных, кипящих страстями подмостках, где разыгрываются сегодня комедии, драмы и трагедии, кровавые и многолюдные трагедии нашего континента.

Человек, который вырос вместе с Гаваной XX века, который видел, как растет Каракас XX века и другие наши города, — этот человек не знает, как выразить благодарность за все слова любви и уважения, которые прозвучали здесь сегодня в его адрес. Нет необходимости говорить, как глубоко я признателен моему другу Алексису Маркесу Родригесу за те слова обо мне, о моем жизненном пути и моем творчестве, которые он произнес.

И благодарность моя еще более возрастет, если иметь в виду, что он сказал обо мне слова, относящиеся к той категории слов, которые писатель не может сказать о себе сам, ожидая, когда прозорливые критики подчеркнут определенные факты, имеющие огромное значение для человека, объекта критики. Алексис Маркес Родригес, к моему глубокому удовлетворению, отметил, что в моих сочинениях, начиная с ранней юности, наблюдается определенное единство целей и стремлений. Стоит сказать, что я не отошел от идеологических и политических взглядов, которые высказывал в том далеком 1925 году, когда написал статью о замечательной повести советского писателя Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69».

свой взгляд на процесс развития и на все перипетии эпохи, в которую мы живем. Это правда—и этим я горжусь,—что у меня очень рано выработалась своя точка зрения на путь, которым пойдет Америка, и на ее будущее (я имею в виду, конечно, ту Америку, которую Хосе Марти называл «наша Америка»).... Но... была ли в этом такая уж большая моя заслуга?... Не думаю. Просто мне повезло. Мне чудесно повезло, когда, после детства, проведенного в деревне, я приехал в Гавану, полный юношеских надежд, и встретился с людьми, в которых сразу почувствовал—несмотря на мою молодость—настоящих учителей. Этими учителями были восхитительный, рано созревший благодаря студенческим волнениям той эпохи Хулио Антонио Мелья, который в 1925 году вместе с Карлосом Балиньо основал Коммунистическую партию Кубы; прекрасный поэт Рубен Мартинес Вильена, в один прекрасный день отказавшийся от литературной известности, чтобы посвятить свою жизнь революционной борьбе, приведшей в 1933 году к свержению диктатора Херардо Мачадо и его бегству; Хуан Маринельо—человек, поставивший всю свою жизнь на службу Революции, о которой мечтал всегда. Именно он открыл мне величие и глубину творчества Марти, которое (грустно сознавать это) было мало известно на Кубе в 20-е годы, когда не существовало даже достаточно полных и удовлетворительных изданий его сочинений. Таковы были мои учителя, и с ними вместе я учился думать. Интересно вспомнить, что уже в 1927 году я смог подписать вместе с этими людьми пророческий манифест, в котором мы обещали трудиться: во имя пересмотра фальшивых и обветшавших ценностей; за настоящее искусство, и особенно за новое искусство в самых различных его проявлениях; за реформу общего образования; за экономическую независимость Кубы и против империализма янки; против политических диктатур во всем мире, в Америке, на Кубе: за дружбу и единство латиноамериканцев.

Подписывая этот документ, мы не смели и мечтать, что увидим претворенными в жизнь те мечты, исполнение которых представлялось нам чем-то далеким, почти нереальным (из-за географической изолированности Америки); путь к их осуществлению на заре 1959 года открыла победа Кубинской революции; эту победу укрепила решающая историческая битва на Плай-Хирон—первая большая победа государства нашей метисной Америки (как однажды с гордостью назвал ее Хосе Марти) над самым страшным из всех империалистических государств... (над «гигантом в сапогах-скороходах, который презирает нас»—вновь цитирую Хосе Марти).

Я знаю, многие были удивлены, когда в начале 1959 года, счастливо прожив среди вас четырнадцать лет, привыкнув к жизни в Венесуэле, многое узнав о вашей природе и истории, о ваших глубоко латиноамериканских традициях, я покинул вашу страну, чтобы скорее вернуться на Кубу... Да, меня звали туда голоса. вновь зазвучавшие над землей, принявшей их, голоса

Хулио Антонио Мельи, Рубена Мартинеса Вильены, многих других, павших в долгой, упорной и кровавой борьбе. Это были и голоса живых: Хуана Маринельо, Николаса Гильена, Рауля Роа и скольких еще, отдававших свою энергию, свой опыт, свои знания, свой энтузиазм великому делу Революции, которая начиная с исторического дня 26 июля 1953 года (штурм казармы Монкада) развивалась под руководством человека*, который несколько месяцев спустя, отвечая на вопрос о движущих силах, вдохновивших его на этот штурм, просто сказал: «Нас вели идеи Хосе Марти». Я слышал голоса, они звучали вновь, возвращая меня в мое детство, я слышал новые голоса, звучащие сегодня, и понял, что мой долг все мои силы, всю энергию, все способности поставить на службу великому делу латиноамериканской истории, которое успешно вершится в моей стране.

Это дело глубоко связано с историей Кубы, с ее прошлым, с глубоко *латиноамериканскими* идеями Хосе Марти, для которого ничто, имеющее отношение к Латинской Америке, никогда не было чуждым. Это дело продолжило традицию, которая восходит к дням, когда в лоне тайного общества, не случайно носившего столь красноречивое название «Лучи и Солнце Боливара», готовилась первая попытка освобождения Кубы, антиколониальная война против испанского владычества. И потому на сегодняшней Кубе, где яркий образ прошлого вновь ожил в делах сегодняшнего дня, в нашей боевой действительности, необходимо усилить изучение не только истории своей родины, но и истории всего континента. Мы убеждены, что никакие проблемы Латинской Америки не могут оставить нас равнодушными, убеждены, что борьба, драмы, потери, достижения и победы братских стран континента прямо касаются нас, вызывая нашу радость или нашу скорбь в зависимости от того, каковы эти события, являются ли они причиной для радости или для безутешного горя.

Я не знаю, насколько сегодняшним молодым латиноамериканцам доставляет удовольствие систематическое, научное изучение своей собственной истории. Надеюсь, они изучают ее хорошо и умеют извлечь плодотворные уроки из более близкого к нам, чем это принято думать, прошлого континента, где некоторым печальным событиям суждено повторяться—то на севере, то на юге—с периодической настойчивостью. Но—постоянно имейте это в виду—всегда думайте о том, что в современном мире недостаточно глубоко знать огчественную историю, чтобы проникнуться истинным и подлинным латиноамериканским самосознанием. Наши судьбы соединены воедино перед лицом общих внутренних и внешних врагов, нас подстерегают одинаковые опасности. Мы можем оказаться жертвами одного и того же противника. Вот почему история нашей Америки должна изучаться как единое целое, как история отдельных ячеек-стран, неотделимых друг от друга, и только в таком случае мы сумеем действительно понять, *кто мы такие*.

что мы собой представляем, какова наша роль в сегодняшней действительности. В 1893 году, за три года до своей кончины, Хосе Марти говорил: «Ни книга европейца, ни книга янки не даст нам ключ к латиноамериканской загадке» — и немного дальше добавлял: «Необходимо быть одновременно человеком своей эпохи и человеком своего народа, но в первую очередь надо быть человеком своего народа». А чтобы понять этот народ — эти народы, — необходимо глубоко знать их историю, добавил бы я.

Что касается меня, в качестве вывода к моим рассуждениям я приведу одну фразу Монтеня, которая всегда волновала меня своей безыскусной красотой: «Нет лучшей судьбы для человека, чем хорошо выполнять свое предназначение».

Это *предназначение Человека* я старался выполнять как можно лучше. Стараюсь и сейчас, буду стараться и впредь, служа Революции, которая дала мне возможность найти свое место среди своего народа. Для меня время *одиночества* кончилось. Началось время *солидарности*.

Я человек и только тогда чувствую себя человеком, когда мое сердце, мой внутренний пульс бьется в унисон с сердцами всех людей, которые меня окружают

Алехо Карпентьер

ПРОБЛЕМАТИКА СОВРЕМЕННОГО ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО РОМАНА

Роман — поздний жанр. Есть страны Азии и Африки, где поэзия существует тысячи лет, а романистика едва делает первые шаги. Поэтому литературу этих стран подстерегает опасность, что их начинающая романистика может пойти по пути подражания. Берется французская модель, которая и приспособливается к местной жизни с помощью заимствованных приемов. Поэтому-то столь ощутимо было вплоть до конца 20-х годов в латиноамериканском романе влияние французского натурализма. Что касается нашего «нативизма», который в художественном изображении человека и природы, почти не встречавшихся ранее в литературе, молниеносно достиг подобия самобытности, — то следует признать, что его приемы были малооригинальны и отвечали тому направлению, той волне, которая явственно давала о себе знать и в Европе. Не считая исключительных случаев (таких, каким явился в XIX веке очень популярный роман «Сесилия Вальдес» кубинца Вильяверде), наши нативистские романы были отзвуком тех, что прозвучали уже в Старом Свете: получивший Гонкуровскую премию забытый ныне роман «Батуала» Рене Морана, который в 20-е годы открыл для многих самобытность африканского мира; роман Владислава Реймонта «Мужики», принесший автору Нобелевскую премию; «Соки земли» Кнута Гамсуна — великий роман севера; романы Панайта Истрати, со страниц которых горы, растительность, разнообразие красок, разбойники с пистолетами за поясом хлынули во французскую литературу, создаваемую для парижан, которым уже так начинал надоедать Париж, столь похожий на реальный Париж, что писать о Париже становилось провинциальным перед обширным миром тех, кто не восклицал, подобно героям Монтескье: «Но... разве можно быть персом?»* Это были дни героев Арана*, Нанука Северного*, прекрасной Моаны* — в

кино, «Треуголки»* — в музыке. Это были дни, когда — не следует забывать об этом — регионалистские романы Бласко Ибаньеса еще не были написаны. А романы Бласко Ибаньеса — по-своему очень значительные — создавались на основе методов, перевозимых Золя в очерках «Экспериментальный роман» 1880 года: избрать определенный район, изучить все, что о нем написано, наблюдать его жизнь, прожить в нем определенное время и приняться за работу, вооружившись собранным материалом. Слабость этого метода состоит в том, что писатель, следуя ему, слишком уверен в своей способности все усвоить и все понять; он полагает, что, прожив 15 дней в шахтерском поселке, он понял все, что происходит в этом поселке, и что, посетив народный праздник, он разгадал его скрытые пружины, истонные причины того, что видел. А на самом деле он, может быть, не понял, что такой-то этап развития фольклорного танца — это современное состояние древнейшего ритуального обряда поклонения солнцу или хтонических литургий, которые — как это было совсем недавно доказано при изучении обрядов кубинской «сантерии»* — совершили путешествие с берегов Средиземного моря в Новый Свет через Африку. Так же часто не отдается отчет и в том, что услышанная однажды вечером крестьянская частушка есть не что иное, как почти точная цитата из старинного романса. (Один исследователь записал недавно из уст крестьян, живущих во внутренних районах Кубы, индийские притчи, вошедшие в книгу «Граф Луканор»*, и даже креольскую версию «Короля Лира»). Вместе с тем я вовсе не хочу утверждать, что наши романисты не обладают достаточной культурой, чтобы устанавливать определенные отношения между фактами и добиваться определенной достоверности. Но я утверждаю, что натуралистический нативистский метод, отражающий типичные местные особенности, которым вот уже более тридцати лет пользуются латиноамериканские романисты, дал нам красочную региональную литературу, которая лишь в редких случаях сумела проникнуть глубоко, поистине в потаенные глубины изображаемого. Наш романист выполнит свою задачу не тогда, когда опишет венесуэльского льянеро или мексиканского индейца (чья жизнь в любом случае не сводится лишь к повседневности), а когда покажет, что в жизни наших народов представляет всеобщий интерес, хотя эта связь в определенных случаях может устанавливаться лишь путем выявления контрастов и различий. (Романиста, который окажется на деревенских похоронах, должны интересовать не внешние приметы этого обряда: он должен показать, каково здесь само представление о смерти. В преступлении по страсти менее важен решающий выстрел, чем мотивы, по которым было пущено в ход оружие...) Но ведь все сказанное не согласуется с системой, которая состоит в «приобретении сведений» во время отпуска, проведенного на краю девственной сельвы, в шахтерском поселке или в каком-нибудь нефтяном районе Венесуэлы. И,

чтобы подтвердить это мое убеждение, я обращаюсь к собственному опыту

В те времена, которые знаменовались большим интересом к вновь «открытому» афрокубинскому фольклору, я написал роман «Экуэ-Ямба-О!», его героями были сельские негры. Должен предупредить, что я рос в сельском районе Кубы, в постоянном общении с неграми-крестьянами и их детьми, и позднее, очень интересуясь обрядами сантерии и «няньгизма»*, посещал множество культовых празднеств. Владея этими «сведениями», я написал роман, который был опубликован в Мадриде в 1933 году в момент наивысшего расцвета европейского «нативизма». И вот только после двадцатилетнего всестороннего изучения кубинской действительности я понял, что вся глубина, вся подлинность, все общезначимое в том мире, который я отважился описать в моем романе, остались за его пределами. Например, анимизм негритянских крестьян того времени, отношение негра к лесу; некоторые тайные обряды, которые служители культа скрывали от меня с обезоруживающей хитростью. С тех пор я не верю — и чем дальше, тем все более обоснованно, — всей той литературе, которую до недавнего времени пытались представить нам как подлинную литературу Америки. Я знаю многих из ее авторов, знаю, как собирали они «материал». Один из них написал роман о сельве, сунувшись в нее всего на пару дней. По моему мнению, некоторые самобытные американские черты, еще не освоенные литературой, еще *не названные*, требуют длительного, масштабного, терпеливого изучения. И вероятно, наши города, которые еще не стали предметом изображения, более трудны для него, чем сельва или горы. Два года я прожил в Каракасе и не понимал Каракаса. Чтобы понять его, недостаточно походить по его улицам. Надо жить его жизнью, ежедневно годами общаться с его тружениками, торговцами, лавочниками, надо узнать как его миллионеров, так и людей, обитающих в нищенских лачугах, разобраться во всех тонкостях поведения горожан, их взаимоотношениях; надо посетить старинный дворец Мирафлорес и с удивлением обнаружить, что его внутреннее убранство, представляющее полное смешение стилей: Людовика XV, помпейских фресок и вдовы Клико (в столовой висит картина: бутылка с шампанским, из горлышка которой вылетают ангелочки), целиком вышло из Варгаса Вилы. Видя, сколь редко до сих пор кубинские романисты пытались воплотить *сущность* Гаваны, я убеждаюсь, что важнейшая задача современного американского романиста — включить облик своих городов в обиход мировой литературы, отказавшись от изображения лишь местных черт. (Кто сегодня в Америке станет читать, помимо всего прочего, романы эльзасские, датские, балканские, костумбристские?) Надо уметь запечатлеть облик городов так, как Джойс сумел изобразить Дублин. Мне возразят, что так и делается во всем мире со времен Бальзака. Несомненно. Но поскольку о наших городах только сейчас начинают

говорить в полный голос, то нужен уже не стиль Бальзака — понадобятся стили, которые отразят их глубокое своеобразие. При этом нельзя забывать о важнейшей особенности: роман становится великим (Пруст, Кафка, Джойс), когда перестает быть похожим на роман, то есть, возникнув в определенной романной традиции, преодолевает эту традицию, собственной динамикой развития вызывая к жизни возможность новой романной традиции, устремленной к новым горизонтам, с новыми выразительными средствами и методами исследования, которые могут воплотиться — хотя это случается не всегда — в ценности непреходящего значения. Все великие романы нашей эпохи вызывали такую первую реакцию читателя: «Это не роман!»

Большая трудность использования наших городов в качестве места действия романа состоит в том, что наши города лишены *стиля*. Более или менее протяженные, более или менее красивые, они похожи на арлекина: в них так же смешались и хорошие, и отталкивающие черты; подчас это просто ужасающие копии с европейских архитектурных «фантазий». Я никогда не видел столь уродливых зданий, какие можно встретить в некоторых наших городах. Есть дома, словно стиснутые соседними домами, они высятся, растут, прячутся под соседними крышами, их окна мучительно узки, и кажется, что в конце концов эти дома с яростью людоеда из мультфильма обрушатся на тех, кто посматривает на них хоть с малейшей иронией. В Итамарати, районе Рио-де-Жанейро, я видел каритиды, копии афинских — сделанные, правда, из цемента, — в тени которых раскинулись лавочки, где продавались экзотические набальзамированные животные: амазонские боа, пыльные броненосцы, хамелеоны, рыси и даже конь, возвышающийся на пьедестале из зеленого дерева. В Каракасе, рассматривая различные здания, можно заметить черты стиля второй империи, в данном случае империи Гусмана Бланко, но в невероятной деградации. В портовом городе Вальпараисо жизнь движется *по вертикали*: непрерывно снующие вверх и вниз подъемники (пользоваться улицами невозможно из-за их крутизны) перевозят жителей из приморских районов на вершину природного амфитеатра, застроенного и густонаселенного, который господствует над портом, где, может быть, всего несколько часов назад пришвартовался корабль, пришедший с острова Пасхи (на перекрестках стоят в ожидании груза, чтобы доставить его наверх, извозчики, заслужившие забавное прозвище «вьючные лошадки»). В Гаване, в городском районе Ведадо, по которому постоянно хожу я, неутомимый пешеход, перемешаны все стили, какие только можно вообразить: псевдоэллинский, псевдороманский, псевдовозрождение; здания, имитирующие стиль замков Луары, псевдорококо, псевдомодерн; не следует забывать и о множестве подражаний, возникших на волне процветания, которое повлекла за собой первая мировая война, подражаний на этот раз другого рода — тому,

что было построено в Соединенных Штатах...

Колониальная Гавана хранит удивительные здания, примеры архитектурного величия и строгости XVII и XVIII столетий. Но наряду с ними 90-е годы принесли архитектурную моду, более или менее близкую мадридскому или каталонскому стилям, ту, которую в прежние времена я счел бы недопустимой. Так вот: с недавних пор эта архитектура приобрела особое очарование и прелесть, приобрела собственные отличительные черты и неповторимость. Время слегка подстарило ее, она хранит дух своей эпохи—довольно наивный, с налетом патины и старомодности,—и теперь эти здания самым поэтическим образом вписываются в ряд тех, что создают неповторимый облик города.

Воссоздать картины жизни в романе, где действие происходит в Брюгге, Венеции, Риме, Париже или Толедо, несложно, не требует больших усилий. Декорации «продаются» готовыми. Спектакль можно ставить, если угодно, на расстоянии: ведь столько книг, фотографий, путеводителей, пейзажей Эль Греко, Гварди, Моне находится в распоряжении постановщика! Возможно даже, играя различными стилями (что допустимо в работе писателя), венецианскому сценарию придать черты стиля Гварди, Толедо изобразить в стиле Греко, Париж в стиле Дега. Для Рима можно на расстоянии создать декорации в стиле Микеланджело и Пиранези и, сообщив ему приметы города, средоточия церковной жизни, добавить немного перцу из «Ночей Кабирии» или «Сладкой жизни». Все эти города имеют свой, навсегда определенный стиль. Наши же, напротив, с давних времен переживают процесс соединения, смешения, разного рода изменений, как в отношении архитектурного облика, так и в том, что касается населения. Между предметами, между людьми устанавливаются новые связи, по мере того как у жителей Америки режутся зубы мудрости. Наши города *не имеют стиля*. И, несмотря на это, сейчас мы начинаем обнаруживать, что в них присутствует то, что можно было бы назвать *третьим* стилем—стилем без стиля...

Дело в том, что *третий* стиль, бросающий вызов привычным представлениям о *хорошем и плохом стиле*—а это синонимы *хорошего и дурного вкуса*,—обычно не ведом тем, кто наблюдает его каждодневно, до тех пор пока писатель, этот дотошный фотограф, не сможет обнаружить его. До сих пор очень немногие наши города *были открыты*—ведь нельзя считать, что простое перечисление внешних примет и черт и есть *открытие* города... Трудно представить, определить, вообразить, какой была Гавана, веками презираемая собственными жителями, предмет жарких споров... в которых *отражалось* отвращение, стремление к бегству, неспособность понять. Быть может, ввиду трудности задачи наши романисты в течение многих лет предпочитали изображать горы и равнины. Но ведь изображать горы и равнины гораздо проще, чем изобразить город и установить—по принципу сходства и различий,—

каковы могут быть его отношения со всем миром. А именно такова задача, которая встает перед латиноамериканским романистом. Когда он так поймет свою задачу, его романы начнут свой путь по всему миру, в то время как наш «нативистский» роман, который изучается как классический в муниципальных лицеях, уже совсем не убеждает молодые поколения и не имеет читателя там, где он возник — да и когда они там у него были!..

Жан Поль Сартр рассказывал мне как-то о растущих трудностях, с которыми сталкивается современный романист в своей работе. В Европе первые годы этого столетия были годами психологического романа. *романа анализа*: анализа любовной связи («где нет романа», как говорил Бурже); романа, в котором женщина сопротивляется или отдается; серий о Клодин, романов о Полдневном Демоне, идиллий на Борромейских островах, романов о «мечтательных сердцах», которые не знают, куда идут» (sic). То было время, когда *почтенные люди* отшатнулись от политики, как от чего-то отвратительного, когда хозяйки литературных и светских салонов запрещали своим гостям разговаривать о политике... Но в течение нескольких лет — период столь короткий, что кажется невероятным, как он мог вместить столько событий, — жизнь человека изменилась. Перечислять причины этих изменений — значит заново открывать Америку. Очевидно, что менее чем за три десятилетия человек оказался насильственно вовлеченным в то, что Жан Поль Сартр называл *контекстами*. Это контексты политические, контексты научные, материальные, коллективные; контексты, связанные с постоянным изменением представлений о пространстве и времени (сокращение времени путешествий, быстрота передачи сообщений и информации, последних известий), — то есть своим появлением эти контексты обязаны *праксису* нашего времени. Кроме того, человек расширил границы времени, с помощью археологических открытий с головокружительной быстротой отодвинул далеко вглубь рубеж возникновения человека; он нашел константы, связывающие сегодняшнего человека с человеком, жившим за тысячелетия до него; коренным образом изменил старые, традиционные исторические представления, воспитал экономическое мышление, не существовавшее еще совсем недавно, когда считалось, что экономика — обременительная наука, культивируемая горсткой специалистов, погруженных в сухой мир цифр и статистических данных. Как в подобном мире могут продолжать представлять интерес аналитические романы начала века или те, что подражают им до сих пор, хотя на первый взгляд и говорят о чем-то новом? Существуют информационные бюллетени современных крупных издательских фирм, сообщающие аннотациями в несколько строк содержание подобных *новаторских сочинений*, которые представляют собой романы или дневники, написанные в форме романа с соответствующим балластом нравоучений и сентенций в духе мсье Годо*. Пусть даже некоторые из этих книг написаны

хорошо, пусть даже они полны поэзии и определенного очарования—их значение перечеркивается тем, что укладывается в аннотации в 20 строк и что мы назвали бы сюжетом (*l'affabulation*, как сказал бы француз). В одном романе рассказывается о том, как страдает герой от плохого характера жены, неудавшейся балерины, другой посвящен Полю Валери, облакам и «ногам людей» (*sic*), третий повествует о том, как герой, влюбленный в женщину, которая казалась ему самой лучшей в мире, в один прекрасный день вдруг обнаруживает, что она совсем другая; а в четвертом автор рассказывает вымышленную биографию Луи де Бавьера* лишь для того, чтобы, подобно Нарциссу, вдоволь налюбоваться собственным отражением в зеркале. Или еще тот, где описывается гений Брамса, или другой, что воспекает раненного короля из «Парсифаля»*. Есть писательницы, практикующие литературный *стриптиз*, и, чтобы подняться на вершину славы, обнажающие душу и во всем великолепии выставляющие ее на всеобщее обозрение... Все очень умно, тонко, хорошо сметано, очень хорошо написано. Но... где во всем этом реальные контексты эпохи? Где живет, бьется, дышит, кровоточит, стонет, взывает о помощи та страшная эпоха, которая вся складывается из контекстов,—наша эпоха?.. Как говорил Эпиктет, *обязанности* (то есть—поясним—задачи, которые необходимо выполнять) *вытекают из порядка, установленного отношениями*.

Существует мнение, что психология латиноамериканца еще не определилась,—такое мнение поддерживают робкие попытки истолкования этой психологии, которые, нащупывая внешние ее проявления, не дают ей полноценного определения. Мы же, напротив, могли бы возразить, что наиболее четко психология человека определилась именно в Латинской Америке. Достаточно прочитать какой-либо роман Карлоса Фуэнтеса, чтобы увидеть, как точно дана в нем психология мексиканца, живущего в столице. Чилиец—это чилиец, и венесуэлец—это венесуэлец, они отличаются друг от друга чертами и особенностями, более действенными и сильными, чем те, по которым неаполитанца отличают от пьемонтца... Помимо легкого акцента, несколько не портящего испанский язык, на котором на нашем континенте говорят очень хорошо, существуют особый образ жизни, отношение к любви, питание—особая философия повседневной жизни, которая у кубинца иная, чем у боливийца, у мексиканца не такая, как у перуанца или эквадорца. Я никогда не мог понять, почему романист испытывает творческие муки, когда пытается вписать нашего человека в окружающую его природу, поместить его в определенную среду, определить, объяснить его психологию. Все, что надо для этого сделать,—это дать ему возможность действовать. «Что вы умеете делать?»—спрашивает Чаплина импресарио в «Цирке». «Я таков, каков есть, а не такой, какой нужен тебе»,—поется в кубинской песенке, которая может служить ему ответом.

«Выпустить на свободу» персонажей со всеми их достоинствами, пороками, слабостями (но, внимание, ведь их так много в Латинской Америке!), исходя из той глубокой правды, которая всегда «заложена» в самом писателе, рожденном, вскормленном, выросшем, воспитанном в своей среде, но которая проявляется лишь тогда, когда он покажет движущие силы окружающего его *праксиса*, праксиса, который в данном случае совпадает с контекстами Сартра... Эти контексты по резонансу, по движению от *внешнего* к *внутреннему* должны будут помочь дать определение человека Америки в его городах, где следует наблюдать его сейчас, а увидеть его в его городах — значит определить его местонахождение, поместить его в определенную среду, то есть осуществить труд, подобный труду Адама, дававшего названия вещам. Обратимся сейчас к важному вопросу о контекстах подлинно латиноамериканских и постараемся дать обобщенное представление о том, что же такое латиноамериканец.

В Латинской Америке сосуществуют люди одной национальности, принадлежащие к различным расам: индейцы, негры, белые различного культурного уровня, которые иногда, живя в одно и то же время, живут в *различных эпохах*, если иметь в виду степень их культурного развития. В некоторых странах произошла ассимиляция огромной массы португальцев и итальянцев, а также испанцев, наделенных региональными чертами; например, на Кубе по языку и обычаям — это уроженцы Галисии и Астурии. В других местах живут японцы (Бразилия) или немцы (Чили). Очевидно существование расовой дискриминации, которая очень заметна, хотя и не закреплена законом. Все это непостижимо для сознания европейца.

В экономике, движимой иностранными интересами, отсутствует стабильность; благодаря, например, открытию месторождения нефти или железной руды (Пуэрто-Ордас)* или в результате войны в Европе страна может достичь изобилия и на пять, десять, двадцать лет становится богатейшей в мире, что благоприятствует иммиграции, но не может предотвратить внезапное банкротство, когда за несколько часов меняется жизнь людей...

Пережитки анимизма, верований, обрядов, очень древних по происхождению, нередко достойных всяческого уважения, помогают нам связать определенные современные явления с древними культурными традициями, существование которых связывает нас с *вневременными универсальными категориями*. (Когда романист берется изображать эти традиции, он должен избегать использовать подобные средства лишь в изобразительных целях.) На портале одной церкви в Мисьонес* можно увидеть классический сюжет, изображающий концерт на небесах, где ангел играет на мараках*. Вот что здесь важно: *ангел, играющий на мараках*. Это позднее американизированное средневековье. Эйтор Вила-Лобос — пример необычайно интересный — под впечатлением непрерывного движения некоторых

форм бразильской фольклорной музыки думал о Бахе и написал свои очаровательные «Бахианы». А я однажды с удивлением обнаружил, что в кубинской «гуантанамере» (форма песни-газеты, информации о событиях, очень широко используемая кубинским радио) повторялись мелодические элементы старинного «Романса о Херинельдо» в его эстремадурском варианте*. Помню, в Барловенто, в Венесуэле, я слушал неграмотного народного певца, который, обратившись лицом к морю, держа в руках шляпу, в религиозном порыве воспевал события времен Карла Великого и гибели Трои.

Наши романисты прошлых поколений, замороженные живописным настоящим (праздники, декламации, состязания поэтов и певцов), не сумели распознать элементы высокой культурной традиции в том, что они наблюдали. Знаменателен тот факт, что арфа, главный музыкальный инструмент многих районов Америки, ведет свое происхождение от одной и той же арфы—арфы Маэсе Педро*, который на заре конкисты приехал в Америку, сделав остановку на Кубе. Может быть, мы требуем в связи с этим от наших романистов, чтобы они были эрудитами, всегда готовыми навязать читателю какие-нибудь маловразумительные сведения по тому или иному вопросу? Конечно, нет. Но знание определенных вещей, понимание хтонических контекстов помогают романисту понять поведение латиноамериканца в том или ином случае. (Заметьте, что во Франции, например, никто—я не имею в виду ученых и эрудитов—не сможет прочесть наизусть несколько строк колыбельной из «Песни о Роланде». И я уверен, что Морис Шевалье никогда не пел о гибели Трои. Совершенно очевидно, что в Европе устная традиция утрачена, в то время как мы храним и бережем ее, эту высокую традицию, составляющую часть хтонических контекстов.)

Никому не придет в голову вообразить, что однажды утром Home Fleet¹ выйдет из повиновения, чтобы попытаться свергнуть правительство Англии. В Латинской Америке наши национальные флоты так же, как и наши верные национальные армии, много раз поднимались, чтобы свергнуть правительство. В странах Европы регулярная армия существует для того, чтобы защитить одну нацию при нападении на нее другой нации. В Латинской Америке есть страны, границы которых практически невозможно охранять (так распорядилась сама земля, рельеф которой препятствует продвижению и действию современных войск), там регулярная армия служит простым орудием внутренних репрессий—и это цинично признают в последние годы некоторые военачальники. Среди наших стран есть такие, где на протяжении одного столетия произошло более полутора века военных мятежей. Немногие войны, которые велись между нашими странами, провоцировались и использовались иностранными державами, заинтересованными в том,

¹ Флот отечества (англ.).

чтобы что-то сохранить или что-то отнять. Военно-политический контекст Латинской Америки полон неисчерпаемых противоречий, и это надо иметь в виду...

«Классовое сознание появляется тогда, когда начинаешь понимать, что невозможно выйти из одного класса, чтобы войти в другой», — сказал мне однажды Жан Поль Сартр. Однако самый мелкий латиноамериканский буржуа, который то «падает» вниз, то «поднимается» вверх, увлекаемый непостоянством экономики своей страны, может иногда, если капризы и фокусы иностранного капитала благоприятствуют ему, с удивительной быстротой перейти в класс крупной буржуазии, и она принимает его при условии, что это сулит ей политические военные выгоды, увеличивает шансы в период избирательной кампании, помогает установить полезные *контакты*, дает имущественные блага на правах компаньонства. Среди этой буржуазии нет качественных, есть только количественные разграничения. «Сколько имеешь, столько стоишь», — гласит гнусная поговорка, которая в ходу на нашем континенте. Но случается и так, что самый мелкий буржуа, вознесшийся до уровня крупного буржуа, через несколько лет низвергается вниз и оказывается брошенным на произвол судьбы, едва объявляется мораторий или закрываются двери некоторых банков.

В 1831 году Гёте, наблюдая однажды милый уголок природы, где он собирался построить летний дом, писал: «...сейчас, когда я могу время от времени любоваться пейзажем, столь разумным и, я осмелился бы даже сказать, *умиротворенным*, меня ободряет надежда, что добрая природа наконец успокоится и оставит навсегда свои безумные и бурные волнения и тем самым упрочит на вечные времена как благоразумную и благосклонную красоту, так и благополучие, из этого истекающее, чтобы на руинах прошлого...» и т. д. Вы можете, сеньор архитектор, великий архитектор, архитектор века Просвещения — добавил бы я, — построить мой дом в интересах собственности и сообразности... Но наш континент — это континент ураганов (первое вошедшее в международный обиход американское слово, появившееся на волне открытия, — это слово *ураган*), это континент циклонов, землетрясений на суше и на море, наводнений, которые из-за своей периодической повторяемости накладывают ужасный отпечаток на природу, нелегко поддающуюся укрощению, еще подчиненную изначальным волнениям земной коры. Это не тот материал, который легко осваивается романистами, пишущими о нашей самобытности, о нашей природе. Нужно установить прочные связи между человеком Америки и хтоническим контекстом, отказавшись от художественной эксплуатации — кстати, уже дискредитированной — цветных переливов шали, изящества са-рапе*, украшенных вышивкой кофт и цветков, заткнутых за ухо. *Дистанция* — вот другой важный контекст, так же как и *масштаб пропорций*, как размеры всего, что окружает латино-

американца,—как эти горы, эти вулканы, которые, если по мановению волшебной палочки перенести их в Европу, подавили бы панорамы Швейцарии или Пиренеев... Но дистанция и диспропорция не способствуют живописности, как того желали бы наши известные писатели-натуралисты, мечтавшие увидеть Америку такой, какой француз видит свою Нормандию. Живописно то, что по своему масштабу может уместиться на холсте, на картине. А я никогда не видел, чтобы Анды или хотя бы часть Анд уместились на полотне. Как и сибирская тайга, которая так пленяет меня поистине американской чрезмерностью своих однообразных просторов, никогда не вдохновит на создание достойных «пейзажей». Расстояние — вещь суровая, ибо создает образы-миражи, лежащие вне физических возможностей наблюдателя. Диспропорция жестока, поскольку вступает в противоречие с модулем, с гармонией классических пропорций, красотой цифры, разломом золотого слитка. Посетить дом Гёте в Веймаре — значит увидеть дом, представляющий единое целое с человеком, в нем живущим, и городом, где построен этот дом, который гармонически вписывается в окрестности с мягкой округлостью холмов, едва возвышающихся над крышами дома Шиллера или театра, где поэт работал в качестве высокого «администратора спектаклей». Но мне хотелось бы вообразить, как бы выглядел Гёте, если бы он жил в Амекамеке, в Мексике: стоящим на переднем плане в сером сюртуке, а позади — вулкан. И я всегда думал, а что если бы Вагнер принял предложение и поставил «Тристана и Изольду» в Рио-де-Жанейро на фоне вершин Тижука и Пан-де-Асукара.

Кубизм становится понятным в Америке, когда его путь в Европе уже завершён; сюрреализму начинают подражать в Америке, когда его первая волна уже иссякает. Эти факты, с иронией отмечаемые теми, кто ничем не рискует с точки зрения идеологии или политики, могут послужить пищей для лёгковесных критических рассуждений. Но драма, вызванная хронологическим несоответствием, далеко выходит за рамки искусства и литературы: она заключается в нынешнем отставании, которое может иметь ужасные последствия. «Ещё не наступил момент», — говорят именно тогда, когда *момент уже наступил*. Наш художник делает лишь первые шаги в стиле кубизма (около 1925 года), когда кубизм уже в прошлом. Какие-то молодые люди после долгих дискуссий и раздумий воспринимают определённые идеи, когда эти идеи утвердились уже настолько, что переросли свои первоначальные цели. Перед нами явление, которое Валери Ларбо назвал «баллистической проблемой».

Шарль Пеги хвастался однажды, что он никогда не читал ни одного автора-нефранцуза. Шарль Пеги мог так сказать, ибо одной французской литературы с ее достижениями многих веков достаточно, чтобы писать для того, кто не хочет выходить за ее пределы. Но положение латиноамериканца не

дает ему права на подобную интеллектуальную обособленность. Испанец, родившийся в Кастилии, чье культурное лидерство закончилось несколько веков назад, изъясняется на языке, который, словно некогда арамейский, позволяет ему передвигаться по нашему континенту, двадцать раз пересекая границу, объясняясь на каком-нибудь эсперанто, волапуке, которые различаются в разных странах лишь звучанием... И несмотря на то, что утверждение может показаться смелым, в Латинской Америке по-испански говорят в основном лучше, чем в Испании. Определенная чистота формы сохранилась на континенте — в Перу, Колумбии, Коста-Рике, Чили — благодаря тому же закону, по которому в Канаде сохраняются определенные старинные французские выражения XVII века, из тех, что встречаются у Паскаля, или на Гаити — изысканные французские фразеологизмы XVIII века. Большинство слов, которые мы считаем диалектизмами, на самом деле слова добротного испанского языка, сбереженные и очень точно употребляемые в наших странах...

Испанское наследие было воспринято у нас горячо несмотря ни на что... Об этом говорил Альфонсо Рейес больше, чем мы могли бы здесь сказать. Но, когда Дон Кихот обращается к пастухам со своей знаменитой речью, мы узнаем в его словах фрагмент из «Трудов и дней» Гесиода. В его речи мы ощущаем греко-средиземноморское влияние очень старинного звучания. Или, например, дон Фернандо Ортис обнаружил в изображении Чанго из кубинской *сантерии* подлинную мифологическую и формальную перекличку с критскими «лабрисами»* (голова, увенчанная двойным топором, атрибуты из металла, сходные действия), соединенную с культом святой Варвары христианского календаря и выполнением действий, напоминающих обряды, посвященные мексиканскому Тлалоку*. Но мы не ограничились испано-греко-средиземноморской традицией. Нам было необходимо, чтобы на испанском языке нашел выражение мир наших чувств. И появились Берналь Диас дель Кастильо, Инка Гарсиласо, Сильвестре де Бальбоа, Лисарди, Рубен Дарио — это лишь некоторые самые выдающиеся имена. К культуре испано-греко-средиземноморской мы прибавили свою культуру. Однако, поскольку век Просвещения, Французская революция, Руссо, энциклопедисты, Робеспьер и Сен-Жюст, «Декларация прав человека» и Французская конституция 91-го и 93-го годов тоже оставили след на нашем бурлящем континенте, словно предназначенной судьбой для вечного возрождения праксиса, к нашей испано-греко-средиземноморской культуре мы прибавили французскую. Время шло, понемногу нас колонизовали Англия и Соединенные Штаты. Это заставило нас выучить английский язык и познакомиться на языке оригинала с их важнейшими произведениями. Хемингуэй и Фолкнер стали каждодневной пищей для наших умов прежде, чем их узнали во Франции. Одновременно у нас появились выполненные испанскими издательствами (которые опережали французские) хорошие и

плохие переводы произведений немецкой литературы, скандинавской, итальянской, советской («La revista de Occidente» печатала произведения Всеволода Иванова, Леонова, Лидии Сейфуллиной начиная с 1925 года). Знакомство со всем этим дало нам намного более широкое представление о мире, чем имеют, например, большинство европейских интеллигентов. Но этим утверждением я не хотел бы поощрять тщеславный комплекс превосходства, который может быть сразу же опровергнут одним перечислением грубых подражаний. Во многих случаях мы во вред себе использовали столь широкое восприятие, усвоение культур, и в этом некоторые захотели увидеть доказательства нашего слабого интеллектуального развития, подобного экономическому. Но понять, узнать—не значит позволить себя *колонизовать*. И слово «информированный» не синоним слова «подчиненный». Я принадлежу к числу тех, кто считает, что отсутствие философского образования принесло большой вред нашей литературе. Философская, литературная, общеобразовательная неподготовленность наших крупных писателей-*нативистов* общеизвестна. Многие из них были бы неспособны беседовать на профессиональном уровне со своими коллегами из Франции, Англии или Испании. Отсюда следует, что усердное изучение зарубежных культур (будь то культура настоящего или прошлого) вовсе не означает *отсталость интеллектуального развития*, напротив: оно дает латиноамериканскому писателю возможность приобщения к мировой культуре. Тот, кто окажется достаточно сильным, чтобы постучать в двери великой мировой культуры, будет способен открыть собственные двери и войти в большой дом. Позиция Шарля Пеги по отношению ко всему французскому возможна, но она не годится для писателя латиноамериканского. Мы являемся плодом различных культур, владеем различными языками и участвуем в различных процессах культурного взаимообогащения.

Контексты кулинарии также имеют значение как своеобразная часть исторических контекстов. Кубинское *ахиакто*, например—национальное блюдо креольской кухни,—объединяет в одной кастрюле испанские продукты—те, что доставил Колумб на своих каравеллах,—с продуктами (их до сих пор называют «виандас») той земли, на которую ступили конкистадоры. Позже испанское копченое мясо было названо *букан*, потому что некие французские искатели приключений, названные *буканерос* (пираты), положили на Кубе начало простейшему производству, которое заключалось в подсушивании на солнце, копчении и солении мяса оленей и кабанов. Мексиканская кухня наряду с китайской и французской является одной из трех самых знаменитых в мире. В Толедо пахнет маслом и марципанами; Нанкин пахнет соевым соусом, как Центральная Азия—бараньим жиром и лепешками; между тем многие мексиканские города пахнут перцем, моле* и маисовыми

лепешками (эти последние вызывают особый восторг только что приехавшего иностранца)...

Свет и различные особенности освещения меняют перспективу, создают эффект расстояния, влияют на восприятие различных планов, а это в свою очередь воздействует на то, что изображает латиноамериканский романист. Свет Гаваны не такой, как свет Мехико (между ними огромная разница: в Мехико свет приближает дали, в то время как в Гаване он обладает свойством создавать неясность очертаний близлежащих предметов), он не такой, как свет Рио-де-Жанейро или Сантьяго-де-Чили, не такой, как свет Порт-о-Пренса, где присутствие гор, задерживающих ветры и облака, меняет эффекты освещения. Говорить о густом тумане в Рио-де-Жанейро, угнетающе действующем в определенные времена года, почти черном в полдень,—не одно и то же, что говорить о стелющемся тумане Каракаса—легком, мимолетном, неожиданно спускающемся с гор. В Гаване существует летнее и зимнее освещение. Необычно, если смена одного освещения другим происходит в течение дня. И когда устанавливается зимнее освещение, очертания всех предметов, всех зданий приобретают лаконичность, геометрическую четкость, ясность. Эффект расстояния меняется. Тот, кто едет в автомобиле, испытывает ощущение, будто здания начинают *кружиться одни вокруг других*, поскольку перспектива передних планов и планов отдаленных получает одинаковое освещение в этой кажущейся безвоздушной атмосфере, которая заставляет вспомнить о фоне на картинах Балтуса или некоторых немецких экспрессионистов. Каждый латиноамериканский романист должен внимательно изучать *освещение своих городов*. Это один из признаков, определяющих их своеобразие.

Идеологические контексты обладают большой силой и постоянно присутствуют в произведении, но нельзя допускать, чтобы они превращали роман в трибуну или церковную кафедру.

...Чехов сказал однажды, что не следует никогда ничего доказывать—*показывая, ставя вопрос*, писатель уже тем самым выполняет свою миссию. Не следует забывать, что многие идеологические проблемы становились нашими проблемами с некоторым опозданием и во многих странах не находили действительного развития в силу интеллектуальной близорукости или отсутствия организаторских способностей у тех, кто пытался ставить их перед массами. По той же причине некоторые романисты, принимая желаемое за действительное, начинали писать о забастовках, которых не было, о восстаниях, которые никто не поднимал, о воображаемых революциях с выдуманными апокалипсическими пожарами в поместьях и латифундиях. Придавая своим романам *социальный смысл*, они полагали, что тем самым выполняют функцию обличения. Но *обличение* не сводится к простому нагромождению вымыслен-

ных персонажей. Через посредников не обличают. Обличение не допускает смешения жанров. Хорошая работа экономиста о трагедии на оловянных рудниках гораздо полезнее, чем роман об олове. Документированный очерк о тех или иных разработках минералов в Америке гораздо полезнее, чем роман об этом — такой роман будет читаться, если это вообще случится, лишь хозяевами оловянных рудников и шахт или теми, кого это так или иначе касается. Несомненно, роман может иметь социальное содержание, но начиная лишь с момента, когда в нем есть подлинный *эпический контекст*, начиная с момента, когда событие произошло.

Приведем пример: сегодня Кубинская революция, эпика Плайя-Хирона предоставляют кубинскому писателю *социальное содержание*, эпико-социальное содержание, которое освобождает от поучений, ибо сами события жизненны и красноречивы. Это и есть *обличение фактами*, которые произошли на самом деле и объясняют причины, почему на самом деле эти факты имели место.

Именно потому в странах, где такие события не происходили или они далеки от того, чтобы эти события могли произойти, художественное обличение не будет иметь должного воздействия. Нам известен лишь один роман, ставший подлинным обличительным документом: это «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу. Ведь несмотря на свой огромный успех, «Отверженные» Гюго не способствовали реформе тюремного режима во Франции, так же как «Записки из Мертвого дома» Достоевского не облегчили условий сибирской каторги. Книги, которые потрясают мир — употребим это выражение, — не романы: они называются «Общественный договор» или «Капитал».

«Кухня Комбернона — просторное помещение с большой печью, с амбразурой, украшенной геральдическим знаком, длинный стол посредине и разная утварь — все как на картине Брейгеля», — пишет Поль Клодель в начале первого акта «Благовещения», определяя место действия... «Как на картине Брейгеля», — говорит Поль Клодель. И этим все сказано. Мы знаем кухни Брейгеля, храним их в памяти, они составляют часть унаследованной нами культуры (как знаем, хотя и не видели никогда, камин в караульной зале замка Блуа). Но не достанет и самого смелого воображения, чтобы описать, каковы были на протяжении веков кухни в Ла-Пасе, в Баие-де-Тодос-лос-Сантос, в Чильяне, в Гуанахуато. А они представляют большой интерес и помимо художественного, ибо играют дополнительную социальную роль внутри кулинарных контекстов, которые характеризуют большие культуры: в одних районах — это оливки и пшеница, в других (главным образом в наших широтах) — это маис и касабе*. Об оливках и пшенице нам известно со времен Библии, о маисе — из Пополь-Вуха и книг Чилам-Балам*. Уже с тех пор кухни стали различаться и приобретать собственный стиль. Но если оливки

и хлеб стали предметом высокой живописи, то маис не попал в нее, остался неизвестным, если иметь в виду мировое изобразительное искусство... Генрих Гейне упоминает о сосне и о пальме — деревьях, которые часто изображались в произведениях мировой культуры и известны всем. Слова *сосна* достаточно, чтобы представить сосну. Слова *пальма* достаточно, чтобы определить, описать, изобразить пальму. А вот слова *сейба* — названия американского дерева, которое кубинские негры называют «матерью всех деревьев», — недостаточно, чтобы жители иных широт смогли словно воочию увидеть ростральную колонну — ствол этого гигантского дерева, сурового и одинокого, словно пришедшего из других веков, священной породы, чьи почти параллельно раскинувшиеся горизонтальные ветви подставляют ветру пригоршни листьев, но они остаются неподвижными, и люди не в состоянии дотянуться до них. И стоит сейба высоко на горе, одна, молчаливая, неподвижная, в ее кроне не селятся птицы, ее огромные чешуйчатые корни разрушают почву... В сотнях метров от нее (ибо сейба не выносит никакого союза или соседства) растут папайи, гигантские травянистые растения, сохранившиеся с доисторических времен, со своими мягкими стеблями, покрытыми серыми медальонами, простертыми, как руки просящих милостыню, со своими сосками-плодами, свисающими со стеблей... Эти деревья существуют. Это американские деревья, которые по праву присутствуют в американских романах. Но они не имеют счастья называться *сосна* или *пальма*, *орех*, *каштан* или *ель*. Святой Людовик Французский не сидел в их тени, Пушкин не посвятил им ни одного стихотворения. И потому надо говорить о сейбе, надо говорить о папайе. Но здесь возникает проблема, как их изобразить, и она заставляет меня вспомнить великий голос Леона Поля Фарга, самого барочного французского поэта нашего века... Леон Поль Фарг говорил мне: «Невелик труд описать сражение при Ватерлоо для писателя, умеющего работать. Сценарий его известен. Известны и действующие лица. В вашем распоряжении все ресурсы военной терминологии, которые помогут придать картине подлинность. Эти атаки... Эти сражения — войско против войска... Опоздавший Груши... Батареи, оставшиеся без боеприпасов... Историческая фраза Камбронна*, предназначенная вызвать аплодисменты галерки... Но возьмитесь описать любой предмет, которого я никогда не видел. Пусть это будет пресс-папье на вашем столе. Или образец какого-нибудь красивого минерала. Пусть это будет редкая бабочка, экзотическая безделушка, осколок отполированного стекла, раковина. Если вам удастся описать их в нескольких словах, добиться того, чтобы я почувствовал их цвет, их материальность, их вес, размер, фактуру, вид этого предмета, то, значит, вы выполнили величайшую задачу, которая стоит перед каждым истинным писателем. *Покажите мне предмет, сделайте так, чтобы ваши слова позволили мне представить его, пощупать, ощутить его тяжесть*». А это

достигается только посредством нескольких прилагательных, или, чтобы избежать собственно прилагательных, можно определить эти предметы с помощью существительных, которые в этом случае выступают в роли метафор. Предмет живет, мы видим его, ощущаем его вес. А проза, которая дает ему жизнь, делает его реально существующим, вещественным, благодаря которой он приобретает вес и размер,—это проза барокко, неизбежно барокко, как любая проза, которая выделяет деталь, постоянно возвращается к ней, живописует ее, обращает на нее внимание, чтобы придать ей объемность, вещьность и таким образом определить предмет. Обратите внимание на барочность гравюры носорога у Дюрера, мастера экономии выразительных средств. Носорог во времена Дюрера был животным новым, чужеземным, пришедшим из неизвестности, он был символом джунглей, неведомых ландшафтов, которые трудно вообразить. Поэтому необходимо было подробно описать его, показать его во всех деталях, изобразить его остов, шкуру и, помимо этого, еще сопоставить его с Драконом-Тараской средневековых карнавалов. Альберт Дюрер в своей великолепной гравюре средствами графики дал имя носорогу, как Адам у Вильяма Блейка значительно позднее даст имена, в соответствии с библейскими легендами, животным, созданным в день сотворения. Но оказывается, что сейчас мы, латиноамериканские романисты, должны давать названия всему, что нас окружает, всему, что деятельно играет роль контекста,—чтобы включить наш мир во всеобщий обиход. Прошли времена романов, которые снабжались словарем, поясняющим, что такое *куриарас**, *польерас**, *арепас** или *качасас**. Прошли времена романов с подстрочными сносками, поясняющими, что дерево, которое называется так-то, покрывается цветами в мае или в августе. Наша сейба, наши деревья, цветущие и не цветущие, должны стать известны всему миру, должны быть названы точными словами, которые станут всеобщим достоянием. Правильно решили немецкие романтики, просто рассказавшие латиноамериканцам о сосне, укутанной снегом, хотя эти латиноамериканцы никогда не видели сосны и не имели понятия, что такое снег, который ее укутал. Но никто в наших странах не вынес бы чтения и десятка страниц диалога на французском *langue verte*¹ (хотя этот язык выразителен и достаточно богат...) с двадцатью подстрочными сносками.

Наше искусство всегда было искусством барокко: от великолепной доколумбовой скульптуры и кодексов до лучших современных романов Америки, пройдя через промежуточный этап—соборы и монастыри колониальных времен на нашем континенте... Даже плотская любовь выглядит барочной в буйном бесстыдстве перуанских *гуако**. Не будем же бояться барочности в стиле, в воссоздании различных контекстов бытия, в воссоздании человеческих образов, сотканых из

¹ Жаргон (франц.).

духовного и земного начал, как предстают они в хороводе ангелов, изображенных в одной из часовен Пуэблы, в Мексике (сочетание белого, золотого, растительных орнаментов, хитроумных сплетений, невиданных соединений, опровергающих все принципы пифагорейского искусства), или в причудливых линиях загадочного древа жизни, цветущего образами и символами, в Оахаке*. Не будем бояться барочности нашего искусства, которому дали жизнь деревья, пни, алтарная резьба, которое выросло из вычурной скульптуры и пышной живописи и даже из запоздалого искусства в духе классицизма; эта барочность возникла из необходимости давать имена вещам, пусть даже ценой отхода от модных стилей: от техники французского нового романа, например, который, однако, если как следует разобратся, идя от большого к малому, также окажется попыткой найти контексты внутри любого предмета. Подлинный стиль современного латиноамериканского романиста — это барокко.

Для романиста материал большого эпического размаха возникает там, где существуют человеческие группы, различные между собой и полные своеобразия, воплощающие духовные и психические особенности людей, особенности их коллективной жизни, отличные от других групп их соотечественников. И не следует думать, что, ставя так вопрос, мы собираемся превозносить *обличительную* литературу — мы говорили уже об этом — или литературу с надуманным *социальным содержанием*. Вполне возможно, что более или менее достойные, более или менее известные на континенте романы с социальным содержанием достигают каких-то высот благодаря таланту писателя, а обличение не исключает художественных достоинств... Верно то, что если вчера были одни явления, которые следовало изображать, то в наши дни существуют иные явления, куда более сложные, и нашему романисту выпало воплощать их в более широком масштабе. В Европе есть группы людей, слои населения, разнящиеся между собой: чех — это не то же, что словак, бретонец — не то, что провансалец, каталонец отличается от андалузца. Но между чехом и словаком, между французским *овернезом* и бельгийским *валлоном* есть нечто общее, связывающее их, — современность; там не существует невероятных языковых дистанций (взгляните на андские страны), дистанций социальных, хронологических, расовых, которые наблюдаются и углубляются до сих пор в Латинской Америке между индейцем и белым, белым и черным и даже между белым, негром и мулатом, а также различия между кастами и социальными слоями. Есть у нас такие страны, где правящая группа военных не имеет и не желает иметь отношений с гражданскими слоями населения. Есть аристократические слои, не желающие сосуществовать со средними слоями. Есть страны, где буржуазия высоко ценит интеллигента, и наоборот, страны, где она не знает о его существовании или попросту презирает его. Иногда в суверен-

ном государстве возникает сильная иностранная колония, которая превращается в государство внутри государства (как это случилось на Кубе в те времена, когда American Club* направлял директивы в президентский дворец). Примеры можно умножать, бесконечно перечисляя различные падения и капитуляции. И вместе с тем очевидно, что там, где есть группы людей, реально действующие и борющиеся, то побеждающие, то терпящие поражение, среди которых одни живут в нищете, другие в роскоши, одни переживают жизненный крах, другие идут в гору,—там для романиста весь этот материал становится эпическим материалом. Трудно изучить персонаж, взяв его изолированно (как это было во французском психологическом романе), где в одном персонаже воплощались крушения надежд, желания, страдания или радости целого коллектива. Среди наших стран есть такие, где религиозные факторы, различного рода пережитки, сексуальные проблемы, скрытое недовольство или потаенные устремления—все это играет (во всем обществе или внутри определенных групп) огромную роль. Нашему романисту—в зависимости от того, где ему выпало жить,—следует рассчитать свои силы, оценить запасы собственной энергии, воли к борьбе и всецело отдаться этой борьбе.

А для этого *каждый должен находиться на своем месте*. Великие события соседствуют с нами, и надо быть слепым, чтобы этого не замечать... События влекут за собой всевозможные изменения, смещения, движение и распадение человеческих групп и социальных слоев. Какая-нибудь из наших стран может измениться всего за несколько лет. В результате таких потрясений оказываются вовлеченными в единый процесс те, кто понимал и кто не понимал развитие событий, кто был согласен с ними и не согласен, кто участвовал в кипучем движении жизни и кто оставался в стороне, кто колебался и кто шел впереди, созерцатели-отшельники и бездельники... Там, в бурлящей человеческой плазме, и находится подлинный эпический материал, необходимый романистам. Это хорошо поняли те из них, кому довелось вблизи наблюдать развитие Кубинской революции. И сейчас, когда основные направления развития событий уже ясны от их исходного момента до своей конечной цели, сейчас, когда некоторые процессы достигли своей кульминации, многие писатели уже участвуют в борьбе. Теперь они начинают создавать романы, которые оказываются эпическими, пусть даже автор и не собирался писать эпическое произведение и не думал о том, чтобы придать своему сочинению черты эпики. В Латинской Америке для романиста открывается сейчас этап создания эпоса, который воплотит все те контексты, воссоздавать которые обязывает нас сама жизнь.

Алехо Карпентьер

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПОВЕСТИ «ЦАРСТВО ЗЕМНОЕ»

В конце 1943 года мне довелось побывать во владениях Анри Кристофа,—я видел развалины Сан-Суси*, исполненные поэзии, видел громады цитадели Ла-Феррьер*, сохранившие в целостности свое грозное величие наперекор всем молниям и землетрясениям, посетил я и город Кап—Кап-Франсэ во времена французского владычества,—доныне не утративший своего нормандского своеобразия, и под длиннейшими балконами, что тянутся вдоль фасадов, я прошел к белокаменному дворцу, где жила некогда Полина Бонапарт. Я испытал на себе ничуть не преувеличенное молвою очарование пейзажей Гаити, я находил магические знаки на красноземе дорог Центрального плато, я слышал барабаны культов Петро и Рада*, и невольно напрашивалось сопоставление: с одной стороны, полная чудес действительность, только что мне открывшаяся, а с другой—мир чудесного как плод жалких потуг, характерных для некоторых течений европейской литературы последнего тридцатилетия. Мир чудесного, который пытались вызвать к жизни при помощи старых штампов: лес Броселианды, рыцари Круглого стола, волшебник Мерлин, цикл о короле Артуре*. Мир чудесного, убого представленный профессиональным шукарством и профессиональным уродством ярмарочных фигляров,—неужели молодым французским поэтам еще не приелись диковины балаганов на *fête foraine*¹ и ярмарочные паяцы, с которыми распрощался уже Рембо в своей «Алхимии глагола»?* Мир чудесного, созданный по принципу циркового фокуса, когда рядом оказываются предметы, в действительной жизни никак не сочетающиеся: старая и лживая история о том, как зонтик и швейная машинка случайно повстречались на анатомическом столе, порождающем ложки из меха горностая; улитки в такси, из потолка которого хлещет дождь; львиная морда между раздвинутыми ногами вдовы и прочие изыски

¹ Ярмарка, народное гулянье (франц.).

сюрреалистических выставок. Или, наконец, мир чудесного в литературной традиции: король из «Жюльетты» маркиза де Сада, сверхмужчина Жарри, монах Льюиса, реквизит ужасов из готического английского романа: призраки, замурованные священники, оборотни, отрубленные кисти рук, прибитые к воротам замка.

Но в своем стремлении любыми средствами воссоздать мир чудесного чудотворцы превращаются в чинуш. В ход идут избитые формулы, на основе которых создаются картины, уныло перепевающие все те же мотивы: желеобразные часы, манекены из швейной мастерской, скульптуры неопределенно-фаллического вида; и тогда мир чудесного сводится к тому, что зонтик, либо омар, либо швейная машинка, либо еще какой-то предмет оказываются на столе анатома, в унылой комнатухе, среди скал пустыни. Бедность воображения, заметил Унамуно*, состоит в том, чтобы вытвердить наизусть свод правил. А в наши дни существуют своды правил в области фантастики, основанные на принципе: смоква пожирает осла; этой формуле, заимствованной из «Песен Мальдорора»* и предельно искажающей реальные отношения, мы обязаны всяческими «детьми, подвергшимися нападению соловьев», либо «лошадьми, пожирающими птиц», вышедшими из-под кисти Андре Массона. Но заметьте: когда тот же Андре Массон попытался изобразить джунгли острова Мартиники, причудливое переплетение их зарослей, странные плоды, непристойно жмущиеся друг к другу, полная чудес реальность изображаемого пожрала художника, которому оказалось не под силу перенести ее на полотно. И только латиноамериканский живописец, кубинец Вильфредо Лам, сумел показать нам магию тропической растительности, буйное Сотворение Форм, характерное для нашей природы—со всем присущим ей многообразием мимикрии и симбиоза,—на своих монументальных полотнах, по силе и выразительности стоящих особняком в современной живописи¹. Когда я сталкиваюсь с плачевной скудостью воображения какого-нибудь Танги, например, который вот уже двадцать пять лет изображает все тех же окаменелых личинок под тем же серым небом, мне хочется повторить фразу, составлявшую предмет гордости зачинателей сюрреализма: «Vous, qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient»²... Но многочисленные любители пощеголять в облачении волхва, купленном по дешевке, забывают—а в этом суть,—что мир чудесного лишь тогда становится безусловно подлинным, когда возникает из неожиданного преобразования действительности (чудо), из обостренного постижения действительности, из необычного либо особенно выгодного освещения сокровищ, таящихся в действи-

¹ Стоит отметить, что глубиной и своеобразием произведения Вильфредо Лама выделяются—весьма выгодно для престижа латиноамериканской живописи—среди работ прочих художников, репродуцированных в специальном номере «Cahier d' Art», вышедшем в 1946 году и посвященном обзору современных изобразительных искусств.—Прим. автора.

² Вы, незрячие, подумайте о тех, кто наделен зрением (франц.).

тельности, из укрупнения масштабов и категорий действительности, и при этом необходимым условием является крайняя интенсивность восприятия, порождаемая той степенью экзальтации духа, которая приводит его в некое «состояние предельного напряжения». Итак, для начала, дабы познать мир чудесного в ощущении, необходима вера. Если ты не решишь в святых, не жди исцеления от их чудес, и если ты не Дон Кихот, тебе не уйти в мир «Амадиса Гальского» либо «Тиранта Белого» * так, как ушел он: отдав этому миру свою душу, и тело, и достояние. В «Странствиях Персилеса и Сихисмунды» слова об оборотнях, вложенные в уста Рутилио *, звучат с поразительной достоверностью, поскольку во времена Сервантеса верили в то, что есть люди, страдающие ликантропией *. И столь же достоверно путешествие героя из Тосканы в Норвегию на плаще ведьмы *. Марко Поло допускал, что существуют яптицы, способные унести в когтях слона, а Лютер видел воочию дьявола и швырнул ему в голову чернильницу *. Виктор Гюго, на которого то и дело кивают счетоводы от литературы, пытающиеся втиснуть мир чудесного в графы грессбуха, верил в привидения, ибо был убежден, что видел на Гернси призрак Леопольдины * и говорил с ним. Ван Гогу достаточно было уверовать в Подсолнух, чтобы запечатлеть на полотне его истинный образ. Таким образом, мир чудесного, когда его пытаются вызвать к жизни в безверии, как столько лет делали сюрреалисты, был и будет всего лишь литературным трюком, который в конечном итоге оказывается столь же малоинтересным, как некоторые произведения той литературной школы, которая берет в качестве материала сновидения, но организует их по законам логики, и как панегирики безумию, всем давно прискучившие. Разумеется, из всего сказанного отнюдь не следует, что правы некоторые сторонники *возвращения к фактографическому реализму*— в контексте термин приобретает примитивно-политический смысл,— поскольку они просто-напросто подменяют фокусы иллюзионистов общими местами «воинствующей» литературы либо экзистенциалистским смакованием грубо натуралистических подробностей. Но нет сомнения, что едва ли можно найти оправдание поэтам и художникам, которые славословят садизм, но отнюдь ему не предаются, вызывают духов, не веря, что те повинуются заклинаниям, и основывают тайные общества, литературные секты и философские группировки неопределенного направления, вырабатывая для них особый язык и сокровенные цели—которые им не суждено достичь,—но при этом не способны прийти к сколько-нибудь целостной мистической системе либо отказаться от самых ничтожных своих привычек во имя избранной веры, поставив душу на роковую эту карту.

С особенной отчетливостью убедился я в этом во время моего пребывания на Гаити, когда повседневно соприкасался с реальностью, которую можно определить как реальный мир чудесного. Я ступал по земле, помнившей время, когда тысячи жаждущих свободы людей уверовали в то, что Макандаль

наделен даром обращаться в животных, и настолько уверовали, что коллективная их вера сотворила чудо в день казни однорукого. Я уже познакомился с удивительной историей Букмана, негра с острова Ямайки, обладавшего даром ясновидения. Я видел цитадель Ла-Феррьер, сооружение, подобное которому до той поры не знала ни одна архитектура и которое возвещали лишь «Фантазии на тему темниц» Пиранези. Я живо представлял себе атмосферу, которую создал в стране Анри Кристоф, монарх с невероятными притязаниями, поражающий воображение куда сильнее, чем все жестокие короли сюрреалистов, столь охотно живописующих невероятные формы деспотизма, порожденные их фантазией, отнюдь не личным опытом. На каждом шагу я открывал реальный мир чудесного. И в то же время мне думалось, что реальный мир чудесного во всей его жизненности и жизнеспособности не составляет исключительной привилегии Гаити, а является достоянием Америки вообще; ведь недаром, например, еще не описаны полностью все космогонические системы народов этого континента. Реальный мир чудесного вторгается на каждом шагу в жизнь людей, вписавших страницы в историю Латинской Америки и оставивших родовые прозвища, которые и поныне носят в ее странах,—в их перечень можно включить имена испанцев, участвовавших в поисках Источника Вечной Молодости и золотого города Маноа, имена первых наших повстанцев, имена живших еще так недавно героев наших войн за независимость, иные из которых словно вышли из легенды, как, скажем, полковница Хуана де Асурдуй. Мне всегда казалось весьма многозначительным то обстоятельство, что в 1780 году несколько вполне здравых рассудком испанцев из Ангостуры* отправились на поиски Эльдорадо, а в дни Французской революции—да здравствует разум и Верховное Существо!—Франсиско Менендес, уроженец Сантьяго-де-Компостела, блуждал по землям Патагонии в поисках Очарованного Града Цезарей*. Рассматривая тот же вопрос под другим углом зрения, мы увидим, что если в Западной Европе танцевальный фольклор, например, утратил начисто характер магии либо священнодействия, то в Латинской Америке едва ли найдутся массовые пляски, не заключающие глубокого обрядового смысла, к которому подводит сложный процесс приобщения и посвящения: сошлюсь хотя бы на пляски кубинских сантеро* или на поразительный ритуал празднования тела господня, явно восходящий к африканской обрядности и до сих пор соблюдающийся в селении Сан-Франсиско-де-Яре, в Венесуэле.

В поэме Лотреамона (песнь шестая) есть эпизод, когда герой, преследуемый полицией всех стран мира, ускользает от «полчища шпионов и агентов», принимая облик различных животных, и, пользуясь своим даром, мгновенно переносится в Пекин, Мадрид либо Санкт-Петербург. Это «литература чудесного» в самом чистом виде. Но в Америке, литература которой не создала произведения, сопоставимого с этой поэмой, жил когда-то негр по имени Макандаль, силою веры своих совре-

менников наделенный теми же сверхъестественными свойствами, что и Мальдорор, и вдохновивший благодаря своей славе чародея одно из самых трагических и необычных восстаний в истории. Мальдорор — по собственному признанию Дюкасса — был всего лишь «поэтический вариант Рокамболя»*. После него осталась только литературная школа, притом весьма недолговечная. А после Макандала остался законченный мифологический цикл с соответствующими магическими гимнами, которые целый народ передает из поколения в поколение и которые до сих пор поются во время священнодействий¹. ... (С другой стороны, весьма примечательна странная случайность, по милости которой Изидор Дюкасс, человек, поразительно чувствовавший поэзию фантастического, родился в Америке, чем он похвалялся с таким пафосом в конце одной из песен, именуя себя «le Montévidéen»²). Девственность природы Латинской Америки, особенности исторического процесса, специфика бытия, фаустианский элемент в лице негра и индейца, само открытие этого континента, по сути недавнее и оказавшееся не просто открытием, но откровением, плодотворное смешение рас, ставшее возможным только на этой земле, — все эти обстоятельства способствовали созданию богатейшей мифологической сокровищницы Америки, далеко еще не исчерпанной.

В книге, которую я предлагаю вниманию читателя, нашли отражение все эти проблемы, хотя в процессе работы над нею я не задавался намеренно подобной целью. В этой книге излагается ряд необыкновенных событий, которые произошли на острове Сан-Доминго за определенный промежуток времени, более краткий, чем срок человеческой жизни, и мир чудесного возникает в ней самопроизвольно, порождаемый действительностью, за которой я следовал неотступно и во всех ее подробностях. Ибо нужно сказать заранее, что предлагаемая повесть строится на сугубо документальной основе и верность исторической правде соблюдена не только в изложении событий, в именах персонажей — вплоть до второстепенных, — в топонимике и даже в названиях улиц, но и в тщательно выверенной хронологии, ибо за мнимой вневременностью повествования скрыты точные даты. И тем не менее из-за драматической необычности событий, из-за фантастичности духовного склада действующих лиц, столкнувшихся в определенный момент на магическом перекрестке Капа, стихия чудесного насквозь пронизывает эту историю, которая была бы немислима в Европе, но тем не менее столь же реальна, сколь любой поучительный исторический эпизод из тех, что с воспитательно-дидактической целью приводятся в школьных учебниках. Но что такое вся история Латинской Америки, как не хроника реального мира чудес?

¹ См.: Jaques Roumain. Le sacrifice du tambour Assoto. (Жак Румен. Заклание барабана Ассото (франц.). — Прим. автора).

² Уроженец Монтевидео (франц.).

Мигель Анхель Астуриас

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ РОМАН — СВИДЕТЕЛЬСТВО ЭПОХИ

(Речь, произнесенная по случаю вручения Нобелевской премии)

Мне бы хотелось, чтобы эта встреча стала обменом мнениями по интересующему нас вопросу. Мы начнем с анализа истоков латиноамериканской литературы в целом, особое внимание обращая на те произведения, которые имеют больше всего точек соприкосновения с жанром романа. Мы обратимся к источникам чуть ли не тысячелетней давности трех величайших культур — майя, ацтеков и инков.

Прежде всего перед нами встает вопрос: существовал ли в индейской литературе схожий с романом жанр? Мне кажется, да. В автохтонных культурах историография была, в нашем понимании, скорее романом, чем собственно историей. Следует учитывать, что у ацтеков и майя книги по истории — так и назовем их романами — сохранялись в фигуративной форме, то есть состояли из рисунков, инкам еще не известных. Таким образом, читатель-рассказчик — а индейцы не различали чтение и рассказ, для них это было одно и то же, — вслух расшифровывал пиктограммы и в песенной форме передавал их содержание слушателям.

Чтец — и одновременно певец легенд или, как его называли, «великий язык», — единственный посвященный в значения пиктограмм, воссоздавал и интерпретировал смысл рисунков, одаривая своим искусством слушателей. Эти рисованные легенды оставались в памяти слушателей, устно передаваясь из поколения в поколение, пока испанцы не зафиксировали их письменно на слегка латинизированных языках аборигенов или прямо на кастильском наречии. Вот так индейские тексты дошли до нас почти в целости. Изучение этих документов и позволило нам утверждать, что у американских аборигенов историография имела больше романских черт, чем собственно исторических. В этих произведениях реальная действительность размывается, преображаясь в вымысел, легенду, облака-

ясь в красивые наряды, причем фантазия обрывает такими правдоподобными деталями, что в конце концов воссоздает особого типа действительность, которую мы могли бы назвать сюрреалистической. К этому характерному стиранию реальности посредством фантазии и воссозданию суперреальности прибавляется постоянное разрушение действительного времени и пространства. И наконец, еще одна самая важная и характерная особенность: частое параллельное использование различных слов для обозначения одного и того же предмета, выражения одной и той же мысли, одних и тех же чувств. Человек западной культуры этот параллелизм воспринимает как бессмысленную игру слов, однако индейцам он, несомненно, позволял достичь неизмеримо высокой степени поэтичности, способствовал созданию душевного настроя, который почитался магическим.

Возвращаясь к вопросу о возникновении в культуре аборигенных народов Америки родственного роману литературного жанра, достаточно было бы приравнять романную форму в стадии ее зарождения к эпосе. Героическая легенда, основанная на вымысле, передавалась рапсодами, «великими языками» племен, которые обходили города и декламировали различные тексты родной культуры.

Этим эпическим песням, столь распространенным в индо-американской литературе и столь мало нам известным, было присуще то, что мы называем «романной интригой» и что испанские монахи и ученые мужи обозначали словом «выдумки».

Легенды романного характера, которые корнями своими уходили в глубокую древность, хранили память о славных подвигах и внушали слушателям желание свершить их. Эта литература, отражающая действительность реальную и в то же время вымышленную, обрывается в своем развитии, как только испанцы поработают индейцев, после чего она доходит до нас подобно черепкам сосудов великих погибших цивилизаций. Однако она все еще продолжает существовать все в той же документальной форме, хотя уже не как свидетельство величия, а как свидетельство падения, не свободы, а рабства, не властелинов, а рабов; и новая нарождающаяся американская литература и попытается заполнить немые пустоты той эпохи. Процветающие на Иберийском полуострове литературные жанры — реалистический роман и драма — в Америке не прививаются. Клича индейцев, сила и кровь, реки, моря и миражи — вот чем забита голова испанца, написавшего первый и великий американский роман: ведь именно «романом» следует считать «Правдивую историю завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо. Может быть, я заблуждаюсь, называя романом то, что сам солдат Берналь Диас назвал не просто историей, а «историей правдивой»? Но разве же не часто романы заключают в себе правдивую историю? Однако возникает вопрос: не будет ли дерзостью назвать творение

знаменитого хрониста романом? Тому, кто так думает, я просто предлагаю погрузиться в лихорадочную захлебывающуюся прозу этого солдата и ручаюсь: безоглядно войдя в нее, вы постепенно забудете, что в ней повествуется о действительно случившихся событиях, и книга покажется вам чистым вымыслом. Чему ж удивляться, если даже сам Берналь, стоя под стенами Теночтитлана, восклицал: «До чего же это похоже на чудеса из Книги об Амадисе!»

Хроника создана испанцем, возразят мне, но ведь испанского в ней только то, что автор ее уроженец Испании и написана она на старокастильском наречии. Создавалась же она в Сантьяго де Кабальерос де Гватемала, где и хранится прославленная рукопись. Даже знатоки классической испанской литературы считают эту прозу необычайно изысканной и удивляются, что ее автор — простой солдат. Они не задумываются о том, что Берналь не только слышал многие произведения индейской литературы, но и испытал их влияния.

Есть и другое родство Берналя с Америкой — еще более явное. Индейцы, уже поработанные, в своих поздних печальных песнях требуют справедливости; и справедливости требует Берналь Диас дель Кастильо, распахивая душу и давая выход своему гневу в короткой яростной хронике, протестующей против забвения, в котором он остался после «баталий и конкисты».

Начиная с этого момента вся латиноамериканская литература — и проза, и поэзия — становится не только документальным свидетельством каждой эпохи, но и, говоря словами венесуэльского писателя Артуро Услара Пьетри, «оружием борьбы». Вся наша великая литература документальна и требовательна. Это не бесстрастный документ, ее горящие строки способны не только доставлять наслаждение, но и убеждать.

А кого дает нам Южная Америка? Чистого метиса во всей его характерности, первого изгнанника Америки — Инку Гарсила-со. Этот покинувший родину креол, разоблачая угнетателей Перу, вторит уже ясно различимым голосам индейцев. Великолепная проза Инки, его требования справедливости представляют собой не только американское, равно как и не только испанское, начало — это проявление духовного смешения, взаимопроникновения народов.

В то время в прозе Инки еще никто не заметил «идею», как принято говорить сейчас. «Идея» выявилась во время борьбы за независимость. Именно тогда обнаружили, как Инка с чувством превосходства индейца над завоевателем-испанцем издается над властью двух кинжалов, то есть над гражданской и церковной цензурами. Позднее испанские власти осознают значение этого произведения, содержащего в себе столько остроумия, фантазии и горечи, а когда наконец осознают, прикажут тщательно проследить историю жизни Инки Гарсила-со и найдут в ней «много предосудительного».

Нашу литературу изгнанничества, которая и в дальнейшем

останется документом своей эпохи, сформировали писатели самые разные.

Так, у нашего гватемальского поэта Рафаэля Ландивара есть своя форма мятежа. Его протест молчалив, всех испанцев он называет кратко и без всяких определений «гиспани»¹. Хотя Ландивар — поэт малоизвестный, я обращаюсь к его творчеству не случайно, считая, что за правдивое выражение духа наших земель, природы и людей его можно назвать знаменосцем американской литературы. Об этом пишет Педро Энрикес Уренья: «Среди всех испаноамериканских поэтов колониального периода Ландивар — лучший мастер пейзажа, первый, кто решительно порывает с принципами литературы Возрождения и открывает характерный мир природы Нового Света, с его флорой и фауной, горами и полями, озерами и водопадами. Описание обычаев, ремесел и развлечений американских народов полно грациозной живости, причем в его поэме, с начала и до конца, прослеживается глубокая симпатия к индейским культурам и понимание их жизнестойкости».

Поэма Рафаэля Ландивара, состоящая из 3425 латинских гекзаметров и разделенная на 10 песен, впервые издается в итальянском городе Модена в 1781 г. под заглавием «Сельская Мексика». Год спустя она переиздается в Болонье. Поэт, названный Менендесом-и-Пелайо «Вергилием современности», восхваляет перед европейцами достоинства американских земель и совершенства людей. Он страстно хотел доказать обитателям Старого Света, что Везувию и Этне можно противопоставить мексиканский вулкан Хорульо, прославленным фонтанам Касталии и Аретузы — гроты и водопады Гватемалы в Сан Педро Мартир и что сенсонгле — «птица с 400 звуками в горле» — в царстве славы возносится выше, чем соловей.

Он воспевает богатство неосвоенных земель, чистое золото и серебро ценных монет и головы сахара, подаваемые к столу королей.

Не обошелся поэт и без подсчетов американских богатств, которые должны были ослепить европейца. Он перечисляет табуны лошадей, отары овец, стада буйволов, коз и свиней, целебные источники, некоторые неизвестные в Европе народные игры, например упоминает игру «летающая палка», прославляет гватемальские какао и шоколад. Следует отметить и еще одну немаловажную деталь: любовь поэта к туземцам. Он восхваляет благородную во всех своих проявлениях индейскую расу, живописует созданные аборигенами чудесные плавучие сады, представляет индейцев образцом добродушия и мастерovitости, но при этом не забывает и об их неисчислимых страданиях.

Образу злобного, ленивого и порочного туземца, созданного в Америке самими же эксплуататорами и распространяемого в Европе, Ландивар противопоставляет иной портрет индейца —

¹ Название жителей Иберийского полуострова, принятое у латинян.

как человека, на плечи которого давил и давит непосильный труд.

В данном случае я не просто декларирую свое мнение, с которым можно согласиться или нет. В поэме действительно подробно показана жизнь индейцев: мы видим, как индеец путешествует на своей удобной пироге или везет товары, мы восхищаемся, наблюдая, как он изготавливает пурпурную и карминную краски, как вытягивает нити из шелковичных червей, как упрямо цепляется за скалу, чтобы сколупнуть драгоценную ракушку, дающую цвет целомудренной розы, как терпеливо и упорно возделывает индиго, добывает из шахт природное серебро, вычерпывает золотую жилу. Поэма Ландивара подтверждает наши слова о том, что великая американская литература не могла удовлетвориться пассивной ролью, в то время как народ голодал, живя на собственных же роскошных землях, и эта идея отражена в форме поэтического повествования. Пятьдесят лет спустя Андрес Бельо обновил американскую литературу в своих известных «Американских силах»^{*}: в этом бессмертном и совершенном произведении вновь появляются картины природы Нового Света, включающие в себя все, начиная от майса и кончая кабесой¹, который стоит «как горделивый вождь рослого племени»; тут и какао «в коралловых урнах», и соборы, и бананы, и тропики во всей мощи их растительного и животного мира, но вся эта грандиозная картина «богатых земель» контрастирует с нищетой коренных жителей.

Бельо напоминает Инку Гарсиласо тем, что жил вдали от родины; по происхождению своему он, как и Ландивар,—американец, оба поэта без всякой робости смело открывают в истории мировой литературы день Америки.

Начиная с этого момента образ природы Нового Света пробуждает в Европе особенный интерес к континенту, но этот интерес никогда не станет искренне жгучим, каким он был у Ландивара и Бельо. Европейцы деформировали нашу действительность в своем видении, представляя ее чудесной, идиллической, райской, пример того—книги Шатобриана «Атала» и «Натчезы».

Характерное для европейской литературы использование природоописания как невесомого фоновое занавеса перейдет затем в креольский романтизм. Природе отводится постоянное место в произведениях поэтов и писателей-романтиков той эпохи. Например, Хосе Мариа Эредиа воспевает водопады Ниагары, а Эстебан Эчеверриа в стихотворении «Пленница» описывает пустыню. Не говоря уж о других романтиках того времени.

Американский романтизм был не только литературным направлением, но и знаменем патриотизма. Историки, поэты, прозаики разрывались между политической деятельностью и

¹ Род кактуса.

фантазиями своих творений. Среди поэтов, музу которых вдохновляла идея родины, выделялся Хосе Мармоль, автор самого читаемого в Америке романа «Амалия».

Мы, сами испытавшие разрушительную силу диктатур в Центральной Америке, дрожа перелистываем страницы этой книги. Анализируя роман Мармоля, критики нередко отмечают его неровность и неряшливость, не задумываясь о том, что, когда пишутся подобные вещи, сердце рвется из груди, и каждая фраза, каждый абзац, каждая страница хранят в себе следы этой сердечной аритмии, вызванной болью за родину. Среди латиноамериканских романов «Амалия» — один из самых жгучих документов эпохи. Роман Мармоля — это проклятие диктатуре, он и сейчас потрясает читателей и для многих стал символом веры.

И как раз в этот момент раздается голос Сармьенто — писателя, поставившего извечную дилемму «варварство или цивилизация». Его роман «Факундо» стал подлинным выразителем креольской Америки — Америки, которая не желает умирать и уже достаточно окрепла, чтобы сломать схематическую антитезу «варварство или цивилизация» и найти между этими крайностями точку опоры для объединения народов, не нарушая их собственных систем ценностей и самобытной характеристики.

В середине прошлого века в Гватемале объявляется другой, не менее страстный романтик — Хосе Батрес Монтуфара. Погружаясь в живое и остроумное повествование Монтуфара, читатель, однако, забывает о развлекательности, вслушиваясь в голос поэта. С каким изяществом, полным горечи, проникает он в глубины насущнейших проблем своего времени!

Но вот раздается другой голос, слышный на обоих континентах, — голос Хосе Марти. Горящие слова этого поэта и публициста, жившего у себя на родине и в изгнании, и сейчас актуальны, равно как и его личный пример самопожертвования.

Начало XX века дает множество поверхностных поэтов, за исключением лишь очень редких имен, среди них прежде всего бессмертного поэта Рубена Дарио и гондурасца Хуана Рамона Молины. Творчество же большинства, лишенное всего живого, превращается в пустословие. Удовлетворяясь беспомощным подражанием иноземной поэзии, они игнорируют ясные уроки индейских рапсодов, забывают об основателях нашей великой литературы и осмеивают тех, кто воспевал героев — борцов за свободу, обвиняя их в местническом патриотизме.

И только после первой мировой войны горсточка художников выходит на отвоевание своей самобытности, навстречу индейской культуре и материнскому испанскому началу; из этого похода они выносят идеи, устремленные в будущее.

Литература Латинской Америки возрождается уже не под знаком поэзии, а под знаком прозы, многоликой и критической в своих проявлениях. И первыми ее шагами будет погружение в реальную действительность — именно погружение, а не просто

объективное отражение. Писателям предстоит вникнуть в суть явлений, дабы осознать и понять все человеческие проблемы, стоящие за ними.

Современной латиноамериканской литературе, возникшей в соприкосновении с действительностью, ничто человеческое, ничто реальное не чуждо. Это прежде всего относится к роману. Никто уже не сомневается в том, что наш роман постепенно становится ведущим в сфере данного жанра во всем мире. Он процветает в каждой нашей стране, в творчестве писателей самых различных направлений, причем он основан прежде всего на американском материале и поэтому становится документальным отражением нашей истории. И мы, современные латиноамериканские романисты, продолжая давнюю традицию нашей литературы — служить народам, должны требовать передачи земель неимущим, а шахт — эксплуатиремым, должны отстаивать права огромного числа людей, гибнущих на полях, изнемогающих на банановых плантациях. И потому для меня подлинный латиноамериканский роман — это вопль горечи, идущий из глубины веков и разливающийся на сотнях страниц. Настоящий латиноамериканский роман передает дух народа, и он во весь голос отстаивает его права; ведь кровь и сок наших обширных земель опять текут к морю, чтобы обогатить новые метрополии.

Сознательно или бессознательно, наш роман впитывает в себя свежесть и мощь полусохранившихся индейских текстов, впитывает печаль, запечатленную в креольских глазах, высматривавших зарю в колониальной полночи — полночи, во всяком случае более светлой, чем та тьма, что нам угрожает сейчас. Но прежде всего роман вбирает в себя жизнеутверждение и блистательный оптимизм тех писателей, которые, бросив вызов инквизиции, пробили в сознании людей брешь, превращая их в борцов.

В тоне евангельских заповедей я бы сказал: если ты пишешь роман, дабы развлечься, — сожги его! Ибо, если его не уничтожишь ты сам, его уничтожит бег времени, он и ты вместе с ним сотрется из памяти народной, где надеется сохраниться любой поэт или романист. Сколько же в прошлом писалось развлекательных романов! И так во все эпохи. И кто их помнит? И наоборот, до чего легко перечислить имена тех наших писателей, кто писал, чтобы оставить заповедь. Дать наставление. Романист пишет послания, как апостол Павел для язычников. Ведь именно апостол Павел, намереваясь отрешиться от мирского, сталкивается с рыкающей действительностью окружающего мира — той самой действительностью, которая в наших странах нас душит и ослепляет. Но мы не можем уйти от этой действительности, ведь она воплощается и в образах повстанцев мексиканской революции из произведений Мариано Асуэлы, Агустина Яньеса и Хуана Рульфо — писателей, чьи идеи так же отточены, как и ножи их героев, — воплощаясь в вопле протеста против эксплуатации и угнетения индейцев в

романах Хорхе Икасы, Сиро Алегрии и Хесуса Лары, и в образе доньи Барбары из романа Ромуло Гальегоса. В романах «Глубокие реки» Хосе Мариа Аргедаса, «Темная река» аргентинца Альфредо Варелы, «Сын человеческий» парагвайца Роа Бастоса, «Город и псы» перуанца Варгаса Льюсы — в образах обескровленных тружеников наших земель. Хосе Мансисидор нас приводит в поселения нефтяников, туда же направляются, покидая свои родные деревни, и герои «Мертвых домов» Мигеля Отеры Сильвы. Давид Виньяс сталкивает нас с трагедиями Патагонии, Энрике Вернике заставляет испытать ужас затопляющего деревни наводнения, а Вербицкий и Мария де Хесус приводят в подобные дантовскому аду районы больших городов с их нищетой и нечеловеческими условиями жизни. В романе Володи Тейтельбойма «Сын селитры» рассказывается о тяжелой работе по ее добыче; Никомедес Гусман заставляет нас ощутить жизнь чилийских детей в рабочих районах; в романе «Харагуа» Наполеона Родригеса Руиса рассказывается о сальвадорских крестьянах, в «Пепле Исалько» Д. Флаколля и Кларибель Алегрии — о быте наших маленьких местечек. Нельзя говорить о пампе, не прочитав «Дон Сегундо Сомбра» Гуиральдеса; о сельве, не зная «Пучины» Эустасио Риверы; о неграх, не зная романов Жоржи Амаду; о льяносах Бразилии, не прочтя «Тропы большого сертана» Гимараэнса Розы, о равнинах Венесуэлы, не имея представления о творчестве Рамона Диаса Санчеса.

Пытаясь завоевать себе место в мире литературы, наши писатели вовсе не стремятся к сенсационности или жестокости. Мы люди гуманные, притом мы расово, географически и социально объединены с сотнями, тысячами и миллионами американцев, живущих в нищете — и это в нашей-то роскошной и богатой Америке. Своими романами мы стремимся пробудить к жизни чувства добра, гуманизма, взываем к тем, кто способен помочь этим людям.

Уже значительно продвинулся и процесс метисации литературы, который, соединяя различные художественные элементы, способен придать описаниям природы чисто человеческое содержание. Не природа для богов, как в индейских текстах, и не природа для героев, как в писаниях романтиков, а природа для людей, мощно вбирающая в себя человеческие проблемы. Как и всех любящих литературу, нас восхищает красота стиля, и потому любой из наших романов — подвиг слова. Настоящая алхимия. Мы знаем это. Нелегко разобраться в произведении, где писатель с огромными усилиями и упорством добывается совершенного овладения своим материалом, то есть словом. Да, это простые слова, но как много законов есть в их употреблении, сколько правил! В словах ощущается биение создаваемых ими же миров. Они звучат, как дерево, как металл. Они звукоподражательны. В работе с нашим языком прежде всего надо обратить внимание на звукоподражательность. Сколько однократных и многократных отзвуков нашей природы слышно

в наших словах и фразах! Инстинктивное употребление слов рискованно для прозаика. Здесь надо руководствоваться звучанием. Слушать. Слушать своих героев. Кажется, будто лучшие наши романы были проговорены, а не написаны. Само слово заключает в себе динамику поэзии и открывается сначала в звучании, а только потом в своем значении.

Поэтому великие испано-американские романы можно сравнить с своеобразными музыкальными произведениями.

Неожиданностями чревато и слияние языков. В американское «смещение» языков, помимо индейских, привнесены потоками иммигрантов элементы самых различных европейских и азиатских языков.

Есть и еще один язык—язык образов. Наши романы написаны не только словами, но и образами. Многие, читая наши романы, как бы видят их кинематографически. И не только потому, что американские прозаики стремятся к наглядному утверждению своей самобытности, но и потому, что они чувствуют себя обязанными, используя все богатства звучания, значения и образности нашего языка, обобщить голоса своих народов. Язык образов не создан искусственно для того, чтобы вместить в себя все содержательное богатство речи, или так называемую поэтическую прозу,—это язык живой, сохраняющий весь лиризм, всю фантазию, изящество, все хитроумие, свойственные стилистике латиноамериканского романа. В основе нашей романтики—язык поэзии, который становится ее дыханием, дыханием природы.

Думаю, что зарубежных читателей в нашем романе привлекает именно то, чего мы достигли с помощью языкового колорита, благодаря слиянию речи с музыкой природы и подчас со звучанием индейских языков, их древних значений, нечаянно зазвучавших в нашей прозе. А также благодаря тому огромному значению, какое мы придаем слову, значению абсолютному, символическому. Наша проза отрешается от упорядоченности синтаксиса кастильского наречия, так как слово имеет для нас такую же самоценную значимость, какую оно имело в индейских языках. Слово—его значение, звучание и очаровательная богатая инверсия... Никто не поймет нашу литературу, нашу поэзию, не признавая за словом силы очарования.

Слово заставит читателя вжиться в наши произведения, поможет достичь единения с читателем, разволновать, растревожить его—и он забудет о повседневности и станет соучастником сюжетных перипетий нашего романа, литературы, которая ничем не осквернит его идеалы. Латиноамериканский роман не может испортить читателя, наоборот, он может только обогатить его—именно к этому упорно стремятся наши писатели, именно потому наш роман, написанный прекрасным языком с широкими литературными возможностями, с бесценной магией слова, со способностью к глубокому отражению мира чувств и настроений человека, становится носителем идей и выразителем чаяний наших народов.

Хорхе Луис Борхес

АРГЕНТИНСКИЙ ПИСАТЕЛЬ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Мне хотелось бы сформулировать и высказать несколько своих скептических соображений, касающихся проблемы отношения аргентинских писателей к литературной традиции. Мой скептицизм относится не к трудности или невозможности разрешения данной проблемы, а к самому факту ее существования. Мне кажется, тема эта — чисто риторическая, годная лишь для патетических разглагольствований; речь идет не столько о действительной интеллектуальной трудности, сколько о чистой видимости, словом, о псевдопроблеме.

Прежде всего я хотел бы рассмотреть некоторые наиболее трафаретные подходы к вопросу и его решению. Я начну с тезиса о том, будто аргентинская литературная традиция уже проявляется в гаучистской поэзии*, — тезиса, выдвигаемого почти механически, без всякого аналитического обоснования. Из этой концепции следует, что идеи, темы и лексика гаучистской поэзии являются точкой отсчета, архетипом нашей литературы, и потому они должны соотноситься с творчеством наших современных писателей. Это самое распространенное убеждение, и потому я несколько повременю с его анализом.

Тезис был предложен Лугонесом в его книге «Пайадор»*. У нас, аргентинцев, говорится в ней, есть ставшая классической поэма «Мартин Фьерро», которая для нас должна быть тем же, чем были для греков гомеровские песни.

Это мнение трудно оспаривать из страха так или иначе дискредитировать поэму «Мартин Фьерро». Поэму эту я считаю самым добротным произведением аргентинской литературы, но вместе с тем я столь же уверен, что «Мартин Фьерро» — это вовсе не наша библия и не наша каноническая книга, как это подчас принято утверждать.

В книге «История аргентинской литературы» Рикардо Рохаса — одного из канонизаторов «Мартина Фьерро» — есть

одно, на первый взгляд почти тривиальное, но на самом деле весьма хитрое рассуждение.

Основой творчества гаучистов, то есть таких поэтов, как Идальго, Аскасуби, Эстанислао дель Кампо и Хосе Эрнандес, Рохас считает поэзию пайадоров, то есть фольклорные песни гаучо. Исходя из того, что народная поэзия написана восьмистопным стихом, а поэты-гаучисты пользуются как раз тем же метром, он умозаключает, что творчество гаучистов является продолжением и совершенствованием традиции пайадоров.

В этом рассуждении, думается, есть очень серьезная ошибка или же определенная подтасовка: ведь если Рохас прав, и гаучистская поэзия, зародившаяся в творчестве Идальго и достигшая расцвета в поэме Эрнандеса, восходит к фольклору гаучо, является его продолжением или порождением, то выходит, Бартоломе Идальго вовсе не Гомер этой поэзии, как сказал Митре, а всего-навсего одно из звеньев длинной цепочки.

Рикардо Рохас делает из Идальго пайадора: однако, как явствует из той же «Истории аргентинской литературы», этот предполагаемый пайадор начинал свое творчество с одиннадцатисложных стихов — метра, естественно запретного для пайадоров, которые так же не понимали его гармонии, как в свое время не понимали ее испанские читатели в стихах Гарсиласо, заимствовавшего одиннадцатисложник у итальянцев.

Я считаю, что между фольклорной поэзией гаучо и гаучистской поэзией существует фундаментальное различие. Это различие, касающееся не столько лексики, сколько замысла произведений, станет вполне очевидным, если сравнить любой сборник народных песен с «Мартинем Фьерро», «Паулино Лусеро» или «Фаустом»*. Народные деревенские или городские поэты раскрывают в своих стихах только самые общие темы — страдания из-за любви, из-за отсутствия любимой, горечь любви и т. д., — причем пользуются при этом также самой общераспространенной лексикой. В отличие от них гаучистские поэты сознательно культивируют народную речь, которая для пайадоров естественна. Язык народных поэтов не всегда грамотен, но все ошибки проистекают из их необразованности. Гаучисты же намеренно ищут самобытные словечки, стремятся к переизбытку местного колорита. И вот доказательство этому: любой колумбиец, мексиканец, испанец сразу же, без всякого труда, поймет поэзию пайадоров и гаучо, но ему не обойтись без глоссария, чтобы хоть приблизительно разобраться в стихах Эстанислао дель Кампо или Аскасуби.

Все сказанное можно резюмировать следующим образом: гаучистская поэзия, создавшая — еще раз настойчиво повторяю — поистине великолепные произведения, — это литературное течение, столь же искусственное, как и всякое другое. Уже первые гаучистские произведения — куплеты Бартоломе Идальго — претендуют на то, чтобы «выглядеть» песнями с чисто фольклорным звучанием, как бы написанными гаучо. Нет

ничего более далекого от народной поэзии, чем эти стихи. Наблюдая не только за деревенскими, но и за столичными пайадорами, я замечал, что народ чрезвычайно серьезно относится к самому акту сочинения песен и потому инстинктивно старается избегать просторечий и стремится употреблять наиболее пышные слова и обороты. Обилие креолизмов¹ в песнях современных пайадоров, очевидно, объясняется влиянием гаучистской поэзии, но в принципе эта черта не была свойственна поэтическому фольклору, доказательство чему мы видим в поэме «Мартин Фьерро» (только никто этого почему-то не замечал).

«Мартин Фьерро» написан на языке, характерном для гаучистской поэзии, особенно изобилующем просторечиями в описаниях деревенской жизни; с их помощью автор пытается убедить нас, будто поэма сочинена гаучо. Однако в одном знаменитом отрывке Эрнандес на время забывает о местном колорите и пишет на общепринятом испанском, причем не о местных темах, а о грандиозных абстрактных понятиях: о времени, пространстве, море, ночи. Я имею в виду отрывок из конца второй части — пайаду² между Мартином Фьерро и Негром*. Получается так, будто сам Эрнандес вдруг захотел обозначить разницу между своей гаучистской поэзией и подлинной поэзией гаучо. Как только эти два гаучо — Фьерро и Негр — начинают петь и обращаются в стихах к философским темам, с них тут же слетает вся гаучистская аффектация. То же самое я наблюдал, слушая современных пайадоров: они всячески избегают местных или жаргонных словечек и стараются петь на грамотном испанском. Разумеется, им это не удастся, но главное — их отношение к поэзии как к чему-то высокому, чему-то «выдающемуся», сказали бы мы с улыбкой.

Мне кажется ошибочным утверждение, будто аргентинская поэзия должна изобиловать местным колоритом и описаниями различных характерных реалий аргентинской жизни. Если бы нас спросили, какая книга по сути своей более «аргентинская»: «Мартин Фьерро» или сборник сонетов «Урна» Энрике Банчса, то у нас не было бы никаких резонов указывать на первую. Пусть в сонетах Банчса не представлены ни аргентинский пейзаж, ни наша топография, ботаника, зоология, но в них есть другие аргентинские элементы.

Мне вспомнилось несколько строк Банчса, словно нарочно написанных, чтобы дать нам возможность утверждать, будто книга «Урна» не аргентинская; вот они: «...Солнце блестит на стеклах и на черепичных крышах. Соловьи поют о том, как они влюблены».

Кажется, обвинения в отрыве поэта от реальности неизбежны: «Солнце блестит на стеклах и на черепичных кры-

¹ Слова местного латиноамериканского происхождения. — *Прим. перев.*

² Поэтическое состязание пайадоров, основанное на импровизации. — *Прим. перев.*

шах...» Энрике Банчс писал эти стихи, живя в пригороде Буэнос-Айреса, а как известно, в пригороде нашей столицы — дома с плоскими крышами, а не с черепичными; далее: «...соловьи поют о том, как они влюблены»: «соловей» — образ, взятый не из действительности, а скорее из литературы, из греческой и европейской литературной традиции. В обращении к этим условным образам, к этим выдуманным черепичным крышам и соловьям нет, конечно, никакой связи с аргентинской архитектурой и орнитологией, зато есть чисто аргентинская стыдливость и недомолвка. Банчс, говоря о гнетущем его горе, о женщине, которая его бросила и оставила в опустевшем для него мире, прибегает к таким условным, иноземным образам, как черепичные крыши и соловьи, — и факт этот весьма значителен: он свидетельствует о характерной для аргентинца недоверчивости, замкнутости, о боязни исповедей и доверительных бесед.

Не знаю, стоит ли говорить о вещах вполне очевидных, но идея, будто литературы должны различаться в соответствии с характерными чертами их стран, относительно нова, и так же нова и произвольна идея, вменяющая в обязанность писателю говорить только о своей стране. Не будем ходить далеко за примером: никто еще не покушался на право Расина считаться французским поэтом за то, что он выбирал для своих трагедий античные темы. Думаю, Шекспир был бы поистине изумлен, если бы его попытались ограничить только английской тематикой и если бы ему заявили, что, как англичанин, он не имел никакого права писать «Гамлета» на скандинавскую тему или «Макбета» — на шотландскую. Кстати, культ местного колорита пришел в Аргентину из Европы, и националисты должны были бы отвергнуть его как иностранное заимствование.

Однажды мне попало одно любопытное утверждение о том, что подлинно национальная литература может обойтись и, как правило, обходится без всякого местного колорита; я нашел эту мысль в «Истории возвышения и падения Римской Империи» Гиббона. Гиббон заметил, что в Коране, книге исключительно арабской, нет ни одного упоминания о верблюдах. Она была написана Магометом, а Магомет, будучи арабом, знать не знал, что верблюды — это что-то специфически арабское, для него эти животные были частью повседневной действительности, самой по себе ничем не примечательной. В отличие от него фальсификатор, турист, арабский националист первым делом «выставит» верблюда и начнет прогонять целые караваны верблюдов через каждую страницу, — а Магомета это не волновало: он был арабом и знал, что можно оставаться арабом и не сидя на верблюде. Так вот, мне кажется, мы, аргентинцы, в этом смысле должны походить на Магомета и верить в возможность оставаться аргентинцем и без нагромождений местного колорита.

Я позволю себе здесь одно признание, совсем коротенькую исповедь. В течение многих лет я писал книги, ныне, к

счастью, забытые, в которых пытался воплотить вкусы и суть предместных районов Буэнос-Айреса; и, естественно, я безмерно увлекался предместной лексикой, не избегал и таких словечек, как *кучильеро*¹, *милонга*², *тапиа*³ и тому подобных — так я писал те забытые и достойные забвения вещи. Затем, где-то год назад, я написал рассказ под названием «Смерть и компас»: это что-то вроде описания ночного кошмара, в котором фигурируют деформированные ужасными сновидениями реалии Буэнос-Айреса. И вот после того, как этот рассказ был опубликован, друзья сказали мне, что наконец-то почувствовали в моей прозе привкус буэнос-айресского предместья. Так, после стольких лет бесплодных поисков мне это удалось — а все потому, что я намеренно не искал этого привкуса, а просто отдался во власть сна!

Мне хотелось бы обратиться к такой прославленной книге, как «Дон Сегундо Сомбра» Гуиральдеса, на которую постоянно ссылаются «националисты», утверждая, будто «Дон Сегундо Сомбра» — это и есть народная книга. Но если сравнить этот роман с традициями гаучо, то прежде всего заметны различия. «Дон Сегундо Сомбра» изобилует метафорами, не имеющими ничего общего с деревенской народной речью, зато очень схожими с метафорами, употребляемыми в литературной среде Монмартра того времени. Что касается фабулы и сюжета, то в них легко заметить влияние «Кима» Киплинга, чье действие происходит в Индии и который в свою очередь был написан под влиянием «Гекльберри Финна» — миссисипской эпопеи Марка Твена. Говоря все это, я вовсе не принижаю ценность аргентинского романа, наоборот, я хочу сказать, что эта книга не могла бы появиться, если бы Гуиральдес еще задолго до написания романа не был знаком с поэтической техникой французской литературы своего времени и с творчеством Киплинга; то есть для этой аргентинской книги были необходимы Киплинг, Марк Твен и метафоры французских поэтов, и оттого, что роман вобрал в себя эти влияния, он — повторяю — не стал менее аргентинским.

Я хочу отметить еще одно противоречие: на словах националисты превозносят творческие способности аргентинца, а на деле они ограничивают нашего писателя, сводя возможности его поэтического самовыражения к куцым местным темам, как будто мы не можем говорить о мировых проблемах. А вот еще одно утверждение. Считается, что мы, аргентинские писатели, в своем творчестве должны придерживаться определенной традиции, связанной прежде всего с испанской литературой. И это тоже ограничение наших возможностей; для доказательства возможно привести много примеров, остановлюсь на двух. Первый: всю историю аргентинской литературы

¹ Поножовщики.

² Народный песенно-хореографический жанр.

³ Характерная для буэнос-айресских предместий стена из прессованной в форме кирпича земли.

можно безошибочно определить как активное стремление для собственного самоутверждения «отделиться» от Испании. Второй: для нас возможность получить эстетическое наслаждение от чтения испанской литературы — наслаждение, которое лично я вполне разделяю, — связана с определенным трудом: требуется одолевать классический испанский язык (отличный от современного, на котором говорят в Аргентине. — *Прим. перев.*). Сколько раз я давал не очень сведущим в литературе людям переводные книги английских или французских авторов — и они им нравились сразу, без всяких усилий с их стороны; когда же я предлагал своим друзьям произведения испанцев, то замечал, что без специального опыта чтения эти книги нравятся меньше. Поэтому тот факт, что некоторые прославленные аргентинские писатели ориентировались на испанскую литературу, свидетельствует не столько о генетически унаследованных способностях, сколько об образованности этих писателей.

Подхожу еще к одному суждению по проблеме отношения аргентинского писателя к традициям; я его недавно вычитал, и оно меня очень удивило. Мы, аргентинцы, дескать, оторваны от прошлого; существовал как бы некий разрыв в преемственности между нами и Европой. Из этого суждения вытекает, будто мы, аргентинцы, живем словно в первые дни творения; попытки вникнуть в европейские темы и идеи — иллюзорны, ошибочны, мы должны осознать наше одиночество, и незачем нам претендовать на равенство с европейцами.

Это суждение мне кажется необоснованным. Я понимаю, что многие его принимают, так как в этой декларации нашего одиночества, упадничества и примитивизма есть, как и в экзистенциализме, некое очарование патетики. Разделяя эту идею, многие чувствуют себя одинокими, безутешными и потому в какой-то степени оригинальными. Однако я замечал, что у нашего народа, как у всякой молодой нации, очень развито чувство истории. Все случившееся в Европе, все драматические события последних лет имели у нас глубокий резонанс. Споры между сторонниками франкистов или республиканцев во время гражданской войны в Испании, между сторонниками немецких нацистов или союзников принимали подчас очень ожесточенный характер. Если бы мы действительно были оторваны от Европы, ничего этого не было бы. Так же глубоко мы чувствуем и историю Аргентины, что вполне естественно: ведь она кровно и хронологически очень близка нам. Имена исторических личностей, битвы гражданских войн, война за независимость — все это, связанное с нашим временем и с нашими семьями, мы воспринимаем близко к сердцу.

Какова аргентинская традиция? Думаю, в этом вопросе нет никакой проблемы и на него можно ответить предельно просто. Я думаю, наша традиция — это вся культура. Мы не должны ничего бояться, мы должны считать себя наследниками всей вселенной и браться за любые темы, оставаясь аргентинцами...

Аугусто Роа Бастос

ОБРАЗ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЫ

Пытаясь разобраться в некоторых, наиболее характерных вопросах латиноамериканской прозы, думается, нельзя заранее вычерчивать определенные схемы, претендующие на всеобщий охват проблематики. Образ нашей прозы можно обрисовать только свободным и подвижным штрихом — только так удастся избежать подражания справочнику, который хотя и полезен для школяра, но совершенно непригоден для понимания природы живого и динамичного литературного процесса.

Культурные явления любой страны нельзя объяснить с помощью статичных формул и схем, так как они затушевывают все противоречия этих явлений.

В Америке, однако, нас уже приучили к довольно жестким разграничениям и к очень узким сопоставлениям и противопоставлениям, которые, в сущности, игнорируют процесс созидательного развития. Многие ученые, считая, будто историография и литературная критика к истинно творческим жанрам не относятся, окопались в своих архивах «инвариантов» и на основе плохо понятой ими классической литературы произвольно оценивают современные произведения как те или иные ее переосмысления и интерпретации. Может быть, именно поэтому на многие явления и проблемы нашей литературы в целом до сих пор смотрят как на непостижимые аномалии или неразгаданные загадки. Доказательство тому — нескончаемые, все продолжающиеся дискуссии по этому поводу, которые так и не привели ни к каким основополагающим выводам.

Выявление американизма или национализма в литературе, поиск характерных черт прозы, попытки классифицировать произведения по тематике, направлениям или жанрам и тому подобное — все эти альтернативы и постановки вопросов вписываются все в тот же набор схем и формул, которые к нашей литературе уже давно неприменимы, хотя бы по причине ее

обилия и зрелости. Например, одним из наиболее часто дискутируемых стал тезис, выдвинутый испанским профессором и критиком Педро Грасесом, об исключительно важном, поистине неизмеримом значении природоописания в латиноамериканском романе. Этот тезис оспаривался, обсуждался на дискуссии, как думалось, вполне исчерпывающей, но которая тем не менее отнюдь не закрыла проблему, судя по продолжающимся и в дальнейшем спорам на коллоквиумах и конференциях. В общем, утверждения Грасеса сводятся к следующему:

«Лучшие латиноамериканские романы — те, которые задают основной тон и суммируют в себе достижения прочих романов, — изменили традиционную концептуальную основу данного жанра. Главным героем латиноамериканского романа становится не человек в различных проявлениях своего бытия, а «одушевленная» природа, обобщающие символы, воплотившие в себе то, что можно назвать духовной географией величественных природных явлений континента. Герои-люди сведены к второстепенным персонажам, жизнь их сокрыта в тени самых значительных и определяющих событий естественного мира, вмещающихся со всей своей мощью и динамизмом в человеческие судьбы».

Грасес, как указали его оппоненты, выстроил ложную или по крайней мере анахроничную концепцию нашей прозы, в которой критерий ее развития и зрелости был поставлен с ног на голову, так как на самом деле изображение географической среды всегда было побочным элементом и подчинялось изображению человека и его проблем; не говоря уж о том, что подобная слишком субъективная характеристика чересчур упрощенно трактует нашу прозу во всем ее единстве и разнообразии, в ее неравнозначном и неравномерном развитии.

Еще Ортега-и-Гассет задолго до Грасеса писал в своем «Размышлении о молодых народах»: «История не могла начаться при чрезмерном обилии неосвоенных земель. Когда пространства больше, чем людей, — царит география, являющаяся предысторией». Вполне очевидно, что на самом деле нашу литературу волнуют не «бесконечное одушевление природы», а прежде всего история и человеческие конфликты и не «духовная география величественных природных явлений», а *география людей*, представляющая почти фатальную, неразрывную связь человека с обществом. Поэтому нашу прозу как отражение американской действительности можно правильно понять только с социально-исторической точки зрения.

Итак, каким же предстает образ нашей прозы, если основываться на этой концепции, отождествляющей литературу с общественной жизнью?

Бразильскому социологу и критику Антонио Кандидо принадлежит одно из самых тонких и ясных суждений по этому вопросу. По его мнению, литература — это «система произведений, связанных некими общими знаменателями, позволяющими в каждый исторический период выявить в произведениях

определенные доминирующие элементы. К этим общим знаменателям, помимо признаков чисто внешних (язык, темы, образы), относятся отдельные художественно переосмысленные психологические и социальные факторы, которые, будучи по природе своей историчны, ставят литературу в органическую зависимость от общественной жизни. Среди них я выделяю следующие факторы: наличие писателей, более или менее ясно осознающих свою роль; наличие различных типов читателей, без которых не мыслится литературное произведение, и, наконец, существование передаточного механизма, связывающего первых со вторыми (в общих словах — это язык, стиль произведений). Эти три фактора в сочетании и создают такую форму общения, как литература, которая предстает перед нами в виде символической системы, преобразующей глубочайшие побуждения личности в средство контакта человека с другими людьми и в интерпретацию различных жизненных явлений».

Опираясь на мнение Кандидо, уругвайский критик Анхель Рама развивает его мысль:

«Для существования литературы недостаточно одних только хороших или имеющих успех произведений. Литература появляется лишь в том случае, когда самые различные произведения и эстетические направления сплавляются в единую гармоническую структуру, отвечающую потребностям данного общества, с характерными для нее интенсивностью, непрерывной творческой напряженностью, устремленностью в будущее».

Кандидо и Рама едины в своем мнении: изучение литературы должно основываться на том, что всякое художественное творчество сознательно или бессознательно отражает общественные чувства и стремления, а тем самым, могли бы добавить мы, и классовую идеологию. «Литература не независима от прочих исторических категорий», — утверждал Хосе Карлос Мариатеги, отмечая становление нового национального характера перуанской литературы. И именно роман, с органически присущим ему духом анализа, наиболее приспособленный не только для отражения общественных изменений, но и для их осмысления, является лучшим инструментом исследования жизни в самых глубинных ее слоях.

Помимо определенной эстетической ценности литература должна иметь внутренний стержень, единое и обобщенное видение всей действительности в целом. Эта внутренняя связь в определенные моменты превращает литературу в фактор межчеловеческого общения, а также определяет историческую преемственность самых различных произведений.

Можно ли в этом смысле говорить о существовании латиноамериканской литературы?

Этот вопрос также служит предлогом для схоластического пустословия, только затемняющего проблему, истинная суть которой сводится к исследованию нашей литературы в ее связи с историей, экономикой, общественной жизнью, то есть в ее отношении к реальной действительности.

Самое удивительное, что люди, казалось бы, наиболее способные и искушенные в этих проблемах, идут неверным путем, несмотря на минимальную практическую ценность получаемых выводов.

Свою книгу «Основы испано-американской литературы» Гильермо де Торре начинает с такого вопроса:

«Существует ли испано-американская литература?» — и отвечает на него другим вопросом: «А не лучше ли было бы выяснить, есть ли в испано-американской литературе свои шедевры, свои великие писатели со своими ставшими классическими произведениями, идеи, темы и стили, равноценные любой западноевропейской литературе, — словом, есть ли в ней все то, что определяет и оправдывает ее автономизацию?»

Как мы видим, испанский критик вопрос о существовании испано-американской литературы ставит в зависимости от степени ее автономности. Такое суждение выражает типичную позицию ортодоксального испанизма в культуре, позиция эта, конечно, великодушна и благожелательна, однако не вполне объективна.

Культурный испанизм проявляется во всей своей полноте, когда испанцы говорят латиноамериканцам:

«Не важно, есть ли в вашей литературе свои шедевры, великие писатели, классические произведения. Не важно, есть ли у нее свои темы, идеи и стили, равноценные любой западноевропейской литературе. Не важно, достигла ли она самостоятельности. Даже если нет — вы не нищие: вам принадлежит вся культура Испании, в том числе и литература. Вы — наследники «Сида», «Дон Кихота» и плутовского романа (пикарески). Не требуйте большего, будьте довольны и этим».

Отчасти эти слова верны: действительно, мы — неотъемлемые наследники европейской и испанской культуры, и наша литература, по крайней мере в одном, самом очевидном, в отношении языка, может считаться производной от испанской. Но ведь это еще не самое главное. Хотя и у нас были свои литературные шедевры, если говорить об их эстетической ценности (а на деле число их все растет), они никогда бы не стали *литературой*, если бы помимо простой фиксации событий, помимо чисто внешних описаний не заключали в себе глубокого отражения жизни наших стран, общности их судеб, нашего стремления быть причастными к истории — словом, выражения нашей *действительности*, понимаемой в единстве всех ее связей, сфер, созидательных стимулов.

В этом отношении наша литература отражает действительность, исторически отличную от реалий Иберийского полуострова. А одной опоры на испанскую литературу было далеко не достаточно для того, чтобы наша проза сразу же и полностью освоила все обилие и богатство ее произведений, ее идеи, особенности бытования и миросозерцания — одним словом, все, чем определяется непреходящее своеобразие как испанской, так и американской литературы.

Не следует забывать, что испано-американская литература формировалась в колониальный период в процессе синтеза различных культурных и этнических элементов, все еще находящихся в постоянном конфликте, результаты которого и сейчас сказываются в некоторых наиболее характерных ее чертах.

Приравнивать американскую литературу к испанской можно только в том случае, если абстрактный критерий общности языка и традиций возвести в доказательство монолитного и неизменного единства культур. Но при этом сам критерий должен был бы стать обратимым: если верно, что мы — наследники «Сида», и «Дон Кихота», и плутовского романа, а это действительно так, — то в какой степени считать «испанскими» такие известные произведения нашей литературы, как «Фаундо», «Мартин Фьерро», «Те, кто внизу», «Пучина», «Сеньор Президент», или такие направления, как индеанистская* или гаучистская литература?

Несмотря на общность языка, традиции и даже отдельных стилистических и формальных элементов — вспомним, например, явное сходство стихосложения поэзии гаучо и романсеро*, — разве испанские читатели не почувствуют в перечисленных произведениях присутствие и выражение совершенно иного, неведомого им космовидения? Как же может мироощущение американцев слиться в одно внутренне связанное неразрывное целое с сознанием испанцев?

Отличительные черты двух литератур проявляются не только в тематике и языковых вариантах, как считает де Торре; различия наблюдаются даже в том случае, если произведения, возникшие из одного источника или под влиянием одних и тех же исторических или эстетических идей, сходны в тематическом, языковом и стилистическом отношениях.

Характер испано-американской литературы формируется уже с момента ее зарождения, когда креольский элемент в своей «определенной жизненной позиции» выявился настолько, что вступил в диалектическое противоречие с испанским элементом; борьба этих противоположностей привела к образованию нового — испано-американского качества.

Но именно начиная с периода независимости креольский элемент окончательно отделяется от испанского. Роман Фернандеса Лисарди «Перикильо Сармиенто» — поздний побег пикарески и первый роман Америки — резко отличается от классических испанских произведений этого жанра и, как известно, больше приближается к его французской модели. Этот роман с его антигероем-плутом имеет больше точек соприкосновения с «Жиль Блазом» Лёсажа, чем с испанскими социальными сатирами. Да и самому плуту свойственна совершенно иная мораль. Своим разлагающим присутствием антигерой испанской пикарески обозначает эпоху упадка империи. Героические мечты и фантазии разглядываются сквозь безжалостную лупу пикаро — этого ничтожного и циничного

высочки, который влезает в разломы уже растрескавшегося иерархического общества феодальной знати, знаменуя тем самым восхождение буржуазии, а с нею — и новой эпохи. Несмотря на сходное, почти совпадающее с испанской пикареской критическое отношение к действительности, роману Лисарди присуща совершенно иная тональность, или — употребляя модный современный термин — другая *имманентность*. Как и его заокеанские собратья, американский пикаро также борется против закосневших общественных порядков, но борется он уже под воздействием близких ему политических и социальных идей, чуждых испанскому плутовскому герою.

Приблизительно то же происходит и с необычным для того времени влиянием Ларры в Америке, наблюдавшимся в период всеобщего враждебного отношения к Испании*, в которой сам Ларра выступает почти одиноким бунтарем, возможно, одним из наиболее значительных бунтарей революционного романтизма. И все же Лисарди нельзя считать предшественником Ларры в Мексике, равно как и Альберди — последователем Ларры в Аргентине, даже имея в виду только их журналистскую деятельность.

Наконец, написанные уже и в нашем веке романы о тиранах «Тиран Бандерас» Валье-Инклана и «Сеньор Президент» Астуриаса — я специально выбираю схожие образцы одного жанра, притом на одну и ту же тему — явно знаменуют собой два совершенно различных направления. Даже если оставить в стороне вопросы стиля и литературной техники, со всей очевидностью станет ясно, что барочный и американский, по сути своей, мир «Сеньора Президента» и иберийский, несмотря на иную географическую привязку, гротескный мир «Тирана Бандераса»* явно представляют собой два различных мировидения и, при всей их близости, различаются своим внутренним излучением и направленностью в освещении реальной действительности.

Таких примеров можно было бы привести множество. Но уже и из этих становится ясно, что ни тематика, ни языковые различия, ни даже безудержное увлечение диалектами наших первых регионалистов не выражают сущности и характера латиноамериканской литературы, которые коренятся в чем-то более глубоком и менее поддающемся школярскому классифицированию. — Искать их надо в некоем внутреннем единстве, каким бы невнятным и невызревшим оно ни было, в определенной исторической атмосфере, в средоточии коллективной энергии, направленной на отражение особого мироощущения, или по крайней мере в концептуальной общности произведений нашей литературы.

...Литература, не располагающая достаточной силой, не достигшая еще подлинной оригинальности и к тому же обладающая теми свойствами, которые ей приписывает де Торре, даже не вправе надеяться обрести самостоятельность. Но нельзя забывать, что именно стремление к самостоятельности

было важнейшим и постоянным стимулом формирования нашей литературы, всегда тесно связанной с политической жизнью Латинской Америки. Иначе и быть не могло. Уже первый роман Лисарди, открывший путь латиноамериканской прозе, показал, что в своих подлинно творческих взлетах вся история нашей литературы отмечена страстным стремлением к самостоятельности, выражавшимся не только в подчас безрассудном мятеже против всех канонов испанской культуры и литературы, навязанных метрополией вместе с административным аппаратом подавления, но одновременно и в жизненно необходимом порыве к обретению своего «я».

Сам де Торре честно признает это, хотя его книга и полна подчас вздорных утверждений. Сравнивая нашу прозу с прозой США, он отмечает: «В этом резком противопоставлении испанской культуре и состоит одна из основных черт испано-американской литературы».

Из этого следует, что формирование нашей литературы будет означать не просто присоединение к испанской или независимое от нее существование, а предельно результативный поиск собственного характера, своего арсенала идей, тем и стилей.

Процесс формирования нашей литературы, на протяжении всей ее истории полный скачков, взрывов, неравномерностей и нарушений постепенности, до такой степени своеобразен, что многие мерки и критерии Европы в применении как ко всей американской литературе, так и к литературе отдельных стран оказываются совершенно не действенными или действенными только относительно.

Алехо Карпентьер предостерегает против механистической и телеологической концепции *испанизма*, говоря о представлениях многих ученых-испанистов, неправомерно отождествляющих две культуры на основе общности языка и традиции.

«В соответствии с этой концепцией,—говорит кубинский писатель,—общность языка должна была бы предопределить особый путь для наших испаноязычных литератур, который не учитывал бы экономические законы современности. Уже сам факт того, что наш фольклор развился на основе испанской народной поэзии, что мы признаем себя наследниками «Дон Кихота», понимаем Кеведо и любим Гонгору, должен был бы направить нашу историю на тот путь, какой был заказан континенту, где царит смешение языков».

К словам Карпентьера следовало бы добавить только одно: самые решительные повороты нашей литературы в целом всегда происходили в те периоды, когда интеллигенция, переняв технические и идеологические новшества Европы, начинала открыто выступать против испанской традиции или—что, впрочем, одно и то же—против пережитков колониального мышления и мироощущения, которые затрудняли понимание нашей реальной жизни, и без того обезображенной угнетением и эксплуатацией.

В этом отношении также существенно важны и слова Эмира Родригеса Монегаля, сказанные им на встрече латиноамериканских писателей.

«Латинская Америка занимает своеобразную, можно сказать, уникальную позицию, непонятную ни Европе, ни Соединенным Штатам, которые, как правило, ставят целью эксплуатировать нас в области экономики либо поучать в области техники,—со всей откровенностью заявил уругвайский критик.—Если мы и интересуем европейцев и североамериканцев, то только в смысле того, что мы из себя представляем. Нас же интересует совершенно иная постановка вопроса: что Латинская Америка может дать Европе и Соединенным Штатам? Настал час, когда Латинская Америка должна научить Европу тому, что сама она поняла ценой огромных усилий: спасение надо искать в слиянии, в культурном синтезе, в смешении рас. Мир сможет спастись только в искреннем порыве к объединению—тому объединению, которое Латинская Америка уже давно осуществила, Соединенные Штаты реализовали лишь частично—на основе сплава европейских культур, а Европа пока только предугадывает. Со времен Колумба Латинская Америка, ставшая средоточием мощной самобытности, центром сплава рас и культур, занимает настолько уникальную и необычную позицию, что позиция эта рискует остаться незамеченной».

Если верно, что испано-американская литература начинается с открытия Америки, то есть с хроник, то настоящая, в полном смысле этого слова, американская литература возникает с формирования национальных литератур. Утверждая это, я вовсе не «укорачиваю» историю литературы на триста лет, отбрасывая прочь все «колониальное» или «вице-королевское», как говорит де Торре.

В любом случае, по отношению к предмету нашего исследования, то есть к прозе, эти три века колониальной истории можно считать невозделанной пустошью, потому что первые рассказы и романы, достойные так называться, появились только в период независимости. И это отнюдь не случайно, ведь в замкнутом и суровом колониальном обществе возникновению или по крайней мере распространению рассказа и романа препятствовали многие факторы.

Родившись из желания писателя правдиво отразить действительность, непосредственно изучить облик природы и человека, осмыслить проблемы эпохи и вечные устремления людей, роман изначально формировался как жанр по сути своей сугубо реалистический, но при этом ему были свойственны еще две характерные черты—аналитичность и критический подход к действительности; вполне естественно, что подобного типа жанр не мог процветать в полуфеодальном обществе, ревниво оберегающем свою систему привилегий.

Перед нашей художественной литературой прежде всего стояла задача орудием критики идеологически расшатать устои колониального общества, и, следовательно, с самого начала

литературу двигало нечто большее, чем просто озабоченность эстетическими проблемами,— ее двигало беспокойство социальное и этическое, заставлявшее писателя активно вмешиваться в переустройство общества: это было восстание против колониального духа, чьи пережитки упорно сохранялись, и оно продолжалось и после обретения независимости, поскольку медленный и неоднократно прерываемый процесс деколонизации сам по себе не мог окончательно преодолеть косное влияние старого общества и привести наши страны к полной самостоятельности в политической, экономической и социальной областях.

Национальные литературы возникли не вдруг и не сразу же после обретения независимости: их дифференциация зависела от особенностей всего социального комплекса данной страны и протекала неодинаково, как неодинаково развивались и сами страны. Национальный характер выявлялся постепенно на основе региональных отличий, обусловленных социальными, экономическими, этнографическими и лингвистическими факторами. В этих различиях отражались обычаи и условия жизни каждого народа. Поэтому национальные литературы свое развитие и начинают с бытоописательства и с местных региональных тем — и окончательно сформировываются они только к тому времени, когда синтез всех этих элементов завершается и глубоко укореняется в каждом регионе на базе унаследованных культурных традиций.

Вместе с тем и к этой концепции образования национальных литератур следует относиться с осторожностью, по крайней мере не абсолютизируя ее, иначе мы снова рискуем ошибиться. «Разве несхожесть и дробность национальных литератур внутренне не противоречат идее их единой характерности?» — спрашивает Гильермо де Торре. Нет, не противоречит — наоборот, еще больше подтверждает ее. Замечательно то, что подобная множественность и дробность ни в коей мере не затрагивает чувства общности судеб, исторического и культурного единства, присущего всем латиноамериканским странам.

Однако последствия такой раздробленности проявляются довольно остро по причине отчужденности, в той или иной степени возникающей между нашими странами. На одной из бесед европейских и латиноамериканских писателей Херман Арсиньегас утверждал, что одна из важнейших проблем американской жизни состоит в необходимости «континентализации» архипелага наших стран. Тем не менее все причины подобной разобщенности носят политический или экономический, а не культурный характер, и единственную возможность избавления от нее следует искать соответственно в этих областях, ведь Латинская Америка сможет «континентализироваться», как того требует Арсиньегас, только в том случае, если она достигнет полной политической и экономической независимости и выйдет из состояния порабощенности, которое в некоторых странах, например у меня на родине, в Парагвае, при реакционном,

деспотическом и бесчеловечном режиме достигло крайних пределов в позорном прислужничестве империализму.

Разумеется, американские национальные литературы нельзя рассматривать с тех же позиций, что и европейские, представляющие собой более замкнутые и стабильные системы. В Латинской Америке шкала мер и ценностей, взлетов и упадка может быть очень различной: в некоторых государствах — опять же вспомню Парагвай — большая часть современной литературы создается за пределами страны, и даже те, кто пишет в условиях мучительной деспотии, в своих произведениях вольно или невольно выражают чувство изгнанничества или ощущение нереальности жизни, похожей на судорожный ночной кошмар.

И тем не менее национальные литературы Латинской Америки отнюдь не стали отгороженными друг от друга.

«Литература перешагивает через государственные границы,— пишет Октавио Пас в предисловии к своей книге «Литература основопонимания».— Проблемы Чили иные, чем, например, у Колумбии, а боливийский индеец имеет мало общего с негром Антильских островов, но ситуативная, расовая и природная множественность не способна полностью разрушить историческое и культурное единство. Единство не есть единообразие. Литературные объединения, стили и направления не совпадают с политическими и географическими разделениями».

О том же говорит и Анхель Рама:

«Конечно, понятие «общество» мы не сводим к понятию «страна»: в Америке можно наблюдать различные литературные образования, выходящие за рамки государственных границ, да и вообще вся американская литература стремится к межгосударственному общению, даже более того — к творческой однородности».

А мексиканский поэт, которого никто не сможет заподозрить в пристрастии к литературному национализму и социологизму, уже с точностью социолога добавляет к вышесказанному такое замечание:

«Наш континент расчленен местными правительствами, диктаторами и иностранными империалистами. Если бы эти факторы исчезли (а они постепенно исчезают), границы были бы другими... Литература всегда формируется либо следуя за исторической действительностью, либо выступая против нее.

Само существование испано-американской литературы становится одним из доказательств исторического единства наших наций».

Трудно более точно сказать о непосредственных причинах разобщенности, влияющей на нашу культурную жизнь. Но невзирая на эту разобщенность, характер и основной тон нашей литературы всегда проникнуты чувством единства — единства межчеловеческого общения и скрытых исторических движений, о чем говорят Кандидо и Рама,— а также чувством внутренней связи, которое не могло бы появиться без общности сущно-

стных концепций и без того особого мировидения, которое пронизывает всю нашу культуру и проявляется в произведениях наших писателей.

Прозаические жанры латиноамериканской литературы развивались в тесной связи с социальной действительностью, являясь сначала средством ее отражения, а затем и осмысления; их миссия состояла в обнажении противоречий и злостных пороков общества, в выражении коллективных чаяний, общественных потребностей, социальных взлетов и падений. Не следует забывать и того, что латиноамериканская проза, будучи литературой формирующегося общества, на ранних этапах своего развития должна была выполнять роль эпоса, и эту роль она в большей или меньшей степени выполнила, что проявилось, о чем уже говорилось, порой в пренебрежении к эстетическому качеству произведений и в пристрастии к внешней описательности социальной среды, что, в свою очередь, объясняется необходимостью осмыслить существовавшие ранее и сохранившиеся до сих пор нечеловеческие условия жизни с ее крайней нищетой и культурной отсталостью.

Таким образом, роман, бывший в Европе средством исследования прежде всего буржуазного общества и внутреннего мира личности, в Латинской Америке на первичных этапах своего развития должен был выполнять особые функции раннефеодальной эпопеи, повествуя о перипетиях коллективной жизни и поэтому приближаясь скорее к сагам и «кантарес де хеста» *, чем собственно к самому жанру романа в его отточенных, разнообразных и индивидуализированных формах.

Сначала основным предметом латиноамериканской прозы были исключительно природная и социальная действительность, что придавало роману пространственный или эпический размах, при котором чисто внешние описания географического пространства сплавлялись воедино со столь же поверхностными описаниями жизни человеческого общества.

Именно эти факторы *эпичности* уже с момента зарождения романа изменили его нормальное функционирование как жанра, который, по крайней мере в классическом, традиционном, европейском понимании, был ориентирован на отражение общества с позиций индивидуума. Может быть, это явление, кстати сказать недостаточно изученное социологами и историками нашей литературы, и привело Грасеса к мысли о том, что лучшие американские романы «преобразили традиционную концептуальную основу данного жанра», хотя на самом деле эпическая функция романа уже неизбежно предполагала упрощение его формы и эстетическое самоограничение сообразно с жизнью американского общества в каждый конкретный исторический момент, со шкалой потребностей и ценностей нашего специфического мировидения.

Но, кроме того, не надо забывать и об идеологическом факторе: писатели, «сделавшие» наш роман, отражали действительность не с позиции пристрастий и интересов восходящего

или уже утвердившегося класса буржуазии—наоборот, как правило, они резко выступали против своего собственного класса и его мировоззрения, ставя во главу всей своей этической системы защиту угнетаемых социальных групп. Так возникли ранее упоминавшиеся течения и направления, например индейнистская проза, связанная с проблемой эксплуатации человека, или к настоящему времени уже полностью исчезнувшая гаучистская литература и другие. Позиция наших писателей, с одной стороны, являла благородство и великодушие их намерений, с другой—объясняла двусмысленность, противоречивость и, временами, беспомощность первых латиноамериканских романов в идейном и эстетическом плане.

Ясно, что такая ситуация не могла длиться до бесконечности, поскольку наша художественная литература стремилась к развитию. Если креольский романтизм в его столкновении с бытописанием привел к углублению реалистических тенденций романа и рассказа, то испано-американский модернизм попытался довести этот процесс до крайних пределов.

Ценность и плодотворность испано-американского модернизма главным образом сказались в том, что он, осмысливая и отражая действительность в чисто эстетических категориях, как бы «заново открывал ее». Он подошел к реальности с новыми мерками, новыми идейными стилистическими средствами. Модернизм, таким образом, качественно изменил нашу литературу. Прозаические произведения перестали быть просто «документами», чисто внешними свидетельствами о действительности, писатели обратились к объективному изучению своего внутреннего мира. Писатель никогда не бывает оторван от контекста общественной жизни, и потому именно в глубинах личности реальная действительность открывает и выявляет новые формы своей объективной сущности и ранее скрытые возможности межчеловеческого общения. Дар художественного озарения, собственно и составляющий суть литературного творчества, служит здесь для установления внутренней связи писателя и с интуитивным мировосприятием общества, для постижения важнейших проблем существования человека в обществе и духовного мира личности.

Отказ от действительности, какою она кажется, и поиск действительности, какова она есть,—вот что, согласно мысли Энгельса, определит дальнейшую эволюцию прозы.

Кажущаяся утрата внешней описательности компенсируется за счет отражения внутреннего мира человека, чего до сих пор в наиболее глубоком—онтологическом и экзистенциальном—измерении не хватало американскому реализму.

Это вовсе не повлекло за собой полного угасания уже упоминавшихся предшествующих реалистических тенденций. Но они изменились, и теперь писатели стали отражать действительность не в виде простого социологического, этнографического или фольклористического документа, а представляя героев, обычаи, природу аллегорически, через восприятие человека.

Кроме того, наряду с эволюцией регионалистской литературы, произведения которой объединяются под общим названием «роман о земле», сформировался и упрочил свои позиции «городской роман», значительно обогативший нашу литературу психологическими и художественными открытиями.

На широком историческом фоне наша проза, прошедшая этапы романтизма, модернизма и позднейших течений, развившихся под знаком авангардистского экспериментаторства, представлена в разнообразнейшей гамме: от бытописательства до фантастики, от идеалистской прозы до городского романа, и в таком смешении направлений, тем, художественных приемов, содержательных конфликтов, идей, что пытаться охарактеризовать и классифицировать прозу оказывается задачей невероятно трудной, почти непосильной: часто в одном и том же произведении сосуществуют различные идейные и формальные элементы, различные направления и ценностные критерии, которые в своем сочетании противоречат любому схематическому анализу и всякой каталогизации.

Несомненно, верно то, что сказал чилийский критик Хуан Ловелук, комментируя творчество своего земляка Фернандо Алегре в «Антологии испано-американских романистов»:

«На настоящем этапе в европейском романе преобладает особая установка на *создание нового образа человека*; этот образ, до недавнего времени невыявленный, соотносится с насущными проблемами и заботами современного латиноамериканца».

По мере того как описания внешней среды постепенно сливаются с идейной проблематикой, писатели углубляют анализ внутреннего мира человека. И это упорное стремление постичь основные загадки личности, хаотический и потаенный характер человека, физическую природу, силы, чуждые человеку,— словом, это остродраматическое и трагическое расширение сознания современного человека и определило выбор наиболее значительных тем и проблем в прозе последних десятилетий.

Исследование внутренней сущности человека в нашей литературе замечательно тем, что, осуществляясь эстетическим путем, при этом даже в тех литературных формах, какие предполагают отдаление или, более того, отрицание реальной действительности, например в жанре фантастики, включающем в себя самые абстрактные и потусторонние построения,— оно не ограничивает общественную проблематику и не отдаляется от контекста социальной жизни.

Так, говоря о творчестве Борхеса, Эмир Родригес Монегаль без малейших колебаний устанавливает следующую закономерность.

«Важно заметить,—пишет он,—что все эти сюжеты в конечном счете — не что иное, как метафоры реальной действительности, таким образом, выдуманный Хорхе Луисом Борхе-

сом фантастический мир со всеми его чудесами происходит из того же источника, что и реалистическая литература».

Вне зависимости от того, какие точки отсчета мы выберем при исследовании, какие темы или литературные процессы будем изучать, мы приходим к одному общему выводу о том, что в глубинной основе своего творчества современные прозаики, сохраняя верность духу и законам нашей исторической эпохи, неудержимо стремятся любыми средствами развивать нашу литературу, выявляя ее особый характер, освещать важнейшие проблемы времени и способствовать установлению окончательной и жизнестойкой гармонии человека и окружающей среды.

Кроме того, современные писатели — особенно молодые — заботятся о совершенствовании своей литературной техники, о новаторстве и изяществе прозы и ее выразительных средств.

С какой бы точки зрения ни рассматривать латиноамериканскую литературу, сразу бросается в глаза, что в своем развитии она решительно превзошла и оставила далеко позади примитивные реалистические формы. Последние достижения наших прозаиков ясно говорят о невозможности втиснуть современный жизненный опыт в эти узкие рамки. Несмотря на различие стилей, эстетических и даже идеологических концепций, наши писатели едины в своем стремлении обновить традиционные формы, каноны и системы образных средств прозы в контексте всей мировой литературы. Под влиянием острейшего критического и творческого самосознания они настойчиво пытаются выявить ценностные критерии своей самобытной действительности, добиться предельно полного отражения, тесно связанного со всем жизненным и духовным опытом своего современника, отражения личности и общества. Не следует забывать, что они — наследники тех писателей, которые с двадцатых годов, в период между двумя мировыми войнами — то есть в начале новой эпохи в жизни человечества, — под видом авангардистского экспериментаторства приступили к «преобразованию» всей нашей прозы, а попутно и общей концепции американской действительности. Цельная и единая по своему характеру, наша литература в определенной степени обособлена, именно поэтому она активно ищет свою сущность и свое выражение, и в этом поиске, отбирая и впитывая в себя различные инородные влияния и иноземные традиции, приспосабливает их к внутренним потребностям своего развития. Это, с одной стороны, авангардизм Пруста, Джойса, Кафки, современных экзистенциалистов, с другой — прочные и преемственные традиции критического реализма от Бальзака до Томаса Манна; влияние русских реалистов (Достоевского, Толстого, Горького), североамериканских прозаиков, особенно Фолкнера, Хемингуэя, Фицджеральда, и итальянских, таких наиболее известных, как Павезе, Витторини, Моравиа, Пазолини, Кальвино, Пратолини.

На фоне этого активного пересечения различных взаимобогащающих и взаимоподдерживающих влияний, идеологий,

стилей, концепций и форм латиноамериканская проза вычерчивает свою линию новаторства и совместного поиска самобытности.

Изменение канонов и повествовательных средств нашей прозы обусловлено общей эволюцией латиноамериканской культуры, которая с течением времени вступала во все более тесные и жизнестойкие взаимоотношения с мировой культурой, пока не выросла в нее и решительно не слилась с ней.

«Литературные формулы и концепции,— писал Портуондо,— равно как и проекты огромных барочных соборов колониальной эпохи, всегда приходили к нам извне. Особые отличительные черты любых созданных в Испанской Америке произведений искусства—будь то роман или собор—проявляются в том, что все чужеземные планы и нормы корректируются в соответствии с нашей своеобразной действительностью, с нашей особой средой и особыми проблемами, с иным видением мира...»

Ясно, что старые каноны уже не подходят для наших писателей, но, отрекаясь от них, прозаики рискуют впасть в другую крайность—в чистое экспериментаторство, ведущее снова к формализму; в любом случае этот риск предпочтительнее, чем привязанность к отжившим средствам отражения действительности и творческого самовыражения. Но наиболее одаренные прозаики без труда выходят за рамки риторического экспериментаторства. Постоянно находящиеся в «здесь и сейчас» своей нации и своего времени, но при этом глядящие открытыми глазами и на весь мир—словом, самые сознательные, вернее, самые талантливые, задающие тон всей современной латиноамериканской прозе писатели понимают, что открытые ими новаторские средства выражения хороши только тогда, когда они помогают более глубокому проникновению в смысл человеческой жизни.

Они знают, что именно прозаическая литература, в которой личностное самоосознание сплавлено с историческим и общественным сознанием, а творческое воображение—с моральными устремлениями, способна с наибольшей глубиной ответить на центральный и ключевой вопрос нашего бытия, вопрос извечный и всегда новый: что есть человек?

Марио Варгас Льюса

РОМАН

(фрагмент из книги)

Роман — это свидетельство состояния культуры, он рождается в определенный момент человеческой эволюции, и этот момент в отличие от того, что происходит с другими жанрами, можно установить. Разумеется, историки литературы, многие ученые искали истоки романа в самой далекой древности. В книге Менендеса-и-Пелайо, которая называется «Истоки романа», мы читаем, что прошлое этого жанра теряется в мире санскрита, в азиатских цивилизациях, в самых древних культурах.

Я думаю, что это не так: тот жанр, что мы понимаем под романом, на самом деле возник в позднем средневековье, а те повествовательные формы, которые существовали раньше, не были романами, потому что они писались для того, чтобы через простые вымышленные истории распространять определенные религиозные, моральные доктрины и т. п. Притчи, басни, сказочные, волшебные повествования древних цивилизаций всегда корыстны, воспитательны, дидактичны. Библия полна волшебных историй, которые в живой и простой форме заставляют нас понять известные принципы, известные догмы.

Думаю, что роман — это прежде всего жанр, который не имеет, не может иметь функций педагогического, или назидательного, или дидактического характера. Его функция бескорыстна. Я считаю, что даже произведения вроде «Золотого осла» Апулея и «Сатирикона» Петрония также не соответствуют тому, что мы понимаем под романом. И что, напротив, концепция романа остается одной и той же с момента появления рыцарских романов и до наших дней.

Исходя из формальной точки зрения, критики говорят, что роман возник в средние века благодаря своего рода разложению эпической поэзии, которая выродилась и превратилась в

роман. Эта интерпретация, возможно, и верная, для меня в данном случае не имеет значения.

Роман как жанр заявил о себе в Европе в средние века с появлением рыцарских романов. И что же случилось? А то, чего не случилось раньше в истории литературы: в ней произошла настоящая революция. Начались преследования этого литературного жанра: роман захотели отменить, считая его вредным. Известно, что рыцарские романы—почти все анонимные именно потому, что их авторов преследовали, сажали в тюрьму, а некоторых даже сжигали. Книги ходили почти всегда подпольно, по крайней мере вначале, и не могли попасть, например, в Америку, потому что там на них был наложен очень строгий запрет: дух исконных жителей Американского континента не должны были подрывать подобного рода книги.

А в чем же упрекали рыцарские романы? В чем обвиняли их авторов? Именно в том, что они, эти книги, безрассудны и абсурдны, и особенно в том, что они отвращают внимание людей от бога ради земных дел.

Это, конечно, верно, и в какой-то мере мы и сегодня можем понять, с чем был связан скандал, который вызвали в Европе эти первые романы. Они появились в период полного апогея схоластической культуры, когда ум, желания, любовь людей, казалось, были обращены исключительно к богу.

Роман в отличие от других жанров—был прежде всего гордым утверждением человеческого достоинства. Он действительно отвлекал внимание людей от бога, потому что его материя—человек, в этом заключено нечто абсолютно присущее его природе: без земной, по своей сути человеческой проблематики нет романа. Есть прекрасные и долго живущие мистические поэмы, есть прекрасные и долго живущие религиозные драмы, но нет ни одного мистического романа. Романы по сути своей—мирские, даже когда они написаны на религиозные темы. Потому что та иллюзия, та видимость жизни, которую роман прежде всего должен давать читателю, возникает, лишь когда этот читатель, когда это общество узнают в романе собственный опыт, то есть когда они узнают самих себя, когда есть возможность сопоставления на основе своего опыта того, о чем читаешь, с собственной жизнью.

Именно потому главное поле действия романа всегда—человек и главный субъект действия—человек. Речь идет о жанре атеистическом по самой своей сути. Роман бросал вызов божественному. Романист становился до некоторой степени «заместителем» бога, творцом реальностей, пусть вымышленных, кажущихся. Понятно, что в этом была одна из причин, по которым люди в средневековье с тревогой и испугом встретили появление жанра, который как бы со стороны и очень связно показывал им окружающую жизнь.

Как же показывали действительность своего времени первые представители этого жанра? Они бескорыстно расска-

звали о том, что видели, о том, во что верили, о том, что чувствовали. Их описание, их изображение мира было в отличие от того, что происходило с другими жанрами, не частичным, а, напротив, общим, или, лучше сказать, обобщающим. Создатели жанра старались показать реальность на всех ее уровнях, во всех ее слоях.

Что происходит в рыцарских романах? В них рассказываются военные истории, почти всегда речь идет о крестовых походах, об искателях приключений, которые едут воевать в чужеземные страны, и все это на самом объективном и конкретном уровне реальности, которую они включают в свои произведения. Они описывали, несомненно в самой реалистической манере, какие были в те времена армии, какая военная тактика применялась в ту эпоху, как одевались воины, какое оружие они носили, какую одежду. Они показывали непосредственно данный и доступный проверке уровень реальности.

Скажем, они изображали нравы эпохи. Описывали обычаи, различные верования, предрассудки, разнообразные праздники, которые устраивались в селениях. Многие из этих романов, без сомнения, имели бытописательский аспект, в особенности «Тирант Белый», в котором мы находим весьма непосредственное описание реальности.

Но одновременно с этой доступной проверке реальностью они вводили читателей в другое измерение реальности своего времени; они включали в свои романы волшебника Мерлина, рыцарей Круглого стола, Урганду-незнакомку, странных мифических персонажей, всех этих положительных и отрицательных героев, которые, как верили люди в средневековье, населяли Броселандский лес. И все это включалось в романы, соединялось в них самым неожиданным и натуральным образом, поддавалось проверке объективной действительностью. Так субъективная реальность перемешивалась с объективной, внешняя реальность с чисто умозрительной.

У этих писателей был очень широкий, очень щедрый взгляд на реализм. Они хотели показать жизнь во всех ее проявлениях. Это заметно по той отчасти расплывчатой и тяжеловесной манере, в которой написаны многие из романов, имеющих действительно несколько хаотичную структуру. Но в таком романе, как «Тирант Белый» Джоанота Мартуреля (это одна из книг, которые я больше всего люблю), все это дано в очень ясной и очень точной манере.

Я коротко останавлиюсь на этой книге, чтобы показать, насколько честолюбивым, дерзким, отважным был этот великий валенсийский писатель. В «Тиранте Белом» Мартурель опирается на прочную историческую почву, рассказывая о путешествии каталонцев под предводительством Роджера да Флора в Грецию. Есть хроника этой экспедиции каталонцев в Грецию—это один из шедевров каталонской литературы,—хроника Мунтанера.

«Тирант Белый» был написан сто или сто пятьдесят лет

спустя после этой каталонской экспедиции в Грецию, и его автор использовал хронику Мунтанера, он основывался на ней. С этой точки зрения «Тирант Белый» — исторический роман. Но с другой стороны, он также бытописательский роман, потому что в нем замечательно описывается жизнь крестьян в окрестностях дворца, куда часто ездит Тирант. И хотя Мартурель располагает эти дворцы в более или менее экзотических местах — у романистов той эпохи была такая мания, — сегодня мы можем узнать в нравах, в жилищах, в альковах, которые он описывает, образ жизни валенсийских, каталонских и британских дворцов (Мартурель бывал также в Великобритании).

Таким образом, речь идет о романе, который, с одной стороны, исторический, а с другой — бытовой. Но «Тирант Белый» также очень значительный военный роман, потому что Мартурель собрал информацию, изучил военное искусство своей эпохи и включил в свою книгу — в то время не существовало современного понятия об авторском праве — целые страницы трактатов о войне, чтобы придать больше достоверности, больше правдоподобности битвам, которые описывает. Но одновременно в романе есть и чисто мифологические персонажи, сугубо субъективного происхождения, такие, как фея Моргана, волшебник Мерлин, то есть все те существа, которые живут только в воображении, в верованиях и, пожалуй, в желаниях людей средневековья. Можно говорить о том, что в этом романе в известном виде воплотилась вся действительность того времени как в ее субъективном, духовном и мифологическом измерениях, так и в измерениях конкретных, объективных, материальных. Эта попытка показать реальность на всех ее уровнях, бескорыстно, не дидактично, не назидательно, показать не то, какими люди должны быть, а какие они есть, какими они себя считают и какими они хотели бы быть, — эта попытка имела в высшей степени подрывной характер, потому что сокрушала всяческие табу, разоблачала всякий обман.

Изобразить действительность — это лучший, как я полагаю, способ заставить людей познать и осознать себя, свое могущество и свое ничтожество, свою ограниченность. Именно поэтому на протяжении всей истории романа почти всегда существовали произведения, которые выполняли такую могущественную разоблачительную роль.

Тут я перехожу ко второму утверждению относительно романа — с точки зрения общества, с исторической точки зрения. Существует любопытная связь между появлением романов и историческими событиями. На первый взгляд роман никогда не появляется в тот момент, когда происходят какие-либо события или великие исторические изменения. Он появляется намного раньше или много позже. Так, рыцарские романы появились тогда, когда мир, который они отражали, находился уже в стадии разложения, когда его основы были подточены и

он должен был вот-вот исчезнуть. Именно в тот момент, когда средневековые в известной мере было обречено в связи с возникновением Ренессанса, и рождается это такое широкое, такое великолепное, такое восхитительное изображение средневекового мира.

Что происходит потом? Известно, что в XVII веке были опубликованы такие-то и такие-то романы; в XVIII веке во Франции появляется новый тип романа, который оказывается очень любопытным и весьма самобытным. Это романы Сада, Лакло, Ретиф де Ла Бретона, Андреа де Нерсиа, всех этих писателей XVIII века, которых мы теперь называем «проклятыми»: авторов судят, сажают в тюрьмы, сами романы уничтожают. Эти произведения рассказывают прежде всего о самых отрицательных и уродливых сторонах человека. Но в них нашло отражение то разрушительное насилие, которое обрушилось на Францию как раз в связи с таким решающим историческим переворотом, каким явилась Великая французская революция. Повторилось отчасти то, что происходило с рыцарскими романами. Этот «проклятый» роман появился именно тогда, когда разложившееся французское общество готово было исчезнуть в грандиозной кровавой гекатомбе.

Позднее возникает великий русский роман XIX века: Толстой, Достоевский — писатели, чье творчество живо и сегодня. Они рассказывают о действительности, которая вот-вот исчезнет, будет уничтожена революцией и которую заменит другая действительность.

Еще поздней появляются такие писатели, как Пруст, Кафка, Джойс, которые станут, можно сказать, основоположниками современного и новейшего романа. Они писали свои произведения как раз тогда, когда европейское общество оказалось подвержено всякого рода конфликтам и когда готов был свершиться апокалипсис, каким стали мировые войны. Есть, таким образом, очень любопытная связь между возникновением большой романистики и состоянием кризиса и разложения общества.

Поэтому, полагаю, не случайно, что в последние годы в Латинской Америке возникло столько значительных произведений прозы, в результате чего мы имеем дело со своего рода «бумом» в области романа и в области новеллы. Я думаю, что, как Франция в момент появления «проклятых» романов, как Россия в момент появления романов Толстого и Достоевского, как средневековое общество в момент появления рыцарских романов, Латинская Америка представляет собой реальность, готовую сменить кожу, реальность, которая претерпит великие преобразования и изменения.

Несколько слов о технике романа. Романист использует некую стратегию, некую тактику, чтобы благодаря словам, вымыслу возникла та жизненность, что есть главное качество всякого романа, всякого значительного повествования. Эти средства очень широки и многообразны, но они в любом случае

должны зависеть от содержания произведения, должны быть ему подчинены.

Тактические средства, которые применяют романисты, чтобы «протащить» в свои произведения эту жизненность, можно было бы объединить, на мой взгляд, в три большие группы средств выразительности, которые существовали всегда, которые возникли вместе с романом. И в этом заключается еще одна особенность этого жанра: в отличие от других жанров роман, появившись на свет, не ползает на четвереньках и не подрастает мало-помалу — едва родившись, он уже умеет стоять и ходить.

Первую группу этих приемов я бы назвал «техникой сообщающихся сосудов». Смысл этой техники заключается в том, чтобы объединить в одном повествовании такие события, персонажи, ситуации, которые относятся к разным временам и разным местам. Вливаясь в такую единую «общность», каждая ситуация принесет с собой собственный накал, собственные эмоции, собственное жизненное содержание, и из этого слияния возникнет некая новая действительность, рождающая странное, будоражащее, тревожное ощущение, которое и создает эту иллюзию, эту видимость жизни. В «Тиранте Белом» есть эпизод, который называется тайной свадьбой Тиранта с принцессой Карменсиньей. Как описывается этот эпизод? Одна из дуэний принцессы Карменсиньи — зовут ее Любовь-Моей-Жизни — приходит разбудить ее утром. Принцесса спала вместе с другой своей дуэньей, Эстефанией. Так вот, Любовь-Моей-Жизни их будит, разговаривает с ними о том о сем и рассказывает, что ей приснился сон: слышит она, будто отворилась дверь ее спальни, во сне она открыла глаза и увидела, как на цыпочках вошли Тирант и Диафемус, один из наместников Тиранта, как они прошли через ее спальню и вошли в альков принцессы Карменсиньи и Эстефании; она поднялась, все еще во сне, заглянула в замочную скважину и увидела, как справляли тайную свадьбу Тирант с Карменсиньей и Диафемус с Эстефанией.

Этот эпизод представляется мне примером техники сообщающихся сосудов. Есть две разные истории, которые рассказываются внутри одного повествовательного единства, внутри повествовательного целого. Тут два эпизода: приход Тиранта и его спутника тайно в спальню Карменсиньи и Эстефании и то, что произошло на следующий день, — разговор дуэньи Любви-Моей-Жизни с Карменсиньей и Эстефанией, которая делится с принцессой и ее подругой тем, что она обнаружила тайный праздник, устроенный ими со своими возлюбленными. Здесь две ситуации, два времени, хотя и одно место, разные персонажи, которые объединены в этом эпизоде, показанном как единое действие.

Думаю, что это одно из средств, которое больше всего использовали романисты, чтобы вызвать ощущение жизненности того, что они описывают. То же самое делает, например,

Флобер в «Мадам Бовари» в эпизоде под названием «сельские выборы». Здесь одновременно описывается ход выборов, которые проводятся довольно абсурдным и нелепым образом, и любовная сцена между мадам Бовари и ее будущим возлюбленным, наблюдающими за выборами с балкона. На протяжении всего эпизода возникает что-то вроде контрапункта: нежный и сентиментальный разговор мадам Бовари с ее будущим возлюбленным и гротескный эпизод, некий фарс, который перед ними разыгрывается. Две ситуации, одно и то же время, но разные места, все сливается в повествовательное целое.

Это также один из приемов, который используют почти все современные романисты: показательным в этом отношении мне представляется роман Фолкнера «Дикие пальмы», целиком построенный на использовании «техники сообщающихся сосудов». Тут есть две истории, которые, как говорит Борхес, никогда не смешиваются, а каким-то образом дополняют друг друга; две истории, которые не сталкиваются, а развиваются бок о бок, независимо друг от друга; однако есть что-то вроде общей атмосферы, которая их обволакивает.

Это собрание в единое целое фактов, событий, персонажей, принадлежащих разному времени и разным местам действия, мне кажется, вызывает в читателе что-то вроде беспокойства, что-то вроде неуверенности, удивления, и эти удивление и неуверенность заставляют читателя тревожиться, беспокоиться по поводу того, что происходит в романе, и одновременно переносить на то, что он читает, свое восприятие жизни, в результате чего литературный мир обретает жизненность.

Другой прием, который, как мне представляется, использовался на протяжении всей истории романа, можно было бы назвать техникой китайских шкатулок. Как вы знаете, внутри китайской шкатулки всегда оказывается другая, меньшего размера; мы открываем шкатулку, достаем другую, поменьше, из нее появляется третья, еще меньше, потом еще одна...

Что происходит в «Тысяче и одной ночи»? Дочь визири рассказывает халифу одну за другой разные истории, потому что, если истории кончатся, ей могут отрубить голову. Поэтому она растягивает истории, насколько может, но так как одна история не может длиться бесконечно, то герои ее историй рассказывают в свою очередь другие истории, а в их историях заключены еще истории, и их рассказывают герои уже этих, других, историй. Это как раз то, что происходит с китайскими шкатулками.

Истории, которые достигают нас, читателей, проходят через ряд «посредников», каждый из которых в свою очередь их преобразует. Так случается с большей частью романов, в которых использована эта техника. Речь идет о том, что между читателем и повествованием вводятся посредники, которые преобразуют это повествование, внося в него новый жизненный опыт, новые конфликты, новые эмоции, с тем чтобы читатель постоянно находился под безусловным воздействием романиче-

ских чар, а это необходимо для правильного восприятия романа читателем.

Эта старинная техника, которая использована в «Тысяче и одной ночи», применяется и во всех рыцарских романах. Ни один его автор никогда не скажет, что он — автор этого романа; он скажет, что нашел рукопись и что роман, который нам предстоит прочесть, — это как раз та самая рукопись, которую он всего-навсего предоставляет в наше пользование. Так, в «Тиранте Белом», например, первая часть книги рассказана не Мартурелем, а стариком-отшельником, которого встречают во время своего путешествия странствующие рыцари и с которыми они беседуют: во время этой беседы как раз и возникает история Тиранта Белого. Это также история внутри истории. Но в свою очередь внутри истории Тиранта имеется еще ряд историй, очень красивых, очень сложных, которые доходят до нас через двух-трех посредников. Это и есть техника китайских шкатулок.

Современный роман также часто использует этот прием. Снова обращусь к Фолкнеру, его роману «Авессалом, Авессалом!», где вся история излагается в разговоре. Есть первый план — беседа двух героев, из которой возникает настоящая история, выстраивается подлинное содержание романа.

Или роман Аргедаса «Глубокие реки», где автор рассказывает историю своей жизни, своего детства, лет, проведенных в школе. История, рассказанная в «Глубоких реках», доходит до нас через трех посредников, и на нее постоянно влияют три мировосприятия, три разные судьбы.

Последний вид «техники», богатой бесконечным разнообразием приемов, я называю «смена» или «качественный скачок». Он состоит в нагнетании определенных элементов, описаний до того момента, пока изображение не изменит своей природы. Приведу пример также из «Тиранта Белого».

Есть прекрасный эпизод, где Тирант Белый выходит на поединок с рыцарем по имени Кигелейсон де Монтальбан. Начало эпизода написано в манере предельно реалистической, почти натуралистской. Мартурель описывает, как одеты оба рыцаря, как одеты принцессы и дуэньи, следящие с галереи за ходом поединка, как на поле устанавливались шатры и галереи; он описывает первые удары, которые наносят друг другу сражающиеся, как ломаются копья и меняется оружие. И все это очень реалистично и конкретно. Но поединок продолжается. Наступает момент, когда повествование перемещается с двух рыцарей на окружающую природу, и мы видим, как деревья вдруг стали тенями, а потом их уже совсем не видно. И тогда сражающиеся вновь сошлись в поединке, но по наитию, потому что они тоже друг друга не видят. И мы понимаем, что стемнело и настала ночь, что бой длится много часов. А потом окружающие рыцарей предметы посветлели, и снова возникли лица дуэний и принцесс, и уже можно разглядеть доспехи, и тогда мы понимаем, что наступил день. И так далее: предметы,

люди появляются и исчезают, появляются и исчезают. Это значит, что бой длится так долго, что это кажется уже маловероятным.

В романе Селина «Смерть в кредит» есть очень реалистичский эпизод переезда через Ла-Манш, в котором рассказчик описывает себя так, словно его укачало: ему не по себе, он ощущает тошноту. Все это предельно точно. А рядом с рассказчиком находится другой персонаж, и он заражается этой тошнотой, его тоже укачало; потом то же самое происходит с другим персонажем, потом с одной пассажиркой: наступает момент, когда весь пароход укачало, более того, эта рвота у пассажиров превращается в нечто вроде всемирной рвоты, которая выворачивает внутренности всего человечества. Так мы переходим от очень объективной и конкретной реальности к своему рода ирреальности, или чисто субъективной и фантастической реальности. Мы оказываемся уже в сфере фантастического. Произошел качественный скачок, качественное изменение в сфере повествования.

У Кортасара часто встречается этот переход от объективной реальности к субъективной, причем мы никогда не сможем обнаружить, в какой момент произошел этот переход, не сможем увидеть границу. У Кортасара можно найти много подобных примеров, но я приведу лишь один — из романа «Игра в классики». Это эпизод, когда двое героев разговаривают, каждый со своего балкона; они решают сойтись вместе, для чего один из них должен перейти с балкона на балкон по доскам, и все это в сцене, которая носит очень правдоподобный характер. Переходя по доскам, герой останавливается, и разговор продолжается, причем уже в довольно необычной манере; он все длится и длится, пока не наступает момент, когда доски предстают уже не в своем специфическом качестве, а скорее как символ чего-то; в первый момент трудно понять, но потом мы догадываемся, что за этими досками и за этим разговором стоит фаллическая аллегория. И в какой-то момент мы начинаем ощущать, что очутились в реальности, очень не похожей на ту, в которой мы находились в начале эпизода и которая была такой конкретной, такой доступной проверке, такой объективной. Теперь мы оказались, скорее, в мире символов, кошмаров, снов. Мы в сфере фантастического. Произошла смена, изменение природы описываемой реальности. Мы теперь в иной реальности.

Я думаю, что к этим трем приемам техники сводится большинство приемов романа, и мы, романисты, в поисках наиболее подходящих средств выразительности в действительности используем не что иное, как вариации этих трех больших форм, которые возникли уже при появлении романического жанра.

Марио Варгас Льюса

«ПРИМИТИВНЫЙ» И «СОЗИДАЮЩИЙ» РОМАН В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

На протяжении трех веков роман был в Латинской Америке проклятым жанром. Испания запрещала ввозить романы в свои колонии, потому что инквизиторы считали, что «Амадис» и книги того же сорта подрывной характер и могут отвратить индейцев от бога. Эти «оптимисты», по-видимому, полагали, что индейцы умеют читать. Однако, несомненно, благодаря своему фанатическому рвению инквизиция познала миг литературного озарения: раньше критиков она разгадала сугубо мирской характер романа, его природную неподатливость всему священному (в истории литературы не осталось ни одного мистического романа), его предпочтение человеческих тем божественным и «подрывную» трактовку этих тем.

Запрет не помешал контрабанде рыцарских романов, но, конечно, напугал возможных прозаиков: до XIX века романы в Латинской Америке не писались (или по крайней мере не публиковались). Первый роман появился в Мексике в 1816 г. и восходил к плутовскому жанру — это был «Перикильо Сарниенто» Лисарди. Единственное достоинство этого романа состояло в том, что он оказался первым. Латиноамериканский роман был жанром не только проклятым и запоздалым, но до конца прошлого столетия подражательным и до недавнего времени примитивным. В XIX веке нашими лучшими творцами были поэты, такие, как Хосе Эрнандес, автор «Мартина Фьерро», или публицисты, как Сармьенто и Марти.

Самое выдающееся произведение прозы в Латинской Америке XIX века было написано по-португальски, его автор — бразилец Машаду д'Ассис. По-испански писали несколько прилежных прозаиков, которые усердно читали европейских романистов и подражали их темам, стилю и технике. Например, колумбиец Хорхе Исаакс в своем романе «Мария» (1867) «приспособил» Шатобриана и Бернардена де Сен-Пьера к

латиноамериканским широтам и восприятию, а чилиец Блест-Гана, эпигон Бальзака*, сочинил еще одну удобочитаемую «Человеческую комедию» на общественно-историческом материале своей страны. Искусный рассказчик Рикардо Пальма в своих «Традициях» придумал для Перу прошлое на версальский манер.

Однако ни один из наших прозаиков — романтиков или реалистов — не создал общезначимого литературного мира, не дал изображения реальности, верного или искаженного, которое имело бы такую силу художественной убедительности, чтобы книга обрела самостоятельное значение. Эти романы представляют исторический, а не эстетический интерес. Даже их документальная ценность весьма ограничена: они лишены собственной точки зрения и сообщают нам скорее о том, что их авторы прочли, чем о том, что они увидели, скорее о проблемах в культурном сознании общества, чем о его конкретных проблемах.

Переход от подражательного к «примитивному» роману совершился в произведении, где впервые используются фольклорные мотивы, написанном женской рукой. Мать семейства из Куско — Клоринда Матто де Тернер — написала в конце прошлого века дерзкую книгу «Птицы без гнезда» (1889). Не впервые описывались в романе святотатство, супружеские измены, изнасилования, кровосмешение и прочие безобразия; однако новым было описание жалкого положения индейцев в Андах и лирическое проникновение в красоту природы — не условной, как в предшествующих романах, а реальной природы перуанской сьерры. Так родилось это течение в latinoамериканской литературе, которое в различных вариантах и под разными названиями — индихенизм, костюмбризм, нативизм, креолизм — существует на нашем континенте по сей день (в прошлом году Нобелевской премией был увенчан лучший из его представителей гватемалец Мигель Анхель Астуриас).

Исторически новое течение означало осознание собственной реальности, реакцию на пренебрежительное отношение к культурам коренных жителей и смешанным культурам, стремление выявить на этой основе национальную самобытность. В отдельных случаях оно означало также политическое пробуждение писателей перед лицом бесчинств креольской олигархии и империалистического грабежа. С литературной точки зрения оно представляло смешение искусства и ремесла, литературы и фольклора, информации и творчества.

Если взглянуть на лучшие образцы «примитивного» романа — «Те, кто внизу» (1916) мексиканца Мариано Асуэлы, «Бронзовая раса» (1918) боливийца Алсидеса Аргедаса, «Пучина» (1924) колумбийца Эустасио Риверы, «Дон Сегундо Сомбра» (1926) аргентинца Рикардо Гуиральдеса, «Донья Барбара» (1929) венесуэльца Ромуло Гальегоса, «Уасипунго» (1934) эквадорца Хорхе Икасы, «В большом и чуждом мире» (1941) перуанца Сиро Алегрии, «Сеньор президент» (1948) Астуриаса, — можно

убедиться в их важном отличии от предшествующего романа: латиноамериканские писатели перестали копировать европейских авторов и теперь, полные горделивых надежд, отображают собственную реальность.

С художественной точки зрения эти романисты все еще заимствуют чужие формы, но в их творчестве заметна тематическая оригинальность. Их книги обрели известную представительность. На три века позже конкистадоров они открыли индейца и природу Америки и в свою очередь (из добрых побуждений) начали их эксплуатировать. Теперь перед историком и социологом богатый материал для работы: роман стал переписью населения, путеводителем, регистром нравов и обычаев, этнографическим документом, репортажем о местном празднике, сборником фольклора. Его заселили индейцы, чоло¹, негры и мулаты; комунеро², гаучо, крестьяне и понго³; альпаки⁴, ламы, вигони⁵ и лошади; пончо, охоты⁶, чирипас⁷ и болеадорас⁸; корридо⁹, уайно¹⁰ и видалита¹¹; сельва с ее растительным изобилием, знойные саванны и заснеженные степи. Живые существа, предметы и природа играют в этих повествованиях сходную, почти неразличимую роль: они там не из-за того, чем они являются сами по себе, а из-за того, что они представляют.

Что же они представляют? Коренные или «теллурические» ценности Америки. Хотя в ряде случаев взгляд на реальность у этих романистов поверхностный и эстетский, как у Гуиральдеса, большинство из них тяготеют к социальной критике: их произведения—это не только документы, но и выступления против латифундизма, иностранных монополий, расовых предрассудков, культурной отсталости и военной диктатуры или обличение жалкого положения индейцев.

Однако почти во всех романах основной конфликт развивается не между крестьянами и землевладельцами, не между колонизованными и колонизаторами, а между человеком и природой. «Главный герой моих романов—это природа»,—заявлял Ромуло Гальегос. Все писатели—его современники могли бы повторить его слова. В их книгах великолепная, внушающая ужас природа, описанная дотошно и романтически взволнованно, управляет всем действием и является подлинным героем, вытесняя и сокрушая человека.

Роман тех лет—это колоритный сельский роман: деревня в

¹ Метис.

² Член крестьянской общины.

³ Слуга-индеец.

⁴ Южноамериканская коза.

⁵ Разновидность ламы.

⁶ Сандалии у латиноамериканских индейцев.

⁷ Плащ у южноамериканских индейцев.

⁸ Род лассо, оружие индейцев и гаучо.

⁹ Мексиканская народная песня.

¹⁰ Песня боливийских индейцев.

¹¹ Аргентинская песня любовного характера.

нем преобладает над городом, природа над героем, содержание над формой. Мастерство тут рудиментарное, дофлоберовское: автор вмешивается в дела героев и высказывает свое мнение, игнорируя понятие объективности прозы; он не выявляет, а демонстрирует. Подобно писателю-романтику, он свято верит, что занимательность романа зависит от оригинальности фабулы, а не от того, как эта фабула преподносится.

Конечно, писателя заботит стиль, но как нечто независимое, привлекающее внимание и самоценное, и потому такой писатель — завзятый риторик. Неряшливый, импрессионистский стиль, «поэтический» в дурном смысле слова, в диалогах затемненный провинциализмами, в описаниях — манерный и пуританский, достигает обратного результата: не помогает воплотить на основе вымысла реальность в ее «первозданности», а порождает искусственность, ирреальность.

Темы здесь по преимуществу тремендистские*, их развитие и воплощение схематичны, поскольку характеристика героев дана поверхностно, а психологический анализ дан грубыми мазками. Конфликты архетипичны; они иллюстрируют борьбу добра и зла, справедливости и несправедливости, в них сталкиваются герои, раз и навсегда воплотившие в себе эти понятия, — перед нами абстракции и стереотипы, а не существа из плоти и крови.

Этот взгляд на жизнь шаблонен и не отличается глубиной: он скользит по поверхности, драма не показана изнутри и не моделирует сознания, отсутствуют сокровенные мотивировки человеческих поступков. Потому романы эти, несмотря на обилие индейских магических верований и обрядов, лишены таинственности: в них присутствует нечто неотвратимое и предсказуемое.

Несмотря на свою необработанность и благонамеренность, болтливость и чрезмерное душевное здоровье, «примитивный» роман — первый роман в Латинской Америке, который по праву может быть назван самобытным (хотя его литературные достоинства и сомнительны). Это также первые произведения прозы, которые стали переводиться за рубежом и с энтузиазмом были встречены критиками, решившими, что латиноамериканский роман должен быть таким, и только таким. Когда пробьет час новых романистов, их обвинят в предательстве за пренебрежение к фольклору, за дерзкое экспериментирование с формой по примеру европейских и североамериканских прозаиков.

Но «созидающий» роман не был позднейшим по отношению к роману «примитивному». Он тихо появился на свет, когда последний находился в полном апогее, и с той поры обе эти разновидности сосуществуют в Латинской Америке, как небоскребы и первобытные племена, роскошь и нищета. Некоторые считают, что «созидающему» роману дали жизнь два чудаковатых человека — уругваец Орасио Кирога и аргентинец

Роберто Арльт. Первый писатель интересен не романами, а несколько болезненными рассказами, полными натуралистических ужасов. Произведения второго, в которых изображается Буэнос-Айрес кошмаров, написаны поверхностно и несовершенны по построению.

Более правильно датировать рождение «созидающего» романа 1939 годом, когда появилась первая повесть уругвайца Хуана Карлоса Онетти «Бездна». Этот стойкий пессимист (на что, надо сказать, есть свои причины: публикующие его издательства разоряются, рукописи его теряются, книги его не распродаются, и даже сегодня найдется много критиков, которые его не знают)—хронологически, пожалуй, первый романист в Латинской Америке, который в своих произведениях—наиболее значительные среди них «Короткая жизнь» (1950), «Верфь» (1961) и «Хунта скелетов» (1965)—создает внутренне спянный мир с четкими очертаниями, который важен сам по себе, а не благодаря своему информационному материалу и понятен читающим на любом языке в любой точке света, потому что проблемы, о которых автор рассказывает, имеют общечеловеческое звучание. Этот мир отнюдь не искусствен, но его корни скорее общечеловеческие, нежели собственно латиноамериканские; он возникает, как всякое долговременное романическое творение, в результате объективации субъективного («примитивный» роман, наоборот, субъективировал объективную реальность, которую стремился воплотить).

В этом мире, созданном в книгах Онетти, нет ничего красочного, ничего колоритного: давящая серость обволакивает людей и пейзаж вымышленного порта Санта-Мария, где происходит большинство историй о крушении надежд и ненависти, подлости и муках совести, об экзистенциальной некоммуникабельности. Но заурядные личности и апатичные женщины из Санта-Марии, духовное запустенье этой забытой богом земли благодаря берущей за сердце энергии прозы, прозы, насыщенной и смертоносной, прозы загадочных фраз с фолкнеровскими реминисценциями,—то, чего не мог создать «примитивный» роман со всей его занимательностью,—рождают впечатление увлекательной и подлинной жизни.

Роман перестает быть только «латиноамериканским»... Он уже не подчиняется реальности, а ставит ее себе на службу. В отличие от авторов «примитивного» романа у новых романистов нет общей доминанты ни в темах, ни в стилях, ни в средствах выразительности: их сходство в их разнообразии. Они стремятся не просто отразить «какую-то» реальность, а выразить собственные взгляды и чаяния, то есть свою реальность. Но миры, которые они создают и которые ценны сами по себе, предстают как результат исследования действительности Латинской Америки на разных уровнях—психологическом, фантастическом, мифологическом.

Некоторые романисты—среди них мексиканец Хуан Рульфо, бразилец Жоан Гимараэс Роза и перуанец Хосе Мария

Аргедас — используют общеизвестные мотивы «примитивного» романа, но видят в них не цель, а скорее художественные средства, которые их воображение обновляет и объективирует с помощью слова. Всего двумя своими безупречными книгами — сборником рассказов «Равнина в пламени» (1953) и романом «Педро Парамо» (1955) — Рульфо расправился с поверхностным и многословным индихенизмом. Его скупая проза, которая не повторяет, а тонко воссоздает народную речь штата Халиско (что подарил ему также детские воспоминания, имена и символы, питающие его творчество), помогает писателю возвести маленькую вневременную вселенную, полную насилия и поэзии, приключений и трагедий, суеверий и призраков, и вселенная эта — не только литературный миф, но и рентгеновский снимок мексиканской души.

На первый взгляд перед нами типичный образец «примитивного» романа: тут есть и местный колорит, и местная фауна, и крестьянская среда. В действительности все здесь иначе: пейзаж Комалы, города мертвых, этой аллегории преисподней, — это не декорация, а отражение состояния души, ключ к внутреннему миру героев, нечто, что от них исходит и их же определяет, некая проекция их духа. В «примитивном» романе природа не только уничтожала человека — она его также порождала. Теперь все наоборот: ось повествования сместилась с природы на человека, и людские муки, а порой и радости Рульфо воплощает в своих оборванцах и своих флегматичных и негибаемых женщинах.

Точно так же Гимараэс Роза в своем единственном романе «Тропы большого сертана» (1956) кажется бытописателем, если читать его поверхностно. Но мучительный монолог бывшего наемника-жагунсо Риобалдо, который, став землевладельцем, воскрешает в памяти свою разбойничью жизнь в забытых богом углах Минас-Жерайс, имеет, как чемодан контрабандиста, тройное дно. Перипетии сюжета восходят к авантюрному роману и приправлены экзотикой, жестокостью и даже мелодраматическими разоблачениями: злодей оказывается в конце книги хрупкой женщиной. Скрупулезное описание флоры, фауны и того разбоя, который вершится в сертанах людьми, заставляет вспомнить о «примитивном» романе.

Но что важнее в этом романе — цепочка событий или же реальность, заключенная в монологе Риобалдо — звенящей реке воображения, в которой слова выстроены, организованы таким образом, что уже не намекают ни на какую иную реальность, кроме той, что сами же создают в процессе повествования? Слово в «Тропах большого сертана», как и в «Парадизе» Лесамы Лимы, настолько осязаемо, что представляет особое фонетическое явление.

Двойственностью (отличительной чертой человеческого, которую игнорировал «примитивный» роман) отмечены также «Глубокие реки», где рассказывается о драме ребенка, раздираемого, подобно автору романа, подобно всему Перу, между

двумя мирами, которые враждуют и не могут воссоединиться. Рассказчик — сын бедных родителей, выросший среди индейцев и вернувшийся в мир белых людей, — является замечательным свидетелем, наблюдающим противоборство двух начал своего существа. Хотя новые романисты чаще всего относят Аргедаса к основоположникам «примитивного» романа, сам писатель удачно избегает его наиболее очевидных слабостей, поскольку не стремится фотографировать мир индейцев (который глубоко постиг): он вводит читателей в заветные пределы этого мира. Абстрактные индейцы индихенистов превращаются у Аргедаса в живые существа благодаря стилю, который воссоздает на испанском языке и в рамках европейского мировосприятия самые глубинные ощущения и верования индейцев кечуа, их магические корни, их коллективный анимизм, их полустоическую, полугероическую философию, которая дала им силы пережить века несправедливости.

Я сказал было, что переход от «примитивного» к новому роману означал замену в нем деревни городом: первый роман — деревенский, второй — городской. Как видно из приведенных выше примеров, это не вполне точно: правильнее сказать, что образ природы сменился образом человека. Но действительно и то, что среди новых писателей много горячих приверженцев (описателей, живописцев, создателей, интерпретаторов) города.

Первый роман Карлоса Фуэнтеса «Край безоблачной ясности» (1958) — это полная жизни, многофигурная фреска, изображающая Мехико, попытка уловить и изобразить все слои пирамиды, начиная с индейского основания с его ритуалами и идолопоклонством, укрывшимися за католическим культом, до верхушки, снобистской и космополитической, перенимающей свои вкусы, моды и жеманство в Нью-Йорке и Париже. Чтобы написать биографию города, Фуэнтес использует весь арсенал художественных средств современного романа, начиная с симулянизма в духе Дос Пассоса и кончая джойсовским внутренним монологом и стихами в прозе.

Эта тяга к эксперименту ослабевает во втором романе писателя «Чистая совесть» (1959), где в традиционной манере рассказывается история морального кризиса молодого буржуа из Гуанахуато. Но она воскресает в романе «Смерть Артемио Круса» (1962), в котором замечательно сочетаются фантазия и наблюдения, общественный темперамент писателя и формальный поиск, документальность и художественный вымысел. Эта книга — патетические размышления о судьбах страны. Драма героя и драма страны переплетаются в веренище хронологически несвязанных эпизодов, которые выполнены в разной композиционной манере и воскрешают прошлое, развертывая перед читателем человеческие характеры, показывая социальные классы с их борьбой и обманутыми надеждами, их мифологией и реальностью, а также кульминационные моменты мексиканской истории. «Смерть Артемио Круса» — роман со

сложной структурой, написанный с использованием самых разнообразных изобразительных средств на основе богатого жизненного материала. Это образец прозы, которая достигает наибольшего накала в изображении народной среды и в революционных реминисценциях, когда гармонично сочетаются общественный долг писателя и его творческие искания.

В последующих произведениях Фуэнтеса социально-политические темы уступают место темам отвлеченным. «Аура» (1962) — это история дьявольского наваждения, а «Священная зона» (1966) представляет психологический анализ истеричных отношений кинематографической звезды с ее сыном, на которого она распространяет свои чары. Герои мексиканцы не имеют решающего значения, автора интересуют не человеческие существа, а маски, за которыми скрываются одушевленные фетиши общества потребления; в центре его внимания — ненадежность и показной характер человеческих отношений.

Эта же тема послужила «сырьем» и для романа «Смена кожи», который, подобно мифическому персонажу из «Искушения Святого Антония», уничтожает себя самого. Герои книги — точно блуждающие огни: они есть и вот уже их нет, они вспыхивают и гаснут по мановению руки рассказчика, который правит этой циничной игрой. Так возникает грандиозный «хэппенинг», становящийся параболой ничтожности и тщетности цивилизации.

Еще одна отличительная черта нового романа — то важное место, которое в нем занимают фантастические темы — они даже преобладают над реалистическими. Отсюда как будто бы следует, что так называемые «фантастические темы» не отражают реальности, принадлежат к области ирреального. Но разве мечта и фантазия менее реальны, менее присущи человеку? Лучше сказать, что у нового романа концепция реальности более широкая, чем у предшествующего, ибо она охватывает не только то, что люди делают, но и то, о чем они помышляют и что они придумывают. Все темы реальны, если романист способен вдохнуть в них жизнь, и все они ирреальны, даже опирающиеся на самый обыденный человеческий опыт, если писатель не может придать им убедительность, от которой зависит, будет ли произведение правдивым или фальшивым.

Пожалуй, среди новых авторов только один может быть с полным основанием назван «фантастическим» писателем — это аргентинец Хорхе Луис Борхес, который пишет рассказы, стихотворения, эссе, а не романы. Но есть романисты, произведения которых уходят корнями одновременно в два измерения человеческого: воображаемое и пережитое. Среди них аргентинец Хулио Кортасар, кубинцы Лесама Лима и Алехо Карпентьер, колумбиец Гарсиа Маркес.

До появления самого значительного из романов Кортасара — «Игра в классики» (1963) его творчество было попеременно то реалистическим, то фантастическим, но эти два направления

не создали двух манер письма. Автобиографический голос боксера из «Торито», интеллигентный голос музыковеда из «Преследователя» — это один и тот же чистый голос. Тот же голос рассказывает, как человек превращается в маленькое водяное животное в «Аксолотле», и описывает в «Менадах» концерт, переходящий в жертвоприношение. Это единство идет от стиля, который точно мост перекинут через пропасть, разделяющую в испанском языке устную и письменную речь.

Эти два направления соединяются в романе «Игра в классики», где не существует границы между реальным и воображаемым. Однако эти два мира не смешиваются, а сосуществуют таким образом, что невозможно указать черту, которая их разделяет. Погружаясь попеременно то в повседневную жизнь, то в чудо, читатель никогда не знает, в какой момент пересекает их границу. Тут все дело в легчайших переменах дыхания повествования, в едва заметном чередовании его ритмов и законов.

Действие происходит в Париже и Буэнос-Айресе, но эпизоды не перемежаются, не подчиняются один другому. Они, если можно так сказать, суверенны, и их связывает между собой только герой по имени Оливейра, загипнотизированный мнимостью современной жизни. Его поступки и мечты — это маниакальный поиск причин этой неподлинности. В Париже он ведет свое исследование среди интеллигентов, таких же, как он, париев, сходящихся в кафе «Клуб Змеи», а в Буэнос-Айресе — среди людей, социально более интегрированных.

Роман «Игра в классики» — это открытое произведение со многими дверьми, которые могут служить и входом и выходом, как заблагорассудится читателю. Книгу можно читать двумя способами: «традиционным» (в этом случае в роман войдет только половина его страниц) и другим, применять который нужно со страницы 73, продвигаясь вперед зигзагообразно, согласно указаниям автора. Эти два возможных (и не единственных) способа чтения дают начало разным книгам, ибо, помимо автора и читателя, есть третий герой, чья роль настолько же решающая, насколько неожиданна, для правильного понимания романа. Этот «герой» занимает целую треть романа и зовется культурой. Кортасар собрал ряд чужих текстов, которые выступают как полноправные главы, так как в сопоставлении с этими стихами, цитатами, газетными вырезками эпизоды меняют перспективу и даже содержание. Культура в ее самом широком понимании ассимилируется, таким образом, художественным повествованием как динамический элемент, который действует внутри повествуемого. Среди современных романов «Игра в классики» — это, без сомнения, одно из произведений с наиболее оригинальной структурой.

Проза Хосе Лесама Лимы, напротив, не отличается никакой изощренностью. «Парадиз» (1966) — единственный роман писателя — построен средствами «газетного» романа, текста с продолжением. Его величие — в языке. Речь идет об отчаянной

попытке описать вселенную, созданную галлюцинирующим воображением. Лесама называет себя изобретателем «поэтической системы» мира (ключи к которой—метафора и образ—являются, по его мнению, орудиями человека для понимания истории и природы, для победы над смертью и для своего спасения), а «Парадиз» представляет демонстрацию этой системы в готовом виде.

Действительно, перед нами необычный языковой мир. В романе рассказывается о жизни Хосе Семи с детства и до той поры, когда двадцать лет спустя, с уже сформировавшимся мироощущением, он готовится следовать призыванию художника. Но книга примечательна не рассказом о воспитании юного художника (жизнь Семи в семье, открытие им кубинской природы, его литературные диспуты), а перспективой, в свете которой все эти факты излагаются. События романа даны не как происходящие во внешней реальности и не через мысли героев, а в чувственном измерении, где растворяются и перемежаются факты и размышления, образуя удивительные соединения, беглые, переменчивые формы, полные цвета, музыки, вкусовых ощущений и запахов, пока не расплываются и не становятся недоступными пониманию.

Жизнь Семи и тех, кто его окружает,—это каскад ощущений, которые нам сообщаются посредством метафор. Тут преобладают зрительные впечатления, и эта проза, описывающая реальность через ее пластические свойства, без конца поглощает событийную сторону, как цвет на полотнах Тернера. В этой чувственной вселенной, которую населяют монстры, сладострастно смакующие свои ощущения от восприятия живых существ и предметов, читатель постоянно отсылается к новым существам, новым предметам и новым ощущениям, и так без конца, пока из этой беспокойной и надоедливой игры зеркалами не возникнет неуловимая субстанция, в которую погружен Хосе Семи,—его чарующий «рай». Роман Лесама Лимы воскрешает функцию, которую художественная проза наших дней обходила и которая считалась высшим предназначением классического романа—открывать неведомые зоны реальности.

Мир Карпентьера—не чувственный, несмотря на то что, пожалуй, единственное живое чувство в нем—это любовь к вещам, к этой инертной материи, которую он описывает в отработанной, неторопливой и одновременно мифологической прозе. Эта проза вырастает на границе реального и сказочного, и Карпентьер нашел хорошую формулу для определения ее двойственной природы—«чудесная реальность».

Его первая книга «Экуэ-Ямба-О!» (1933) стоит ближе к «примитивному», чем «созидающему» роману: она воссоздает с документальной точностью языческий колдовской культ кубинских негров и обличает проникновение империализма в страну. Но когда шестнадцать лет спустя появится «Царство земное», фольклорист станет художником, алхимиком, превращающим в

мифы подлинные факты, извлеченные из антильского прошлого; социальным наблюдателем, умелым мастером, который играет со временем и в барочной языковой манере воссоздает красочную географию Карибского бассейна. Восстание рабов, наполеоновская экспансия и кровавая диктатура Анри-Кристофа на Гаити, которые в этом романе синтезируются в библейском видении; равно как поиск рая земного, который ведет музыкант из «Потерянных следов» (1953), покинувший цивилизованный мир и совершающий путешествие по Ориноко и одновременно путешествие во времени; равно как история времен террористической диктатуры Мачадо на Кубе, разработанная в «Погоне» в форме музыкальной пьесы; или легендарная хроника событий—отзвуков Французской революции в карибских странах в «Веке просвещения» (1962)—все это разные фазы формирования одной общей аллегории американской самобытности, все это доказательства одной важной истины: сюрреалистическая поэтическая реальность, которая в Европе была продуктом воображения и подсознания, в Америке предстает как объективная реальность.

В этой самобытности американской действительности, рожденной в результате столкновения европейского разума и магического ощущения жизни у аборигена, которое с приходом африканца обогатилось новыми ритмами и культами, сосуществуют, как в «Потерянных следах», все исторические возрасты, все расы, все климаты и пейзажи.

Гарсиа Маркес тоже строит мир, но у него не найти ни интеллектуальной преднамеренности, ни кропотливой работы над стилем, как у Карпентьера: щедрость его воображения стихийна, и проза его прежде всего действенна (...).

Роман Гарсиа Маркеса, как и все упомянутые мною (и еще дюжина других, которые стоило бы назвать), свидетельствует об оригинальности и плодотворности, доказывающих, что латиноамериканская проза переживает момент апогея. В то время как европейский и североамериканский роман судорожно мечется между формалистскими, герметическими выкрутасами и унылой приверженностью традициям, нам есть чему радоваться. Но радуемся мы не за Латинскую Америку, поскольку здоровье прозы обычно означает глубокий кризис действительности, которая эту прозу вдохновляет, а за то, что роман продолжает жить.

Фернандо Алегрía

ПОРТРЕТ И АВТОПОРТРЕТ

ИСПАНО-АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН ПЕРЕД ЛИЦОМ ОБЩЕСТВА

Дон Хосе Хоакин Фернандес Лисарди (1776—1827) стал зачинателем характернейшей тенденции, на долгие годы определившей развитие испано-американского романа. Произошло это в момент, когда, лишившись возможности нападать на колониальное правительство Мексики в статьях и памфлетах, он был вынужден прибегнуть к жанру плутовского романа, «закрепившись» в котором он и укрылся от цензуры. Таким-то образом и обрели его романы социальную функцию. В руках Лисарди роман превратился в дубинку, которой он раздавал удары направо и налево. В его книгах были вдохновение, остроумие и нравоучения. Может показаться удивительным, что, нападая на так называемый истэблишмент — этим словом англичане называют правящую касту, а перед Лисарди она не только не распахивала своих дверей, но, наоборот, захлопывала их, прищемляя ему пальцы, — писатель не обратился ни к драматургии, ни к поэзии, ни к басне. Наверное, их средства выразительности казались ему слишком прямолинейными, а он искал обходных маневров и аллегорий. А какие обходные маневры мог предложить ему роман в эти первые годы XIX века?

Если, обратившись к театру, он заполнил бы сцену замаскированными чиновниками и чиновницами, то они потащили бы его на скамью подсудимых. Если бы обратился к поэзии, то он не достиг бы ничьих ушей, — ведь поэты эпохи Независимости кричали громко, но голоса их были тонкими, как у птиц. Вот почему Лисарди, взявшись за жанр плутовского романа, начал и далее уже не переставал заниматься проповедничеством. Он полагал своим долгом воспитывать и направлять общество с помощью всяких выдуманных историй. Задачи эстетические он отодвигал на второй план; развлекательность он подчинял дидактике.

Задачам социальной критики, которые поставил перед собой Лисарди, вполне соответствовал жанр плутовского романа, уже утвердившийся и ценимый. Прошествовав по дорогам Европы из Саламанки, Фландрии, Коимбры, Лиссабона, чуть задержавшись во Франции и Англии, пикареска прибыла в Америку — в Асунсион и Мехико. Авторы плутовских романов смеясь бичевали и стремились исправить дурные обычаи, они пренебрегали моралью ради ее спасения, они порицали королей, принцев, прелатов, господ, пользуясь при этом их дозволением и попусшением господним, предсказывая им гибель в тот момент, когда вода доходила уже до горла, и приглашали на танец смерти тех, у кого уже все танцы были расписаны.

Плутовской роман Лисарди переносит эпоху испанского упадка в мексиканскую обстановку; господа и слуги пиренейского покроя проецируются волшебным фонарем романа на мексиканскую сцену, и достигаемая иллюзия так хороша, что дороги и города, университеты и лазареты, тюрьмы и цирюльни, экипажи и даже собаки выглядят испанскими до такой степени, что колониальные власти именно так и воспринимают это произведение, закрывая глаза на ловкую подмену. Начинается период развития прозы, в которой одна социальная реальность наслаивается на другую, наши города оказываются скрытыми под личиной других чужеземных городов.

Наши реалисты и натуралисты XIX века выявляли существование некоторых социальных проблем, при рассмотрении и оценке которых они предпочитали пользоваться формулами, годными, казалось бы, и для Европы и для Америки. И прежде всего для изображения социальных язв — краха правительства, жульничества, господства магнатов, власти военных, торговли, зарождающейся промышленности, для обрисовки фигур служащих и домашних хозяек, нищеты предместий, трущоб, домов терпимости, больниц, школ, гибели семьи или одиноких отщепенцев. Вокруг убогая жизнь: разложение, распространяющееся с неотвратимостью раковой болезни, — эта жизнь имеет уже готовые формы для своего воплощения. Можно изменить названия улиц в романах «Санта», «Запретный плод» или «Биржа», дав им французские имена, а персонажи, действующие в романе, даже не заметят эту разницу.

Можно возразить, что не весь испано-американский роман XIX века дает социальную картину, являющуюся отражением Европы. Совершенно верно. Но рядом с романистами, которые могли менять душу, как платье, были писатели, обладавшие всего одним одеянием, в котором не менялся ни стежок независимо от того, бывали они в Европе или нет: и в Париже, и в других местах они оставались индейцами или метисами. Вот такие люди писали «Румбу» (повесть Анхеля дель Кампо, мексиканца, писавшего под псевдонимом Микрос). Для них литературная формула никогда не превращалась в нечто обязательное. В их произведениях могут меняться имена, но не обстановка и не социальная проблематика. Свалка, которую

описывает Микрос, имеет лишь одно место на земле: она может быть похожей на другие и иметь сходное происхождение, но попробуйте тронуть, и все развалится, это не парижская Пляс Каррусель, эту площадь изобрели мы сами, испано-американцы, в один из моментов нашей истории.

Нельзя забывать и о произведениях, которые были созданы как исторические свидетельства, в которых проблематика и среда были изображены с позиции четкой революционной идеологии. Таковы «Бойня» Эстебана Эчеверрии и «Томочик!» Эриберто Фриаса. Испано-американский роман давал прямые свидетельства того, к каким политическим и экономическим последствиям приводила империалистическая экспансия в основные наши отрасли хозяйства—добычу нефти, рудных ископаемых, сферу обслуживания, сельское хозяйство.

Так или иначе романист высвечивает свою эпоху, признает свою принадлежность к ней и в меру своих сил выявляет ее своеобразные черты: он рассказывает, описывает, ведет диалог, проповедует, немного изобретает, то теряя себя в подражательстве, то, наоборот, обнаруживая свою индивидуальность. Речь идет о том, чтобы с уже имеющимися эталонами или вовсе без них оседлать современную ему действительность. И как говорится в песенке—оба привязаны друг к другу, я—писатель—и общество, я и беды общества, я и персонажи моего общества со всеми его красками, звуками, запахами; да еще к тому же—полнейшая откровенность. У писателей могут быть разные интересы, но они всегда связаны со своей проблемой, которую открывают в общественной жизни: Гамбоа—с проблемой проституции, Миро—с банковским делом, Блест-Гана—с эмигрантами, выросшими в чужую землю.

Но все постепенно меняется, и наступает момент, когда изначальная двойственность романа преодолевается. В разгар социальных драм и гражданского хаоса, наступившего в Испанской Америке, романист начинает изображать свой мир с неожиданной точки зрения и убеждаться, что люди, в беспорядке мелькающие перед ним, оказываются как будто бы его собственным образом и подобием. И тут он начинает понимать, что когда Сармьенто и другие лидеры говорили о злокозненных силах, бродивших по нашей земле, и вызывавших негодование наших интеллигентов, то на самом деле речь шла о злокозненности, угнездившейся в нас самих. Это привело в замешательство самых серьезно мыслящих интеллигентов, но пока еще не затронуло художников.

Разумеется, я не собираюсь утверждать, что, например, испано-американские модернисты в начале XX века с его войнами, революциями и бомбами продолжали жить во французском пансионе или снова по лестницам Башни вздохов. Я всегда считал и считаю, что в некоторых характерных книгах модернизма внимательный наблюдатель общественных явлений может найти весьма полезный ключ к пониманию этого чувства

потерянности, с каким испано-американец предстает между 1900 и 1930 годами перед лицом внезапного разрешения антиномии идеализм—материализм. Эти книги могут привлечь к себе своим эстетическим идеалом порядка и красоты, царящим над всеми экономическими и социальными кризисами, противоречащими этому идеалу. Книги, в которых все еще галопируют гаучо по пампе, не знающей ни трактора, ни аграрной реформы; в которых священник мучается сомнениями не перед печью крематория, не в концлагере, а перед душой, которая готова погубить себя ради другой души; книги, в которых неотесанный крестьянин парит в высоте на выросших из горба крыльях и радостно стораует, приближаясь к богу*. Великие книги: прекрасные, чистые, сильные, в которых, несмотря ни на что, угадывается, что дела желудка тоже плохи, а может быть, даже хуже, чем дела души, но это книги, которые учтиво-вежливо взирают в сторону или вверх, и в этом взгляде в полуоборот от нашей реальности застывает прекрасный портрет неправды. Книги, в которых, выражаясь академически, реальность стилизуется; или, иначе говоря, она видится зрением, нуждающимся в коррегирующих очках. Вот некоторые названия, которые следует припомнить в этом контексте: «Дон Сегундо Сомбра» Рикардо Гуиральдеса, «Брат Осел» Эдуардо Барриоса и «Альсино» Педро Прадо.

Однако в 20—30-е годы повествование, описания и диалоги становятся для романиста средством, необходимым для воздействия на реальность, упорядочения ее и даже для «сотворения» ее, не в шутку, как у поэтов-авангардистов, а всерьез, как у романистов мексиканской революции, индеанистов Эквадора и Перу, авторов социологических описаний сельвы и саванны. Мариано Асуэла, например,—это врач, который прикасается к ранам своей страны; в портрете современного ему общества, который он пишет,—суровость, твердость, тот контраст черного и белого, с которыми клиницисты описывают болезни. Какой бы то ни было энтузиазм ему чужд, он лечит, дезинфицирует, перевязывает, режет как можно быстрее. Пусть другие восторгаются и наряжаются. Он стреляет, а художественное описание жизни делают те, кто работает в тылу. Другой пример—Хорхе Икаса. Он яростно набрасывается на читателя; для того чтобы его убедить, он нагнетает краски, прямо проповедует. Назовем в этой связи другие характерные имена: Мартин Луис Гусман, Хосе Мансисидор, Рафаэль Ф. Муньос и Маурисио Магдалено в Мексике; Деметрио Агилера Мальта и Альфредо Пареха в Эквадоре; Энрике Аморим в Уругвае; Сиро Алегрия в Перу.

В те годы, когда банкиры выбрасывались из окон нью-йоркских небоскребов, а депрессия отозвалась в Латинской Америке мошеннической пощечиной, когда Стейнбек обличал эксплуатацию индейцев, Райт—эксплуатацию негров, Фаррелл—эксплуатацию белых в Соединенных Штатах, когда находят свою позицию Барбюс и Роллан и ведутся споры о романе для

масс, о Гладкове и Шолохове, о пролетарском романе и социалистическом реализме,— у нас Грегорио Лопес-и-Фуэнтес пишет роман, в котором действуют безымянные герои. Хосе Э. Ривера принимается за доклад в казначействе о положении сборщиков каучука, и он превращается в эпос; Сиро Алегррия возмущается страданиями индейцев: Мигель Анхель Астуриас разоблачает коварство центральноамериканских диктаторов и темные дела кровавых паяцев «Юнайтед фрут». То же самое делают и Карлос Луис Фальяс, и Хосе Ревуэльтас, и Хиль Хильберт, и Марио Монтефорте Толедо... Речь идет о романах «Неподвижные странники» Лопеса-и-Фуэнтеса, «Пучина» Риверы, «Сеньор Президент» Астуриаса, «В большом чуждом мире» Алегррии, «Мамита Юнай» Фальяса, «Человеческий траур» Ревуэльтаса, «Наш хлеб» Хильберта, «Способ умереть» Монтефорте.

В течение двух десятков лет романист является гневным и яростным фотографом той лжи, которую выдают за «общественное устройство». Он описывает нищету и болезни в деревне и в городе, обвиняет продажных и податливых политиков, критикует церковь, требует перераспределения богатств и изгнания империалистов. Обличает, оставляет свое свидетельство — эпический, гуманный документ. Беда только в том, что чем более указывает он на несправедливости капиталистической системы, тем менее эта система исправляет свои ошибки и противоречия. Общество неравенства не слушает его и даже порой награждает своих обличителей. Что все это означает? Безответственность, слепоту, страх, компромисс? Не совсем так. Речь, скорее, идет о мнении, сложившемся и принятом за аксиому в обществе: романист — это лидер, но такой, от которого не ждут ни действий, ни решений. Требуется лишь постановка вопросов в ясной или запутанной форме, стимуляция, максимально — подталкивание. Изучающий наши экономические и социальные проблемы узнает больше об истории профсоюзного движения, о политических учениях или нашествиях империализма и присвоении им земных недр, сельском хозяйстве и промышленности из романов 30-х годов, чем из монографий или статей ученых-исследователей. Кроме того, он узнает, как люди думают и почему начинают сомневаться и когда процесс перерастает в революционное действие. Узнает со всей статистикой, географией, лозунгами и репортажами о насилиях. Романисты 30-х и 40-х годов нагромождают исторические детали и объясняют смысл социальной революции. Не люблю обобщений, особенно если они несправедливы и случайны. Было бы нелепо отрицать, что некоторые из крупных романистов той эпохи, представляя свой образ испано-американского общества, одновременно произвели и горький анализ собственной совести. Мы все еще читаем регионалистскую эпическую прозу и восхищаемся ею, почитаем наших старших, которые пали, сжимая оружие в руках.

Эти прозаики, показавшие нам географический, а зача-

скую и социальный облик нашего континента первой половины XX века, взяли на себя роль комментаторов или репортеров, что обусловило, конечно, их раздвоенность, а роману придало публицистический характер. Писатели спорили и рассуждали на глазах общества, самые основы которого колебались. Повествование велось о коррупции властей и о кризисе семьи. Сага о большой крестьянской семье Америки запечатлена в циклах романов, которые исследуют ее последовательный распад, показывают мошеннический обман индейских общин, уход сельскохозяйственных рабочих в город; и, наконец, разорение клана олигархии, утрату им своего экономического и социального положения и его постепенное присоединение к средним слоям, сначала унижительное, а затем сознательное и добровольное. Писатель, вовлеченный в социальные проблемы, принимает на себя общественные функции, а в некоторых случаях и занимает активную боевую позицию. И еще: романист, который демонстрировал свои кровные связи с землей, начал провозглашать свой умозрительный национализм, тем более яростный и исключительный, чем менее прочной была питающая его основа. Напряженно и страстно романист искал национальную суть поведения креола, исконные традиции, дабы противопоставить их метафизическому ужасу утери корней. Глубокий смысл такого образа мыслей более очевиден и разработан в аргентинском романе, например у Эдуардо Мальеа, чем в мексиканском, гватемальском или венесуэльском.

Но вот процесс испано-американской социальной революции ускоряется, формируются борющиеся лагеря, уточняется роль, которую должен играть интеллигент. Романист восстает против ограничений, которые были свойственны эпохе, когда писатель фотографировал общество, он отбрасывает как фальшивую и позицию «чистого» объективизма. И поскольку в буржуазном обществе писатель находит лишь ложь, лицемерие, безнадежное отступничество, он по контрасту ищет в литературе возможность прямой антириторической постановки проблем, такой, которая соответствовала бы современной действительности. А эта действительность сама протягивает ему руку. Отныне никакие схемы не действенны, нет исходных принципов, границы между литературой и жизнью — подвижны. Сама фабула определяет фантазию, а мифы возникают и существуют с такой естественностью, что заставляют оценить свою первичность и оригинальность.

Чтобы упростить мысль, скажу, что портрет как романная форма потерял смысл и действительность, и то, что мы видим сегодня в великолепном хаосе и в замечательной одновременности и относительности, представляет собой автопортрет испано-американского общества, да и самого романиста.

Поэтому-то я хочу сказать, что дистанция между наблюдателем и обществом не только сократилась, но и вообще исчезла. В романах уже нет четко «выраженного» наблюдателя

или рассказчика, нет и точного объекта повествования. Роман—это шкатулка, внутри которой—другая шкатулка, а в ней еще одна, и так далее... Роман находится в движении. Мигель Анхель Астуриас—это бездонный колодец. Припадите к нему, и появится не «Пополь Вух» (всего лишь книга), возникнут мертвецы из его озера, из мертвецов—койоты, из койотов—кролики, из кроликов—колдуны. Не говоря уж о полковниках, возникающих из его шакалов, и шакалах, возникающих из его гринго*. Карлос Фуэнтес—еще одна бездонная бездна, как и Хуан Рульфо и Агустин Яньес. А Габриель Гарсиа Маркес! А Хосе Мария Аргедас, а Аугусто Роа Бастос! Алехо Карпентьер, удивленный происходящим с ним, говорит о магии, о той магии, которая есть активная часть повседневной жизни наших народов. Эрнесто Сабатто применяет ее с неистовством. Романы приобрели глубину и сложность, которыми наделяет их то лицо, что они автопортретируют: лицо нашего общества, вовлеченного в тотальный процесс хирургической операции. Вот ключевые романы, составляющие этот автопортрет современного испано-американского общества: «Потерянные следы» Алехо Карпентьера, «Перед бурей» Агустина Яньеса, «Сеньор Президент» Астуриаса, «Сын вора» Мануэля Рохаса, «Верфь» Онетти, «Педро Парамо» Хуана Рульфо, «О героях и могилах» Эрнесто Сабатто, «Игра в классики» Хулио Кортасара, «Сын человеческого» Аугусто Роа Бастоса, «Глубокие реки» Хосе Марии Аргедаса, «Смерть Артемио Круса» Карлоса Фуэнтеса, «Город и псы» и «Зеленый дом» Марио Варгаса Льюсы.

Уточню: отождествляя себя с обществом в революционной ситуации, романисты революционизируются. «Первый долг всякого революционера—делать революцию». Согласен. Свою революцию.

Если романист совершает свою революцию, открывающиеся перед ним перспективы чудесны—это и есть перспективы современного испано-американского романа. Революция—не проделки и не шутки. Это абсолютная, прямая, глубинная конфронтация с нашим сознанием... Думаю, великие романы, которые пишутся сейчас в Латинской Америке, представляют собой кризис сознания. Отсюда отсутствие границ, почти головокружительная масштабность их пространства, их суровость и их сила. В этом исследовании время разъято и пространства открыты. История принадлежит безымянным людям, которые продолжают жить и хотят мира. Романист живет буквально повсюду; его общество всегда с ним, в любом месте... Итак, испано-американский роман вошел в мир, тот мир, который всегда был в самом романисте. Нужно было только вытащить его на поверхность и суметь это сделать. Вытащить большим бреднем, как говорит Марио Варгас Льюса, который он любит плести, вспоминая рыцарские романы; пригоршнями—как это делает Гарсиа Маркес—отовсюду, из всех времен, чтобы поймать золотую рыбку, которая нас знает

и даже приветствует. И романист утвердил таким образом свою правду.

Итак, эти романы, магические, реалистические, всеобъемлющие, независимо от того, разъясняют они действительность или собирают ее конструкцию, пишет ли их Хулио Кортасар в Париже, Варгас Льоса—в Лондоне, Гарсиа Маркес—в Мехико, Сабато—в Буэнос-Айресе, Аргедас—в Куско, а другие члены хора—в стольких разных столицах мира,—все они рисуют портрет общества.

Карлос Фуэнтес

НОВЫЙ ИСПАНО-АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН (фрагменты из одноименной книги)

...Документальная и натуралистическая тенденции в испано-американском романе были обусловлены реальными обстоятельствами нашей жизни: мы пришли к независимости, не достигнув еще подлинного самосознания, подвластные по существу чуждой нам природе, которая, однако, была настоящим персонажем латиноамериканской драмы, ибо конкистадор искал сокровищ в природе, не интересуясь людьми. Освободиться от завоевателей во втором десятилетии XIX века означало также овладеть отчужденной от нас природой, подчинить ее себе.

Трагикомедия, как выяснилось, состояла в том, что независимость заменила старое господство новой тиранией — властью военных диктатур и местных олигархий, которые теперь превратили эксплуатацию людей и природы во вторую конкисту, развязанную на сей раз не против ацтеков, кечуа или карибов*, а против мексиканцев, перуанцев и венесуэльцев. Кортес перевоплотился в Порфирио Диаса, Писарро — в Санта Круса, Алонсо де Охеда — в Хуана Висенте Гомеса. Тогда-то испано-американский роман создает образ своего второго, после хищной природы, героя — образ диктатора национального или регионального масштаба. Третьим героем могла стать только эксплуатируемая масса, страдавшая как от жестокой, неприступной природы, так и от кровопийцы-тирана.

Но существует еще один фактор — сам писатель, который неизменно принимает сторону цивилизации против варварства, который становится голосом тех, кто не может заставить себя выслушать, и который ощущает, что его истинная функция состоит в обличении несправедливости, защите эксплуатируемых и документальном отражении жизни своей страны.

Однако в то же самое время латиноамериканский писатель, уже по одному тому, что ему выпало быть писателем в

полуфеодальном, колониальном, неграмотном обществе, принадлежит к элите этого общества. И его творчество в значительной степени определяется смешанным чувством признательности и стыда перед народом, которому он обязан привилегией быть писателем и жить среди элиты. В писателе живет также подозрение, оказавшееся губительным для многих литературных поколений: не обращается ли он всего-навсего от имени либерального крыла элиты к ее консервативному крылу, которое выслушивает его заявления с монаршим равнодушием? Это подозрение в конце концов приводит писателя к решению оставить занятия литературой или по крайней мере совместить их с политической борьбой.

Латиноамериканский роман возник как непосредственная хроника реальной действительности, которая без него никогда бы себя не осознала. В странах, подверженных колебаниям между диктатурой и анархией, в странах, где единственной постоянной величиной была эксплуатация, где не было демократических каналов для выражения общественного мнения и правдивой информации, не было ответственных парламентов, независимых профсоюзов, эмансипированной интеллигенции, романист как личность был вынужден одновременно выступать в качестве законодателя и репортера, преобразователя и мыслителя. Роман писался, чтобы облегчить судьбу эквадорского крестьянина или боливийского шахтера.

Именно эта позиция писателя определяет другую характерную особенность традиционного романа в Латинской Америке — воплощение им народного чувства, представителем которого мог бы считаться Хуан Примито, созданный Ромуло Гальегосом, этакий добрый дикарь, законное детище руссоистской доктрины, которая вскормила столько романов и столько политических конституций на нашем континенте.

Писатель берет на себя романтическую роль освободителя, который пускает в ход свое гневное перо и разбивает им все оковы. Сармьенто своим творчеством знаменовал апогей такой деятельности, Гальегос — ее вероятный кризис. Это сопоставление отнюдь не произвольно: в XIX веке интеллигент еще мог пользоваться компонентами примитивного уравнения «цивилизация — варварство», мир прогресса против мира отсталости. Он жил в эпическом мире и отвечал ему эпосей. Но в XX веке тот же самый интеллигент оказался вынужден бороться, живя в гораздо более сложном обществе. Здесь недостаточно лишь оружия разума и морали, чтобы сохранить достоинство в ситуации, которая больше не контролируется местным олигархическим меньшинством, противостоящим безымянной массе в какой-нибудь банановой республике. Один из главных факторов нашего времени — становление субиндустриального мира, полного противоречий и сложностей, — не ограничивается рамками какой-либо одной страны. В творчестве писателей начинается переход от эпического упрощения к диалектической усложненности, от категорических ответов к будоражающим вопросам.

На пути от Сармьенто к Гальегосу происходят фундаментальные перемены: полуфеодалные структуры не упразднены, даже не преобразованы: прямо на них возводится капиталистический фасад, в огромной мере с помощью сговора между старыми аграрными олигархиями и новыми североамериканскими компаниями, и влиятельные центры социальной жизни Латинской Америки постепенно перемещаются в города.

Все знают о безудержном росте Буэнос-Айреса, Сан-Пауло, Мехико, Каракаса, Сантьяго-де-Чили и Лимы в последние десятилетия. Только о Мехико можно сказать, что здесь это явление связано с причинами, рожденными революционным общественным движением: крахом латифундизма, материальным и юридическим (хотя и не всегда экономическим) раскрепощением крестьян, созданием национальной промышленности, нуждающейся в дешевой рабочей силе. В остальных странах Испанской Америки урбанистический взрыв обусловлен прежде всего дружеской встречей местной олигархии с империализмом Соединенных Штатов. Первая, то есть олигархия, вносит, так сказать, разнообразие в свою деятельность, и не отказываясь от аграрной основы власти, которую считает вверенной ей волею всевышнего, и по праву завоевателя превращается в посредницу в современных финансовых и торговых операциях. А второй, то есть империализм, дабы эффективнее вмешиваться в экономическую жизнь любой латиноамериканской страны, нуждается не только в классе-посреднике, но и в целом ряде служб в сфере общественного управления, торговли, информации, руководства производством, добывающих и обрабатывающих отраслей промышленности, финансов, транспорта и даже развлечений: «Хлеба и Зрелищ!» «Дженерал Моторс» собирает автомобили, переправляет на родину прибыли, но заодно и опекает телевизионные программы.

Традиционный роман в Латинской Америке предстает как статичная форма изображения статичного общества. Дать свидетельские показания, составить документ, зафиксировав в нем состояние общественной жизни или природы,— это, как правило, средство обличить жестокость той и другой и потребовать перемен. Роман, таким образом, превращается в литературный дубликат бесчеловечной природы и бесчеловечных общественных отношений, которые описывает, запутавшись в сетях непосредственной действительности: роман может лишь ее копировать. Эта непосредственная реальность требует борьбы за свое изменение, а борьба в свою очередь требует эпического упрощения; и получается, что эксплуатируемый хорош уже потому, что он эксплуатируемый, а тот, кто его эксплуатирует, плох, поскольку по своей природе он эксплуататор.

Подобная примитивная поляризация героев и злодеев (какая литература ее не знала?) претерпевает первое качественное изменение — и в этом есть глубокий смысл — в литературе о

мексиканской революции. Впервые в Латинской Америке мы имеем дело с настоящей социальной революцией, которая ставит целью не просто заменить одного генерала другим, а радикально преобразовать социальное положение. Динамический характер этого процесса обусловлен тем, что народ — действующее лицо драмы. Из безымянной толпы вычлениаются отдельные персонажи с их именами, их песнями, их словечками... а также с их энергией, их бестолковостью и их продажностью.

Пришедший в движение народ у Асуэлы, Гусмана и Муньоса разрушает, возможно вопреки воле авторов, примитивную схему с ее фатальностью и архетипом бананового диктатора. Их романы «Те, кто внизу», «Тень каудильо» и «Если меня завтра убьют», несмотря на свои возможные стилистические недостатки и документальную перегруженность, привносят оригинальную особенность в испано-американский роман, а именно двойственность: в революционном действии герои могут быть злодеями, а злодеи — героями. Здесь дается судьба личности в движении, а не только ее происхождение и фатальная от него зависимость. Не только изначальные, уходящие в XVI век связи, но водоворот событий, переменчивость фортуны, случайность встреч и расставаний, во время которых герои, как и все люди, переживают свои ослепительные взлеты и свои моменты падения. В литературе мексиканской революции было заложено зерно нового романа: статичные персонажи становятся активно действующими героями, изначальная предопределенность сменяется сопротивлением обстоятельствам, романтический идеализм переходит в ироническую диалектику.

Однако в романе мексиканской революции неизбежно отсутствие перспективы. Темы, взятые из непосредственной действительности, жгли руки писателям, побуждая их свидетельствовать, и это в значительной степени мешало им осознать свои собственные находки. Надо было дожидаться 1947 года, когда Агустин Яньес написал роман «Перед бурей», впервые запечатлевший современный взгляд на недавнее прошлое Мексики, и 1955 года, когда Хуан Рульфо в повести «Педро Парамо» наконец осуществил мифологизацию ситуаций, типов и языка мексиканской деревни, навсегда упрятав под замок (заперев золотым ключом) документальность в изображении революции. Рульфо вырастил из зерна, посеянного Асуэлой и Гусманом, сухое, голое дерево, с которого свисают мрачно поблескивающие плоды: плоды двоякого сорта, плоды-близнецы, которые нужно было отдавать, если хочешь жить, заранее зная, что они напитаны соками смерти.

Не знаю, заметил ли кто, как тонко использует Рульфо в «Педро Парамо» великие мировые мифы.

Мифологическое воображение возрождается на мексиканской почве и набирает, к счастью, высоту без волшебства. Этот юный Телемак, который предпринимает контродиссею в поис-

ках своего пропавшего отца, этот перевозчик, который доставляет Хуана Пресадо на другой—мертвый—берег реки из пыли, этот голос матери и возлюбленной Иокасты—Эвридики, который ведет сына и возлюбленного Эдипа—Орфея дорогами ада, эта парочка, брат и сестра, которые спят рядом в тине творчества, чтобы вновь положить начало роду человеческому в пустыне Комалы, эти вергилиевские старухи—призраки, которые глядят на своих призраков, эта Сусанна Сан-Хуан. Электра наоборот, сам Педро Парамо—Улисс из камня и глины—весь этот мифологический фон позволяет Хуану Рульфо показать человеческую двойственность героя—касика, его жен, его наемных убийц и его жертв и через них включить тематику мексиканской деревни и мексиканской революции во всемирный контекст.

* * *

Творчество Хуана Рульфо—это не только высшее на сегодняшний день достижение мексиканского романа, в «Педро Парамо» можно найти нить, которая приведет к новому латиноамериканскому роману и к его проблемам, связанным с так называемым кризисом современного романа.

Для Альберто Моравиа, например, роман умер: с его точки зрения, темы, средства, персонажи и цели романа являются сегодня объектом популяризации, узурпации или вульгаризации в кино, на телевидении, в прессе, в психоанализе и социологии. Моравиа блестяще изложил следующий тезис: у романа лишь две соприкасающиеся сферы—нравы и психология. Роман нравов (*mores*)¹ был завершен Флобером, роман психологии (*psyche*)²—Прустом и Джойсом. Романист может быть лишь свидетелем упадка романа в его окончательной форме—вместе с упадком буржуазного мира, который это искусство питал,—в форме *poïa*, то есть скуки, безразличия.

Поступив так, романист стал бы последним героем буржуазного мира. В первую очередь стоит спросить, можно ли полностью идентифицировать роман как жанр с буржуазией (хотя апогей современной повествовательной формы совпадает с апогеем этого общественного класса). Лонг и Апулей, «Тысяча и одна ночь», Боккаччо и Фиренцуола, китайская и индийская проза, рыцарский роман показывают, что у этого жанра гораздо больший радиус. Умер не роман, а только буржуазная форма романа и соответствующий ей реализм, который предполагает только описательно-психологический способ наблюдения за индивидами в их личных и социальных связях (...).

Следует отметить, что с определенного времени латиноамериканский романист сталкивался с двумя противоборствующи-

¹ Нравы (лат.).

² Душа (лат.).

ми позициями. Одной придерживались писатели, стремившиеся к универсальности, в основе которой лежала вера в культурное лидерство Европы; эта позиция ставила их перед необходимостью приобщиться к мировым традициям и проблемам. Другая — это позиция национального писателя, которая заставляла его осознать, что литературе, которая обращена пока что к читателям его страны, необходимо преодолеть несколько этапов.

Иными словами, испано-американская литература создавалась в социальных слоях, для которых оставались актуальными темы, уже разработанные Бальзаком, Золя, Толстым, Драйзером, и это обрекало писателя на провинциальность содержания и анахронизм формы. Напротив, подражание стилю и темам литературного авангарда неизбежно обрекало его на заурядность, из-за чего он утрачивал читателей на родине, не приобретая зарубежной аудитории.

За этими позициями стояло ощущение культурной отсталости: черный ангел упущенного времени реет над латиноамериканской культурой с ее лихорадочным, уродливым ростом, нетерпеливым проглатыванием этапов, которые были пройдены шаг за шагом в Европе и Соединенных Штатах, с ее постоянными метаниями между тоской и надеждой. Есть еще и чувство провинциальности, изолированности...

Я думаю, будет ближе к истине, если мы сразу постараемся понять конфликт испано-американской культуры в связи с некоторыми конкретными категориями литературного процесса или, еще лучше, как завоевание этих категорий, традиционно отсутствовавших в нашей прозе: мифологизации, соединения воображения с критикой, двойственности, юмора и пародии, персонализации. И пусть в заключение все эти категории венчает новое чувство историзма и языка.

Говоря о романе мексиканской революции и его развитии от Асуэлы до Рульфо, я указал на первый подступ к решению насущной задачи: переходу от старой натуралистской и документальной литературы к новому типу романа. Этот «переход» радикально совершают два известных уругвайских новеллиста — Орасио Кирога и Фелисберто Эрнандес, а также аргентинцы Маседонио Фернандес и Роберто Арльт.

Возможно, при случае я напишу более пространно об этих основателях современной испано-американской литературы. Но пока ограничусь двумя такими диаметрально противоположными большими писателями, как Мигель Анхель Астуриас и Хорхе Луис Борхес. Астуриас сталкивается с тем же фатальным и непреступным миром традиционного романа, но, не желая ограничиваться «мутным» документом, он обнаруживает «прозрачность» в мифе и языке. Его манера персонализировать неизвестных людей Гватемалы состоит в том, что он наделяет их собственными мифами и их магическим языком — языком, который по своим конституирующим признакам может сравниться с языком сюрреализма.

Но персонализация—это усиление не только объективного, но и субъективного начал: она утверждает право писателя на то, чтобы выражать себя самого и не быть только передатчиком, подключенным к внешней реальности. Однако эта очевидная истина на практике применялась только поэтами—достаточно вспомнить Уидобро и Вальехо, Неруду и Паса, но не документальными романистами. Художественной прозе это право создавать в свою очередь мифическое повествование вернул Хорхе Луис Борхес (и его миф—это второй мир, который в нас выражается, нам грезится, а иной раз даже на нас смотрит).

Помимо этого, Борхес—первый большой всецело городской прозаик Латинской Америки. В писавших о городе романистах недостатка не было. Но всегда речь шла о чем-то исклнчительно, как и в реальной действительности, где городская жизнь была исключением в условиях первых ста лет нашей независимости; иногда даже создавалось впечатление, что все авторы подобных романов были изгнанниками из земли обетованной, куда они ностальгически стремились вернуться.

Первый прозаик, всецело сосредоточенный на городе, сын большого современного города, который живет в нем гулом, тишиной, оркестровкой из камня, асфальта и стекла,—это Борхес. Кто знаком с Буэнос-Айресом, тот знает, что фантастический полет Борхеса начинался во дворе, в парадном и на углах улиц аргентинской столицы. Кто знаком с Буэнос-Айресом, тот также знает, что ни один город в мире не кричит с такой силой: «Воплоти меня в слове!» Старая острота гласит, что мексиканцы происходят от ацтеков, перуанцы—от инков, а жители Рио-Платы—от кораблей. Городу без истории, фактории, большому транзитному пункту, Буэнос-Айресу нужно было назвать себя самого, чтобы убедиться в своем существовании, чтобы сочинить себе прошлое, чтобы придумать себе будущее: ему недостаточно, как Мехико или Лиме, просто визуального напоминания о славном историческом прошлом. Город молил воплотить себя в слове, дабы утвердить свое призрачное существование. Поэтому глупо обвинять Борхеса в том, что он «преклоняется перед иностранщиной» или что он «европеист»: может ли быть что-нибудь более аргентинское, чем эта потребность словесно заполнить пустоты, прибегнуть ко всем библиотекам мира, чтобы заполнить чистую книгу Аргентины?

Выполняя эту задачу, Борхес, помимо того, использует испанский язык во всей его целостности. Эта ослепительная проза, такая холодная, что обжигает губы,—вот первое, что нас связывает с другими людьми, выманивая из наших домишек и швыряя нас в мир. И это включение во всеобщее единство и взаимообусловленность не принижает нас, а узаконивает, ибо конечная цель прозы Борхеса, без которой просто-напросто не было бы современного испано-американского романа,—это засвидетельствовать прежде всего, что Латинская Америка не

имеет своего литературного языка и, следовательно, должна его создать. Для этого Борхес перемешивает все жанры, освобождается от всех традиций, убивает все дурные привычки, создает новый взыскательный и строгий порядок, из которого могут возникнуть ирония, юмор, игра, но также и языковая революция, создавая новый латиноамериканский язык. А этот язык по одному лишь контрасту разоблачает лживость, рабскую покорность и фальшь того, что традиционно считалось у нас «языком».

Мы знаем, что у прозы Борхеса есть большой недостаток — она лишена критического содержания. Но переход литературы от обличительного документа к критическому осмыслению общества с помощью воображения был бы невозможен без такого основополагающего фактора, как проза Борхеса.

Этот синтез, а не просто шаг от сельского к городскому роману — вот то, что отличает творчество самых выдающихся писателей этапа перехода от типизации к персонализации, от эпических альтернатив к диалектической сложности перед лицом общества...

Как уже было сказано, в XIX в. дилемма «цивилизация — варварство» была ясна, а радиус спора ограничен, и, таким образом, интеллигент мог относительно просто сделать свой выбор и участвовать в этом споре. Битва разворачивалась не столько в художественном творчестве, сколько в журналистике и публицистике.

В действительности речь шла о войне между феодальной отсталостью и современностью, которую представляли англосаксонские страны и Франция. Но когда в Латинской Америке был возведен капиталистический и городской фасад, этот конфликт в известной степени был разрешен: в Лиме и Сантьяго, в Буэнос-Айресе и Боготе утверждались современные формы жизни, и если в глубинке каждой страны продолжал существовать безымянный мир варварства, то в городах возникли средний класс и пролетариат, столицы опоясал адский пояс, который в Бразилии называют фавелами, в Аргентине поселками нищеты, в Чили поселками-грибами, в Каракасе — ранчо. Сильные мира сего укрылись за изгородями вилл в богатых кварталах, за жалюзи жокей-клубов, под зонтиками модных курортных.

Улицы, напрогив, наводнили выходцы из деревни, верткие горожане, люди нового среднего класса, которые станут читать бульварные газеты и комиксы, мечтать о любви кинозвезд, жить в интерьерах и одеваться по последней моде, весь день слушать по радио коммерческие песенки и сентиментальные болеро, а вечером следить за похождениями агента ФБР в Гонконге благодаря чуду, поставляемому «дурацким ящиком».

Кто бы не хотел иметь североамериканский автомобиль с крыльями-плавниками и никелированным бампером? Кто бы отказался от оживленных праздников и балов для пятнадцати-

летних, свадебной церемонии под попури из Мендельсона и Переса Прадо? Кто не знает, что деньги можно легко и быстро заработать, имея хватку, соответствующие связи и полное отсутствие угрызений совести? Кто окажется нечувствительным к обладанию символами, которые уверят остальных, что ты кое-что собой представляешь: часы-браслет, транзистор, цветная литография Сакре-Кёр, холодильник, пусть купленный в рассрочку? Кто не сократил бы время на душевные излияния, перейдя от сентиментальности исповедален к скуке нотаций психоаналитика? Современность пришла в Латинскую Америку...

И писатель, хотя он и мог себя поздравить с приобретением все большего числа читателей, с тревогой отмечал, что у него, изгнанного из элиты и ввергнутого в стихию мелкой буржуазии, возможности прямого воздействия на действительность, несмотря на рост городского населения, стали куда меньше, чем в старые буколические времена, когда «цивилизация» противостояла «варварству». Но теперь стало ясно еще кое-что: цивилизация, далекая от того, чтобы обеспечить всеобщее счастье и чувство национальной самобытности, чуждая поискам общих ценностей, представляет собой новую форму отчуждения, еще более глубокую атомизацию, еще более тяжкое одиночество.

Никто не сумел увидеть это лучше и раньше, чем большой уругвайский романист Хуан Карлос Онетти, чьи грустные, таинственные, проникновенные книги «Краткая жизнь», «Прощания», «Верфь», «Хунта скелетов» — это камни из фундамента нашей отчужденной современности и самое точное отражение жизни людей, «грубых или робких или навязчивых», для которых «бескорыстие, беспричинное счастье, добровольное одиночество» — нечто вроде знакомства с «недостижимыми городами». Безвольные интеллигенты и сильные женщины в произведениях Карлоса Мартинеса Морено, клерки у Марио Бенедетти, полоумные старухи за фасадами обветшалых аристократических домов в романах Хосе Доносо, чувствительные и стойкие пролетарии у Хосе Ревуэльтаса, бешеная fuga из карикатур и пошлостей у Эрнесто Сабато — все это вписывается в полотно, на котором изображен латиноамериканский горожанин.

Противоречие усиливалось оттого, что позади сверкающего фасада городов оставались неизменными сельва и горы с их индейцами-носильщиками, их шахтерами, пожираемыми силикозом, их жующими коку женщинами, их мертвыми детьми, их неграмотными подростками, их домами терпимости. Сюда должен был вернуться с завидной пользой Марио Варгас Льюса, чтобы напомнить о существовании этого мира, преобразовав его во всеохватывающую явь романа.

Оказавшись в плену у этих противоречий, расставшись с мечтой о современной цивилизации, задушенной в результате «встречи» североамериканского капитализма с местными оли-

гархиями, интеллигент в Латинской Америке видит перспективу только в революции. В последние десятилетия, в особенности благодаря победе и примеру Кубинской революции, интеллигенция в наших странах в большинстве своем оказывается среди левых сил. Но ни порывы, ни перо писателя сами по себе еще не могут свершить революцию, и интеллигент оказывается между историей, которую отвергает, и историей, которую жаждет. И его существование в историческом и реальном мире, противоречивом и двойственном, если и лишает его иллюзий относительно «естественного эпоса», если и превращает его в человека, задающего мучительные вопросы, на которые сегодня еще нет ответа, то одновременно и заставляет его укоренять свое творчество не только в настоящем, но также в будущем и прошедшем.

Габриэль Гарсиа Маркес, Марио Варгас Льюса

ДИАЛОГ О РОМАНЕ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Марио Варгас Льюса: С писателями случается то, чего, как мне кажется, никогда не случается с инженерами и архитекторами. Часто люди себя спрашивают: «Для чего нужны писатели?» Все знают, для чего нужен архитектор, для чего нужен инженер, для чего нужен врач, но, когда речь заходит о писателе, возникают сомнения. Есть люди, которые согласны с тем, что писатель для чего-то нужен, но вот для чего именно, они не знают. У меня на этот счет тоже имеются свои сомнения. Поэтому вот первый вопрос, который я хочу задать Габриэлю: скажи, зачем ты как писатель нужен, как ты думаешь?

Габриэль Гарсиа Маркес: У меня такое впечатление, что я стал писателем после того, как понял: ни на что другое я не гожусь. У моего отца была аптека, и, естественно, он хотел, чтобы я стал фармацевтом и со временем его заменил. А у меня было совершенно иное призвание: я хотел стать адвокатом, потому что в кино адвокаты всегда побеждают, выигрывая в суде самые безнадежные дела. Тем не менее уже в университете, куда я поступил, преодолев многие трудности, я понял, что не гожусь и в адвокаты.

Я начал писать рассказы, и в тот момент действительно не имел ни малейшего понятия о том, для чего это нужно. Вначале мне нравилось писать, потому что меня публиковали, и я понял то, о чем не раз заявлял впоследствии: я пишу, чтобы меня больше любили мои друзья, это сушая правда. А потом, размышляя над писательским ремеслом и над творчеством других писателей, я решил, что, без сомнения, литература, роман в особенности, имеет свои функции...

Одно верно: писательство — это призвание, от которого не уйти, и тот, у кого оно есть, должен писать, потому что только так он сможет одолеть головную боль и скверное пищеварение...

Если я сажусь писать книгу — значит, мне хочется рассказать какую-то историю. Историю, которая бы понравилась. Дело в том, что я тоже имею идейную подготовку; я думаю, что всякий писатель имеет ее, и если она основательна, а писатель искренен в тот момент, когда он рассказывает свою историю, будь то сказка о Красной Шапочке или повесть о партизанах; повторяю, если писатель стоит на прочных идейных позициях, эти идейные позиции отразятся в его истории, то есть будут питать его историю. Это неизбежно, хотя и непредумышленно.

М. В. Л.: Значит, чисто рациональный фактор не является преобладающим в литературном творчестве. Какие же факторы будут преобладающими? Какие элементы определяют качество литературного произведения?

Г. Г. М.: Единственно, что меня интересует в момент написания истории, это — понравится ли ее замысел читателю и полностью ли я согласен с нею сам. Я бы не мог написать историю, которая не основана исключительно на личном опыте. Как раз теперь я разрабатываю историю вымышленного диктатора*, то есть диктатора, который, предположительно, латиноамериканец. Этому диктатору сто восемьдесят два года от роду, и он столько времени находится у власти, что уже не помнит, когда он к ней пришел; этот диктатор совершенно одинок в огромном дворце, по залам которого гуляют коровы и пожирают портреты, большие, написанные маслом портреты архиепископов и т. п. И вот что любопытно: каким-то образом эта история основана на моем личном опыте. То есть поэтическая переработка собственного опыта дает мне возможность изобразить то, что я в данном случае хочу, а именно безмерное одиночество власти. Мне кажется, чтобы передать одиночество власти, нет прототипа лучше, чем латиноамериканский диктатор, который представляет собою великое мифологическое чудовище нашей эпохи.

М. В. Л.: Я хотел бы задать тебе, скорее, личный вопрос. Когда ты говорил об одиночестве, я подумал, что это постоянная тема всех твоих книг. Одна даже называется «Сто лет одиночества», и это интересно, потому что твои книги всегда густо населены, они многолюдны, просто кишат людьми; однако некоторым образом сокровенная материя твоих книг — это одиночество. Я обратил внимание, что во многих интервью ты упоминаешь одного родственника, который часто рассказывал тебе разные истории, когда ты был ребенком. Помнится, однажды ты сказал, что смерть этого родственника — тебе тогда было восемь лет — стала последним важным событием в твоей жизни. Скажи, в какой мере рассказы этого человека послужили тебе стимулом, стали материалом для твоих книг? Прежде всего, кто этот человек?

Г. Г. М.: Начну издаেকে. Я не знаю никого, кто в той или иной мере не чувствовал бы себя одиноким. Вот понятие одиночества, которое меня интересует. Боюсь, это прозвучит

метафизически и реакционно и покажется полной противоположностью тому, что я есть, тому, чем хочу быть на самом деле, но я думаю, что человек совершенно одинок.

М. В. Л.: Ты полагаешь, что человеку свойственно одиночество?

Г. Г. М.: Я полагаю, что это существенная часть человеческой природы.

М. В. Л.: Но я читал в одной очень длинной статье, опубликованной в парижском журнале, что это самое одиночество, являющееся основным содержанием романа «Сто лет одиночества» и предшествующих твоих книг,—характерная особенность человека в Америке. Там говорилось, что ты показываешь глубокое отчуждение американского человека, отсутствие взаимопонимания между людьми. Этот человек терпит разного рода тяготы и лишения, иными словами, он обречен на разлад с реальностью, и это заставляет его ощущать себя неудачником, калекой, отшельником. Что ты об этом думаешь?

Г. Г. М.: Не знаю. Все это возникло помимо меня. Кроме того, я думаю, что ступаю на опасную почву, пытаюсь объяснить себе самому одиночество, которое выражаю в своем творчестве и которое, в разных его проявлениях, стараюсь отыскать. Уверен, в тот день, когда этот процесс станет у меня сознательным, когда я буду точно знать, откуда все это берется, я потеряю к этой теме всякий интерес.

К примеру, в Колумбии, есть один критик, который очень подробно описал мои книги. Он заявил, что, по его наблюдениям, изображенные у меня женщины—это надежность, это здравый смысл; они поддерживают семейные устои и порядок, в то время как мужчины совершают всякого рода авантюры, отправляются на войну, идут в разведку, основывают селения и при этом всегда кончают впечатляющим провалом. И только благодаря женщине, которая сидела дома, охраняя, так сказать, традиции, изначальные ценности, мужчины могли вести войны, могли основывать селения, могли осуществлять великую колонизацию Америки.

Когда я это прочел, то просмотрел свои ранние книги и понял, что так оно и есть. Я думаю, что этот критик нанес мне большой ущерб, потому что свое открытие он сделал как раз тогда, когда я писал «Сто лет одиночества», роман, который, похоже, представляет собой апофеоз всего, о чем писал тот критик. В романе есть героиня по имени Урсула, которая живет на свете сто семьдесят лет, и она в самом деле «держит на себе» весь роман. Работая над ее образом, который был у меня полностью продуман, полностью спланирован, я уже не знал, пишу ли я искренне или стараюсь угодить моему критику.

Боюсь, то же самое случится у меня и с темой одиночества. Если я смогу в точности объяснить, в чем тут дело, тогда, пожалуй, это станет совершенно рациональным, совершенно сознательным и вовсе перестанет меня интересовать.

Только что ты подкинул мне идею, которая меня немного напугала. Я считал, что одиночество—это всеобщее свойство человеческой природы, но теперь начинаю думать, что, возможно, это результат отчуждения латиноамериканского человека, и в этом случае я выступаю уже с социальных, даже политических позиций в гораздо большей степени, чем предполагал. Если это верно—не такой уж я метафизик, как опасался; я хотел быть искренним любыми средствами и боялся, что мои размышления об одиночестве могут оказаться реакционными.

М. В. Л.: Ладно, не будем говорить об одиночестве, раз это такая «опасная» тема. Однако меня очень интересует твой родственник, который часто упоминался в интервью и которому, по твоим словам, ты многим обязан.

Г. Г. М.: Это мой дед. Заметь, этого сеньора я обнаружил потом в своем романе. Когда-то, еще в молодости, он вынужден был убить человека. Похоже, все селение стало на сторону деда: один из братьев убитого даже провел ночь на пороге дома моего деда, чтобы помешать семье покойного за него отомстить. Но дед не вынес постоянной угрозы мести и уехал, но не перебрался в другое селение, а уехал с семьей далеко-далеко и основал новый поселок.

М. В. Л.: Это напоминает начало романа «Сто лет одиночества»: когда первый Хосе Аркадио убивает человека, его терзают ужасные угрызения совести, на душе у него тяжкий груз, и это заставляет его покинуть свой дом, пересечь горы и основать мифическое селение Макондо.

Г. Г. М.: Да, он уехал и основал селение, и больше всего мне запомнилось, как мой дед повторял: «Ты представить себе не можешь, сколько «весит» мертвый». Есть еще одна вещь, о которой я никогда не забываю, которая имеет прямое отношение ко мне как писателю. Однажды вечером дед повел меня в цирк, и мы увидели там дромадера¹; когда мы пришли домой, он открыл словарь и сказал мне: «Это—дромадер, вот чем дромадер отличается от слона, а вот чем—от двугорбого верблюда»,—и он преподавал мне целый урок зоологии. Так я приучился пользоваться словарем.

М. В. Л.: Этот человек имел на тебя огромное влияние, судя по тому что его драма частично перенесена в твой роман. Но мне хотелось бы знать, в какой момент ты решил превратить в литературу истории, которые тебе рассказывал дед. В какой момент ты задумал использовать все эти воспоминания, этот личный опыт для создания рассказов и романов?

Г. Г. М.: Лишь написав две или три книги, я осознал, что использую этот опыт. По правде сказать, я вспоминал не только деда, но и наш дом в этом селении, которое он основал, огромный дом, где все по-настоящему было покрыто тайной. В этом доме была пустующая комната, в которой умерла тетя

¹ Одногорбый верблюд.

Петра. Там была пустующая комната, где умер дядя Ласаро. И ночью по этому дому нельзя было ходить, потому что мертвых в нем было больше, чем живых. В шесть часов вечера меня сажали в углу и говорили: «Не сходи с этого места, потому что, если ты сойдешь, придет тетя Петра из своей комнаты или дядя Ласаро из своей». И я сидел... В моей первой книге — «Палая листва» — есть один персонаж, мальчик лет семи, который на протяжении всего повествования сидит на стульчике. Теперь я понимаю, что этот мальчик — отчасти я сам, сидящий на стульчике в доме, полном страхов. Есть еще один эпизод, который я помню и который хорошо передает атмосферу этого дома. У меня была тетя...

М. В. Л.: Прости, что я тебя перебиваю... Это происходило в селении, где ты родился, в Аракатаке?

Г. Г. М.: Да, в Аракатаке, селении, где я родился, которое теперь отождествляется с Макондо, где происходят все эти истории. Так вот, у меня была тетя, которую те, кто читал «Сто лет одиночества», могут легко опознать. Это была женщина очень энергичная, целый день она что-то делала по дому, а однажды уселась ткать саван. Я ее спросил: «Зачем ты ткешь саван?» «Да потому, что я скоро умру, сынок», — ответила она. Тетя доткала свой саван, легла и умерла. Ее завернули в этот саван.

Это была необыкновенная женщина. Она же — прототип героини другой странной истории. Однажды она вышивала на галерее, и тут пришла девушка с очень необычным куриным яйцом, на котором был нарост. Уж не знаю почему, этот дом был в селении своего рода консультацией по всем загадочным делам. Всякий раз, когда случалось что-то, чего никто не мог объяснить, шли к нам и спрашивали, и, как правило, у тети всегда находился ответ. Меня восхищала та естественность, с которой она решала подобные проблемы. Возвращаясь к девушке с яйцом, которая спросила: «Посмотрите, отчего у этого яйца такой нарост?» Тогда тетя взглянула на нее и ответила: «Потому что это яйцо василиска. Разведите во дворе костер». Костер развели и сожгли это яйцо. Думаю, эта естественность дала мне ключ к роману «Сто лет одиночества», где рассказываются вещи самые ужасающие, самые необыкновенные, с тем же каменным выражением лица, с каким тетя приказала сжечь во дворе яйцо василиска, которого она себе не могла даже вообразить.

М. В. Л.: Этот рассказ в какой-то степени подтверждает твои слова о том, что писатель всегда исходит из своего личного опыта. Но те, кто не читал «Сто лет одиночества», могут подумать, что ты пишешь автобиографические книги. А в этом твоём романе, помимо историй, которые случились с дедом Габриэля и о которых дед рассказывал Габриэлю, когда тот был ребенком, происходят самые удивительные вещи: тут есть летающие ковры, которые катают девочек над городом: есть женщина, которая возносится на небо; здесь случается

тысяча чудесных, удивительных, невероятных вещей. Несомненно, часть материала для книги писателю дает его личный опыт. Но есть другая часть, которая идет от воображения, и другой элемент—так сказать, культурный. Хотелось бы, чтобы ты рассказал о нем. Иными словами, чтение каких книг особенно на тебя повлияло при создании романов?

Г. Г. М.: Я хорошо знаю Варгаса Льюиса и догадываюсь, к чему он клонит. Он хочет, чтобы я сказал, что все это идет от рыцарского романа. До какой-то степени он прав, потому что одна из моих любимых книг, которую я перечитываю и которой бесконечно восхищаюсь,—это «Амадис Гальский». Я думаю, что это одна из самых великих книг в истории человечества, хотя Марио Варгас Льюис предпочитает «Тиранта Белого». Но не будем спорить. Если ты помнишь, в рыцарском романе, как мы однажды говорили, рыцарю отрезают голову столько раз, сколько это нужно для повествования. Скажем, в третьей главе идет великая битва и нужно, чтобы рыцарю отрубили голову, и ее отрубает, а в четвертой главе он снова появляется с головой на плечах, и, если будет нужно, в другом бою ее опять отрубят. Вся эта свобода повествования исчезла вместе с рыцарским романом, в котором встречались такие же удивительные вещи, как и те, что каждодневно можно встретить в Латинской Америке.

М. В. Л.: Читая «Сто лет одиночества», я натолкнулся в одной главе на слово, которое показалось мне ключевым, которое ты специально использовал, как и имена героев, взятых у других писателей—твоих друзей или авторов, которыми ты восхищаешься, которых ты как бы скрыто чествовал в своей книге. Читая главу о тридцати двух войнах полковника Аурелиано Буэндиа, я натолкнулся на эпизод, где полковник подписывает капитуляцию в месте под названием Неерландия, и мне показалось, что это слово рождает ассоциации с рыцарским романом. Я даже думаю, что это слово обозначает город или какое-то местечко в «Амадисе». И я решил, что это дань уважения, напоминание об этой книге, которую так оклеветали.

Г. Г. М.: Нет, речь может идти только о сходстве, то есть о том, что связи между латиноамериканской действительностью и рыцарским романом настолько велики, что можно легко впасть в такое заблуждение: на самом деле гражданские войны в Колумбии действительно завершились Неерландской капитуляцией. Есть и еще один пример. Кто читал мои книги, тот знает, что герцог Мальборо проиграл гражданскую войну в Колумбии, состоя адъютантом у полковника Аурелиано Буэндиа. А в действительности дело обстояло так: когда я был мальчишкой, я распевал вместе с другими детьми песню «Мальбрук в поход собрался». Я спросил у бабушки, кто такой Мальбрук и на какую войну он собрался, и бабушка, которая, несомненно, не имела об этом ни малейшего представления, ответила, что этот сеньор воевал вместе с моим дедом...

Позднее, когда я узнал, что Мальбрук — это герцог Мальборо, мне показалось, что лучше оставить все в том виде, как было у бабушки, и я так и сделал...

М. В. Л.: Быть может, стоит поговорить о реализме в литературе. Ведется много споров о том, что такое реализм, каковы его границы, и когда перед нами книга вроде твоей, где рядом с очень реальными, очень правдоподобными событиями происходят вещи на первый взгляд нереальные, вроде случая с девушкой, которая возносится на небо, или человека, который развязал тридцать две войны, во всех его разгромили, а он остался невредим... Словом, можно сказать, что в твоей книге есть ряд эпизодов, которые маловероятны. Это, скорее, поэтические, фантастические эпизоды, но не знаю, дает ли это мне право назвать твою книгу фантастической, нереалистической. Считаешь ли ты себя писателем-реалистом или писателем-фантастом, а может, ты считаешь, что такого разграничения делать не нужно?

Г. Г. М.: Я считаю, что в романе «Сто лет одиночества» более, чем в каком другом, я выступаю как писатель-реалист, потому что, как мне думается, в Латинской Америке все возможно, все реально. Это уже вопрос техники — в какой мере писателю удастся перенести в книгу реальные события, происходящие в Латинской Америке; может случиться, что, когда они станут эпизодами книги, читатели в них не поверят. Дело в том, что мы, латиноамериканские писатели, зачастую не понимаем, какой великолепный вымысел содержится в бабушкиных сказках, а дети верят в этот вымысел. Именно детям рассказываются эти небылицы, и дети как бы помогают их созданию, и это великолепно, как в «Тысяче и одной ночи».

Нас окружают необыкновенные, фантастические вещи, а писатели упорно рассказывают нам о маловажных, повседневных событиях. Я думаю, нам нужно работать над языком и средствами выразительности, с тем чтобы фантастическая латиноамериканская реальность стала частью наших книг и чтобы латиноамериканская литература на самом деле соответствовала латиноамериканской жизни, в которой изо дня в день случаются самые невероятные вещи. Например, существуют полковники, развязавшие тридцать две гражданские войны и все их проигравшие, или, скажем, в Сальвадоре диктатор, имени которого я не помню, изобретает маятник, который показывает, есть ли в еде яд, и ставит его в суп, на мясо, на рыбу. Если маятник отклонился влево, он не ел, если вправо — смело принимался за еду. Так вот, этот диктатор был большой мудрец: когда в стране началась эпидемия оспы и министр здравоохранения с помощниками спросили, как быть, он ответил: «Я знаю, что надо сделать, — обернуть красной бумагой все лампочки в общественных местах по всей стране». И было время, когда по всей стране все фонари обернули красной бумагой.

Такие вещи происходят в Латинской Америке ежедневно, а

мы, латиноамериканские писатели, садясь за стол, чтобы их описать, вместо того чтобы воспринимать их как реальность, впадаем в полемику, рассуждая примерно так: «Это невозможно, просто он был сумасшедший», и тому подобное. Мы начинаем приводить разумные объяснения, которые искажают латиноамериканскую действительность. Я считаю, что надо открыто ее принять, ибо это такая реальность, которая может дать нечто новое мировой литературе.

М. В. Л.: Таким образом, перед нами уже два элемента фундамента, на котором стоит писатель: личный опыт и опыт культуры, то есть чтения. Но в твоих книгах, помимо большой фантазии, помимо безудержного воображения и, конечно, владения техникой романа, есть еще два фактора, которые произвели на меня большое впечатление: рядом с этой немного фантастической реальностью и реальностью повседневной, бытовой, в романе «Сто лет одиночества» есть также и реальность социально-историческая. А именно: войны полковника Аурелиано Буэндия каким-то образом представляют или отражают некий период истории Колумбии. Речь идет уже не о чисто вымышленном мире, а о связях с очень конкретной реальностью.

В жизни Макондо, где происходят все эти необычайные события, отразились латиноамериканские проблемы. Макондо — это селение с банановыми плантациями, которые привлекают сюда сначала авантюристов, потом иностранную компанию. В романе есть глава, в которой ты с большим мастерством описал колониальную эксплуатацию Латинской Америки. Пожалуй, это новый элемент в твоём творчестве. Не мог бы ты о нем рассказать?

Г. Г. М.: Эта история о банановых плантациях абсолютно реальна. Похоже, таков уж странный удел Латинской Америки, что реальные события тут постоянно оборачиваются фантаσμαгорией, как это случилось в истории с банановыми плантациями, такой тягостной и жестокой.

После основания в селении банановой компании сюда стали прибывать люди со всего света, и был, как ни странно, момент, когда в этом маленьком селении на атлантическом побережье Колумбии говорили на всех языках. Люди не понимали друг друга, но началось такое процветание — точнее, так называемое процветание, — что, отплясывая кумбию*, люди сжигали банкноты. Кумбия танцует со свечой, и простые поденщики и рабочие с банановых плантаций зажигали вместо свеч купюры — это потому, что поденщик зарабатывал на плантациях двести песо в месяц, а алькальд и муниципальный судья — всего шестьдесят. Поэтому не существовало подлинной власти, власть была продажной, и банановая компания могла ее покупать за любую подачку и сама распоряжалась правосудием и всеми органами власти.

Но наступил момент, когда люди стали обретать сознание, профессиональное сознание. Рабочие начали с требования

самых элементарных вещей, ибо медицинское обслуживание сводилось к голубой пилюле, которая выдавалась любому, кто жаловался на болезнь. Больных ставили в ряд, и медсестра клала им всем в рот по голубой пилюльке. И это стало таким привычным делом, что дети становились в очередь, потом вынимали ее изо рта и помечали ею номера на лотерейных билетах...

Было и еще одно: пароходы банановой компании приходили в Санта-Марту, нагружались бананами и везли их в Новый Орлеан, а на обратном пути шли порожняком. Компания долго не могла придумать, как ей оправдать обратные рейсы. Решили возить товары для магазинов, принадлежавших компании, а рабочим платить не деньгами, а чеками, на которые они бы покупали в этих магазинах.

Им выдавали боны, которыми они расплачивались в лавках банановой компании, где продавались только товары, ввозившиеся компанией, на ее же судах. Рабочие же потребовали, чтобы им платили деньгами. Началась забастовка, парализовавшая все вокруг, а правительство, вместо того чтобы уладить этот конфликт, прислало войска. Рабочие собрались на железнодорожной станции—предполагалось, что для разрешения конфликта придет министр; воинские части окружили трудящихся и дали пять минут на то, чтобы они разошлись. Никто не ушел, и началась бойня.

Об этой истории, которая вошла в роман, я узнал через десять лет после событий; находились люди, которые говорили, что так оно и было, а другие говорили, что нет, не было такого. Некоторые утверждали: «Я там был и знаю, что убитых не было. Люди спокойно разошлись, и абсолютно ничего не произошло». А другие говорили, что да, были убитые, сами их видели, погиб такой-то человек, они в этом уверены. Дело в том, что в Латинской Америке можно декретом заставить забыть о таких событиях, как убийство трех тысяч человек... Это кажется фантастическим, но это самая что ни на есть повседневная реальность.

М. В. Л.: Говорят, однажды бразильское правительство с помощью декрета отменило эпидемию...

Г. Г. М.: Мы опять занялись тем же самым делом: начали искать примеры и нашли их тысячи.

М. В. Л.: То есть эпизод убийства рабочих—не только исторический факт, но и...

Г. Г. М.: В моем романе приведен номер декрета, согласно которому разрешалось стрелять в рабочих, и фамилия генерала, который его подписал, а также имя его секретаря. Эти сведения взяты из Национального архива, а теперь об этом читают в романе и думают, что я преувеличил...

М. В. Л.: Любопытно, что этот эпизод убийства рабочих никак не кажется вставленным искусственно. Он великолепно вошел в несколько фантазмагорическую атмосферу книги. Тот факт, что один из переживших эту бойню воскресает—причем

мы так до конца и не знаем, то ли он воскрес, то ли был убит, то ли уцелел,—рождает двойственность, в которой выдержан весь эпизод, и это очень интересно.

Г. Г. М.: В Мексике, например, никто не поверил, что Эмилиано Сапата убит.

М. В. Л.: Мне думается, мы уже составили себе представление о материале, с которым работает писатель: это личный опыт, опыт культуры, исторические и социальные факты. Самая трудная проблема—как превратить этот материал, все эти ингредиенты в литературу... в воображаемую реальность.

Г. Г. М.: Это чисто литературная проблема.

М. В. Л.: Расскажи немного о проблемах языка и выбора средств выразительности, которые перед тобой вставали...

Г. Г. М.: Пожалуйста. Я начал писать «Сто лет одиночества», когда мне было семнадцать.

М. В. Л.: Почему бы не начать с твоих первых книг? С самой первой...

Г. Г. М.: Первой-то как раз и была «Сто лет одиночества»... Я начал ее писать и вдруг почувствовал, что эта ноша слишком тяжела. Я хотел рассказать о тех самых вещах, о которых только что рассказывал.

М. В. Л.: Уже тогда, в том возрасте, ты хотел рассказать историю Макондо?

Г. Г. М.: Не только хотел, но и написал первый абзац—тот самый, которым открывается роман. Но я понял, что эту «ношу» мне не осилить. Мне самому не верилось в то, что я рассказывал, но поскольку я знал, что все это правда, я понял, что мои трудности—чисто технического характера: я не располагал литературными приемами, стилистикой, для того чтобы в мой рассказ можно было поверить, чтобы он стал правдоподобным. Тогда я его бросил и написал четыре книги. Главной трудностью для меня всегда было найти нужную тональность и стиль изложения, чтобы читатель поверил в мой рассказ.

М. В. Л.: Когда тебе было семнадцать лет и ты уже задумал написать эту книгу, ощущал ли ты себя писателем, человеком, который посвятит себя исключительно литературным занятиям? Думал ли ты, что литература станет твоей судьбой?

Г. Г. М.: Случилось одно событие, которое, как я лишь теперь понимаю, стало решающим в моей писательской судьбе. Мы, то есть моя семья, уехали из Аракатаки, когда мне было восемь или десять лет. Мы уехали в другое место, а когда мне исполнилось пятнадцать, моя мать собралась в Аракатаку, чтобы продать дом—тот самый, полный мертвецов. Тогда я ей сказал: «Я с тобой». Мы приехали в Аракатаку, и я увидел, что все там было по-прежнему, только немного изменилось; произошел как бы поэтический сдвиг. Я убедился в том, в чем нам всем доводилось убеждаться: улицы, которые раньше казались широкими, теперь стали узкими, дома были не такими

высокими, как мы себе воображали, они были все те же, но источенные временем и запустением; сквозь окна мы видели, что и обстановка в домах прежняя, только на пятнадцать лет старше.

Это был раскаленный и пыльный поселок. Стоял жуткий полдень, в легкие набивалась пыль. В этом селении как-то решили соорудить водонапорную башню — работать пришлось по ночам, потому что днем было невозможно взять в руки накалившийся инструмент. Мы с матерью шли через это селение, словно сквозь мираж: на улице не было ни души. Уверен, мать испытывала те же чувства, что и я, глядя, как время прошло по этому селению.

Мы дошли до небольшой аптеки на углу, в ней сидела и шла какая-то сеньора. Мать вошла, приблизилась к этой женщине и сказала: «Как поживаешь, кума?» Та подняла голову — они обнялись и проплакали полчаса. Они не сказали друг другу ни слова, а только плакали. В этот момент у меня возникла мысль на бумаге рассказать о том, что предшествовало этой сцене...

М. В. Л.: Но прежде чем начать писать, ты занимался другими делами, не так ли? Вначале ты не мог всецело посвятить себя литературе и занимался журналистикой. Как ты сочетал журналистскую работу с литературной до того, как написал «Сто лет одиночества?»

Г. Г. М.: Я их никак не сочетал. Потому что считал журналистику второстепенным занятием, только средством к существованию. Я хотел быть писателем, а жить надо было за счет чего-то другого.

М. В. Л.: Как ты считаешь, эта параллельная деятельность мешала твоему призванию или, напротив, помогала, стимулировала, давала опыт?

Г. Г. М.: Видишь ли, долгое время я думал, что помогала, но на самом деле всякая второстепенная деятельность мешает писателю: Ты хочешь писать, и все другое тебе мешает, тебя тяготит необходимость делать что-то другое. Я не согласен с тем, как раньше говорили: писатель должен пройти через испытания и пожить в бедности, чтобы лучше писать. Я искренне полагаю, что писателю гораздо лучше работается, если его домашние и экономические проблемы полностью решены, конечно в тех скромных пределах, которые доступны нам, писателям; и пока у него хорошее здоровье и все в порядке у его жены и детей, он будет лучше писать. Это неверно, что плохое экономическое положение помогает творчеству, потому что писатель хочет только писать, и лучше, чтобы эти проблемы были у него решены. И вот еще что: я мог бы обеспечить свое существование как писателя, приняв стипендии, приняв субсидии, все эти формы помощи, которые придумали для писателей, но я категорически от них отказывался и знаю, что в этом мы сходимся во мнениях с теми, кого называют новыми латиноамериканскими писателями. Мы зна-

ем, что писатель не может принимать субсидии из чувства достоинства, что любое пособие так или иначе обязывает.

М. В. Л.: Субсидии какого рода? Потому что если писателя читают, защищают, кормят в каком-то обществе, так это тоже вид прямого субсидирования...

Г. Г. М.: Ясно, что тут наталкиваешься на ряд трудностей, которые связаны с нашей латиноамериканской системой. Но ты, и Кортасар, и Фуэнтес, и Карпентьер, и другие пытаются на протяжении двадцати лет доказать, набивая себе шишки на лбу, что читатели нас слышат. Мы стараемся доказать, что в Латинской Америке мы, писатели, можем жить за счет читателей, что это единственный вид помощи, которую мы, писатели, можем принять.

М. В. Л.: Сейчас много говорят о «буме» латиноамериканского романа, который, без сомнения,—реальный факт. В последние десять или пятнадцать лет произошло нечто любопытное. Прежде, как мне кажется, у латиноамериканского читателя было предубеждение против латиноамериканского писателя. Читатель думал, что латиноамериканский писатель плох: уже потому, что он латиноамериканский писатель, если только он не доказывал обратного. И, напротив, европейский писатель хорош, если и он не доказал обратного. Теперь все как раз наоборот. Число читателей латиноамериканских авторов выросло в огромной степени, у латиноамериканских романистов появилась поистине удивительная аудитория не только в Латинской Америке, но и в Европе, в Соединенных Штатах. Латиноамериканских романистов читают и отзываются о них очень благожелательно. С чем это связано? Что произошло? Как ты думаешь?

Г. Г. М.: Представь себе, я не знаю. Я прямо-таки напуган... Я думаю, есть один фактор...

М. В. Л.: Ты считаешь, что подъем латиноамериканского романа связан главным образом с тем, что нынешние писатели более целеустремленно следуют своему призванию, то есть больше отдают себя...

Г. Г. М.: Я думаю, это по той причине, о которой мы говорили раньше. Мы поняли, что самое главное—это следовать своему писательскому призванию, и читатели также это поняли. В тот момент, когда появились действительно хорошие книги, появились и читатели; так что я думаю, что это «бум» читателей.

М. В. Л.: Я хотел бы задать тебе еще один вопрос в связи с этим «бумом». Это очевидный факт, что сегодня выросли читающая публика и интерес латиноамериканцев к писателям своих стран. Что ты, как писатель, думаешь о других причинах, которые ускорили подъем прозы на всем континенте?

Г. Г. М.: Я думаю вот что: если читатель читает какого-то писателя, это можно объяснить взаимной схожестью читателя и писателя. Как мне кажется, мы сумели попасть в самую точку.

М. В. Л.: Есть еще один довольно любопытный факт: большая часть, так сказать, «модных» латиноамериканских авторов живет за рубежом. Кортасар живет во Франции уже двенадцать лет. Фуэнтес живет в Италии, ты, если не ошибаюсь, прожил двенадцать или четырнадцать лет за пределами Колумбии. Можно привести и другие примеры. Многие люди спрашивают об этом с известным беспокойством. Они задаются вопросом, не наносит ли добровольное изгнание этих писателей тот или иной ущерб изображению реальности? Не искажается ли перспектива в результате их оторванности, удаленности от своей страны? Не ведет ли это их к искажению, пусть бессознательному, реальности собственной страны?

Г. Г. М.: Этот вопрос мне много раз задавали в Колумбии, главным образом, в университетах. Когда меня спрашивают, почему я не живу в Колумбии, я всегда отвечаю: «А кто сказал, что я не живу в Колумбии?» То есть я на самом деле уехал из Колумбии четырнадцать лет назад, но продолжаю там жить, потому что прекрасно информирован обо всем, что происходит в стране: я поддерживаю контакты через письма, читаю газеты и всегда в курсе того, что там происходит.

Я не знаю, случаен ли тот факт, что все «модные» латиноамериканские романисты живут за рубежом. В моем конкретном случае я точно знаю, почему предпочитаю жить за пределами Колумбии. Не знаю, так ли это в других странах, но в Колумбии писателем становишься до того, как начинаешь писать, иными словами, после первого литературного выступления: после первого рассказа, который ты опубликовал и он имел успех, ты уже писатель. Ты приобретаешь ореол некой респектабельности, который очень мешает работать, а ведь все мы до сегодняшнего дня должны были жить за счет всяких других, второстепенных занятий, поскольку наши книги не давали нам средств к существованию.

За границей писатель в этом плане пользуется «безнаказанностью». Я в Париже торговал бутылками, в Мехико писал сценарии для телевидения, без указания имени сценариста, то есть делал то, что никогда бы не стал делать в Колумбии. И однако же, за границей я прекрасно это делаю, поскольку на родине в точности не знают, чем я живу. Я делаю все, что дает мне возможность писать книги, а это единственное, что мне интересно. И в какой бы части света я ни находился, я пишу колумбийский роман, латиноамериканский роман.

М. В. Л.: В каком смысле, ты считаешь себя латиноамериканским романистом? Благодаря темам, которые затрагиваешь? Я тебе задаю этот вопрос, потому что мог бы сослаться, скажем, на пример Борхеса. В большей части его произведений затрагиваются темы, которые никак нельзя считать аргентинскими.

Г. Г. М.: Я не вижу ничего латиноамериканского в Борхесе. Я пришел к этому выводу, поскольку был сторонником довольно распространенного мнения о том, что Кортасар — не

латиноамериканский писатель. Я полностью изменил это свое мнение, которое «держал при себе», как только приехал в Буэнос-Айрес. Когда познакомишься с Буэнос-Айресом, этим огромным европейским городом, расположенным между сельвой и океаном, создается впечатление, что ты живешь в книге Кортасара, иными словами, то, что казалось эзропеизированным в Кортасаре,—это самый истинный Буэнос-Айрес. Там у меня было впечатление, что герои Кортасара встречаются повсюду, на всех углах. Но точно так же, как я считаю, что Кортасар—глубоко латиноамериканский писатель, я не могу сказать того же о Борхесе...

М. В. Л.: Это простая констатация факта или высокая оценка, когда ты говоришь, что творчество Борхеса—это не аргентинская или, еще лучше, не латиноамериканская проза, что это литература космополитичная, которая уходит историческими корнями в...

Г. Г. М.: Я думаю, что это литература, уводящая от действительности. С Борхесом у меня происходит вот что: он один из авторов, которых я больше всего читаю и больше всего читал и который, пожалуй, меньше всего мне нравится. Борхеса я читаю из-за его необыкновенного словесного мастерства: он учит писать, то есть учит оттачивать свой инструмент для того, чтобы сказать нечто. С этой точки зрения мои слова—это высокая оценка. Я думаю, что Борхес работает на основе умозрительных реальностей, это чистый эскейпизм; иное дело—Кортасар.

М. В. Л.: Мне представляется, что эскейпистская литература уводит от конкретной действительности, от исторической реальности. Я бы сказал, что эта литература неизбежно менее важная, менее значительная, чем та, которая ищет материал для себя в непосредственной реальности.

Г. Г. М.: Лично меня такая литература не интересует. Я верю, что любая большая литература должна основываться на конкретной действительности. Я хорошо помню один наш разговор. Ты тогда сказал, что мы, романисты, вроде стервятников, которые питаются падалью разлагающегося общества. Было бы неплохо, если бы ты припомнил сейчас, о чем ты мне говорил тогда, в Каракасе (...).

М. В. Л.: Это удар ниже пояса... Да, я считаю, что в момент расцвета литературы существует любопытная взаимосвязь между смелым, решительным выступлением писателей и кризисным состоянием, переживаемым обществом. Мне кажется, что общество устоявшееся, которое переживает период благополучия, внутренней умиротворенности, гораздо меньше вдохновляет писателя, чем то, которое, подобно нынешнему латиноамериканскому обществу, подточено внутренним кризисом и в какой-то степени близко к апокалипсису. Иными словами, находится в процессе преобразования, изменений, которые неизвестно куда приведут.

Но ты совершенно справедливо сказал, что читатели в

наших странах сегодня интересуются тем, что пишут латиноамериканские авторы, поскольку эти авторы каким-то образом попали в точку, они, так сказать, показывают читателям их собственную реальность, они помогают им осознать окружающую действительность.

Однако несомненно, у латиноамериканских писателей мало общих черт. Ты указал на различие в творчестве двух аргентинцев—Кортасара и Борхеса, но это различие еще больше, еще разительнее, если сравнить Борхеса, скажем, с Карпентьером, или Онетти—с самим же собою, или Лесама Лиму—с Хосе Доносо. Это очень разные творческие манеры с точки зрения техники, стиля, а также содержания. Считаешь ли ты, что можно найти общий знаменатель для всех этих писателей? В чем их сходство?

Г.Г.М.: Не знаю, не покажусь ли я софистом, если скажу, что сходство этих писателей как раз в их различиях. Поясню: латиноамериканская действительность имеет разные аспекты и, я думаю, каждый из нас трактует свои аспекты этой действительности. В этом смысле, как мне кажется, мы пишем один общий роман. Я описываю один аспект и знаю, что ты описываешь другой, а Фуэнтес интересуется третьим, который абсолютно не похож на те, которые описываем мы, но это все—аспекты латиноамериканской реальности. Поэтому не думай, что ты случайно натолкнулся в романе «Сто лет одиночества» на героя, который собирается объехать весь свет и встречается с призраком корабля Виктора Юга—героя Карпентьера из «Века просвещения».

Есть и другой герой—полковник Лоренсо Гавилан из романа Карлоса Фуэнтеса «Смерть Артемио Круса». Есть еще один персонаж, которого я вставил в «Сто лет одиночества». Это, скорее, не персонаж, а намек на него: один из моих героев отправляется в Париж и живет там в отеле на улице Дофин, в той же самой комнате, где умер Рокамадур, герой Кортасара.

Я абсолютно убежден также в том, что монахиня, которая приносит последнего Аурелиано в корзинке,—это мать Патросинию из «Зеленого дома». Мне нужны были кое-какие сведения об этой твоей героине, чтобы перейти от твоей книги к своей; я стал тебя разыскивать, но ты был в Буэнос-Айресе, разъезжал туда-сюда.

Так вот что я хочу сказать: несмотря на различия между нами, мы с легкостью можем играть в эту игру, передвигая героев из книги в книгу, и это не будет выглядеть фальшиво. Есть некий общий уровень реальности, и в тот день, когда мы найдем средства для его отображения, мы создадим настоящий латиноамериканский роман, всеобщий латиноамериканский роман, который признают в любой стране Латинской Америки, несмотря на политические, социальные, экономические, исторические различия...

М.В.Л.: Твоя идея кажется мне очень привлекательной. Но, как ты считаешь, в этот всеобщий роман, который будут

писать все латиноамериканские романисты, который отразит всю латиноамериканскую действительность в целом, войдет каким-то образом та часть реальности, которая является ирреальностью, где с таким мастерством как раз и действует Борхес? Не кажется ли тебе, что Борхес каким-то образом описывает, показывает аргентинскую ирреальность, латиноамериканскую ирреальность? И что эта ирреальность—это также особое измерение, состояние той реальности, которая является основой литературы? Я это спрашиваю, потому что мне всегда было трудно найти оправдание своему восторгу перед Борхесом.

Г.Г.М.: А мне нисколько. Он вызывает у меня величайшее восхищение, я его читаю каждый вечер. Я приехал в Буэнос-Айрес, и единственное, что я там купил,—это полное собрание сочинений Борхеса. Я вожу его книги с собой, я читаю их ежедневно. Я ненавижу этого писателя... Но меня очаровывает скрипка, на которой он играет то, что хочет выразить. Иными словами, он нам нужен как разведчик языка, а это другая, очень серьезная проблема. Я думаю, что ирреальность Борхеса—фальшивая, она не представляет собою ирреальность Латинской Америки. Тут мы впадаем в парадокс: ирреальность Латинской Америки есть настолько реальная и настолько будничная вещь, что ее легко спутать с тем, что понимается под реальностью.

М.В.Л.: Давай обратимся к области, которая лежит за пределами литературы, но также с нею связана,—области истории. В особенности в наших странах история занимает умы читателей, студентов, критиков. Их волнует взаимосвязь между литературной деятельностью писателей и их политической позицией. Принято считать, что писатель несет ответственность перед обществом и эта ответственность проявляется не только в его произведениях, но в деятельности политического характера. Хотелось бы, чтобы ты рассказал о своем личном отношении к этой проблеме. Скажи, как взаимосвязаны у тебя литературная деятельность и политическая позиция?

Г.Г.М.: Прежде всего я считаю, что главный политический долг писателя—это писать хорошо. Писать хорошо не только в смысле создания настоящей, блестящей прозы, но и в соответствии со своими убеждениями, не говоря уж об искренности. Мне думается, не стоит требовать от писателя, чтобы в своих книгах он выступал как политический деятель; я хочу сказать, что неправильно требовать от писателя, чтобы он превратил свое творчество в политическое оружие, потому что, если писатель прошел идейную подготовку и у него есть политическая позиция, как, я полагаю, есть она и у меня, это неизбежно найдет отражение в его произведениях. Меня очень удивил, скажем, Торре Нильсон, который сказал мне в Буэнос-Айресе, что «Сто лет одиночества»—прекрасный, но, к сожалению, реакционный роман.

М.В.Л.: А почему он так сказал?

Г.Г.М.: Он мне этого не объяснил, но выдал что-то вроде: «Теперь, когда у нас, в Латинской Америке, столько проблем, когда все так ужасно, самый факт создания прекрасного романа уже реакционен». Это меня так озадачило, что я снова хочу нанести тебе удар ниже пояса: ты считаешь мою книгу «Сто лет одиночества» реакционной?

М.В.Л.: Нет.

Г.Г.М.: А почему?

М.В.Л.: Потому что в романе «Сто лет одиночества» объективно, даже не косвенно, не параболически, как в других книгах (например, у Кортасара), описываются фундаментальные проблемы латиноамериканской общественно-политической реальности.

Г.Г.М.: Значит, ты находишь, что эта книга и все другие, что мы пишем, помогают читателю осознать общественно-политическую реальность Латинской Америки?

М.В.Л.: Я полагаю, что всякая хорошая литература — неизбежно прогрессивна, помимо намерений автора. Скажем, Борхес, писатель с глубоко консервативным, глубоко реакционным образом мыслей, как писатель ни реакционен, ни консервативен. Я не вижу в произведениях Борхеса (если не брать в расчет абсурдные манифесты, которые он подписывает) ничего, что содержало бы реакционную концепцию общества или истории. статичный взгляд на мир, восхваление фашизма или чего-то, что он так обожает, например, империализма. Ничего этого я у него не нахожу...

Г.Г.М.: Потому что ему удастся ускользнуть даже от собственных убеждений...

М.В.Л.: Я полагаю, что любой большой писатель, даже если он реакционер, ускользает, как ты говоришь, от убеждений, описывая реальность доподлинно такой, какая она есть, а я не думаю, чтобы реальность могла быть реакционной.

Г.Г.М.: Мы не ускользаем от наших убеждений. Скажем, драма банановых плантаций изображается в моем романе в соответствии с моими убеждениями. Я безоговорочно принимаю сторону рабочих. Это очевидно. И я думаю, что великий политический долг писателя — не уклоняться от собственных убеждений или от реальности, а своим творчеством способствовать тому, чтобы читатель лучше понимал общественно-политическую реальность своей страны или континента, своего общества. Это важная и позитивная политическая работа. В этом, я думаю, состоит политическая функция писателя — в этом, и ни в чем другом. А как человек, писатель может быть политическим борцом, и не только может, но и должен, поскольку у него есть аудитория и он обязан воспользоваться этой аудиторией для выполнения своей политической задачи.

М.В.Л.: Тут возможны разные ситуации. Бывает, писатели занимают передовую гражданскую позицию, даже состоят в политических партиях, а их произведения содержат взгляд на мир, противоречащий их собственным убеждениям (...).

Г.Г.М.: Конечно, пишешь с определенными устремлениями, но я думаю, эти устремления определяют и убеждения. Говоря иначе, если возникает противоречие такого типа — одно из двух: либо человек пишет неискренне, либо он не так уж уверен в своих убеждениях.

М.В.Л.: А может, ни один из двух этих элементов не является в момент творчества ни более глубоким, ни более решающим, чем другой. Взять, к примеру, твой роман «Сто лет одиночества», тема которого столько лет тебя беспокоила, одолевала. В форме чего она тебя беспокоила? В форме идей, в форме неких убеждений? Ты хотел показать драму Макондо, драму гражданских войн в Колумбии, драму банановых плантаций, которые принесли с собою в эти места убийства и нищету, или же на самом деле ты хотел рассказать некоторые истории, некоторые фантазмагорические эпизоды, а может, ты хотел выпустить на волю каких-то персонажей, облик которых ты отчетливо помнил? Что тебя вдохновляло — идеология или какие-то события?

Г.Г.М.: Я полагаю, что на это должны ответить критики...

Я стремился к созданию всеохватывающего романа, а для романа необходимо все: убеждения, устремления, традиции, легенды, — но тут я теряюсь, потому что я плохой критик своих книг. Пожалуй, я неразборчив, поскольку вставляю в роман эпизоды, которые лишь потом пытаюсь анализировать, и обычно прихожу к выводу, что они соответствуют моим убеждениям, моим устремлениям. Я хочу сказать, что абсолютно искренен и не могу обманывать самого себя ни в какой момент; убежден, что чем я искреннее, тем точнее будет попадание, тем больше сила воздействия романа.

М.В.Л.: Это наводит меня на мысль о «маленькой кухне» писателя. Всегда интересно узнать, как писатель пишет, каков процесс создания книги. Основной импульс состоит в желании рассказать историю, но с того момента, как тобой овладеет это желание, до того, как книга выйдет в свет, приходится пройти несколько этапов.

Г.Г.М.: Мы могли бы поговорить о каждой из книг, которые...

М.В.Л.: Думается, интереснее всего история создания романа «Сто лет одиночества». В одном интервью ты рассказывал, что эта книга занимала тебя на протяжении многих лет, несколько раз ты за нее принимался и бросал, пока на полпути из Акапулько в Мехико неожиданно не представил себе эту книгу с такой ясностью, что уже мог бы ее продиктовать.

Г.Г.М.: Да, но говоря это, я имел в виду чисто формальный аспект моей книги; иными словами, долгие годы проблемой для меня были тональность, язык книги. Что касается ее содержания, самой истории, то она у меня была завершена, как я уже говорил, была готова еще в ранней юности. Но я вспомнил вот о ком — о Бунюэле. Я немного отклонюсь в

сторону. Луис Бунюэль однажды рассказывал, что первая мысль о «Виридиане» пришла к нему в виде образа — образа прекраснейшей женщины в свадебном наряде, ее усыпили, а рядом — старик, который пытается ее изнасиловать. Вокруг этого образа Бунюэль выстроил всю историю. Меня это поразило, потому что моя первая мысль о романе «Сто лет одиночества» явилась ко мне в образе старика, который ведет ребенка посмотреть на лед.

М.В.Л.: Этот образ шел от личного опыта?

Г.Г.М.: Он шел от моего упорного стремления вернуться в дом деда, который водил меня в цирк. Лед был достопримечательностью цирка, поскольку селение было ужасно раскаленным, там не знали льда, и лед для его жителей был такой же диковиной, как слон или верблюд. В романе возникает образ старика, который ведет мальчика посмотреть на лед, и заметить, лед находится в цирковом шатре и надо платить за вход. Вокруг этого и выстроилась книга. Что до событий, до содержания, сюжета, тут у меня не было никаких проблем: это была часть моей жизни, которую я никогда не забывал; мне надо было просто потрудиться выстроить и расположить весь этот материал.

М.В.Л.: А какие языковые проблемы перед тобой возникали? Мне кажется, можно говорить о большом обогащении языка в романе по сравнению с суровым, точным, очень функциональным языком твоих предшествующих книг.

Г.Г.М.: Да, за исключением «Палой листвы». «Палая листва» была первой книгой, которую я написал после того, как увидел, что не могу написать «Сто лет одиночества», а по ходу дела я написал «Полковнику никто не пишет», «Похороны Мамы Гранде» и «Недобрый час». В то время произошли очень важные события в моей жизни: опубликовав «Палую листву», я думал, что должен продолжать идти тем же путем, но значительно ухудшилось общественно-политическое положение в Колумбии, настал период, известный под названием «колумбийская виоленсия»*, и тогда, не знаю, в какой именно момент, я обрел политическое сознание и ощутил свою причастность драме страны. Я перешел к историям, которые полностью отличались от тех, что интересовали меня раньше, — к драмам, непосредственно связанным с социально-политическими проблемами тогдашней Колумбии. Я не был согласен с тем, как их трактовали другие колумбийские романисты, которые представляли насилие как «опись» убитых, только как документ. Я же всегда думал, что самое тяжкое в насилии — это не количество погибших, а тот ужасный след, который оно оставляет в колумбийском обществе, в селениях Колумбии, опустошенных смертью.

Было еще другое, что меня волновало. В этом есть что-то мистическое, свойственное всем писателям: меня занимали как убитые, так и убийцы. Меня очень волновали люди, которые погибли, но также и полицейский, который прибыл в селение

убивать. Тут я спрашивал себя: что случилось с этим человеком, как он дошел до такой жизни, до того, что начал убивать? У меня был совершенно иной взгляд на насилие: в то время как другие рассказывали драму о том, как убийцы входили в селение, насиловали женщин и обезглавливали детей, я размышлял о тяжелых социальных последствиях и откладывал в сторону «опись» мертвых.

Я написал «Полковнику никто не пишет», где положение полковника и положение народа являются отчасти следствием состояния насилия; в котором находилась страна; то же самое и в повести «Недобрый час», действие которой происходит в поселке, через который предположительно уже прошла волна насилия. Я пытался показать, каким стало это селение после того, как она опала, и как невозможно покончить с этим насилием при существующих системах, более того, насилие не умрет и в любой момент может сработать детонатор, который вызовет новый взрыв.

Говоря, что эти темы не были мне близки, я признаюсь тебе в самом сокровенном, в том, что меня очень волнует как писателя, потому что я чувствую, что повесть «Полковнику никто не пишет», которая имела наибольший успех до романа «Сто лет одиночества»,—это не вполне искренняя книга*. Она написана с намерением исследовать проблемы, которые не затрагивали меня глубоко, однако я считал, что они должны меня затрагивать, поскольку ощущал себя ангажированным писателем. ...Я понял, что о вещах, которые меня в тот момент интересовали, нельзя говорить тем же языком, каким написана «Палая листва» и каким я хотел писать «Сто лет одиночества». Я должен был найти язык, который годился бы для этого рассказа, и различие в языке романа «Сто лет одиночества» и других книг обязано тому, что различны их темы. А я полагаю, что каждая тема требует языка, который ей подходит, и его нужно найти.

Поэтому я не думаю, что в романе «Сто лет одиночества» язык обогатился по сравнению с предшествующими книгами. Просто материал, с которым я имел дело в этом романе, потребовал иного подхода. Если завтра я встречу сюжет, который потребует другой манеры выражения; я постараюсь найти ее, чтобы сделать рассказ наиболее действенным.

М.В.Л.: Я говорил об этом потому, что считаю, что обогащение языка происходит в соответствии с тематикой.

Г.Г.М.: А я бы сказал, что оно происходит тогда, когда этого требует тематика, и постольку, поскольку она отличается от предыдущей. Лично мне вот что интересно: похоже, что эти книги написаны тем же человеком, который написал «Сто лет одиночества»?

М.В.Л.: Конечно, похоже. Но меня удивили твои слова о том, что книги, созданные между «Палой листвой» и романом «Сто лет одиночества», соответствуют другому миру, имеют другое содержание. Мне кажется, что все они отображают

разные частные аспекты истории Макондо, которую ты синтезировал и завершил в своем последнем романе. И я не считаю, что «Полковнику никто не пишет» — это более ангажированная книга, чем «Сто лет одиночества».

Г.Г.М.: Да, более ангажированная, так сказать, сознательно. В этом недостаток книги, и меня это огорчает.

М.В.Л.: Но в романе «Сто лет одиночества», возможно, в гораздо большей степени, чем в предшествующих книгах, представлены темы, мотивы, которые уже разрабатывал латиноамериканский бытописательский роман. Я вспоминаю знаменитого петуха из «Полковнику никто не пишет». Он встречается во всей подобной литературе. И этот фольклор, прикинувшийся литературой, ставший популярным в латиноамериканском романе...

Г.Г.М.: Это был дурной способ глядеть на реальность...

М.В.Л.: Я хотел спросить тебя именно об этом: ты не избегаешь этих мотивов, которые...

Г.Г.М.: Нет, нет. Я нахожу, что бытописательские элементы, темы, факты жизни являются подлинными, но неправильно увиденными. Нужно было взглянуть на них более отвлеченно, более глубоко, а не просто с фольклорной точки зрения, с тем чтобы они не остались на уровне фольклора.

М.В.Л.: Как ты считаешь, что уцелело от всей креолистской литературы? Я имею в виду поколение Ромуло Гальегоса, Хорхе Икасы, Эустасио Риверы, Сиро Алегрии — все это поколение, которое можно назвать «костюмбристским», или «нативистским», или «креолистским». Что от них осталось и что исчезло?

Г.Г.М.: Не хочу быть несправедливым. Эти люди хорошо подготовили почву, чтобы тем, кто придет потом, было легче сеять. Я не хочу быть несправедливым по отношению к предкам...

М.В.Л.: Не кажется ли тебе, что нынешние латиноамериканские писатели с формальной, с технической точки зрения в гораздо большем долгу перед европейскими, североамериканскими авторами, чем перед своими соотечественниками?

Г.Г.М.: Я думаю, что мы, новые латиноамериканские романисты, в самом большом долгу перед Фолкнером. Это интересно... Мне постоянно приписывают влияние Фолкнера, а я понял, что во влиянии на меня Фолкнера меня убедили сами же критики, я готов опровергнуть это влияние, которое вполне возможно. Но меня удивляет всеобщий характер этого явления. Я только что прочел семьдесят пять неопубликованных романов латиноамериканских писателей, представленных на литературный конкурс, и нет ни одного, в котором не ощущалось бы влияния Фолкнера. Конечно, у них оно более заметно, потому что это начинающие писатели, — оно тут на поверхности. Но Фолкнер проник во всю романистику Латинской Америки, и если говорить чересчур схематично и, возможно, впадая в преувеличения, то единственное различие между нашими пред-

шественниками и нами состоит в том, что мы знакомы с творчеством Фолкнера. Вот единственное, что разделяет наши два поколения.

М.В.Л.: Чему ты приписываешь всепоглощающее влияние Фолкнера? Тому, что Фолкнер — самый выдающийся романист современности, или тому, что у него свой стиль — такой личный, такой приметный, такой проникновенный, что этот стиль не мог не вызвать подражания?

Г.Г.М.: Я думаю, дело в методе. «Фолкнеровский» метод очень пригоден для изображения латиноамериканской реальности. Именно это мы бессознательно и открыли в Фолкнере. Говоря иначе, мы глядели на эту реальность, и хотели о ней рассказать, и знали, что тут не годится ни метод европейцев, ни традиционный испанский метод. И вдруг мы натолкнулись на «фолкнеровский» метод, самый что ни на есть подходящий для изображения этой реальности. В глубине души это не так уж удивительно: не забывайте, что округ Йокнапатофа имеет выход к Карибскому морю и, таким образом, Фолкнер — карибский писатель — каким-то образом писатель латиноамериканский.

М.В.Л.: Какие еще романисты или писатели в целом, помимо Фолкнера и автора «Амадиса Гальского», произвели на тебя впечатление? Каких авторов ты, скажем, перечитываешь?

Г.Г.М.: Я перечитываю книгу, которая не знаю какое имеет ко мне отношение, но я ее читаю и перечитываю, и она меня восхищает. Это «Дневник чумного года» Даниэля Дефо. Я не знаю, в чем тут дело, но эта книга — моя страсть.

М.В.Л.: Многие критики отмечают влияние Рабле на твоё творчество. Мне это кажется странным, удивительным. Что ты сам об этом думаешь?

Г.Г.М.: Я вижу влияние Рабле не в том, как я пишу, а в латиноамериканской реальности: латиноамериканская реальность целиком и полностью раблезианская.

М.В.Л.: А откуда взялся Макондо? Ведь во многих твоих рассказах действие происходит не в Макондо, а в «селении». Но я не вижу большой разницы между «селением» и «Макондо». Как возникла идея писать об этом несуществующем месте?

Г.Г.М.: Я уже говорил об этом. Это случилось, когда я возвратился с матерью в Аракатаку. Маленькое селение, где я родился. Для меня Макондо — это, скорее, прошлое, а поскольку это прошлое надо было наделить улицами и домами, климатом и людьми, я придал ему образ этого раскаленного, пыльного, конченого, разрушенного селения с деревянными домами и цинковыми крышами, которые напоминают те, что встречаешь на юге Соединенных Штатов. Это селение очень похоже на поселки Фолкнера, потому что оно было построено «Юнайтед фрут компани». А название возникло от банановой фермы, которая находилась неподалеку и называлась Макондо.

М.В.Л.: Так это подлинное название?!

Г.Г.М. Да, но только не селения. Макондо называлась ферма. Мне это название понравилось, и я его использовал.

М.В.Л.: В твоём последнем романе, в заключительной главе, Макондо, подхваченный ветром, взлетает на воздух и исчезает. Что случится в твоих ближайших книгах? Будешь ли ты следить за полетом Макондо в пространстве?

Г.Г.М.: Произойдет то, о чем мы говорили в связи с рыцарским романом. Рыцарю, как я уже говорил, отрезают голову столько раз, сколько нужно для повествования, и я не вижу ничего неудобного в том, чтобы воскресить Макондо, позабыв, что его унес ветер, если мне это понадобится. Потому что писатель, который сам себе не противоречит,—это догматик, а писатель-догматик реакционен, а уж кем бы я не хотел быть, так это реакционером. Таким образом, если мне завтра снова понадобится Макондо, я спокойно его верну...

М.В.Л.: Я хочу задать тебе последний вопрос. Твои книги имели успех на родине, они принесли тебе известность, тобой восхищаются в Колумбии, но я думаю, что книга, которая на самом деле принесла тебе быструю популярность,—это «Сто лет одиночества». Как ты думаешь, в какой мере может повлиять на твою будущую литературную работу тот факт, что ты вдруг превратился в звезду, в знаменитость?

Г.Г.М.: У меня возникли серьезные осложнения. Я даже подумал, что, предвидь я заранее то, что случится с романом «Сто лет одиночества»,—что его станут продавать и поглощать как хлеб,—знай я о том, что произойдет, я бы не стал его публиковать. Я написал бы «Осень патриарха» и издал бы оба романа вместе или же повременил с выходом одной книги, дождался бы, пока будет завершена другая.

М.В.Л.: Скажи, не повлияли ли на твоё решение покинуть Латинскую Америку и перебраться в Европу эта популярность и опасения за последствия успеха?

Г.Г.М.: Я еду писать в Европу только потому, что жизнь там дешевле...

Мануэль Скорса

БОГАТСТВО РЕАЛЬНОСТИ—БОГАТСТВО СЛОВА (из интервью)

— Чем объясняется, с Вашей точки зрения, всемирный резонанс современной латиноамериканской литературы?

— Интерес к латиноамериканскому роману, бесспорно, приобрел всемирный характер, и сегодня хорошая книга, пришедшая из Латинской Америки, быстро находит— поразительный контраст по сравнению с положением наших романистов предыдущих поколений!—издателей сразу в десяти, пятнадцати, двадцати странах, и там эти книги читают, обсуждают, комментируют. Почему? Я думаю, что одна из причин этого интереса—щедрость фантазии, блеск, необузданность латиноамериканской художественной вселенной, которая в конце концов от фольклора шагнула прямо к универсальным всеобщим ценностям. Это буйство воображения влечет к себе людей цивилизованного мира, чьи действия строго запрограммированы. Современное общество требует—и добывается—полного отказа от способности фантазировать. Что не обязательно—лучше запретить. А роман нуждается в бурном кипении жизни. Чтобы родился Дон Кихот, должны были существовать условия для его приключений. В современном же обществе приключениям нет места. Это можно видеть, в частности, наблюдая симптомы своеобразного паралича, постепенно нарастающие в жанре романа после Джойса. В «Улиссе» герой рассказывает очень мало. Бекетт не рассказывает уже ничего. «Новый роман» на пятидесяти страницах рассказывает о том, как падает со стола стакан. А мы на пятидесяти страницах умеем рассказать историю любви, подвигов и преступлений трех поколений. Я хочу пояснить, что мы способны еще пить из великого источника воображения, источника, который издавна питал все мифы. По мере того как в мире оставалось все меньше возможностей для приключений, человек, как это ни парадоксально, испытывает все большую потребность в мечте.

Я часто вспоминаю одну историю, которую поведал, кажется, Александр Гумбольдт. Однажды, когда он путешествовал по Венесуэле, он встретил одного из многих генералов одной из многочисленных гражданских войн в Венесуэле, скрывавшегося от преследователей. Места обитания ученого и генерала случайно оказались рядом, и генерал, узнав, что недалеко от его бивуака живет известный в Европе ученый, пригласил его к себе. За ужином у походного костра Гумбольдт восхищенно слушал рассказы о необычайных подвигах генерала. Расстались они лишь на заре. Яркие воспоминания о том вечере Гумбольдт сохранил на всю жизнь. Поэтому, когда много лет спустя он услышал, что генерал опубликовал мемуары, он, конечно, постарался их достать. Если этот человек так блестяще рассказывал, как же интересны должны быть его мемуары! Прочтя книгу, Гумбольдт был разочарован: генерал, дававший волю своему воображению в саванне, перед чистым листом бумаги решил обуздать фантазию и попросту перечислил свои административные заботы. И Гумбольдт воскликнул: «Как досадно, что латиноамериканец, поистине гениальный, когда выдумывает, становится таким скрупулезно точным, когда пишет!»

К счастью, та эпоха ушла в прошлое, и впервые за всю историю богатство реальности может соперничать с богатством слова. В результате и родился новый латиноамериканский роман.

— Полагаете ли Вы, что роман должен нести какое-то «сообщение», и если да, то каково оно?*

— Я не думаю, что роман должен нести в себе какое-то «сообщение», это скорее относится к современной социологической науке, вызванной к жизни конкретными политическими факторами. Ключом к пониманию нашего общества является классовая борьба, а она, конечно, нуждается в определениях. Но намного раньше, чем вошел в моду термин «сообщение», творили Сервантес, Рабле, Толстой, Достоевский, Гоголь, Мелвил. Никто из них не намеревался передать какое-либо «сообщение». Они просто хотели воспроизвести жизнь, дать возможность увидеть злобу и мужество, любовь, ненависть и подлость — тот свет и те тени, которые неотделимы от условий человеческого существования. Вы знаете, что моя политическая позиция совершенно определена, и именно поэтому я не считаю для себя обязательным отстаивать в романах какую-либо программу. «Педро Парамо» (Х. Рульфо) — одна из лучших книг латиноамериканской литературы, а разве она к чему-либо призывает? Или «Верфь» Онетти? Или, скажем, «Парадиз» Лесамы Лимы или «Глубокие реки» Аргедаса? Это — великие книги, и это главное.

Успех латиноамериканского современного романа во многом обусловлен его многообразием. Нас десятки — разных писателей. Именно это важно: разных писателей, у каждого из которых свое видение мира. Латиноамериканский роман пред-

ставляется мне в виде огромной площади, куда стекается множество образов, сохраненных нашим коллективным подсознанием за четыре века молчания при колониализме. На эту площадь выходят восхитительные или ужасающие сновидения Великого спящего, который только сейчас начинает говорить. В многообразии—наше богатство. Итак, я считаю, что у романа только одна обязанность—быть романом высокого уровня. Как человек, художник имеет нравственные обязательства: как творец—он должен о них забыть.

Марио Бенедетти

ОТВАЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТСТАЛОГО КОНТИНЕНТА

В настоящее время испано-американская литература находится на одном из самых жизнеспособных и созидательных этапов своей истории. Естественно, речь идет не столько о появлении отдельных великих имен—их в нашей литературе всегда хватало,—сколько о том, что лучшие писатели Латинской Америки оказались способны верно постичь нашу действительность, нашу среду и, выработав свой собственный стиль, вписаться в широкие художественные течения в мировом масштабе. Теперь уже не приходится ждать десятилетиями, пока европейские или североамериканские литературные открытия дойдут до писателей Латинской Америки; косвенным результатом их близости, почти мгновенного культурного освоения стало резкое уменьшение несколько подобострастных, подчас даже рабских подражаний. Теперь латиноамериканский писатель чувствует себя на равных с писателями других стран, и, кроме того, у него есть одно немаловажное преимущество: как правило, он может читать литературу по крайней мере на одном-двух европейских языках. Писатель Латинской Америки больше не занимается покорным подражательством, он уже обрел достаточную свободу, чтобы творить самостоятельно: при этом не важно, исходит ли он в своем творчестве из переосмысления чужеродных элементов или же использует собственные открытия, говорит своим, самобытным языком.

Иногда получается так, что именно латиноамериканский писатель представляет на всеобщее обсуждение новый стиль или новый подход к художественному произведению, которым в дальнейшем суждено будет повлиять на литературы других стран...

В Европе и США на Латинскую Америку смотрят как на богатейший кладезь фольклора, яркую и живописную челове-

ческую общность, то есть как на нечто единое, более или менее однородное целое, разные истоки которого могут быть соотнесены с местными различиями в рамках одной нации. Действительно, в прошлом наших стран было довольно много общего; при этом в широчайших пространствах континента принят один и тот же официальный язык. Но, несмотря на это, каждый регион Латинской Америки отличается от других своей историей, своей социальной действительностью и различными языковыми оттенками звучания и значения.

Любопытно отметить, что грандиозный взрыв латиноамериканской прозы, равно как и небывалая интенсификация взаимообщения между создателями этой прозы, происходит именно в последние десятилетия, как раз в тот период, когда, с одной стороны, значительно возрастают политические устремления Соединенных Штатов по отношению к отсталой Латинской Америке, а с другой стороны, у наших народов вырабатывается всеобщая глубокая и стойкая антипатия к США. Прибавьте к этому явную и скрытую подрывную деятельность империалистов, которая обусловила проникновение в Латинскую Америку капиталов сначала Британии, а затем и североамериканских монополий.

Однако — пусть это покажется парадоксальным — не исключено, что наиболее мощный фактор гомогенеза* действует все-таки извне. Так, по вполне объяснимым причинам, до первых десятилетий XIX века колониальное присутствие Испании на всем континенте гораздо сильнее сближало народы нашей Америки, чем гипотетическое родство майя из Юкатана с теуэльче* из Патагонии; точно так же уже в XX веке экономическое, политическое и военное давление со стороны США оказывается решительно более эффективным фактором формирования определенной жизненной общности и роста самосознания латиноамериканцев, чем неравномерное развитие около двадцати отдельных наций. Не будет нелепым предположить, что и культура в подобных обстоятельствах может вырабатывать соответствующие антитела.

Писатели в определенной степени «отвечают» сходству и различиям американских стран. Явно ощутимая дистанция между такими писателями высшего класса, как, например, Хорхе Луис Борхес и Эме Сезер, помимо различия языков, на которых они пишут, и личных философских концепций, включает в себя вполне реальные километры, пролегающие между южным конусом Америки и Антильскими островами. Поэтому нет почти никаких возможностей дать хотя бы приблизительно верный ответ на вопрос о том, какой писатель полнее всего представляет Латинскую Америку. Нетрудно понять, что, например, самый представительный прозаик современной Мексики — Хуан Рульфо, Уругвая — Хуан Карлос Онетти, Парагвая — Аугусто Роа Бастос, и так можно перечислить каждую страну. Но вряд ли кто-либо из этих писателей был бы способен представить Латинскую Америку в целом.

И все же, хоть это и покажется противоречащим вышесказанному, несмотря на все национальные различия, латиноамериканский писатель крайне озабочен судьбой всей нашей абстрактной и в то же время конкретной общности—той общности, которую чилийский критик Рикардо Латгач как-то раз назвал «нашим великим метисным континентом» (имея при этом в виду смешение не только рас, но также и влияний, устремлений, идеологий). И потому в каждом стихотворении, каждом рассказе, каждом романе, каждой драме присутствует нечто большее, чем отражение непосредственно окружающей автора действительности.—в них незримо присутствует вся Латинская Америка во всем ее блеске и страдании, во всей ее потенциальной мощи. И это присутствие—скрытое или очевидное—придает созданиям наших талантливых писателей заразительную жизненность.

Латинская Америка как единый конгломерат, как континент (в буквальном смысле этого слова)—тема не новая. Эта континентальная тема переполнила произведения наших лучших писателей и поэтов: начиная от «Оды сельскому хозяйству тропической зоны» Андреса Бельо и кончая «Всеобщей песнью» Пабло Неруды, от «Нашей Америки» Хосе Марти до «Шести очерков: в поисках нашего самовыражения» Педро Энрикеса Уренья, от «Ариэля» Хосе Энрикеса Родо до эссе Эсекиэля Мартинеса Эстрады, от «Теодору Рузвельту» Рубена Дарио до романной саги Алехо Карпентьера. В этом смысле для художников и ученых Латинская Америка и по сей день продолжает оставаться темой, но, кроме того (и это самое важное), она уже стала проблемой. Проблемой и для тех, кто занимается ею вплотную, и для тех, кто ее старается избежать; для тех, кто утверждает ее существование, и для тех, кто его отрицает; для тех, кто ее глубоко лично чувствует, и для тех, кто взирает на нее издали. И пусть на эту проблему глядят сквозь подозрительную трубу какого угодно иностранного производства—не важно, парижскую, лондонскую или римскую,—взгляд на нее неизбежно будет по сути своей латиноамериканским.

Возможно, непривычным кажется в конечном счете сам латиноамериканский контекст в решении национальных тем. Когда Блест Гана писал свой роман «Мартин Ривас», он близко следовал традициям Бальзака, Стендаля и Гальдоса, однако из всех латиноамериканских стран его, несомненно, волновала только Чили. Когда колумбиец Хорхе Исаакс работал над романом «Мария», он использовал вполне определенные европейские модели, но при этом, наверное, и не вспоминал о литературе других государств нашего континента. Также Кирогга, создавая свои незабываемые образы «изгнанников» из всех американских стран, чувствовал себя связанным только с Уругваем. Но, с другой стороны, когда мы читаем романы аргентинца Хуана Хельмана «Готан» или «Гнев вола», то за тяжелой буэнос-айресской меланхолией мы интуитивно чув-

ствуем гаваанский по духу оптимизм: наконец, когда «маленькие люди» венесуэльца Сальвадора Гармендиа печально обозревают свой город, другие обитатели других городов понимают, что речь идет и о них тоже. То есть за каждым писателем маячит вся Америка, маячит то как конкретная явь, то как тревожащий призрак. И не важно, живет ли писатель в Сан-Пауло или в Париже, на Плас де Во, возле Кордильер или в Сохо: явь и призрак Америки проникают всюду, даже в самые потаенные сферы разума, где, как правило, сокрыто и добро, и зло.

Несомненно, что латиноамериканская литература первых десятилетий нашего века взяла на себя определенные эпические функции, к чему внутренне она готова не была. Но при нехватке художественных средств, хоть и с большой натугой, хоть и со значительными пробелами, она в какой-то степени все же выполнила это предназначение. Латиноамериканская литература отвергала утонченность, условность; слишком уж неотложные задачи стояли перед ней, чтобы подвергать себя риску запутать идею в метафорах и не довести ее по прямому назначению. С другой стороны, свои и чужеземные представители правящих классов откровенно поддерживали массовую безграмотность, в своих экономических интересах используя ее для осуществления унижительной феодальной эксплуатации трудящихся и извлечения сверхприбылей. Для этих местных или иностранных политиков и латифундистов безграмотность была и остается идеальным подспорьем, позволяющим им хозяйничать в каждой стране, как в одной из своих многочисленных факторий. Вполне понятно, что любой художник с мало-мальски развитым политическим самосознанием пытается найти форму прямого протеста против насаждения безграмотности. Однако, из каких бы самых лучших побуждений ни создавалась памфлетная поэзия и проза 20—30-х годов, она впала в явный схематизм, который даже с политической точки зрения приводил к результатам, обратным задуманным, протест в памфлетной литературе выглядел откровенно искусственным.

Типичным примером подобного непреднамеренно поверхностного решения актуальных проблем стал индейнистский роман. Благие намерения романистов не помешали им смотреть на индейца, эту молчаливую жертву, взглядом поверхностным и снисходительным, взглядом, который редко проникал в суть проблемы.

Индейца изучали досконально. Однако решение его проблем писатели ставили не в связи со всем социально-экономическим комплексом страны, а считали попросту актом благотворительности. Даже настолько благорасположенные к индейцам романисты, как эквадорец Хорхе Икаса или боливиец Хесус Лара, сохранили по отношению к ним ту необходимую дистанцию, какая существует между милосердным хозяином и его слугой или батраком; в их произведениях нет той глубины проникновения, какая придает литературному образу правдивость и жизненность.

Уже в романе Сиро Алегрии «В большом и чуждом мире» можно найти по крайней мере один реально осязаемый образ индейца—это алькальд Росендо Маки. Но полноценное воплощение как образа, так и темы индейца достигается только в произведениях Рульфо и Аргедаса. В книге рассказов «Равнина в пламени» и в романе «Глубокие реки» индеец или метис—это живые, из плоти и крови, люди, а не бездушные куклы. Прimitивное противопоставление добра и зла уступает место психологической глубине. Насущные социальные и политические проблемы выходят за рамки школярских трактовок, освобождаются от схематизма.

«Рабочая» тема развивается несколько иначе, чем индейская. Это сложнее—то единый, то прерывистый—процесс. Она—основа таких произведений, как «Товарищ» Умберто Сальвадора, «Вольфрам» Сесара Вальехо, «Каменщики» бесстрашного Висенте Леньеро, произведений Альфредо Гравины и Володи Тейтельбойма.

Но, например, в романе Леньеро рабочий еще не стал главной темой: он лишь предлог повествования. В «Каменщиках» мексиканский писатель лишь иллюстрирует действительность, а не показывает во всем ее многообразии, скользит взглядом по поверхности, высвечивая лишь внешние проявления реальности.

Разумеется, индейская крестьянская и рабочая темы входят к реальной действительности, но в проблемном плане они еще недостаточно осмыслены.

Настоящие индейцы, рабочие и крестьяне,—прототипы соответствующих литературных образов—почти всегда относились к поработленным, угнетаемым классам. И когда поэты, писатели, драматурги заблаговременно торопились описать взрыв народного возмущения, их голос был едва слышен, может, как раз потому, что творили они в период, предшествующий этому взрыву, страшному противоборству. Возможно, именно поэтому они часто грешили схематизацией образов и конфликтов.

В последние десятилетия, и особенно уже в наши годы, тема восстания становится решающей проблемой. Шахтеры являются движущей силой боливийской революции 1952 года, позже потерпевшей поражение; кубинские гуахирос¹ во время событий Сьерры Маэстры помогают партизанам, становясь в их ряды; на северо-западе Бразилии ограбленные и голодающие жители занимают латифундии, в отчаянии борясь за свою жизнь; в различных странах общественные противоречия разрешаются в более или менее острых вооруженных столкновениях; даже в сфере религии—этом центральном звене латиноамериканской отсталости—появляются священники и широкие слои верующей молодежи, активно протестующие против произвола и насилия. Все это показывает, что весь наш

¹ Крестьяне, мелкие фермеры.

континент, равно как и весь мир, находится в состоянии «встряски». Действительность уже не представляется в виде многоцветной и многослойной широкой и живописной панорамы, на фоне которой «выявляются» несправедливость и неустойчивость общественной жизни. Действительность — это извергающийся вулкан.

Как это ни парадоксально, но проблемное раскрытие окружающего мира в литературе не терпит категорических лозунгов, а также поверхностных двухцветных, черно-белых, образов. Писатель не имеет права впадать в какой бы то ни было схематизм. Поистине потрясает та пропасть, которая пролегла между наваянными Шатобрианом первыми индеанистскими романами и главами, посвященными сельве в романах «Сын человеческий» и «Зеленый дом», или между двумя аргентинскими городскими романами: «Бухта молчания», опубликованным в 1940 году, и «Игра в классики», появившимся двадцать три года спустя*.

Сейчас читатель не только разбирается в произведениях искусства, но и ощущает себя единомышленником писателя, участником его творчества. До тех пор пока читатели представляли лишь немногочисленную элитарную прослойку, они, очевидно, не оказывали почти никакого влияния на литературу. Но когда слово «читатель» стало относиться ко многим тысячам жаждущих, тогда читатели действительно-таки смогли влиять (в лучшем смысле этого слова) на писателя и его жизненную позицию.

Если социальная действительность каким-то образом накладывает свой отпечаток на личность, то и литературная личность — то есть герой — мало-помалу, подчас даже против воли его создателя испытывает влияние окружающей действительности. И влияние это обоюдное: ясно, что если герой несет определенную социальную смысловую нагрузку, то, при условии если в произведении нет никаких просчетов в художественном плане, рано или поздно это отразится на самой действительности.

Закономерно, что многие темы в современной литературе подверглись определенной модификации: так, это проявляется в настойчивом (но не всегда осознанном) стремлении писателя оставаться в своих произведениях на латиноамериканской почве, пусть даже в выдуманной местности, каковой являются, например, Комала у Рульфо, Санта-Мария у Онетти, Макондо у Гарсиа Маркеса или фантазмагоричная Сабанас у Пабло Армандо Фернандеса. Это стремление даже можно трактовать как тщательно замаскированный замысел метафорически расширить крохотное географическое местечко до масштабов всей Латинской Америки. Вполне очевидно, что Санта-Мария не относится ни к Уругваю, ни к Аргентине, скорей всего, это сумма примет всего региона Ла-Плата (по меньшей мере); что пресловутое Макондо, находящееся в Колумбии, — это в конечном счете что-то вроде необъятной (и в то же время предельно

сжатой) латиноамериканской земли, где в яркой и самодвижущейся метафоре Гарсиа Маркес конструирует почти континентальное по масштабам состояние человеческой души.

Любопытно заметить, что если некоторые известные латиноамериканские писатели предпочитали выстраивать мир своих произведений на чужеземной почве (вспомним не только «Славу дон Рамиро» или «Севильское волшебство»*, но также значительную часть рассказов Борхеса и многие пьесы «греческого» театра, которым в сороковые годы так увлекались латиноамериканские драматурги), то сейчас даже те писатели, которые находятся в Европе, обращают свой взор к нашим странам. Можно назвать многих писателей, по разным, подчас прямо противоположным, соображениям живущих за границей, которые упорно пишут о странах, где они уже не живут. Однако часто, как, например, в романе «Игра в классики», действие первой части которого происходит в Париже, французская столица показана через восприятие аргентинца, настолько по духу своему неотделимого от своей родины, что он невольно окрашивает все увиденное и услышанное в аргентинский колорит.

В литературных произведениях изменились также и отношения между индивидуумом и природой. По мере того как литературный герой проникается социальным сознанием, вернее, по мере того как общество расширяет свое влияние на жизнь личности, герой перестает относиться к природе с исконным чувством страха и покорности. Природа остается неизменной, но меняется сам взгляд на нее. При этом природописание, подчиняясь этому чуть ли не диалектическому влиянию, также становится динамичным, но уже не главенствует над героем.

В любом случае следует напомнить, что, например, в романе Риверы «Пучина» сельва играет намного более важную роль, чем у Роа Бастоса в «Сыне человеческом» или у Варгаса Льосы в «Зеленом доме». Как географическая реальность перуанская или парагвайская сельва столь же страшна и непроходима, как сельва колумбийская, но в художественном плане они значительно разнятся. Если в произведении Риверы сельва показана как первозданный ужасный мир, который мстит людям и поглощает человека, то у Роа Бастоса и Варгаса Льосы сельва «уступает» герою свое преимущественное положение, «отходя» на задний план повествования.

В «Пучине» природа изображается в трагическом ключе, как разящая сила, пейзаж здесь напоминает описание кошмарного сна; что же касается «Зеленого дома» и «Сына человеческого», то они, наоборот, исполнены гуманистического восприятия мира.

В произведениях Борхеса, даже в тех, где действие происходит в провинции, описаний природы практически не бывает. А у Карпентьера, особенно в романе «Потерянные

следы», пейзаж выступает отнюдь не добрым «зеркалом души», как у романтиков, а как барочная картина флоры и фауны, на которую проецируется напряженность психологического состояния героя. У Рульфо пейзаж иллюзорен: о нем не упоминается, но читатель ощущает его, хотя и с трудом может вообразить себе столь бедный и вместе с тем столь необходимый пейзаж. Онетти также очень редко обращается к природе, пожалуй только в одной повести «Прощания», действие которой протекает в постоянных сумбурных перемещениях героев, но очевидно, что даже в таком, казалось бы, подходящем случае для пейзажных вставок Онетти делает это крайне редко. У Гарсиа Маркеса пейзаж появляется в считанных случаях, и то, как правило, он сюжетно подчинен мотиву заклęcia; иногда он может превратиться в кошмарное чудо, в необузданную гиперболу, например в дождь, льющий в течение четырех лет одиннадцати месяцев и двух дней.

В поэзии тоже наблюдается снижение роли пейзажа. Даже не обязательно сравнивать морализаторские, в духе Вергилия, природоописания Андреса Бельо с угрюмым пейзажем, какой наблюдает Эрнесто Карденаль из окон сырого монастыря в Гетсемани, чтобы понять это. Достаточно вспомнить о более или менее искреннем, болес или менее риторическом уважении, какое поэты конца прошлого века испытывали к естественной среде, и станет понятно, что прохладное отношение к пейзажу у современных поэтов следует расценивать уже как эстетический бунт. Пейзажные описания Отона, дрожащий мазок Соррильи де Сан Мартина или чувственные толкования природы Эредиа сейчас кажутся столь же далекими, как гомеровские песни. Правда, законный преемник этих поэтов и весьма значительный — Пабло Неруда. Но поэты нового поколения относятся к суждениям Неруды (которого они, однако, не могут не признавать за величайший талант) совершенно равнодушно. Пейзаж в видении новых поэтов уже почти лишен всего привлекательного и настолько мрачен, что критик должен просто-таки напрячь память, чтобы припомнить хотя бы парочку чахлах кустиков из этих изящных поэтических сборников или какую-нибудь откровенно пугающую пейзажную панораму.

Утрата роли пейзажа в латиноамериканской поэзии и прозе, может быть, находит свое достаточно глубокое и очевидное объяснение в стремлении художника возвести на престол повествования героя-человека. И так как в наше время в литературе доминирует образ человека, он диктует свои законы метафоре, а пейзаж поставлен в подчиненное положение, то именно в герое с наибольшей полнотой могут быть выражены политическая идея, социальный символ.

Для индейца, крестьянина и вообще для большинства латиноамериканцев природа стала синонимом власти, которая прямо или косвенно поработала, да и сейчас поработает континент в политической и экономической областях. Латиноамериканский пейзаж — это латифундии, рудники,

нефтяные скважины, фабрики. А значит, и подневольный труд, хищничество, грабеж. В этом смысле можно сказать, перефразируя Сиро Алегрию, что природа для нас — мир большой и чуждый, но прежде всего чуждый*.

Итак, в новой латиноамериканской литературе герой вытесняет пейзаж, занимавший ранее привилегированное положение в повествовании. В этом факте, может быть, помимо всего прочего, косвенно выражается бунт латиноамериканца против власти природы, которая в какой-то степени оказалась опорой политического деспотизма, несправедливости, бесчеловечности грабительского общества. Основной массой латиноамериканцев, как и писателями, выступающими от их имени, природа воспринимается как нечто неподвластное и им не принадлежащее. Крестьянину не нужен пейзаж, которым владеет его хозяин, ему нужен лишь клочок земли, где он сможет твердо стать на ноги, погрузить в землю свои рабочие руки, взрастить свое будущее. Литература Латинской Америки теперь пришла к пониманию, что свои просторы она должна превратить в географию людей, сделать основой социальной справедливости. Сознательно или бессознательно, эту программу помогают осуществлять писатели.

В нашей литературе городской пейзаж также насыщается социальным смыслом. Здесь поворотным моментом стала повесть Аলেখо Карпентьера «Погоня». В контексте всего творчества известного кубинского прозаика эта книга, может быть, покажется ниже по уровню, чем «Потерянные следы» или «Век просвещения». Но, имея в виду историю развития жанра городского романа в контексте всей латиноамериканской литературы, «Погоню» следует считать рывком к новому качеству. Это мнение может показаться необоснованным, особенно если вспомнить, что и до 1956 года уже было опубликовано множество городских романов таких писателей, как Астуриас, Мануэль Рохас, Мальеа, Маречаль, Онетти, Сабато, Бийо Касарес. И в этих романах наблюдались любопытные перепады от насыщенной, бьющей через край звукописи «Сеньора Президента» до мрачных измышлений «Сына вора», от педантичного мелкобуржуазного восприятия мира в «Бухте молчания» до показа извилистых путей распространения мерзости в «Короткой жизни», от вызывающей самоизоляции героя «Туннеля» до иронического бреда «Адама Буэносайреса». Но ни в одном из этих романов, несмотря на их спорные или несомненные достоинства, жизнь городских лабиринтов не вскрывается с такой острой объективностью, как в произведении Карпентьера. При этом нельзя забывать и о своеобразной музыкальной структуре романа. В ней проявилось истинное новаторство, она стала настоящим достижением в художественной форме романа: точно определенная структура не сковывает действия, подвижности сюжетного развития.

Это не означает, что «Погоня» лучше или хуже предшествующих романов в кубинской литературе, она попросту нечто

совершенно иное. Город трактуется в ней как постоянное и трудное взаимодействие людей и предметов. А с пейзажем из камня и цемента здесь происходит приблизительно то же самое, что и с сельвой в деревенском романе: он незаметно вытесняется образом героя. Вытесняется благодаря объективности романа. Дома, улицы, здания — весь этот чисто предметный мир существует на обочине изменчивой судьбы героя; иногда он усложняет жизнь героя, иногда упрощает, но всегда он подчинен слепой случайности. Подчас герой даже пользуется безразличием вещей. С одной стороны, эта единственная в своем роде повесть сродни столь модным в тридцатые годы городским романам, изображающим перенасыщенного тоской героя прустовского типа, который, озирая окрестности, тут и там подмечает следы прошлого и собирает обрывки давних чувств. С другой стороны, «Погоня» в определенной степени знаменует отход от того течения литературы, которое в 50-е годы дало так называемый объективный роман. При этом произведение Карпентьера уже заранее имело преимущество и перед французским новым романом хотя бы потому, что никогда не впадало в характерную для того риторическую скуку. Сравнение «Погони» с любым романом Роб-Грийе и Мишеля Бютора помогает, помимо всего прочего, увидеть, сколько нервного напряжения и динамизма может вобрать в себя объективное повествование и сколь многим могут обогатить образ те литературные средства, пользуясь которыми французские прозаики обеднили свои произведения.

Итак, что же означает это возвращение к литературному герою (то есть к человеку) в современной латиноамериканской прозе? Может быть, мы присутствуем при возрождении романтической, почти героической концепции индивидуализма в художественной литературе? Разве следы этой концепции не проявляются в художественном конфликте романа Исаакса «Мария»? Несомненно, да, но там этот конфликт мыслился в какой-то степени изолированным. Изображение среды удерживается еще на значительной дистанции от драматического изображения героев. Конфликт романа был сугубо индивидуалистическим. «Мы — единственные», — говорит (или подразумевает) центральная пара любого романтического произведения. Не только общество, но и семья остаются вне их необитаемого островка эмоций и переживаний. Романы, озаглавленные женскими именами («Амалия», «Мария», «Сесилия Вальдес», «Беба», «Хуана Лусеро», «Нача Регулес», «Лаурача», «Донья Барбара»), целиком посвящены раскрытию только женского образа. Роман «Донья Барбара», с его почти помужски агрессивной героиней, наверное, можно считать последним и запоздалым ростком схематического индивидуализма, занимающего значительное место в латиноамериканской художественной литературе.

На следующем этапе своего развития нашу прозу постигает участь жены Лота: обернувшись назад в стремлении увидеть

реальную действительность, она как бы окаменевает. Эта глыба камня составлена из таких романов, как «Вольфрам», «Медь», «Под землей», «Под солнцем», «Металл дьявола» и др. В период засилья самого буквального, примитивного реализма литературный герой как личность попросту стирается. Особенно это проявилось в литературе вульгарно-социологического направления, которая делит людей просто на хороших или плохих, на богатых и бедных. Например, для героев Умберто Сальвадора любая личная проблема настолько обусловлена социальной действительностью, что, как это ни парадоксально, выглядит просто неправдоподобно: ведь никогда давление внешних обстоятельств не способно разрушить барьер самосознания; всегда остается некая область духовного бытия — хотя бы граничащая со смертью.

Все это не противоречит сказанному ранее о присутствии в произведении каждого писателя образа всей Латинской Америки, который всегда в его сознании независимо от того, ставит ли он своей задачей раскрыть духовный мир героев или нет.

Герои лучших латиноамериканских романов и рассказов не соотносятся ни с героями романтической литературы — этими отделенными от общества индивидуалистами, произвольными жертвами судьбы, ни с героями вульгарно-социологической литературы — шестеренками социального механизма, изношенными в классовых боях. Сейчас литературный герой представляет собой синтез личного и общественного: это частица множества, непременно сохраняющая свою уникальность. Например, герои романа Давида Виньяса «Всадники» — военные, частички огромного войска, вместе с тем каждый из них — личность, несущая в себе тяготы своих личных драм, сомнений, обид, стремлений и надежд. Педро Парамо из повести Хуана Рульфо — личность очень самобытная, но одновременно представляющая собой определенную социальную прослойку — вырастает до масштабов символа. Центральный образ романа Гимараэса Розы «Тропы большого сертана» — человек исключительный — вопреки воле автора становится зеркалом (хоть и искривляющим), отражением бурлящего общества, все время находящегося в состоянии становления, деформации. Особый случай наблюдается в романе «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркеса. В нем одно и то же имя — Аурелиано Буэндия — встречается на многих страницах, относится к самым различным периодам времени, к различным героям. У Гарсиа Маркеса хватило интуиции и таланта, чтобы понять: если он хочет дать жизнь выдуманной им личности, то ему необходимо вовлечь ее в активные взаимодействия, пусть на первый взгляд только в семейные, но по сути своей социальные, национальные и даже континентальные. Именно так автор предоставляет своим героям возможность заполнить весь век, дабы попытаться (к несчастью для них, к счастью для литературы) одолеть одиночество, этого неумолимого их истязателя. И любопытно отметить, что этот, пожалуй, один из самых индивидуалистиче-

ских латиноамериканских романов нашего времени превратился в правдивую социальную аллегория всего нашего мира.

Итак, сейчас, когда латиноамериканская проза вновь сконцентрировала свое внимание на образе человека, она нашла героя не только таким, каким оставили его Машаду де Ассис, Кирога, Гальегос, и даже не таким, каким он представлен в произведениях Астуриаса, Борхеса или Мальеа. Да, образ человека изменился в соответствии с преобразованием самой Америки. В прозе Мануэля Рохаса, Кортасара, Гонсалеса Веры, Сабато, Варгаса Льосы, Аргедаса, Десноэса, Мартинеса Морено, Гармендиа, Оскара Колясосо герой словно подлаживается к миру, который все время находится на грани взрыва, остается личностью в той или иной степени мятущейся и противоречивой. Эти определения без натяжки могут быть применимы и к Лесаме Лиме, чей единственный роман «Парадиз», несмотря на его характерный, как бы задыхающийся, ритм, также украдкой фиксирует некоторые явления, которые нарушают мнимое моральное и социальное благополучие.

Герой изменился, и основная суть этого изменения состоит в том, что проблемы общества находят отражение в самой его личности. И эта характерная черта со всей очевидностью разграничивает, например, таких романистов, как Хосе Мариа Аргедас и Исаакс. Мальеа и Давид Виньяс, Гальегос и Гармендиа.

Одна из самых острых проблем, с которой сталкивается латиноамериканская литература,— это язык. Очевидно, именно он представляет наибольшие трудности для европейских критиков, испытывающих к произведениям наших писателей интерес чисто литературного плана, но при этом подчас совершенно незнакомых с социальными, политическими и культурными факторами, обусловившими их появление. На одной из конференций по проблемам латиноамериканского романа Алехо Карпентьер сделал очень тонкое замечание по этому поводу. Вспомнив, как Поль Клодель в начале одной из своих пьес указывает, что действие ее происходит в кухне, обставленной в духе Брейгеля, кубинский писатель замечает, что латиноамериканский писатель в подобном случае не смог бы сэкономить на описании, пользуясь какой-либо культурной реминисценцией. Если наш прозаик хочет передать читателю зрительный образ кухни, он вынужден детально описывать находящиеся в ней кастрюли, сковороды, половники и т. д. Он не имеет возможности использовать примеры ассоциаций из области культуры, ее традиций; в этой вынужденной детализации Карпентьер видит оправдание свойственной латиноамериканским писателям общеизвестной тенденции к барочности стиля. Думается, он не ошибся. Действительно, в своем творчестве латиноамериканский художник начинает с нуля. Наши литературные традиции очень новы. Практически они родились вчера, и потому мы не

можем использовать вчерашние достижения как неизменные архетипы, как определенно установившиеся ценности. Европейский писатель находится в идеальных условиях, ведь он располагает обширным и прочным наследием, должным образом каталогизированным, изученным и красиво размещенным в элегантных витринах, и может пользоваться суммарными (но вполне достаточными) ссылками на него, в то время как его латиноамериканский собрат по перу, наоборот, находится в процессе активного воспроизводства своего наследия. Нельзя взваливать на читателя вину за то, в чем он никоим образом не виноват. Европейский читатель получает результаты различных взаимосвязанных исканий уже в готовом виде, латиноамериканский же писатель негласно приглашает своего читателя к совместному участию в поиске, призывая его стать сообщником, единомышленником автора. Конечно, все черты барочности латиноамериканского романа нельзя свести лишь к развернутой описательности. Помимо этого, барочность проявляется и в неприкрытой, почти узаконенной изощренности стиля (в первую очередь у того же Карпентьера, а затем и у Агустина Яньеса, Карлоса Фуэнтеса, Гимараэнса Розы).

Естественно, необходимость в описательности определяет и другие художественные потребности. Одна из них, немаловажная и почти обязательная, состоит в стремлении писателя в масштабе ограниченного места выявить нечто универсальное, или, говоря иными словами, в своей комарке¹ выйти в мир. Для европейских писателей его комарка и есть весь мир, и различие между тем и другим вообще теряет значение. Для французского или английского писателя весь мир так и называется — «Франция» или «Великобритания» (а то и еще уже — «Лондон» или «Париж»). В этом проявляется неизбежная близорукость духовного бытия экономически развитых стран. В отличие от них латиноамериканский писатель знает, что его комарка — это не мир. В данном случае речь идет не о тех писателях, которые сами ставят себя в подчиненное положение по отношению к западной культуре и готовы согласиться с европейцем, думающим, будто Лондон или Париж вбирают в себя весь мир. Справедливо это или нет, но большинство латиноамериканских писателей пишут о своей комарке, хотя и заведомо знают, что подобная позиция неизбежно создает препятствия для завоевания читательской аудитории других стран. Естественно, всегда находятся писатели (подчас самого высшего класса), предпочитающие пренебречь своей собственной комаркой и прямо вознестись в сферу универсального. Таков, например, Хорхе Луис Борхес, из всех латиноамериканских писателей самый известный в Европе.

Здесь следует провести необходимое разграничение: связь со своим регионом вовсе не обязательно означает регионализм

¹ Административная единица в Испании и некоторых других странах. Здесь: в значении родной край, местность.

в литературе, который уже завершил свой жизненный цикл почти во всех странах Латинской Америки и сейчас может рассматриваться как реликт прошлого, как художественный опыт, представленный (конечно, вполне заслуженно) лишь в учебниках и историографиях литературы. Сама по себе связь творчества писателя с определенным регионом отнюдь не подразумевает обязательного увлечения (равно как и полного пренебрежения) диалектизмами, элементами фольклора, памятниками местной истории. Быть связанным с комаркой — значит воплотить ее в образе человека — так, как в свое время делали Марти, Кирога, Мартинес Эстрада, Габриэла Мистраль и как сегодня делают Рульфо, Карденаль, Сеспедес. Хосе Мариа Аргедас, Роа Бастос. Это значит смотреть на мир, понимать мир, чувствовать его, наслаждаться им, относиться к нему не с безразличием человека без роду и племени, а с особой глубиной, пронизательностью и озабоченностью, свойственной людям, прочно стоящим на своей земле. Знание своей родины вовсе не подразумевает необходимости именно там и жить; оно дает возможность лучше понять людей. Латиноамериканские писатели знают, что их родина — исполненный безнадежной надежды континент, это сумма земель, объединенных не только общностью языка, но и неразвитостью, эксплуатацией, безграмотностью и нищетой.

Из всего вышесказанного я хочу вывести одно, на мой взгляд, закономерное заключение. В последние годы латиноамериканские писатели заняли авангардные позиции в мировой поэзии и прежде всего в мировой прозе. В современной европейской литературе найдется не много имен, которые можно сопоставить с современными значительными латиноамериканскими писателями (в данном случае я имею в виду истинный уровень качества, а не тот, что выдумывают критики — как хулители, так и защитники нашей литературы). Однако в литературной критике эта ситуация еще не отразилась в той степени, в какой она того заслуживает. Европейская критика по-прежнему измеряет латиноамериканских писателей мерками своих литературных авторитетов.

Итак, должна ли латиноамериканская литература в момент своего наивысшего взлета покорно подчиняться канонам европейской литературы, пусть основанной на великой традиции, но находящейся сейчас в периоде утомления и кризиса? Должен ли такой роман, как, например, «Сто лет одиночества», измеряться правилами «нового романа», чей художественный опыт сейчас является более или менее мертвым? Может ли структуралистская критика безапелляционно диктовать нормы нашей литературе? И наоборот, разве не должны мы выработать для изучения творчества наших поэтов и прозаиков собственное критическое видение, свои методы исследования, свою особую систему оценок, основанных на наших потребностях и наших интересах? Разумеется, нельзя ставить в вину европейским критикам и эссеистам то, что им подражает

большая часть латиноамериканских литературоведов, и тем более нельзя их обвинять в распространении нашей, так сказать, «журналистской критики», которая бездумно, с ужасающей поверхностностью использует серьезные исследования лингвистов и других ученых Европы, изготовляя из них неудобоваримые снадобья и создавая заведомо непонятные формулы. Опасность состоит не в том, что европейцы могут ошибаться в оценке латиноамериканцев — это уже происходило, что в конце концов не столь важно. Опасность в другом — в том, что молодые латиноамериканские писатели добровольно подчиняются мнениям некоторых литературоведов и критиков и пытаются подогнать свои произведения под те мерки, которые эти так называемые посредники выдают за европейские требования в искусстве. К счастью, подобные явления не часты. Однако все же находятся некоторые молодые латиноамериканские писатели, которые пишут свои произведения, кажется, больше думая о том, как бы заслужить одобрение структуралистской критики, нежели следуют требованиям законов искусства.

Незначительная, но характерная деталь. На литературных рынках Италии, Франции и Испании рассказ — жанр (употребляя рыночный же термин) малорентабельный. Общеизвестно, с какой неохотой европейские издатели принимают сборники рассказов не только авторов заморских, но и своих, европейских. В Латинской Америке рассказ, наоборот, всегда был наиболее предпочтительным и любимым в народе жанром. По крайней мере в таких странах, как Мексика, Куба, Чили, Аргентина, Бразилия и Уругвай, рассказ имеет множество почитателей и большую заинтересованную аудиторию. Естественно, в последние годы уже сам общеизвестный факт падения популярности сборников рассказов в Европе весьма неблагоприятно сказывается в Латинской Америке, проявляясь в уменьшении новеллистической продукции. Писатели, которые в равной степени хорошо владели и рассказом и романом, сейчас посвятили себя исключительно роману. При этом те писатели, которые раньше занимались только новеллистикой — причем весьма удачно, — сейчас стараются «перебежать» в лагерь романистики, может быть теша себя иллюзией, будто у романа гораздо больше возможностей для издания и перевода.

Я вовсе не ратую за то, чтобы мы полностью игнорировали мысли и мнения Европы при оценке наших произведений. Как уже было сказано, мы, латиноамериканцы, знаем, что наша комарка — это еще не весь мир, и потому было бы глупо и даже самоубийственно отвергать все, чему мы научились и чему еще сможем научиться у европейской культуры. Но ради этого обучения, как бы необходимо оно ни было, нельзя изменять нашим убеждениям, нашей шкале ценностей, нашим собственным принципам. Мы идем в авангарде различных жанров, но в области критики мы продолжаем оставаться эпигонами европейцев. Разве кто-нибудь станет отрицать значение работ Леви

Стресса, Мишеля Фуко, Ролана Барта? Однако для нашего творческого импульса и, наконец, для нашего культурного развития, возможно, более важными и определяющими следует считать идеи Октавио Паса, Давида Виньяса, Фернандеса Ретамара, Рене Денестра, Анхеля Рамы, Антонио Кандидо, Эме Сезера. Я вовсе не утверждаю, будто их работы лучше написаны и более глубоки и значительны, чем работы вышеупомянутых европейских авторов, но эти критики, несомненно, знают наши запросы, понимают наши реальные возможности. И это относится не только к современности. Энрикес Уренья и Мартинес Эстрада, например, могли ошибаться—да они и ошибались, и подчас весьма основательно,—но все же нам они приносили больше пользы, чем Ортега-и-Гассет своими острыми выпадами или Валери своим необоримым рационализмом. Независимо от того, разделяем мы мнения Октавио Паса и других современных латиноамериканских эссеистов или нет, их точки зрения вызывают дискуссии среди нас, которые в любом случае несомненно полезны для развития нашей культуры, полезны опять же в нашем понимании, в нашей системе ценностей, в нашей обстановке, и, хотя вышеупомянутые латиноамериканские критики часто заимствуют мысли европейцев, они прекрасно знают допустимые границы подобных заимствований.

В Европе властвует литературная мода, реклама, иногда намеренно созданные теми издателями, которые, заправляя книжной индустрией, непременно стремятся извлечь из нее наживу, и пусть это стремление нас задает гораздо более, чем когда дело касается духов, обуви или шариковых ручек, нажива в конечном счете царит на любом рынке потребления, а книга—это тоже товар, и как таковой она рекламируется и продается.

В последние годы большие латиноамериканские города превратились в значительные книжные рынки—особенно Буэнос-Айрес, но также и Мехико, Сан-Пауло, Монтевидео (Гавану я намеренно не включаю в этот список, так как на Кубе издательское дело не зависит от коммерческих соображений и потому не испытывает на себе давящий груз рекламы; книга здесь непосредственно приходит к читателю, без всякого вмешательства коммерческой пропаганды, и благодаря этому большая часть названий раскупается на Кубе в кратчайший срок, причем тиражи издаваемых книг здесь гораздо выше, чем в других латиноамериканских странах с куда большим населением). Латиноамериканские книжные рынки также имеют свою моду, подчас определяемую влиянием Европы. Когда серьезные французские критики начинают настаивать на важности Слова, на почти полновластной значимости семантики, они, разумеется, вовсе не намереваются создать новую моду и еще раз изумить буржуа, во все времена склонного к изумлению. Наоборот, они хотят в рационалистической манере, составляющей естественное, привычное русло их мышления, понять

феномен литературы в ее наиболее глубоких связях с человеком. Но когда некоторые латиноамериканские литературоведы, не поняв глубинные мотивы подобной интеллектуальной позиции, буквально, без изменений заимствуют внешний, чисто поверхностный слой этих исследований, они превращаются в произвольных толкователей, по сути извращающих то самое учение, которое они так превозносят. В Европе тенденция обнаруживать в слове исключительную значимость, как правило, есть проявление интеллектуального отношения к литературе, а стремление погрузиться в самые потаенные оттенки значения слова можно рассматривать как ощутимый результат лавинообразного увеличения семиотических исследований. Но в Латинской Америке те же самые тенденции означают нечто совершенно иное. Когда в неразвитой стране, где голод и эпидемия истребляют людей, где репрессии, коррупция и спекуляция являются далеко не фольклорной экзотикой, а давящей каждодневной реальностью, нас призывают искать убежище в Слове, сделать из Слова остров, на котором писатель должен поселиться и погрузиться в размышления,— этот призыв становится уже социальной акцией. Окопаться в Слове — значит уйти от реальной действительности, стать сильным лишь в Слове — значит стать слабым в изображении жизненной правды.

Двадцать или тридцать лет назад писатель, желая убежать от реальности, начинал писать о всяких косулях и газелях или воссоздавать темы древнегреческой литературы; сейчас бегство, может быть, и состоит в том, что Слово превращают в монашеский орден, в монастырь, в келью для добровольного самозаточения. Во всяком случае, риск этого действительно очень велик, ведь латиноамериканский писатель традиционно относится к слову как к источнику наслаждения; так было всегда, так остается и сейчас. От Родо и до Астуриаса, от Дарио до Карпентьера, от Неруды до Карденала, от Фуэнтеса до Фернандо дель Пасо слово и для писателей и для читателей было источником наслаждения, а также опасным искушением для тех и других. Лучшие современные латиноамериканские поэты и прозаики уделяют исключительное внимание языку и тщательно взвешивают каждое слово, прежде чем оно будет написано. Однако такого рода благоговение еще не запирает художника в словесную келью, оно, так сказать, оставляет его на открытом воздухе. Слово вполне получает все свое заслуженное внимание, но оно остается открытым для реальной действительности, оно вбирает в себя влияние окружающей среды, становится ее отражением — пусть даже иногда отражением неверным, деформированным.

Хорошо это или плохо, но в силу своего темперамента, характера воздействия среды интеллигент Латинской Америки гораздо меньше, чем европеец, подвержен рационалистическому способу восприятия мира. Хорошо это или плохо — скорее всего, и то и другое одновременно, — но в латиноамериканском

интеллектуале есть некая пуповина, неизбежно связывающая его с интуицией. Многие европейские схемы дают прекрасные результаты, когда их применяют к европейским авторам. Но если применять их к латиноамериканским писателям, их произведениям или проблемам, результаты могут получиться иными. Вообще говоря, наши писатели, более чем европейские, различаются между собой своим культурным уровнем, они менее запрограммированы в своем развитии, более раскованны в своем таланте. Вот это все и следует принимать во внимание тому, кто когда-нибудь попытается критически осмыслить это привлекательное разнообразие, и не (по крайней мере, не только) предлагать математически доказательную и строго вычерченную его схему. Наш отсталый континент (являющийся одновременно и жертвой, и статьей дохода экономически развитых стран) не только должен создать свою этику и мораль, основанные на справедливости, но также выработать интерпретацию своей истории, своего искусства, не считая себя заранее обязанным воспринимать плоды западной мысли, даже если они создаются самыми блестящими представителями европейской интеллигенции. Возможно, эта труднейшая задача многим латиноамериканским интеллектуалам может показаться непосильной, однако если ее решение будет сопряжено с творческой и созидательной работой не только в художественном, но и в идейном плане, то можно думать, оно увенчается успехом.

Эрнесто Сабато

ИЗ ИНТЕРВЬЮ

— Что вы думаете о современном латиноамериканском романе?

— Он переживает знаменательный момент своего развития, но полезно будет высказать некоторые предостережения по его адресу. У испаноязычной литературы всегда был упорный и хитрый враг, хитрый, ибо он все время появляется под разными личинами: вербализм, риторика, формальные изыски. Когда мы думаем, что он уже окончательно повержен, он появляется вновь, под маской авангардизма. Мы сейчас переживаем период неокультеранизма, сплавленного с неоконсептизмом*;— двух литературных течений, которые истощили и в конце концов свели на нет великую испанскую литературу, как это и свойственно всем излишне «литературным» веяниям. Кроме того, движимые чувством неполноценности по отношению к более развитым странам, мы оказываемся большими католиками, чем сам папа, особенно в том, что касается новой риторики, «измов» авангарда. Дело в том, что мы не должны думать, будто новаторство обеспечивается исключительно формальными средствами, ибо в таком случае Кафка оказался бы незначительным рядом со второстепенным Дос Пассосом. Все эти ухищрения—признак упадка. Как без дрожи прочитать в аргентинских газетах анонс романа, который можно читать и с начала до конца, и сзади наперед? Редко хвалят Филлоя, у которого есть немало хорошего, а если хвалят, то как раз за недостатки, за эти ухищрения, увлечения палиндромами*. Вы можете себе представить Кафку, который бы занимался акробатическими трюками такого рода?

— Вы обращаетесь в первую очередь к молодым писателям, не так ли?

— По-видимому—да, ведь это им предстоит сделать следующие шаги в нашей литературе, и они в особенности

подвержены этим новым веяниям. Перед нами, американцами, теперь открываются большие возможности, и было бы жалко, если бы новые поколения не использовали их, имитируя умирающую схоластику Старого Света. Вспомним, что после первой мировой войны, когда Европа задыхалась от сверхтонченной литературы Хаксли, американцы, такие, как Фолкнер и Хемингуэй, мощные и жизнеспособные, смели эту моду, и европейцы смогли вновь вздохнуть полной грудью. Так давайте же учтем опыт великих писателей и воспользуемся такими средствами повествовательной техники, которые не будут чисто формальной игрой; и остережемся впадать в декадентский грех «литературной» литературы, литературы для посвященных и снобов, для изверившихся и ловкачей. И будем помнить слова одного американского критика: «Великий писатель — это человек, который пишет, а не просто ремесленник слова».

Роберто Фернандес Ретамар

ВКЛАД ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ЛИТЕРАТУР В МИРОВУЮ КУЛЬТУРУ XX ВЕКА

В послевоенный период, когда приобретает особую остроту политическая проблематика колониальных и неоколониальных стран, окрещенных тогда «слаборазвитыми» или «третьим миром», латиноамериканская литература наряду с вполне зрелыми произведениями известных писателей: Мануэла Бандейры, Эсекиеля Мартинеса Эстрады, Мурило Мендеса, Карлоса Друммонда де Андраде, Хуана Боша и Сиро Алегрии — обогащается такими значительными романами, как «Сеньор Президент» и «Маисовые люди» Мигеля Анхеля Астуриаса, «Перед бурей» Агустино Яньеса, «Адам Буэносайрес» Леопольдо Маречала, «Царство земное» и «Потерянные следы» Алехо Карпентьера, «Сын вора» Мануэля Рохаса, «В замке моей кожи» Джорджа Лэмминга, «Педро Парамо» Хуана Рульфо, «Добрый генерал Солнце» Жака Стефена Алексиса, «Палая листва» Габриэля Гарсиа Маркеса, «Тропы большого сертана» Жоана Гимараэнса Розы. В течение одного лишь 1958 г. опубликованы «Голубь окрыленного народа» Гильена, «Война времени» Карпентьера, «Эстрадагарио» Неруды, «Глубокие реки» Аргедаса, «Габриэла» Амаду, «Время насилия» Октавио Паса, «Кубинское начало в поэзии» Синтио Витьера.

Любой внимательный читатель отдаст себе отчет в том, что творчество этих писателей есть результат переработки обширного неоднородного наследия. Но, кроме того, читатель должен заметить, что если в историческом плане мир, в котором создается эта литература, — мир «слаборазвитый», то его литература, в которой этот мир получает самобытное отражение, совсем не обязательно является «слаборазвитой», а, напротив, во многих отношениях может быть названа большой литературой.

И все-таки, несмотря на то что эта литература выдвинула выдающихся писателей и несмотря на то что некоторые из них

стали известны далеко за пределами наших стран (в 1945 г. Габриэла Мистраль получила Нобелевскую премию по литературе; начиная с 50-х годов уже ни у кого не вызывали удивления произведения таких писателей, как Борхес, Карпентьер, Астуриас, Амаду, Сезер, Неруда и Гильен), только с 60-х годов можно реально говорить о вхождении латиноамериканской литературы в большой мир, о ее органической связи с мировой литературой. Этот факт отзовется эхом в статье Роже Кайюа, опубликованной в 1965 году в «Монд»: «Латиноамериканская литература — это великая литература завтрашнего дня, ей будет принадлежать место, равное тому, какое занимала великая русская литература в конце прошлого века или североамериканская в 20—40-е годы XX века; пробил час Латинской Америки». Любопытно сравнить эти слова с некоторыми строками «Коммунистического Манифеста». Как известно, К. Маркс и Ф. Энгельс указывают, отталкиваясь от примера Гёте: «Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»¹. Но в «Манифесте», основанном на том главном, что было достигнуто человечеством до 1848 года, Россия и США, о чьих литературах говорит Кайюа, не брались в расчет; это был знак того, что их вес на мировой арене был слишком мал. Несколько десятилетий спустя ситуация значительно изменилась: при опубликовании русского издания «Манифеста» в 1882 г. авторы, касаясь последней главы документа, указывали на этот факт: «В ней недостает как раз России и Соединенных Штатов!» — и добавляли: «До какой степени изменилось это теперь!»² Эти слова, естественно, справедливы и для последующих периодов, когда русская и североамериканская литературы получают широкое мировое признание. И если тогда имелись достаточные основания, чтобы не упоминать Латинскую Америку в «Манифесте», совершенно иначе предстает перед нами наша действительность во второй половине XX века. Восемью годами позже появления статьи Кайюа, в 1973 году, советский литературовед В. Н. Кутейщикова, вслед за пророческими словами французского исследователя, говорит о роли Латинской Америки в развитии мировой литературы, которая, оставаясь до совсем недавнего времени на периферии мирового исторического культурного процесса, «сегодня решительно выходит на авансцену». Но Кутейщикова не ограничивается лишь констатацией этого факта, она объясняет причины данного явления: «...Новаторские явления латиноамериканской литературы 50—60-х годов обычно рассматриваются в связи с освободительным движением, начало которому положила Кубинская революция... Сегодня... становится очевидным, что выдающиеся художественные достижения писателей этого кон-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Полн. собр. соч., М., 1955, т. 4, с. 428.

² Там же, т. 19, с. 304.

тинента невозможно рассматривать вне общемирового литературного контекста, вне связи с общим кризисом идеологии колониализма и европоцентризма и тем более вне связи с национально-освободительной борьбой, которую ведут народы «пылающего» континента»...

Мы знаем, что литература помогает исследованию действительности или отдельных ее аспектов — тех, которые приковывают внимание по причинам вовсе не эстетическим, но именно литература способна привлечь к ним внимание и по причинам чисто художественным. Подобное мы наблюдаем в последние годы в Латинской Америке. События 1959 года* вызвали горячий интерес к региону во всем мире, в том числе привлекли внимание к литературе. И тогда обнаружилось, что в Латинской Америке есть литература, которая проявила свою зрелость уже много десятилетий назад, которая создала и продолжает создавать произведения, имеющие мировое значение и в то же время отмеченные латиноамериканской спецификой. Обнаружилось также, что эта культура вовсе не является подражанием Западу (во всяком случае, в творчестве своих лучших представителей), но в то же время она не так уж безнадежно далека от тех концептуальных основ культуры Запада, которые распространились по всей планете. Мы, латиноамериканцы, не европейцы, а, как подчеркивал Александр Липшиц, «европеоиды», родившиеся в лоне «палеозападных» империй (испанской и португальской) и выросшие в драматическом диалоге с современной западной культурой. Мы оказались в положении, не столь далеком от того, в каком находились или находятся и поныне некоторые европейские периферийные страны. К этому следует добавить, что наша культура обогащалась индейскими и африканскими традициями, которые вносят неоценимый вклад в бурный процесс метисации. В наиболее значительных созданиях нашей литературы зарубежный читатель, привыкший к западному искусству, не найдет ничего похожего на робкое копирование, но в них нет и ничего такого, что ему было бы слишком трудно воспринять. Все это способствовало тому, что произведения латиноамериканской литературы приобрели широкую известность, а это в свою очередь, как часто бывает в подобных ситуациях, ведет к расширению самого понятия «литература», заставляет заново определить и переклассифицировать ее жанры. Сегодня мы все единодушно считаем «Войну и мир» одним из вершинных произведений романного жанра за всю его историю. Но сам Толстой, понимая все отличие этого романа от традиционных в то время (может быть, даже канонических) создававшихся на Западе, утверждал, что «это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника», и пояснял: «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской, но не дает даже ни одного примера противного». В подобных условиях (а именно в таких условиях находится сейчас Латинская Америка)

А. Карпентьер писал много лет назад, касаясь этой общей проблемы, которая стала насущной для латиноамериканской литературы: «Все выдающиеся романы нашей эпохи начинались с такого предупреждения читателю: «Это не роман!» Аналогичное происхождение имеет его концепция о том, что латиноамериканский писатель должен подробно описывать ту действительность, которая его окружает, языком, названным им барочным; и только в этом случае, по мнению Карпентьера, можно правдиво описать и объяснить эту действительность, до сих пор находившуюся вне поля зрения мирового читателя, и, следовательно, только тогда она станет достоянием мира. Таким образом, подобно Аргедасу, который сделал перуанский мир доступным испаноязычным читателям, Карпентьер предлагает сделать Латинскую Америку достоянием всего мира. Но если богатство языка связано с его информативной функцией, то есть порождается не фантазией художника, а самой латиноамериканской действительностью, то основное внимание писателя должно быть уделено тем приметам этой действительности, которые придают ей неповторимость и в то же время отличают ее от так называемого «развитого» мира. Подобное явление в литературе Карпентьер в плодотворной полемике с сюрреализмом назвал «чудесная реальность».

Драматическая действительность Латинской Америки, как она предстает в произведениях, стилистически очень разнообразных, изображение которой, как правило, полемически направлено против «западной» трактовки этой действительности,— вот то общее, что объединяет большинство романов, столь непохожих один на другой. О многих из них мы уже говорили, другие появились в 60-е годы, например «Дворец павлина» Уилсона Хэрриса, «Элой» Карлоса Дрогетта, «Верфь» Хуана Карлоса Онетти, «Век Просвещения» Алехо Карпентьера и «Смерть Артемио Круса» Карлоса Фуэнтеса, «Игра в классики» Хулио Кортасара, «Спасибо за огонек» Марио Бенедетти, «Зеленый дом» Марио Варгаса Льосы, «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса и «Всадники» Давида Виньяса, «Последняя женщина и близкий бой» Мануэля Кофиньо Лопеса, «Я, Верховный» Аугусто Роа Бастоса и «Маскаро, американский охотник» Арольдо Конти.

Простой перечень этих произведений говорит о том, что латиноамериканская литература, главное место в которой принадлежит сейчас роману, подобно тому как в эпоху модернизма и авангардизма ведущую роль в ней играла поэзия, получила мировое признание. Таково же в свое время было значение русского и американского романов, определивших лицо национальных литератур, и по той же причине — стремление поведать миру о жизни своих стран, ибо это имело всеобщее значение. А это непременно порождало не только новые объекты изображения, но и новые взгляды на мир: Толстой и Достоевский, Фолкнер и Хемингуэй, Карпентьер и Гарсиа Маркес не только говорят о различных странах, но и делают это в разной манере

(отличаясь как друг от друга, так и от всех остальных), обогащая общечеловеческую культуру.

Современная латиноамериканская литература, разумеется, не ограничивается романом. Не меньшее значение, хотя они и не в равной мере популярны, представляют поэзия и рассказ, доказательством чего служит творчество двух наиболее значительных писателей, работающих в этих жанрах,— Марио Бенедетти и Хулио Кортасара. Бенедетти, говоря о «великой латиноамериканской поэзии», напоминает, что ей «не потребовался бум, чтобы подняться на высший уровень».

В свою очередь Кортасар убежден, что «почти в каждой испаноязычной стране Америки рассказу принадлежит такое исключительное место, какого он никогда не имел в других романских странах». Доказательством правильности этих слов служат рассказы самих Кортасара и Бенедетти, а также произведения других романистов, развивающих этот жанр: Карпентьера, Аргедаса, Онетти, Рульфо, Роа Бастоса, Гарсиа Маркеса, Сальвадора Гармендиа, и, разумеется, творчество таких писателей, по преимуществу новеллистов, как Франсиско Колоане, Онелио Хорхе Кардосо, Хуан Хосе Арреола, Рене Маркес, Хулио Рамон Рибейро и Антонио Бенитес.

В современной литературе выдающуюся роль по-прежнему играют и такие произведения, которые Альфонсо Рейес назвал «вспомогательной литературой», то, что сейчас называют — и этот термин нас не может удовлетворить — «свидетельствами». Это документальная литература, теснейшим образом связанная с горячими проблемами современности. Ее начинают «Факундо» Сармьенто и «Сертаны» Эуклидеса да Куньи, продолжают «Сражаясь вместе с милисьяно» Пабло де ла Торрьенте, «Мамита Юнай» Карлоса Луиса Фальяса и «Бойня» Родольфо Уолша, а в последние годы этот жанр переживает значительный подъем, даже оказывая влияние на другие жанры.

Одно из центральных мест в нашей литературе занимают также речи, дневники и письма... Поскольку взгляды многих специалистов на то, что такое литература, грешат академической узостью, до сих пор не уделяется достаточно внимания вопросу о том, какова роль этого жанра в нашей литературе, которую в последние годы потрясают жаркие дискуссии, порождающие яркие, полемические статьи.

Признание факта вхождения латиноамериканской литературы в мировую литературу, разумеется, не означает, что мы ожидаем аплодисментов по этому поводу, как не означает и смены одного вероисповедания другим. Напротив, это предполагает осмысление того вклада, какой внесла она в расширение духовных горизонтов человеческой культуры. Мы не должны забывать, что всего лишь несколько десятилетий назад то, что происходило в Азии, Латинской Америке или Африке, в этих «отдаленных» уголках земли (отдаленных от чего?), этих «где-то там», исчезновение которых с мягким юмором предрекал еще несравненный Альфонсо Рейес, относилось к малозна-

чительным событиям местного масштаба. В последние годы то, что произошло во Вьетнаме, на Кубе или в Анголе, стало событиями мирового значения. Таким образом, уязвимым представлениям о человеке, утверждаемым опасными концепциями современного гуманизма, согласно которым человеческая сущность определяется мужским началом, принадлежностью к белой расе, к буржуазному, западному миру, а все остальное исключается,—таким представлениям латиноамериканская литература вместе с другими литературами противопоставляет свои, неизмеримо более богатые. Мы утверждаем по всей планете, что подлинный человек—это и женщина, и черный, и желтый, и метис, рабочий и крестьянин, азиат, латиноамериканец и африканец. И мы, латиноамериканские писатели, можем сказать, перефразируя памятные слова Николаса Гильена: в окончательном облике человека будут запечатлены и наши черты.

ПИСАТЕЛИ О СЕБЕ И ДРУГ О ДРУГЕ

Алехо Карпентьер

БЕСХИТРОСТНЫЕ ПРИЗНАНИЯ БАРОЧНОГО ПИСАТЕЛЯ

Я родился в 1904 году в Гаване на улице Малоха. Мой отец, по национальности француз, был архитектором, мать русская, изучала медицину в Швейцарии. Они приехали на Кубу в 1902 году, и единственной причиной было то, что отцу надоела Европа. Он был уверен, что Европа клонится к упадку, и мечтал жить в какой-нибудь молодой стране, у которой все впереди. Его взор был устремлен к Америке, Куба только что добилась независимости*, она казалась отцу идеальным местом для того, чтобы там поселиться. С другой стороны, его всегда безмерно интересовал испаноязычный мир, он хорошо говорил по-испански, и его любимыми писателями были испанцы: Бароха, Гальдос, Бласко Ибаньес... Он считал их, делая исключение лишь для Анатоля Франса, гораздо выше французских писателей того времени: по-моему, он не был не прав. Отец страстно любил Бароху и передал свою любовь мне, едва я научился читать; и в «Веке просвещения» можно, пожалуй, обнаружить некоторое влияние «Воспоминаний человека действия»*. Возможно, именно под влиянием Барохи я всегда мечтал изобразить человека действия, революционера, но американца. Архитектор по профессии, мой отец был автором проектов многих зданий в Гаване, сохранившихся до сих пор.

Читать я научился очень рано, и мое чтение не отличалось от того, что читали все дети моего возраста: Сальгари, Жюль Верн, Дюма... У отца была прекрасная библиотека, которой мне разрешалось пользоваться по своему усмотрению. Но моей страстью также была деревня. Все свое детство я провел в одном поместье в Лома-де-Тьерра, играл в бейсбол в команде района Эль-Которро. Очень рано, в двенадцать лет, я начал писать. Мои первые сочинения — романы в подражание Сальгари; позднее я писал рассказы, подражая Франсу. Но вот что любопытно: с самых первых своих шагов я всегда был

абсолютно уверен, что стану писателем. В то время на Кубе существовал настоящий культ Анатоля Франса, Гюго уже надоел, но еще читали Золя. Нашей осведомленностью во французской литературе мы были обязаны хозяину магазина французской книги по фамилии Морлон, который заботился о том, чтобы на Кубу присылались последние новинки из Франции. У него на полках можно было обнаружить полного Роллана, и благодаря ему кубинцы, до которых так поздно доходили все новости, познакомились с Прустом, вероятно, даже раньше, чем в любой другой стране континента. В двадцатые годы единственным значительным кубинским писателем казался мне Мигель де Каррион.

Я готовился сдать экзамен на звание бакалавра и изучал архитектуру, но не закончил занятий по причинам исключительно личного характера. В 1921 году занялся журналистикой, стал готовить для журнала «Ла Дискусьон» колонку под названием «Выдающиеся произведения», с заметками о наиболее известных сочинениях. Эти занятия оказались полезными для меня, поскольку любое дело, которое делаешь, полезно; но, помимо всего прочего, это было важно для меня в то время и потому, что мне платили, а мое материальное положение было не очень благополучным. В 1923 году я вступил в группу минористов*, почти сразу после ее образования. В нее входили Рубен Мартинес Вильена, Роиг де Леучсенринг, Гомес Вангуэмарт, Тальет и др. Это было движение интеллигенции, одной из целей которого было оздоровление политического климата на Кубе. Именно стремление к политической деятельности побудило Рубена Мартинеса Вильену подготовить знаменитый «Протест тринадцати»*. Президентом республики был тогда Альфредо Сайяс, и мы выступили против продажности правительства, расхищения национальной казны, системы «тепленьких местечек»... По той же причине, когда возникло так называемое движение «Ветеранов и патриотов»*, мы с энтузиазмом присоединились к нему. Но движение это оказалось на деле низкопробным водевилем, а его руководители — предателями. Ходили слухи, что в Кантерас-де-Камоас укрыты танки, что скоро ожидается высадка... Чистейшая выдумка. Генерал Гарсиа Велес, «вождь» движения, прятался в одном из особняков Ведадо, и об этом хорошо было известно полиции. Его не арестовывали, потому что просто не имели никакого желания и потому что считали его совершенно безопасным. Помню, однажды меня везли к нему, семь раз меняя автомобили. А через несколько дней, когда я проезжал в такси мимо этого дома «семи перемен», шофер обернулся ко мне и сказал: «Знаете, кто прячется здесь? Генерал Гарсиа Велес». Вся Гавана знала об этом!

Мое материальное положение было плачевным, и, чтобы зарабатывать деньги — а этим вынуждены заниматься мы все, — я занял пост руководителя редакцией коммерческого журнала «Испания», написал историю обуви для официального органа

Союза обувщиков и даже, между нами говоря, вел колонку «Жаклин» в разделе мод журнала «Сосиаль». Моя работа в «Дискусьон» и в «Испании» имела одно преимущество: редакции этих журналов находились в Старой Гаване — «Дискусьон» напротив кафедрального собора, а «Испания» — на Пласа-дель-Кристо. Это одно из моих самых любимых мест в Гаване, и я часто бываю там. Тогда я узнал город почти в совершенстве, и именно с тех пор его улицы и его здания неизменно восхищают меня. Чем больше я наблюдаю их, тем интереснее кажется мне Гавана как город и как место действия для романа; эта сцена удивительно подходит для романа.

В 1924 году меня назначили заведующим редакцией журнала «Картелес», и жизнь моя вошла в нормальное русло. Работа была довольно однообразной, но я всю свою жизнь был неустойчивым тружеником и понимал, что из любого вида человеческой деятельности можно извлечь богатый жизненный опыт. Моя первая поездка в Мексику по приглашению мексиканского правительства относится к 1926 году (позднее я побывал там более двадцати раз). Там была организована встреча журналистов, и в мою честь был устроен банкет, так как я оказался самым молодым в Америке заведующим редакцией. В Мехико я познакомился с Торресом Боде, нынешним министром просвещения, с Ороско, Диего Риверой. Дружбу с Диего я сохранил до самой его смерти. Мексика была первой страной, где я побывал, и я всегда с большой радостью приезжаю туда.

В 1927 году меня посадили в тюрьму за подписание манифеста против Мачадо. Семь месяцев провел я в тюрьме Прадо I. Там я познакомился с рабочим табачной фабрики по имени Хоакин Вальдес, и он научил меня петь «Интернационал». Тюрьма — вещь суровая, к ней нелегко привыкнуть. Заключение, отсутствие женщин, бездействие — все это создает нервное напряжение, особенно в первые месяцы. Человек становится раздражительным, по любому поводу пускает в ход кулаки. Например, вспоминаю, я ввязался в ссору с одним перуанским политзаключенным, потому что, когда он рассказывал, что его отец зарабатывает на жизнь, выступая с дрессированным медведем, я сказал, что эксплуатация медведя человеком безнравственна. Похоже, это ему не понравилось, и мы подрались.

В заключении я начал писать свой первый роман «Экуэ-Ямба-О!» (выражение негров лукуми, означающее нечто вроде «Благословен будь, боже!»). Меня выпустили на свободу условно — каждый понедельник я был обязан приходить и расписываться в тюремной книге. В том же году вместе с тоже вышедшими из тюрьмы Маринелью, Маньячем, Ичасо, Тальетом мы основали журнал «Ревиста де Авансе». Несмотря на все, что о нем говорят, на мой взгляд, это был беззубый журнал без определенного направления, в нем отсутствовал серьезный отбор материала. Мы руководствовались туманной

идея, что он должен представлять новые направления: кубизм в живописи, авангардистскую поэзию, современные течения в музыке. Но мы, как всегда, отставали на несколько лет; так, например, мы не имели тогда никакого понятия о сюрреализме, а ведь это был период его наивысшего расцвета. Кроме того, существовала сильная националистическая тенденция. В изобразительном искусстве господствовал дух Диего Риверы, и каждый художник занимался главным образом поисками «национальной сущности». Именно тогда родился термин «афрокубинский», именно тогда Катурла и Ролдан начали сочинять музыку, используя элементы негритянского фольклора, и появились первые работы Фернандо Ортиса. Это было время обретения национального самосознания. Часто мы присутствовали на «ромпимьентос» (церемония посвящения) няньиго в Регле. Я написал в то время два балета: «Ребамбарамба» и «Чудо Анакилье» на музыку Ролдана, которые не были поставлены, поскольку на сцену должны были выходить негры. Это стремление к поискам национальной сущности носило не только локальный, но и всемирный характер. Один лишь взгляд на литературу двадцатых — тридцатых годов доказывает это: Панаит Истрати в Румынии (он жил за границей), Владислав Реймонт, получивший Нобелевскую премию за роман «Мужики», Кнут Гамсун, описывающий скандинавские фиорды, английские романы о людях Арана. В Америке это была эпоха «Дона Сегундо Сомбры» и «Пучины».

Я находился на свободе под надзором полиции, как я уже говорил, но мы все жили, опасаясь, что нас снова могут схватить. Поэтому я решил покинуть Кубу на несколько лет, до той поры, пока не утихнут преследования. В марте 1928 года я познакомился с Робером Десносом, который был в то время в Гаване, и он пригласил меня в Париж. Пароход «Испания», на котором мы должны были отплыть, отправлялся в двенадцать, но у меня не было паспорта: правительство Мачадо отказывалось выдать его. Деснос уладил это так: он прибыл на Кубу на конгресс журналистов и дал мне удостоверение участника конгресса, и вот так я поднялся на борт парохода вместо него, с флажком и значком на лацкане пиджака. Когда же явился он сам, его попытались задержать и не разрешали пройти на корабль. Но он поднял скандал и кричал до тех пор, пока другие пассажиры не подтвердили, что он Деснос, и тогда его пропустили. На корабле никто не обращал на меня внимания, меня приняли за еще одного журналиста. Но теперь вставал вопрос, как мне сойти на берег во Франции, не имея никакого удостоверения личности. К счастью, я вспомнил, что в посольстве Кубы во Франции работает поэт Мариано Бруль, и послал ему радиogramму. Он ответил, чтобы я не беспокоился, он все устроит. Ступив на французскую землю в Сен-Назер, я был принят французскими властями со всеми почестями, какими удостоивают дипломатов.

Два года, которые я собирался прожить в Париже,

растянулись на одиннадцать лет. Как только я приехал, Деснос познакомил меня с Бретоном, который предложил мне сотрудничать в «Революсьон сюрреалист». В редакции этого журнала я встречался с Арагоном, Тсарой, Элюаром, Садулем, Бенжаминном Пере — в общем, со всей группой сюрреалистов, а также с художниками Кирико, Ивом Танги и Пикассо, который иногда заходил туда. Кирико неизменно носил с собой зеркальце, говоря, что оно ловит призраков. Он подносил свое зеркальце к человеку, чтобы удостовериться, призрак он или нет. Я писал сюрреалистические рассказы, такие, например, как «Студент», писал по-французски, на языке, который знаю с детства, но всегда давал свои рассказы проверять Десносу, ибо никогда не мог уловить внутренний ритм этого языка. Мои сюрреалистические опыты показали мне пустым делом. Они ничего не прибавили к этому направлению. Напротив, возникла обратная реакция: я почувствовал горячее желание изобразить американский мир, хотя и не знал пока, как это сделать. Меня вдохновляла трудность задачи — ведь этот мир был неизвестен. Многие годы посвятил я чтению об Америке, начиная с писем Христофора Колумба, книг Инки Гарсиласо и кончая писателями XVIII века. На протяжении, думаю, почти восьми лет я не занимался ничем другим, как только читал сочинения американских авторов. Америка виделась мне огромным, скрытым в тумане пространством, и я пытался разгадать ее, ибо предчувствовал, что мое творчество будет связано с ней, что оно будет воистину американским. Думаю, что по прошествии лет я составил собственное представление о том, что такое американский континент. Я уже говорил, что отошел от сюрреализма, так как мне казалось, что я не смогу внести в него ничего нового. Но мне сюрреализм дал немало. Он научил меня видеть фактуру, угадывать те аспекты американской жизни, о которых я и не догадывался, стороны, скрытые волной нативизма, которая нахлынула с приходом в литературу Гуиральдеса, Гальегоса и Хосе Эустасио Риверы. Я понял, что за картиной, созданной нативистами, есть что-то еще, то, что я называл контекстами — соотношениями между естественным миром и историко-политической сферой, и тот, кто сумеет установить эти соотношения между ними, создаст подлинно американский роман.

Во Франции я написал два коротких романа на кубинские темы, но они не были и никогда не будут изданы, потому что я считаю, что писатель должен иметь мужество, если необходимо, уничтожить многие и многие страницы, скольких бы усилий ни стоило ему их заполнить: я закончил также «Экуэ-Ямба-О!» и в 1933 году отправился в Испанию, где издательство «Испания» собиралось его опубликовать. Этот мой первый роман, пожалуй, не удался, ибо он перегружен метафорами, сравнениями, взятыми из мира техники, навязчивыми безвкусными образами в футуристическом духе, а также неверным представлением о национальной сущности, которое свойственно

было людям моего поколения. Но не все было в нем так уж плохо. Избежали провала главы, посвященные «ромпимьентос» в ньяньго. Мое пребывание в Мадриде оказалось приятным, хотя я сошел с поезда всего с двадцатью песетами в кармане. Я попросил Хулио Альба дель Байо заплатить мне за издание книги, и он заплатил по-царски: тысячу песет. На эти деньги я устроил банкет для друзей. Моя первая поездка в Испанию была приятной еще и потому, что именно тогда я подружился с Лоркой, Салинасом, Маричаларом, Питталугой и многими другими. Хотя обычно я не люблю проводить время в кафе — никогда не делал этого и в Париже, — так как считал это отвратительной формой ничегонеделания и напрасной тратой времени, признаюсь, я провел очень приятные минуты с Гарсиа Лоркой в компании друзей в таверне «Корреос». В следующем году состоялась моя вторая поездка в Мадрид по специальному приглашению Лорки на премьеру его «Иермы», а три года спустя — третья, при обстоятельствах — увы! — совсем иных.

Разумеется, не все в Париже было связано с литературой. Жизнь заставляет нас заниматься и другими делами. И те, какими пришлось заниматься мне тогда, не были так уж неприятны, они также позволили мне хорошо провести время в доме на площади Дофин. Я руководил студией звукозаписи, где записывались пластинки и радиoprogramмы, записи были высокого качества, например инсценировка «Книги Колумба» Поля Клодела при участии Жана Луи Барро, чтение Робером Десносом рассказа Эдгара По, запись стихотворения Уолта Уитмена «Привет миру», когда впервые была использована магнитная лента, а также стихи Ленгстона Хьюза, Элюара, Арагона, Альберти и других в авторском чтении. Я заинтересовался проблемой музыкальной синхронизации и написал оперу совместно с Эдгаром Варезе, отцом электронной музыки. А затем, вернувшись к литературной деятельности, стал редактором журнала «Иман», который, несмотря на то что издавался на испанском языке, объединил многих французских писателей. В этом журнале появились первые переводы произведений Жана Жионо, сделанные Феликсом Пита Родригесом. Средства на издание журнала предоставила аргентинская писательница Эльвира де Альвеар, но неожиданно ей пришлось вернуться на родину, и журнал прекратил существование. Еще в бытность мою редактором этого журнала Альберти сообщил мне, что на Яве появился очень интересный поэт по имени Пабло Неруда*. Я написал ему с предложением, если у него есть, прислать что-нибудь для издания — «Иман» был также и издательством, — и он прислал «Местожителство — Земля». Кажется, я был первым, кто прочитал эту капитальную для американской поэзии книгу и сразу нашел ее превосходной. Неруде заплатили за издание, но книга не вышла, так как «Иман» закрылся. Я отправил ее Бергамину, который опубликовал ее в 1934 году в «Крус и Райя»*.

Вернулся я на Кубу в 1936 году. Тоска по родине давно

уже мучила меня, и, когда я вновь увидел берега моего родного острова, его улицы, которые я так люблю, когда потрескавшаяся земля под моими ногами заставила меня понять, что я никогда не расставался со всем этим, несмотря на долгое отсутствие, я почувствовал огромное желание остаться здесь навсегда. Но в Париже ждали дела, и, кроме того, что можно делать писателю там, где само слово «писатель» звучит как оскорбление? И я опять отправился в Париж на борту грузового судна, и в открытом море нас настиг циклон.

Как я уже говорил, в 1937 году я снова оказался в Испании. Шла гражданская война, бои велись на улицах Мадрида. «Ла мезон де культур», во главе которого стоял Арагон, созвал конгресс писателей в Мадриде*. В состав кубинской делегации вошли Маринельо, Николас Гильен, Пита Родригес, Леонардо Фернандес Санчес и я. Из Парижа я выехал вместе с Сесаром Вальехо, Мальро, Маринельо и Питой. Боевое крещение мы получили в Валенсии в первый же вечер: фашистская авиация бомбила город, взрывы сотрясали отель. Мой сосед по номеру спал, не обращая на это никакого внимания. «Ничего не случится»,—сказал он мне и снова укрылся одеялом. Это был писатель Лукач. Мадрид был окружен врагами, бои шли в Университетском городке, и все поля на подступах к городу были изрыты траншеями. Неизменно трижды в день авиация Франко сбрасывала на город бомбы. И в такой атмосфере проходил конгресс, обратившийся с призывом защитить Испанию, призывом к свободе и борьбе против фашизма. Интеллигенция всего мира пыталась таким образом пробудить человеческое сознание, поднять человечество на борьбу против опасности, которая была рядом.

Я вернулся в Париж, но прожил там недолго. Я устал от Парижа и в 1939 году, не имея иной причины, кроме ностальгии по Кубе, запер свою квартиру и возвратился в Гавану. Это не было возвращением блудного сына, ибо судьба не наказала меня, напротив, я приехал, чтобы найти свою судьбу—я имею в виду судьбу духовную,—единственное, что всегда интересовало меня в жизни; Европа осталась позади, и я приближался к берегам Америки с чувством, что пора подводить первые итоги. Итог прожитых лет должен был воплотиться в творчестве, но с этим пришлось повременить, так как, чтобы заработать на жизнь, я вынужден был писать для радио и эта работа отнимала почти все мое время. Я сам писал, редактировал и составлял радиопрограммы. Не все было так уж плохо из того, что я делал, но подобная работа раздражала меня. И вот однажды (это было в 1943 году) приезжает Луи Жуве, которого я знал по Парижу; он сообщает, что приглашен выступать на Гаити, и предлагает мне поехать с ним. Обрадованный, я соглашаюсь. Там со мной связывается Пьер Бабиль, предоставляет в мое распоряжение джип, и вместе с женой Лилией я отправляюсь в путешествие по побережью до Виль-дю-Кап, до самых северных районов, и возвращаюсь по

Мирбеле и Центральному плоскогорью; я посетил дом Полины Бонапарт в Сан-Суси, а также цитадель Ла Ферьер... Что еще нужно романисту, чтобы написать книгу? И я принимаюсь за «Царство земное».

Пока я писал эту повесть, я совершил поездку в Мексику, где издательство «Фондо де культура экономика» предложило мне написать историю кубинской музыки. Я согласился. Вначале я был уверен, что нельзя говорить о кубинской музыке до 1800 года, но потом обнаружил ее даже во времена конкисты. Подобным же образом я нашел в соборе в Сантьяго-де-Куба подлинный родник музыки — сочинения Эстебана Саласа, который был практически неизвестен. Книга «Музыка Кубы» появилась в 1946 году. Мое увлечение музыкой? Быть может, оно досталось мне по наследству: мой отец играл на виолончели и был неплохим пианистом. Я учился музыке, но по образованию меня можно считать, скорее всего, самоучкой: я посещал репетиции, общался с музыкантами. Считаю, что каждый писатель должен быть знаком с каким-нибудь параллельным искусством, ибо это обогащает его внутренний мир. Музыка присутствует во всех моих произведениях. В «Веке просвещения», например, Карлос играет на флейте, герой «Потерянных следов» — музыкант, а «Погоня» построена в форме сонаты: первая часть, экспозиция, три темы, семнадцать вариаций и заключение, или кода. Внимательный читатель, знакомый с музыкой, может легко обнаружить это развитие.

В 1945 году мой друг Карлос Э. Фриас предложил мне поехать в Венесуэлу, чтобы организовать там радиовещание. Знакомство с Венесуэлой расширило мое представление об Америке, ибо эта страна — своего рода квинтэссенция континента: здесь текут его великие реки, здесь раскинулись его бесконечные равнины, здесь его высочайшие горы, его сельва. Венесуэльская земля позволила мне как бы вступить в живой контакт с землей Америки, а попасть в ее сельву означало познакомиться с четвертым днем сотворения мира. Я совершил путешествие по Верхнему Ориноко и месяц прожил там среди первобытных племен Нового Света. Тогда впервые родилась во мне идея создания «Потерянных следов». Америка — это единственный континент, где сосуществуют различные эпохи, где человек XX века может пожать руку человеку четвертичного периода или встретиться с людьми, живущими в селении, подобном средневековому, без газет и без средств сообщения, или он может оказаться лицом к лицу с жителями провинции, более близкой по своему развитию к эпохе романтизма 1850-х годов, чем к нашему времени. Путешествовать по Ориноко — все равно что путешествовать во времени. Мой герой из «Потерянных следов» путешествует по Ориноко к самым истокам жизни, но, найдя их, не в состоянии к ним вернуться — он уже утратил естественность человеческого существования. Это основная идея романа, написать который оказалось не так-то просто. Я переписывал его целиком трижды. Трудности?

Для писателя трудности всегда лежат в области формы: суметь точно выразить то, что он хочет сказать. Например, главу о разрыве Софии с Югом в «Веке просвещения» я переделывал пятнадцать раз. «Царство земное» было опубликовано в 1949 году, и все обстоятельства создания повести и ее задачи достаточно объяснены в предисловии, хотя я считаю излишними всякие разъяснения, если смысл произведения не раскрывается в нем самом. «Потерянные следы» вышли в свет в 1953 году.

Я приближаюсь к концу, поскольку по мере того, как творческий багаж писателя растет, собственная его жизнь уменьшается. Триумф Кубинской революции заставил меня задуматься о том, не слишком ли надолго покинул я свою страну, и в мае я на месяц приехал на родину. Затем я продал свой дом в Венесуэле и в июле 1959 года окончательно вернулся на Кубу, приурочив свое возвращение к тому, чтобы присутствовать на первом праздновании 26 июля. Я привез в чемодане новый роман, «Век просвещения», начатый в Каракасе в 1956 году и оконченный на острове Барбадос два года спустя: требовались кое-какие доработки, но перемены, которые наблюдались в моей жизни, в жизни всего кубинского общества, вселили в меня такой энтузиазм, что я не мог думать ни о чем другом. Поэтому роман был опубликован лишь в 1962 году. Возникновение романа связано с путешествием, предпринятым мною в залив Санта-Фе у берегов Венесуэлы и описанным в двадцать шестой главе. Место привело в восхищение: это один из самых прекрасных и неповторимых уголков американского побережья, и именно там, на борту парохода, я написал эту главу. Европейские писатели ограничивают роман рамками интеллектуального. Я — нет: я, подобно животному, не анализирую вещи, а описываю их так, как чувствую, как бы во внезапном озарении. Другой отправной точкой романа была вынужденная остановка в Гваделупе по пути в Париж. Там я впервые услышал о Викторе Юге, перенесшем Французскую революцию на Антильские острова, и, когда я приехал в Париж, мною овладел страх, уж не сделал ли его героем своего романа какой-нибудь другой писатель. К счастью, я обнаружил, что он почти неизвестен, и тогда я сделал его главным героем моей новой книги.

«Век просвещения» я писал с большей легкостью, чем «Потерянные следы», хотя пришлось преодолеть значительные трудности, связанные с задачами, которые я перед собой поставил: не упоминать о вещах, неизвестных в те времена, когда происходит действие в романе, а именно в конце XVIII — начале XIX века (отсюда и название романа); язык романа должен был соответствовать тому, на котором говорили тогда; с другой стороны, достоверность фактов обязывала меня тщательно собирать документы и вести повествование со строгостью историка. Кроме того, я поставил перед собой задачу, чтобы читатель по меньшей мере на протяжении

первых восьмидесяти страниц не догадывался, что действие происходит во времена Французской революции. Поэтому произведение открывается рассказом о жизни Софии, Эстебана и Карлоса. Какова главная мысль романа? Она может быть выражена одной фразой: люди могут оказаться слабыми, но их идеи остаются и в конце концов претворяются в жизнь. Исторические темы я люблю по двум причинам: во-первых, для меня не существует понятия современности в том смысле, который обычно вкладывается в это слово: человек в сущности одинаков в разные эпохи, и поместить его в прошлое зачастую значит то же самое, что изобразить его в настоящем. Вторая же причина заключается в том, что роман о любви двух или более героев никогда не был мне интересен. Я люблю большие темы, могучие движения масс. Они в высшей степени обогащают как героев, так и сюжет.

Что касается моего метода работы, то здесь я очень строг. Прежде чем начать писать роман, я составляю некое подобие общего плана, куда входят: планы домов, рисунки (ужасающе плохие) тех мест, где должно происходить действие. Я тщательно выбираю имена своим героям, они всегда отвечают определенной символике, помогающей мне лучше представлять себе действующих лиц. Например, София, согласно греческой этимологии этого слова, должна быть мудрой, означать стремление к знанию, и т. д. Я забочусь о том, чтобы дать моим персонажам значимые имена и определить их общественное положение. Всегда стараюсь работать понемногу ежедневно, от пяти до восьми часов вечера, но если работа ладится и увлекла меня, то я отказываюсь от ужина и продолжаю писать, пока не закончу главу или не дойду до какого-то определенного логического завершения. В таких случаях я обычно кончаю около полуночи. Однако я не придерживаюсь очень распространенной среди писателей привычки работать по ночам. Я не верю в «рассветы, дарующие вдохновение», не верю и в ночные бдения. Есть писатели, которые позволяют сюжету вести их за собой и которые сочиняют по ходу действия. Я же абсолютно не способен написать главу, не зная заранее совершенно точно, о чем должен в ней сказать. Конечно, возникают иногда непредвиденные моменты, но я ввожу их только в тех случаях, если они вписываются в общий сюжет и могут принести пользу.

Круг чтения? Писатели? Я не в состоянии категорическим образом назвать любимых писателей. В основном меня интересуют в литературе (еще с тех пор, когда я был подростком) все ее высшие достижения, отвечающие поставленным автором целям. Естественно, существуют различные уровни. Есть уровень Джойса и уровень Конан Дойла. Но оба эти писателя, каждый на своем месте, блестяще выполнили поставленные перед собой задачи. И если я безгранично восхищаюсь Джойсом, это не мешает мне беспрестанно наслаждаться, читая Конан Дойла. По моему мнению, проза Эдгара Аллана По —

одно из самых выдающихся явлений всех времен. Некоторые фрагменты из «Истории Артура Гордона Пима» я не устаю перечитывать. Например, эпизод с ящиками в паровом трюме.

В настоящий момент я пишу роман (и сделал уже довольно много), который условно назвал пока «Год 59-й». Действие происходит в Гаване, и роман представляет собой первую часть трилогии, на написание которой вдохновила меня Кубинская революция.

Мигель Анхель Астуриас

ПИСАТЕЛЬ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО

(Из интервью)

— Как протекала ваша творческая деятельность после того, как в 1920 году в журнале «Студиум» были опубликованы первые ваши произведения?

— Тогда же в Гватемале был основан журнал «Эль Импарсьял» во главе с поэтом Порфирио Барба Жакобом. Меня взяли туда редактором. Я составлял обзоры из репортерских заметок, а правил все материалы сам Барба Жакоб, человек незаурядного литературного дарования. Журналистская деятельность не была во вред моим литературным занятиям; в то время я очень много писал — в основном рассказы.

— А за романы пока еще не брались?

— Нет, я написал один роман и, как уже говорил, множество рассказов, которые были изданы сборником в Париже. Наряду с рассказами я опубликовал свою дипломную работу «Социальная проблема индейцев».

— Это был диплом юридического факультета?

— Совершенно верно. Я написал его в 1923 году. А до этого целый год мне пришлось ездить по индейским поселениям для сбора фактов. Так что не надо думать, будто я просто так, случайно, напав на богатую жилу, пришел к индеанистской литературе, — сама судьба привела меня к ней. Еще будучи совсем ребенком, с четырех лет, я постоянно общался с индейцами; а работая над своим дипломом, снова увидел жизнь индейских ранчо. Почти сразу же после присвоения моему диплому первой премии университета Сан Маркос в 1923 году я выехал в Европу — в Сорбонну — с намерением изучить экономику, но, прослушав курс о мифах и верованиях племен майя, понял: вот мое призвание. Иначе и быть не могло!

— Жизнь и творчество писателя сплетены в единое целое, при этом даже второстепенные, казалось бы, никак не связан-

ные с литературной деятельностью факторы могут оказывать большое влияние на творческий процесс. Поэтому интересно было бы узнать, как вы создаете свои произведения, как пишете, в какое время суток, при каком душевном настроении, сколько вы пишете за день, как приступаете к работе и кончаете ее?

— Мне кажется, что, познавая самого себя, писатель прежде всего должен найти свои, так сказать, «часы ясности», часы, когда бывает легче всего работать, обдумывать, воображать. У каждого писателя есть свое самое продуктивное время суток, определяемое ритмом жизнедеятельности всего его организма. Мои «часы ясности» начинаются на рассвете: как правило, я сажусь за работу в пять утра. Все написанное откладываю в сторону и никогда не перечитываю; даже написав семьдесят или сто страниц, я не заглядываю в начало романа из опасения напутать с его продолжением. Феномен творчества необычайно сложен. Великий поэт Поль Валери очень много занимался этим вопросом, пытаюсь разобраться, какие причины, тайные пружины, факторы, элементы способствуют творчеству, и пришел к выводу, что в огромной степени оно определяется случайностью, удачей, счастливым стечением обстоятельств. Я с этим полностью согласен. Бывает, я несколько ночей кряду безрезультатно ломаю себе голову в поисках одного-единственного слова, одного синонима, и вдруг, когда я, предположим, выхожу на улицу за газетой, это слово как будто вспыхивает в сознании. Тогда я бегом возвращаюсь домой, вписываю слово — и вот, вся страница начинает дышать и вживаться в общий замысел романа.

Часто к поэзии относятся несколько свысока, и поэты вполне справедливо негодуют в таких случаях, ведь ведущее положение поэзии в литературе даже не обсуждается, проза всегда идет позади. Однако в Латинской Америке роман ценится несколько выше, чем поэзия. Дело в том, что американцы — прирожденные поэты и новеллисты, то есть люди, способные лишь на кратковременное творческое усилие. Роман же требует постоянной творческой активности, длительной ежедневной работы, то есть значительно большего труда, чем стихотворение и рассказ. Некоторые писатели становятся как бы слугами своего романа, отбывая за письменным столом определенное служебное время. Иногда я сажусь за машинку (а от руки я не пишу), еще не зная, с чего начать, но стоит мне положить пальцы на клавиатуру, как продолжение романа словно высвечивается в голове. Как говорил Валери, первые слова нам дают боги, но в эти божественные слова человек должен внести свою лепту, свой чисто человеческий труд.

— Творческому процессу свойственна еще одна немаловажная особенность — элемент неожиданности. Когда роман уже значительно продвинулся и начинает обретать свой характер, случается, что сам сюжет, психология героев, развитие действия заставляют писать то, что вы и не собирались писать,

приступая к работе над романом. С вами так бывает?

— Конечно. В каждом романе есть автобиографические элементы, но больше всего их именно в первом романе писателя. Не случайно некоторые после своего первого романа уже ничего не могут создать. Действительно, пишется он легко, ведь автор вкладывает в него многое из пережитого: впечатления детства, юности, свой опыт любви, надежд, разочарований, работы. Все это получается в первом романе очень складно. Гораздо труднее написать роман, независимый от автобиографии, в котором герои сами находят свой характер, живут своей собственной жизнью, то есть настоящий роман, какой мы видим у Бальзака, у Сервантеса и у других великих писателей. Настоящий роман получается в том случае, когда уже не творец властвует над своим созданием, а создание над творцом. Именно процесс творчества заставляет каждого героя самостоятельно избрать свою судьбу и жизнь; все происходит, как в одном романе Мигеля де Унамуно, где герои, представляясь автору, протестуют против его замысла убить их: «Вы не имеете на это права, вы не бог», — говорят они ему. Так же случилось и со мной при работе над романом «Глаза погребенных»: я очень любил этого юного североамериканца — Бобби Томпсона и пытался всячески продлить роман, чтобы сохранить ему жизнь, даже написал лишнюю главу, но при этом все равно знал, что герой непременно должен погибнуть.

— Ваше творчество развивается в двух явно выраженных направлениях. Первое можно назвать теллуристическим и эзотерическим — или магическим. К нему относятся такие произведения, как «Легенды Гватемалы», «Маисовые люди» и «Мулатка как мулатка». Другое направление отражает насущные проблемы и противоречия современного мира — мы имеем в виду Ваши остросоциальные, обвинительные произведения «Сеньор Президент», «Зеленый папа», «Ураган», «Глаза погребенных», «Уик-энд в Гватемале». Естественно, между двумя направлениями вашего творчества существует такая же прочная внутренняя связь, как между гранями пирамиды. Нам хотелось бы, чтобы вы подробнее рассказали о каждом из направлений.

— Хотя я этого и не предполагал, но так уж получилось, что писать я начал, следуя направлению, названному вами теллуристическим или мифологическим: я обрабатывал мифы майя и других проживающих на территории Гватемалы индейских племен и представлял их не в научном или дидактическом плане, а в наиболее доходчивой, развлекательной форме, как бы заставляя читателя полностью погрузиться в незнакомый мир, совершить путешествие в зеленые зоны страны, дремлющие под покровом очень старой или, наоборот, молодой растительности.

В этом смысле в «Маисовых людях» еще нет никаких уступок читателю, и потому этот роман читается труднее прочих. В романах «Маисовые люди» и «Мулатка как мулатка» я попытался целиком сосредоточиться на чисто индоамерикан-

ской—то есть индейской и американской одновременно—тематике; я искал и находил (большей частью все же искал, чем находил) возможности выразить прекрасным испанским языком мысли и чувства моего народа.

Я метис; можно сказать, индейская кровь во мне борется с испанской, а внешне это выражается в том, что испанским языком я выражаю чаяния индейца—такова одна из форм метисской литературы. В романах «Маисовые люди» и «Мулатка как мулатка» я постарался оживить все мифы, верования, легенды, которые сам разыскал и слышал от народа.

— Это направление вашего творчества в значительной степени связано с народными верованиями.

— У индейских племен Гватемалы—мая, кечуа, какчикелей—очень богатый литературный фольклор. Если войти в доверие к индейцам—а это совсем непросто,—они расскажут вам много интересного. Они обладают великолепной памятью—вполне естественно: ведь, кроме собственной памяти, у них же нет другого средства сохранения и передачи информации.

У индейцев и у простого народа Гватемалы развита сказительная традиция. Передаваясь от одного человека к другому, сказы трансформируют действительные события и легенды, а легенды, наоборот, трансформируются в нечто реальное. Примитивное, полудетское мышление индейца не разграничивает реальное и нереальное, действительное и воображаемое—в своих произведениях я использовал как раз такое магическое смешение понятий. Я часто обрабатывал народные предания и сказы, стараясь, с одной стороны, выявить их характер, сохранить в них привкус мифического и в то же время сделать их живыми, достоверными, современными.

Думаю, мне почти удалось достичь этого в «Маисовых людях», например, в таком сюжетном моменте: мужчина ищет сбежавшую от него жену, и этот поиск, трактуемый как вечное преследование и ускользание женского начала, выявляет жизненную основу романа и человеческую суть некоторых героев. Этот беспрестанный поиск—одна из граней нашей жизни и воспринимается нами как миф. Миф о мужчине в его бесконечной погоне за женщиной. История двух главных героев романа «Маисовые люди»—слепца и Марии Текун—получилась живой, почти достоверной и в то же время происходящей как будто немного во сне. Слепец знал только голос своей жены, и он специально становится продавцом женских безделушек, но жену свою так и не находит.

В «Маисовых людях» представлен и еще один очень важный элемент нашего фольклора—тотемизм. Индеец верит, будто одновременно с ним рождается какое-либо животное—будь это птица, змея, ягуар, пума или кролик,—обязанное охранять его. Так же, как у каждого христианина есть свой ангел-хранитель, так и у индейца есть животное, оберегающее его с рождения и до конца жизни. Более того, во многих

хрониках эпохи конкисты—причем писали их весьма трезво мыслящие люди—встречаются упоминания о различного рода удивительных фактах, например о таком: раненный на мосту ягуар вдруг исчезает, зато очень далеко от этого места встречаются индианку с точно такой же, как у ягуара, раной на плече. То есть, судя по поверью, в момент опасности человек может обернуться в свое тотемное животное и, наоборот, животное в человека.

Всю эту сумму народных легенд, поверий и мифов я попытался подать не в виде лекции или научного трактата, а в художественной форме—так, чтобы все смогли прочувствовать в них элементы самобытного, чисто американского мироощущения.

— Значит, так называемый «магический реализм» в какой-то степени имеет в основе два художественных плана, между которыми существует постоянное смысловое напряжение, как ток между электрическими полюсами. К этому вы и стремились, работая над «Маисовыми людьми», не так ли?

— Да, в романах «Маисовые люди» и «Мулатка как мулатка» магический реализм, по сути дела, соединяет в одном повествовании два плана: реальный и фантастический. Но индеец говорит о своих снах и галлюцинациях с таким обилием подробностей, что план воображаемого предстает перед нами более реальным, чем сама действительность. То есть о магическом реализме нельзя говорить без учета индейского примитивного сознания, с особым присущим ему восприятием природы, с глубоко заложенными в нем древними верованиями. С другой стороны, это иной вид знания, отличный от нашего, иной источник света, озаряющий мир снаружи и изнутри. Насколько я понимаю, магия объединяет внутренний мир личности с его вечным движением независимо друг от друга рождающихся и существующих явлений и их взаимосвязей с миром внешним—с космосом.

Майя и ацтеки называли поэзию магией богов, считая ее искусством обожествления всего сущего. Они были убеждены, что слова поэта обожествлены и изрекаются в полусне-полуяви, в ясновидческой дреме, в состоянии превращения в волшебный камень, волшебное дерево, волшебное животное.

Для испанцев-конкистадоров индейские искусства были наваждением дьявола, сатанинским измышлением. Зато потом, когда магию развеяли, а художников уничтожили, та же грубая орда испанцев, вдруг почувствовав отчужденность и одиночество, начинает сожалеть об исчезновении магии... Испанец, отторгнутый от магии грубостью, жестокостью, невосприимчивостью к искусству, в конце концов тоже начинает страдать от отсутствия красоты и очарования в окружающем мире—того очарования, которое, как он думал, сосредоточено вне магии и вне искусства и которое он сам в себе убил. По сути своей он варвар, древний варвар, ведь он уничтожил магов-художников, счастливых мечтателей, навевавших своим зачарованным искус-

ством состояние правды-сказки, сна-яви, детской, примитивной, чистой полудремы.

— Ваши слова «полусон» и «полуявь» — то есть дрема — образно я понимаю так: это что-то вроде вспышки во мраке, на мгновение высвечивающей контуры других миров. Действительно, искусствовед Франц Ротх, который, как считается, и ввел термин «магический реализм», говорил, что «тайна не снисходит в воссозданный образ мира, она уже сокрыта и пульсирует в нем».

— Об этом мире искусства-магии, искусства-волшебства, сплетающего цепочку элементов, преобразующих действительность в выдумку, сон, поэзию, живопись, музыку... красочнее всего говорится в той части «Весеннего ясновидения», которая называется «Да, но не магия». Вспомните стихи, начинающиеся такими строками:

Обезумевшие птицы
бесцельно кружатся в небе;
с налета спшибаясь с волнами,
взмываются буйные ветры.

И дальше в стихотворении говорится, что, несмотря на исчезновение колдунов с их магией, все равно красота существует сама по себе, не нуждаясь во всяких «искусниках», «украшателях», «волшебниках» и «шаманах».

Природа пронизана красотой: красота изливается в пении птиц, в их оперении, в неповторяющихся изгибах морских берегов, в причудливых очертаниях гор, но художники, эти «подделыватели» действительности (верное слово!), лишь превращают в искусственность то, что уже и так существует в естестве: звук, цвет, форму.

Да, красота существовала сама по себе, но она не стала магической, пока не начала служить человеку, пока не соединилась с ним той особой родственной, так сказать, пуповинной связью матери с выкормленным, воспитанным и любимым ребенком. Красота была бесплодна. Статична. Явственна. Прекрасна. Но лишена динамики искусства и магии — того, что мог придать ей только человек-обожествитель, творец-волшебник.

Не для песни рождается слово,
слово рождается для магии,
чудо его — в ожидании.

Конечно, один звук, одно стихотворение не способны передать всю зачарованность поэтического искусства. Новый воображаемый мир создает магию безбрежного, как океан, слова: эта магия живет в звучании, написании слова, его связях с соседствующими и отдаленными словами, в его производных, в его формах и вариантах... В слове — все, вне слова — ничего.

— А теперь расскажите, пожалуйста, о том направлении вашего творчества, которое связано с отражением социальных

проблем. Эта тенденция вначале проявилась в романе «Сеньор Президент», затем была развита в «Банановой трилогии», в романах «Зеленый папа», «Сильный ветер» и «Глаза погребенных» — и достигла кульминации в книге рассказов «Уик-энд в Гватемале».

— В романе «Сеньор Президент» ощущается нечто вроде сюрреалистического тумана — это, кстати, отметили и многие критики. Так что, хотя книга эта, вне сомнения, — политическая по своему характеру, она вовсе не лишена того «сумрака», о котором вы ранее упоминали.

Латиноамериканские писатели моего поколения — я бы назвал его «поколением двадцатых годов» — Алехо Карпентьер, Артуро Услар Пьетри, Сесара Вальехо и Пабло Неруда — в своем творчестве уже начинают балансировать на грани сна и яви. Это же наблюдается и в «Сеньоре Президенте».

Вместе с тем книга эта сугубо политическая, посвященная изображению диктатуры и описывающая диктатора таким, каков он в действительности был и оставался в течение двадцати двух лет своего правления в Гватемале. Это было существо невидимое и всемогущее. Мне хотелось не только воссоздать образ диктатора, но и показать разложение всего общества при диктаторском режиме.

Диктатура — это громадный ядовитый паук. В моем романе показано, как развращаются, подкупаются, запугиваются все классы общества, как люди становятся либо бездушными механизмами, либо страшными фанатиками, либо отвратительными приспособленцами. Диктатура — самое страшное зло для любой страны, зло поистине неизмеримое. Некоторые думают, что после диктатуры наступит новое время и все встанет на свои места, — к сожалению, это не так. Проходят годы и годы, а дух диктатора и его системы все живет. Почему? Да потому что диктатура разъедает общество до мозга костей.

Смысл романа «Сеньор Президент» — не столько в описании диктатуры Эстрады Кабреры, сколько в изображении того, как пробуждается неоформившееся еще самосознание. Книга написана как преодоление отчаяния. В этом отношении удивительно глубоки слова Габриэлы Мистраль, назвавшей роман «Сеньор Президент» «актом раскаяния». В отличие от последующих моих произведений эту книгу я писал не с целью опубликования. Я никогда даже и не предполагал, что она будет издана.

Все изображенное в «Сеньоре Президенте», особенно чувство страха, правдиво отражает среду, в которой я рос. Мои родители подвергались гонениям, хотя они даже отдаленно не были заговорщиками, просто на них смотрели косо, не более того, но чтобы поговорить, они запирали все двери...

В романе переосмыслено многое из того, что мне рассказывали. Работая над ним в Париже, все факты я брал только из своей памяти, одно воспоминание влекло за собой другое, и я, как автомат, писал и писал...

— Но вы не столько писали, сколько неоднократно переписывали роман.

— В то время в Париже преобладало формалистическое направление, возглавляемое известной писательницей Гертрудой Стайн, к нему примыкали также Джойс и поэт Поль Фарг, ставивший слово превыше всего. Все были сильно увлечены стилистикой. Мне тоже хотелось найти точные фразы, это и заставляло меня снова и снова чуть ли не двадцать раз кряду перерабатывать рукопись. Некоторые главы я помнил наизусть с начала и до конца.

— Это переписывание было связано со значительной переработкой?

— Да. Я исправлял и звучание фраз. Я всегда говорил и повторяю, что я— писатель «слушающий». Я не могу написать письма, страницы романа или стихотворения, чтобы не прочесть их вслух. Если по звучанию своему они мне понравятся, значит, они хороши. Если нет, я начинаю искать неудачную фразу и заменять слова до тех пор, пока не останусь доволен...

— Какое место в социальном направлении вашего творчества занимает «банановая трилогия»? Даже шире— не только в вашем творчестве, но и в истории вашей страны, континента в целом, в истории борьбы латиноамериканских народов?

— «Банановая трилогия» состоит из трех романов: в «Урагане» изображена борьба владельцев маленьких банановых плантаций с огромной международной монополистической компанией; в «Зеленом папе» показано, как капиталы компании проникают во все артерии государства и создают собственную власть, наконец, в книге «Глаза погребенных» рассказывается о всеобщей забастовке, вынуждающей администрацию компании принять требования батраков.

Идею написать эти романы подсказал мне репортаж двух североамериканских журналистов, которые по заданию Государственного департамента объехали центральноамериканские банановые плантации. Их репортаж был опубликован под заголовком «Банановая империя». В нем содержалось множество «размышлений» по поводу того, что, дескать, эксплуатации на банановых плантациях надо придать более человеческие формы. Увидев ужасающие формы эксплуатации неонов со стороны владельцев банановых плантаций, журналисты не возмутились эксплуатацией человека человеком вообще, а только посоветовали хозяевам не так ожесточаться и быть более достойными самой банановой компании!

Изучив этот репортаж, а затем и книгу «Банановая империя», я подумал, что, к сожалению, эти работы прочтут очень немногие— лишь специалисты в данной области.

И вот тогда я решил довести их до всеобщего сведения, вложив в уста какого-нибудь героя романа. Так возник образ Лестера Мида из «Урагана»— совестливого американца, который пытается, не посягая на саму сущность эксплуатации, улучшить ее условия.

— Действительно, благодаря образу Лестера Мида вам удастся избежать примитивно-одностороннего подхода ко всем иностранцам как к только плохим людям, а ко всем местным жителям—только как к хорошим: естественно, есть хорошие американцы, равно как и плохие гватемальцы, не говоря уж о тех, кого ни к положительным, ни к отрицательным типам вообще нельзя отнести.

— Да, избегая в романе подобной односторонности трактовок, в лице Лестера Мида я попытался создать полнокровный образ. Выступление Лестера Мида на собрании акционеров Компании в Нью-Йорке почти в точности соответствует тексту книги «Банановая империя»: я буквально переписал отдельные абзацы из нее как протест против жестоких форм эксплуатации, осуществляемых Компанией в Центральной Америке, и прежде всего в Гватемале. Лестер Мид начинает борьбу, но все изобретенные им системы объединения в кооперативы и продажи бананов на рынке терпят полный провал. Война Компании против мелких плантаций разворачивается следующим образом: когда Компания проникает в Гватемалу, она обещает мелким производителям бананов скупать всю их продукцию для продажи на североамериканском рынке. Прельщенные наживой, они уничтожают ранее производимые культуры—кофе, какао, манис и где только можно сажают бананы. Почему? Да потому что за бананы заплатит мощная Компания, которая, помимо сельскохозяйственной техники, располагает еще и средствами для борьбы с вредителями растений. Получается так, будто Компания помогает мелким хозяевам. Но в один прекрасный день владельцы Компании решают: зачем нам покупать бананы, когда мы сами можем выращивать их? И они отказываются от закупок бананов, мелкие хозяева выбрасывают свою продукцию и терпят банкротство, а Компания заполучает в свое владение плантации.

Против этой системы и протестует Лестер Мид. Мы видим, как третируются мелкие хозяева, постоянно находящиеся под угрозой разорения,—в конце концов они действительно разоряются. «Но кому же вы подчиняетесь?»—допытываются они у местного управляющего, а тот отвечает им: «Мне приказывают те, кто находятся далеко отсюда, очень далеко, là-bas¹—то есть это борьба против невидимок. Тогда один из пеонов идет к колдуну и говорит ему: «Эти невидимки живут где-то там, но при этом разоряют нас, а нам надо жить здесь, и потому я готов пожертвовать своей головой, лишь бы поднялся «сильный ветер». «Сильный ветер»—это ураган, который уничтожает плантацию.

— Это напоминает мне один эпизод из романа Золя «Жерминаль». Шахтеры на севере Франции впервые организуют забастовку, и, когда они приходят со своими требованиями в управление и просят позвать владельца шахт, им отвечают

¹ Там (франц.).

приблизительно так: «Владельца нет, хозяева — безвестные акционеры, люди-невидимки...» В Гватемале, как и во Франции, бороться приходится против невидимых сил. Но, говоря о невидимых силах, описанных в «банановой» трилогии, нельзя не упомянуть о силах магических в виде доброго колдуна, который пытается помочь людям...

— Да, единственное, что может помочь индейцу, единственное, что его обнадеживает, — это магия, возможность воздействовать на враждебную ему природу посредством чуда. И потому он верит в способность колдуна вызвать сильный ветер — и ураган действительно поднимается. Случайность это или нет — не суть важно, главное, что ураган был и нанес компании неисчислимые убытки.

— Значит, этот «сильный ветер» на самом деле был?

— Конечно, это — исторический факт, в наших местах действительно разразился ураган.

— Но вот ураган пронесся, и все затихло, все успокоилось; но действие трилогии продолжается, и мы подходим ко второму роману — «Зеленый папа».

— Да, и в этой связи мне вспоминается один забавный эпизод, происшедший со мной в Риме в 1967 году, куда я приехал после вручения мне Нобелевской премии. Мне устроили аудиенцию у папы римского Павла VI, который, приняв меня очень любезно, сказал: «Есть «черный папа» — так зовут генерала ордена иезуитов, я вот — «белый папа», но кто же такой «папа-зеленый»?» На что я ему ответил: «Ваше святейшество, вам, может быть, известно, что в Чикаго существует обычай давать титул короля крупным магнатам, есть, например, «король мяса», «король свинины», «табачный король»: так вот, этот мифический владелец всех банановых плантаций в Центральной Америке сказал: «Не могу же я называться «банановым королем», пусть лучше меня зовут green pope¹, то есть «зеленым папой», и сам создал себе паблисити под этой кличкой.» Настоящее его имя в романе — Мэйкер Томпсон, — герой для меня весьма любопытный.

Создавая образ этого человека, который, по его же словам, раньше плавал по волнам морским, а сейчас плавает по волнам... пота человеческого, я сначала подчеркивал все ужасные и отвратительные черты его характера. Однако в процессе развития романного действия герой вышел из-под моего контроля и стал обретать вполне человеческие, приятные, даже симпатичные черты. Причем до такой степени, что некоторые обвинили меня в намеренном облагораживании этого героя. На самом же деле я вовсе не собирался делать образ привлекательным — он сам таким получился, вобрав в себя черты одного управляющего, которого я знал.

— То есть Мэйкер Томпсон, вначале задуманный как персонаж определенно антипатичный, постепенно обретает че-

¹ Зеленый папа (англ.).

довечность—может быть, это происходит потому, что он главный герой романа. К тому же его облагораживает та необыкновенная любовь, которую он на старости лет испытывает к своему внуку.

— Да. Но в первую очередь в нем подкупает полнейшее отсутствие лицемерия: он всегда знает, чего хочет, и никогда не скрывает этого. Когда один из членов Компании—несомненный прожектер—говорит ему: «На этих плантациях надо создать настоящую эмпирею богатства, поднять уровень жизни пеонов, улучшить школы, открыть больницы, построить стадионы...» —Мэйкер Томпсон обрывает его лаконичной фразой: «Мы не эмпиреалисты, а империалисты. И здесь мы будем создавать не эмпирею, а нашу империю». Он никому не пускает пыль в глаза и с самого начала заявляет: «Здесь будут огромные плантации». И начинает сгонять пеонов с земель, сажать их в тюрьмы, сжигать их ранчо. Он неуклонно выполняет свою программу уничтожения мелких хозяйств и объединения их в крупные банановые плантации.

— Еще его облагораживает любовь к гватемалке Майари.

— Да, несомненно. По сути дела, Майари представляет в своем лице всю Гватемалу с ее девственной сельвой, девственной землей, с ее магией.

Эта девушка не желает походить на индианку Малинче, сожительницу Эрнана Кортеса, наоборот, несмотря на свою наивность, она противостоит притязаниям Томпсона. «Нет,—говорит она,—я не могу выйти замуж за человека, презирающего и угнетающего людей моего народа». И далее в романе рассказывается о ее гибели: плывя в лодке по реке, она тонет или кончает самоубийством; мы точно не знаем, то ли она совершает ритуал и сама бросается в реку, то ли случайно падает в воду. Мэйкер Томпсон принимает решение жениться на матери Майари—донье Флоре, которая, как и он, по натуре своей бизнесмен, предприниматель.

— В романе говорится, что река Мотагуа взяла Майари себе в жены.

— У индейцев есть поверье, что каждой реке нужна жена, вот они и считают, будто река женилась на Майари. А жизнь Мэйкера Томпсона дальше выстраивается так: равнодушный к своей дочери, он всю свою любовь обращает на внука.

Интересно характеризует Мэйкера Томпсона и его помощь в спасении акций семейства Лусеро. Почти все наследники известного миллионера Лестера Мида уезжают в Соединенные Штаты, при этом даже меняют свои имена. Только пеоны семейства Лусеро остаются верны идее Лестера Мида создавать кооперативы и бороться против Компании. В конце романа, когда разворачивается война между гватемальской и гондурасской фруктовыми компаниями, рассказывается, как Мэйкер Томпсон появляется на Бирже и спасает свои акции и акции Лусеро. Так он, по существу, совершает добрый поступок, симпатизируя тем, кто остался верен своему народу.

— Как вы сами понимаете последний роман трилогии?

— Третий роман называется «Глаза погребенных» и связан с одной легендой. Индейцы верят, будто все их умершие соплеменники лежат в могилах с открытыми глазами, высматривая, когда наступит для индейцев день справедливости. Как только этот день придет, они смогут закрыть глаза и заснуть спокойно. Вот это верование и дало название роману. Политическая идея книги в основном сводится к доказательству того, что Компания и диктатура—две части единого целого. С усилением диктатуры упрочивает свои позиции Компания; Компания поддерживает диктатуру, а диктатура—Компанию. Поэтому, когда начинается всеобщая забастовка, направленная не только против диктатуры, но и против Компании, крушение терпят и та и другая: диктатор свергнут, а Компания вынуждена удовлетворить все требования пеонов.

— Мне кажется, в настоящее время можно уже говорить не о трилогии, а о тетралогии или даже пенталогии, учитывая последующие романы, продолжающие ту же линию: «Страстная пятница» и «Дважды бастард».

— «Банановая трилогия» вбирает в себя почти все, связанное с трагедией банановых плантаций и с деятельностью «Юнайтед фрут компани» в стране. Но есть и другая сторона медали: речь идет о зажиточных классах, с одобрения которых проводилась вооруженная интервенция и установление диктатуры Кастильо Армаса*.

Стараясь объяснить, что я вкладываю в понятие «двойной бастард»—а применяю я его в отношении той ублюдочной, полностью лишенной национального самосознания социальной прослойки, которая охотно идет на сговор с империализмом (причем я имею в виду не высшие, а именно средние классы),—чтобы объяснить это, я обращаюсь прежде всего к теме студенчества в романе «Страстная пятница». Гватемальское студенчество всегда было инициатором всех общественных реформ. Народный университет, Дома культуры, прогрессивная пресса—все это привело к действию студенчество поколения двадцатых годов.

У студентов университета до сих пор держится обычай каждый год в страстную пятницу устраивать карнавал. Накануне праздника на одной из основных театральных сцен ставится спектакль фарсового характера, осмеивающий всех и вся. Обязательно устраивается шествие с политическими лозунгами, выпускается специальный оппозиционный журнал под названием «Не ищущий нас». В этот день студентам разрешается говорить все, что им вздумается. И как правило, правительства—за исключением реакционных—не запрещали эти выступления.

И вот это революционное поколение, боровшееся против диктатуры Эстрады Кабреры и покончившее с ней, дожившее до эпохи Арбенса*,—это поколение вдруг становится боязливым и поворачивается вспять, когда настанет пора проведения

аграрной и других общественных реформ. В то же время те, кто находится на службе у плутократии—адвокаты, врачи, специалисты,—вместо того чтобы защищать свою страну, предпочитают стать сообщниками реакционных сил и передать власть в их руки. «Страстная пятница» посвящена изображению революционного студенчества, а в романе «Дважды бастард» рассказывается о предательстве студенческих идеалов.

В этой последней книге через образ мелкого коммерсанта показано, как в кульминационные моменты революционной борьбы мелкая буржуазия, преследуя личную выгоду, идет на стовор с экспансионистами. А в результате вооруженной интервенции эти мелкие хозяйчики разоряются. так как начинается приток более дешевой заграничной продукции и они не могут найти сбыт своим товарам. Все описанное в романе в какой-то степени отражает то, что действительно произошло в Гватемале в 1954 году.

— Какое место в этой серии обвинительных произведений занимает книга «Уик-энд в Гватемале»?

— «Уик-энд в Гватемале» сам я называю «книгой борьбы». В ней объединено восемь рассказов, повествующих о том, чему я сам был свидетелем. Помню, в то время, когда Кастильо Армас вторгся с наемниками в страну и сверг правительство полковника Арбенса, я в качестве посла находился в Сан-Сальвадоре.

Должность посла дала мне возможность ознакомиться со многими документами, которые и легли в основу рассказов; эти рассказы—как ножевые раны, восемь страшных ножевых ран в сердце Родины. Книгу «Уик-энд в Гватемале» я посвятил студентам, рабочим, интеллигенции, журналистам—всем, кто вместе с нами защищал страну от вторжения.

В рассказах освещаются различные события: например, в первом повествуется о парашютном десанте, пытавшемся в глубине Гватемалы поднять мятеж, но потерпевшем неудачу. В других рассказах описываются чиновничьи интриги и комбинации, предательство страны некоторыми военными и т.д., то есть в этих восьми суровых, жестоких рассказах я показал все основные события трагедии 1954 года.

— Вы все еще находились в Сан-Сальвадоре, когда вернулись к работе над романом «Крестничек», написанным в Париже в 1928 году?

— Да, я еще был в Сальвадоре, и мне пришлось отправить жену в Гватемалу, чтобы забрать из дома нужные вещи, книги и рукописи. Среди полуобгоревших бумаг и старой рухляди она обнаружила почти целиком сохранившуюся рукопись «Крестничка»—вернее, того, что потом было издано в Буэнос-Айресе под таким названием. Хотя рукопись сохранилась хорошо, некоторых частей все же не хватало, и мне их пришлось написать заново. Спасением этого романа и некоторых стихотворений я обязан исключительно старой Лоле Рейес, моей бывшей нянюшке. Под именем Томасы Лола Рейес

выведена в моей пьесе «Солуна», Томаса даже говорит ее языком. В доме моей матери случился пожар, и Лоле Рейес удалось потушить его, забив огонь плюшевым одеялом.

— Многие говорят, что этот роман — сюрреалистический и роднится с мифическим миром «Гватемальских легенд».

— Несомненно, в романе «Крестничек» есть многое от сюрреализма, от сюрреалистического сна; также в нем наблюдается большая забота о стиле, чего нет в других моих книгах.

— Внимание к стилю заметно проявляется и в вашем последнем романе «Маладрон».

— Эта книга очень важна для меня прежде всего потому, что я постарался написать ее наилучшим испанским языком. Сейчас многие латиноамериканские писатели обедняют свой стиль и язык, не заботясь о чисто эстетическом воплощении своих идей. В пике этой тенденции в «Маладроне» я попытался показать всю роскошь испанского языка, особое внимание обращая на способы выражения испанского и индейского начал. Испанцы привыкают к жизни индейцев, в свою очередь индейцы привыкают к испанским обычаям. Действие романа происходит в тысяча шестисотые годы, когда уже завершается конкиста Гватемалы. В те времена считалось, что Атлантический и Тихий океаны сливаются где-то в районе центральноамериканского перешейка, и вот Карл V снаряжает экспедицию испанцев выяснить место слияния двух океанов. Эти испанцы попадают в Гватемалу — страну, изобилующую пещерами с подземными озерами и реками, — и гибнут в поисках пролива. Перед нами проходят великолепно прожитые жизни испанцев и судьбы сопровождающих их индейцев, которые то и дело пытаются обмануть испанцев, ведь зависимым всегда приходится прибегать к уловкам, чтобы защитить себя.

— Роман «Маладрон» действительно написан великолепным, богатым испанским языком; слово обретает в нем особую значимость. Вы в большой степени обогатили испанский язык, привнеся в него все самое лучшее из его американских вариантов. К слову вы относитесь с таким же благоговением, с каким к нему относятся индейцы майя, — расскажите нам поподробнее об этом.

— Мне кажется, для нас слово имеет мистическую ценность. Индейцы считают, что, назвав вещь, человек как бы присваивает ее себе, и потому слово приобретает для них особое значение. Например, спросите у индейца, как зовут ту или иную женщину, — тот назовет любое имя, только не настоящее; он верит, будто знание настоящего имени женщины дает власть над ней. Поэтому мы и относимся к слову так благоговейно. И еще одна деталь: для нас слово обязательно должно быть благозвучным. Мы повинемся — по крайней мере, я в своем творчестве повинюсь — звучанию текстовых отрывков и отдельных фраз. Я всегда читаю вслух написанное мною и не успокаиваюсь до тех пор, пока текст не станет благозвучен. Я редактирую не зрением, а слухом.

— Значит, вы пишете чисто поэтическим методом?

— Чисто музыкальным.

— То, что вы говорили о великолепии слова, относится и к вашему собственно поэтическому творчеству, например к поэме «Весеннее ясновидение»?

— Да, конечно, кроме того, в «Весеннем ясновидении» многие испанские слова я использую с индейскими оттенками значения.

— В связи с этим, опять же возвращаясь к вопросу о различных направлениях вашего творчества, хочу заметить, что есть еще одно направление в вашей поэзии, представленное, например, в «Литаниях изгнанника»: трагизм, печаль, хватающая за сердце боль.— все это чем-то напоминает мне строфы Хорхе Манрике.

— Совершенно верно. Все мы — наследники великих испанских поэтов Золотого Века, и все мы должны стараться достичь их уровня мастерства, выработать свой собственный поэтический язык и обогатить его.

Для меня поэзия — проводник чувств. В течение двенадцати или четырнадцати лет я жил на чужбине и в своих «Литаниях изгнанника» выразил все чувства, обуревающие человека, оторванного от родины: когда он в одиночестве вспоминает о своих друзьях, о доме, о земле, о запахах деревьев и плодов, о красоте цветов, о вкусе национальных блюд. В «Весеннем ясновидении» в отличие от «Литаний» я больше занимался выработкой поэтического стиля, изучением, размышлениями.

В «Весеннем ясновидении» говорится об отношении древних майя к людям искусства. В мифологии всех народов представлены боги, сотворяющие воинов, жрецов, гигантов... а вот в мифологии майя боги в основном заняты сотворением тех хрупких существ, которые танцуют, играют на флейте, ткут нити, изготовляют чудесные вещицы из крыльев бабочек или птичьих перьев. Люди искусства гораздо нужнее богам майя, чем воины или жрецы.— и вот почему: по преданию, боги майя скучали и тосковали, и тогда они выдумали средство против скуки и пресыщения — искусство. Музыкант развлекает их звуками, танцор — телодвижениями, поэт — словами, архитектор — строениями, скульптор — изваяниями. Все эти люди спасают богов от скуки и пресыщения, и потому боги, сотворяя их, ставят их в привилегированное положение. Майя и другие индейцы Центральной Америки относятся с благоговением к людям искусства, считая их перлом божественного созидания.

— В последнее время много говорится о мощи современного латиноамериканского романа, о его языке, проблематике, короче, о его самобытности. Вас можно считать одним из зачинателей этого широчайшего течения, и хотя, как говорится, плывущий реки не видит, Вы, наверное, все же могли бы оглядеть эту реку в общем — как бы с борта судна.

— Мощь латиноамериканского романа существовала за-

долго до того, как о ней начали говорить, а первыми о ней заговорили европейцы. Действительно, для европейской литературы латиноамериканский роман имеет сейчас такое же значение, какое незадолго до того имел роман североамериканский. Как только сошли со сцены лучшие североамериканские писатели, внимание критиков и читателей обратилось на писателей Латинской Америки. Интерес к ним проявляется хотя бы в огромном количестве переводов на французский, английский, немецкий, русский и другие языки.

Достаточно упомянуть об одном важнейшем отличии латиноамериканского романа от европейского: природа в нем играет роль не просто пейзажного фона, а становится одним из основных героев повествования. То есть, предположим, лес в нем не просто упоминается, а возводится в ранг главного героя—так же, как, например, Анды становятся главным героем романа «Высокие горы». А в некоторых аргентинских романах в роли «героя» выступает пампа. Другое отличие состоит в документальности латиноамериканского романа. Почти вся латиноамериканская проза представляет собой подлинное свидетельство жизни племен, рабочих, тех или иных народов в целом. Если упоминается, например, «роман об олове»—мы тут же понимаем, что речь идет о боливийской литературе, в которой действительно есть много произведений о жизни горняков, добывающих олово. Когда говорят «роман о нефти»—мы мгновенно вспоминаем Венесуэлу, Мексику и другие нефтедобывающие страны Латинской Америки. Поднимаются проблемы банановых плантаций—мы сразу понимаем, что написан роман о Центральной Америке; если говорится о добыче меди—значит, о Чили; а если рассказывается о жизни индейцев—значит, речь идет только о Боливии, Перу, Эквадоре, Гватемале или Мексике. Словом, наша романистика по сути своей документальна...

Жоржи Амаду

РЕЧЬ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ПО СЛУЧАЮ ИЗБРАНИЯ ЕГО ЧЛЕНОМ БРАЗИЛЬСКОЙ АКАДЕМИИ

Господин Президент, господа члены Академии!

Я присоединяюсь к столь блистательному собранию с чувством глубокого удовлетворения оттого, что был убежденным противником этого учреждения в ту пору моей жизни, когда все мы, обязательно и непременно, выступаем против всего установленного и раз и навсегда определенного, когда наша жажда созидания яснее всего выражается в разрушении, в безжалостном и беспощадном уничтожении того, что задумали и сотворили предыдущие поколения.

Горе тому юноше, горе тому начинающему литератору, который в начале своего пути не станет искренно и подонкихотски бросаться на стены этого здания! Он не был бы достоин своего чудесного удела, если вместо того, чтобы развернуть знамена войны и бряцать оружием, он появился бы перед Академией, сгибаясь в поклонах и расточая улыбки, рассыпался в похвалах и не скупился бы на аплодисменты всякому, кто носит парадный мундир академика. Нет, он не был бы юношей, если бы остался глух к призывам своего возраста, к требованиям молодости. Значит, для того, чтобы идти по дороге будущего, ему не хватало бы напористости, нонконформизма, потребности порвать с прошлым. Он был бы подобен тем пресным плодам, которые срывают до срока и потом выдерживают до искусственного созревания, чтобы продать на базаре.

На мой взгляд, грустное зрелище представляют собой те юноши, которые в расцвете лет—в том возрасте, когда непокорство соответствует самой их внутренней сути,—прикрываются всеприемлющей пассивностью, замыкаются в трусливом консерватизме, прячутся под маской скороспелой и фальшивой зрелости. Мне жалок тот юноша, который так поступает, по-настоящему он никогда не созреет, а плод его

творчества будет лишен аромата и привкуса молодости и выйдет горьким или безвкусным. Настоящий писатель приходит к поре зрелости, не предавая стремлений отрочества и юности, их бунта, их потребности в разрушении канонов ради самоутверждения, не предавая их вечной спешки и жажды жизни, этого пылкого и необоримого творческого импульса.— он достигает зрелости ценой огромной, бережной мудрости, ценой понимания и опыта, пройдя долгий и нелегкий путь.

Что же касается меня, то немало камней я в свое время бросил в ваши окна, немало насмешек выкрикнул в ваш адрес, немало грубых прилагательных я извел, упрекая вас в равнодушии, нередко я восставал против ваших твердынь. Моему поколению, выросшему на гребне волны вооруженного народного движения*, есть что сказать, у него есть для этого слова, выкованные из горькой действительности и упорной надежды. Мы выросли с сердцем, отягощенным болью и бедами, видя, что наша страна и народ отторжены от своих богатств, унижены в своем величии, пали жертвой алчности иностранцев. Поэтому мы должны были опрокинуть все стены, что заглушали эхо наших слов и криков протеста. Мы взялись за оружие—тогда еще такое несовершенное—и ополчились против всего, что казалось нам воплощением прошлого, в том числе и против Бразильской Академии. Только время и только жизнь могут научить тому, что Академия—это и прошлое, и настоящее, и будущее. Но если какой-нибудь юнец в начале своего жизненного и творческого пути утверждает, что понимает эту истину и верит в нее, то он почти наверняка соглашатель, карьерист и ничтожество.

В то же время не менее грустное зрелище представляет собой взрослый человек, нарядившийся в маску вечной молодости и на всех углах похваляющийся такой жизненной позицией, которая в самый раз, когда тебе двадцать лет, и уже смешна, когда тебе за сорок. Горе ему, ибо он не сумел достичь зрелости, не сумел внутренне вырасти и состариться он не сумеет тоже. Его поза молодящегося меланхолика—прискорбная карикатура, она вроде тех плодов, у которых нарушен цикл созревания: из зеленых они сразу превращаются в гнилые—а ведь нет ничего более бесполезного, чем гнилые фрукты! Грустное это зрелище—двадцатилетний академик, и не менее грустное—антиакадемик в сорок!

Волшебство воображения переносит меня в те далекие времена, когда в 1928—1930 годах в Баие я, художочный юнец, стал членом Академии Бунтарей, и сейчас я вновь переживаю те дни. Постигая азы писательского искусства в тесном содружестве с такими же, как я, по возрасту и по положению ребятами, я ополчался против Бразильской Академии и против всей тогдашней литературы, я готов был стереть с лица земли все созданное до нас, пребывая в твердой уверенности, что литература начинается с нашего безрассудного поколения и что до нас не было написано ничего стоящего, не было сотворено

ничего красивого и не были достигнуты никакие значительные результаты. Что сказал бы тот семнадцатилетний юноша, широко раскрытыми глазами глядящий на мир и на жизнь, на чудеса Баии, доведись ему узнать себя в этом пятидесятилетнем старике, увенчанном академическими знаками отличия—шпагой, мундиром и перевязью? В глубине души, господя, в этом сердце, которое отказывается стареть, я сейчас слышу ехидный смешок того бунтаря, стоявшего на перепутье жизни. И я смеюсь вместе с ним, между нами нет непримиримой вражды, нет принципиального расхождения во взглядах,—между тогдашним юношей и сегодняшним мужчиной пролегли лишь бурно прожитые годы. В этом человеке, который сейчас выступает перед вами, живет одновременно несколько разных людей, но различаются они скорее по накопленному опыту, нежели по возрасту. Я и сейчас могу от души посмеяться вместе с тем моим старинным приятелем—тем парнем, которым я был тогда, на берегах и улицах Баии, совершенно юным и совершенно непокорным. Я был бунтарем, но еще не был революционером, потому что бунтарство—это качество, изначально присущее юности, а революционерами люди становятся сознательно, на своем опыте...

Наша Академия Бунтарей тогда располагалась—по юношескому легкомыслию ее членов—в зале для проведения спиритических сеансов, где царила мистическая, загадочная атмосфера, на стене висели рисунки, изображающие переселение душ, которые волновали наше воображение. Наша программа была простой, емкой и одновременно эффективной: начисто и окончательно стереть с лица земли все уже созданное до нас и самим возвести здание бразильской литературы. Одна из ближайших целей—уничтожение Бразильской Академии и замена ее нашей Академией Бунтарей. С нашего первого заседания мы вышли возбужденные и уверенные в том, что недалек тот день, когда придет конец враждебной нам Академии и когда новая литература, которая, если так можно выразиться, сочилась у нас из всех пор, расцветет пышным цветом.

Чистосердечно вам признаюсь, я и сегодня еще не уверен в том, что события развивались бы в вашу пользу, если бы нас тогда не выгнали из помещения спиритического клуба. Ведь наше решение было окончательным и бесповоротным, ваш смертный приговор был подписан, провозглашен и обжалованию не подлежал. А спасли вас духи. В отдаленных уголках вселенной, где они витают, они тем не менее умудрились сделать выбор, приняв вашу сторону в неравной борьбе, в которой несколько юнцов, не имевших ни кола ни двора, выступали против сорока Бессмертных. Когда мы пришли в спиритический клуб, на наше второе заседание, где собирались уточнить последние мелкие детали наступления на вас, главный медиум сообщил нам, что в этом зале помещалось

что-то вроде храма, облюбленного духами, которые слетались туда отовсюду. Это были, как правило, чистые, светлые и на редкость добродетельные духи, снисходившие в наш зал, чтобы давать советы верующим и утешать их в несчастьях. Все это он рассказывал нам, стоя на верхней ступеньке лестницы в колониальном стиле. Рассказывая, он для верности не выпускал из рук ключ от зала. Чтобы на примере пояснить, какой ценой покупается высокое духовное совершенство, он сообщил нам, что вот уже три года они с женой соблюдают обет строжайшего воздержания. Но вот, продолжал он своим кротким голосом, после нашего первого заседания появились тревожные и угрожающие знамения: ни один из духов света не вернулся в помещение, оскверненное нашим бунтарским присутствием, нашими литературными планами и—кто знает?—может быть, и нашими угрозами в ваш адрес, не всегда выдержанными в высоком стиле и благопристойных выражениях. Как бы то ни было, вместо привычных светоносных духов добра на сей раз из кругов ада появились падшие ангелы тьмы и давай скрежетать зубами, изрыгать проклятья и своими выходками наводить ужас на верующих! Мы тогда страшно возгордились своими первыми достижениями, верным признаком нашей мощи, отзвуки которой проникли далеко за пределы мира живых, но ключ от помещения так и не получили. Несговорчивый медиум зажал его в руке и, продолжая извиняться, выпроводил нас вон.

Тем не менее я все же не считаю, что краткое существование Академии Бунтарей было совсем уж бесполезным и не принесло никаких плодов. Литературная атмосфера нашего города, да и всего государства в целом, отличалась тогда застарелым консерватизмом. Пустая риторика душила свежие творческие порывы и сводила на нет славные традиции баиянской литературы, обращенной всегда к насущным проблемам и чаяниям народа. В этом шумном потоке звонких, но трудных для понимания слов проза Шавьера Маркеса и поэзия Артуро де Саласа, как и хлесткие памфлеты Пиньейро Вьегаса, были счастливым исключением из общего правила,—исключением, которое поддерживало добрую традицию баиянской литературы. В ту пору плохие подражатели Руя Барбозы, не обладающие лучшими качествами своего учителя, доводили до крайней степени злоупотребление вербализмом, которым они прикрывали отсутствие серьезных идей. Против такого печального положения дел и восстали Бунтари, солидаризируясь в этом с другой литературной группой—«Лук и стрела»*. Мы были соратниками в общей борьбе против недугов декадентской литературы, но, однако, единства между нами, членами Академии Бунтарей и отличными ребятами из «Лука и стрелы», не было. Мы постоянно пререкались, сидя за столиками баров. Бессознательно ли? Честно говоря, не знаю. Когда я вспоминаю времена нашей пылкой юности, то, как мне

кажется, нахожу объяснение наших расхождений. В то время как группа «Лук и стрела» размышляла в основном над проблемами сан-паулистского модернизма, антропофагии и «возвращения к дикарю», мы хотели пойти дальше сторонников модернизма, хотели создать литературу, уходящую корнями в народную жизнь, основывающуюся на действительности, на заботах и чаяниях нашего народа. Все эти мысли находились в зачаточной форме, было много неясностей, но именно эта главная идея нашей программы проложила дорогу в сегодняшнюю—столь богатую—культурную жизнь Бразилии, эта идея оказалась стойкой и сегодня расцвела в нашей литературе.

Я считаю, что необходимо как можно скорее изучить тот период развития бразильской литературы и его значение для всей бразильской литературы в целом. Почему молчит Эуженио Гомес, удивительный мастер бразильского очерка и писатель высокой сознательности? Почему молчит Диас да Коста, летописец города Салвадора, чья память хранит мельчайшие детали нашей тогдашней жизни? Почему не поразмыслят и не напишут историю этих литературных движений?

Мое детство прошло на землях, заросших деревьями какао, я был свидетелем драматического завоевания сельвы, видел кровь своего отца, раненного из засады. В моих ушах еще гремели отзвуки великой эпопеи и стояло эхо горьких жалоб тружеников, гнувших спины на плантациях, где им жилось хуже, чем тягловому скоту.

Годы юности я провел на вольных улицах Салвадора-да-Баия, в толпе на пристани, на базарах и ярмарках, среди мастеров капоэйры* и на народных гуляньях, на таинствах кандомбле* и под сенью старинных соборов; эти годы были моими лучшими университетами, они питали мое творчество, ибо именно там я почерпнул мой опыт, знание нужд и радостей народных.

Только теперь, вспоминая то время, я могу оценить по достоинству терпение моих родителей—полковника Жоана Амаду да Фариа, завоевателя новых земель, и отдать должное донье Эулалии Леал Амаду, его супруге, которой, как она и сейчас любит рассказывать, нередко приходилось спать ночью, не выпуская из рук оружия. Как и все суровые покорители земель, они мечтали увидеть своего сына доктором, адвокатом, врачом или инженером. А их сын с пренебрежением отодвинул учебники, чтобы броситься в жизнь, стать редактором в газете и пописывать в разных журнальчиках-однодневках непозволительные статейки. Они сумели понять и поверить в меня, и если я создал что-то действительно стоящее, то этим я обязан им, обязан их постоянной трогательной поддержке.

Этим я обязан и народу моей страны. У народа я выучился всему, что я умею, он вскормил меня, и если недостатки моих произведений—на моей совести, то все достоинства, которые

там, возможно, имеются,—заслуга моего народа. Ибо, если и была у меня какая-нибудь заслуга, то состояла она в том, что я приблизился к народу, слился с ним, стал жить его жизнью и его действительность стала моей действительностью, будь то героическая и исполненная драматизма жизнь «людей какао», будь то таинственный негритянский мир Салвадора-да-Баия.

Поэтому-то, как мне кажется, я и могу утверждать, что сейчас присоединяюсь к вашему блистательному собранию, ведомый рукой народа, присоединяюсь благодаря той верности его проблемам, которую я сохранил, благодаря той честности, с которой я старался всегда служить ему, стремясь превратить мои произведения в орудие его борьбы с угнетением,—борьбы за свободу, прогресс и процветание, против нищеты и низкого уровня жизни, против грусти и пессимизма, за радость и веру в будущее. Усвоив уроки баианской литературы, я превратил свою жизнь и свое творчество в единое целое, как человека и писателя. Этому я учился у ярчайшей звезды баианского небосклона, утренней звезды свободы, ночной звезды любовных вздохов—поэта Кастро Алвиса.

Сейчас я собираюсь занять свое место в рядах Бразильской Академии, основателем которой был Машаду д' Ассис, а душой—Жозе де Аленкар; образно говоря, Машаду был мощным фундаментом, на котором зиждется здание бразильского романа, а Аленкар—стройной колонной, поддерживающей все строение. Жозе де Аленкар и Машаду д' Ассис—соцветие бразильского романа, сочетание достоинств нашей прозы, тогда еще только развивавшейся.

Когда я говорю, что Машаду и Аленкар—это бразильский роман, я не просто стараюсь восхвалить величие создателя Ирасемы* или величие создателя Капиту*. Я это делаю в первую очередь для того, чтобы подчеркнуть разницу между этими большими писателями, которые, однако, оба воплощают в себе величие нашей литературы.

Аленкар—это воплощение народной силы, дикой, не подающейся укрощению, бурной и бьющей через край, он подобен вечнозеленому дереву, гигантскому жекетибá, увитому лианами лесу, сверкающему красками и шумному от разногласия птичьего пенья, безграничному, как воды широкой реки, играющей под солнцем или под луной, где бушует «зелеными волнами наш простор родной»—ослепительный и пышный. Аленкар стремился ввести в литературу нежный и музыкальный язык нашего народа, далекий от классической строгости португальской грамматики, развивающийся свободно и вольно, как это бывает у молодых наций. Вот в чем заключается ценность творчества Аленкара. Его постоянство и его универсальность, его пространство и время не зависят от оценок критиков, филологов и профессоров, от исследователей и биографов, от лавровых венков разных умников и похвал педантов и аристократов, ибо писатели, подобные Аленкару, чаще пишут своей кровью, чем чернилами, чаще руководству-

ются своим знанием жизни, чем правилами грамматики; поэтому, если от них и воротит брезгливо нос эстетствующая критика, то на их долю всегда остается любовь народа. А оценка народа — это залог будущего. залог того, что завтра такого писателя назовут классиком своего времени. Что Аленкару до упорного молчания наших критиков и исследователей, что ему недоверие, с которым они косятся на созданный им мир, что ему их страх перед тропой, которую он проложил, и этот заговор молчания вокруг его имени, если с каждым годом появляется все больше его изданий, если его имя знакомо в народе каждому, если каждый преклоняется перед ним, если каждый день десятки девочек нарекаются именем его Ирасемы, если образы его индейцев стали неотъемлемой частью нашего фольклора, если они ожили в наших танцах и превратились в героев нашего Карнавала, навсегда войдя в наши сердца?

Бессмертие Аленкара — не в трудах критиков, не в изысканных похвалах снобов, не в пыльных фолиантах библиотек. Его бессмертие — в тесных вагонах пригородных поездов, в самой гуще толпы, в медленной тряске трамваев, в портфеле студента. Оно живет, скрашивая бессонную ночь грошовой портнихи, озаряя утро юноши, оно — в тысячах и тысячах голов, ежедневно склоненных над его книгой, в глазах, занятых чтением. Вот слава, заслуженная по праву такими писателями, как Аленкар.

Машаду же достигает успеха постепенно, шаг за шагом, день за днем, используя свое знание людей и жизни; творчество его соткано из полумрака и светотени. В его творениях заслуживает внимания то, что почерпнуто им из книг, но еще важнее то, что продиктовано самой жизнью. У него все соразмерно, все выверено с мудрым расчетом, и голос его никогда не поднимается до крика. Его книги отмечены поиском совершенства, заботой о форме, бережным отношением к португальскому языку, что привело к тому, что он, бразилец-метис, писал на более чистом и изысканном португальском языке, чем это удавалось в Португалии самому Эса ди Кейрушу. И если судить по языку, то португальцем оказывался Машаду, а бразильцем — Эса.

Однако больше радел он о чистоте языка, нежели верил в человека, больше предавался пессимизму, глядя в день сегодняшний, нежели оптимизму в надежде на завтрашний день. Более действовал он хорошо отточенным пером и чернилами, нежели писал кровью своего сердца; он был подобен хорошо ухоженному парку, где растут чудесные деревья и острые шипы прячутся за прекрасными листьями, но где выполоты все лианы. — одним словом, в его творчестве литература является искусством. Если рассматривать его произведения как некое искусное построение, то там есть чему поучиться: как художник он может преподать урок высокого мастерства, столь высокого, что толпы критиков и биографов замороженно склоняются перед его искусством, готовые изучать, анализиро-

вать, искать секрет каждого абзаца, каждого выражения, и это им в первую очередь Машаду обязан своей славой. Конечно, это не значит, что он не пользуется в народе заслуженным уважением и восхищением, ведь в его книгах отражены и жизнь и правда, там есть и богатый мир бразильских пейзажей, бразильских типов и бразильских чувств, хоть и описанных безукоризненным португальским языком. Там живут Капиту с усталыми глазами, и то застенчивые, то ироничные сеньоры, там своим верным сыном любовно воссоздан Рио-де-Жанейро — и любовь эта горячее, чем забота о чистоте языка, придающего блеск описаниям.

Вот эти две дороги, которыми шло развитие нашего романа: одна проложена Аленкаром, другая — Машаду. Одна — это направление народного и социального романа, проблематика которого неразрывно связана с нуждами нашей страны, с заботами и чаяниями народа. Другая ведет в направлении так называемого психологического романа, романа бесстрастного, проблематика которого связана с внутренней жизнью индивида, с миром чувств и тревог, с тоской и одиночеством человека. Однако и этот роман не утрачивает бразильской самобытности.

Любопытно отметить, что, как ни многочисленны последователи Аленкара, подражателей у него немного, будто романисты этого направления получили от своего учителя лишь наставления самого общего характера. Что же касается Машаду, то большее число его последователей — за редким и приятным исключением — составляют именно подражатели, заимствующие у своего учителя не только мировоззрение, диктующее художественную манеру, но мельчайшие детали и даже слабые места. Дело в том, что Аленкар связывает нас с жизнью, а жизнь — ее можно прожить, но нельзя сымитировать, в то время как Машаду — это литература, техническому совершенству которой мы завидуем и которой стремимся подражать.

Я противопоставляю одну разновидность романа другой — это разделение все еще актуально для нашей литературы — вовсе не с тем, чтобы превозносить первую и критиковать вторую, не для того, чтобы сделать вывод о жизнеспособности первой и упадке второй. Такая позиция была бы не только сектантской, но и надуманной, глупой, хотя, к сожалению, это еще довольно распространенное явление, истоки которого коренятся в ограниченности критического мышления. И та, и другая достойны внимания, обе разновидности романа не свободны от недостатков и имеют свои преимущества, поэтому правильно и справедливо было бы говорить о необходимости дальнейшей разработки как первой разновидности романа, так и второй; следовало бы поднять вопрос о необходимости спора, открытого столкновения или диалога между ними. На мой взгляд, совокупность этих двух направлений, совокупность их достоинств и составляет самое сложное явление бразильской литературы. Без Аленкара у нас не было бы бразильского

романа, но его не было бы и без Машаду д'Ассиса. Ведь одна часть тела еще не весь человек: ему мало одной только левой или одной только правой руки.

Что же касается меня, то я себя считаю баиянским отпрыском аленкаровской семьи. Я вошел в литературу с поколением 30-х годов, поколением писателей с открытым и благородным сердцем, в ту пору, когда Бразилию сотрясал могучий шквал народного революционного движения. В романе 30-х годов нашли свое отражение обе разновидности романа, оба направления, о которых я говорил. Но в обоих литературных лагерях, и у последователей Аленкара, и у машадистов, было тогда нечто общее: тревога за Бразилию, ее судьбу, ее будущее. Позвольте мне теперь сказать пару слов о том времени и о тех собратях по перу, с именами которых оно связано. Это было время, когда издание книги «Господский дом и барак рабов»* стало непревзойденным событием в бразильской эссеистике, когда появились писатели, способные критически осмыслить действительность.

Из тоски и нищеты родился роман 30-х годов — роман о сахарном тростнике, и на сцене нашей национальной жизни появились такие типы, как негр Рикардо — герой саги, созданной таким непревзойденным и незабываемым мастером прозы, как Жозе Линс ду Регу. Роман о раскаленном сертане* и тяготах его обитателей, вышедший из-под пера выдающегося писателя Грасилиано Рамоса, в творчестве которого как по волшебству слились гармонично признаки обоих направлений — Аленкара и Машаду. Роман о засухе, об отчаянии человека, с которым зло шутит природа, против которого обращена сама система землевладения, — роман Жозе Америко ди Алмейды, прокладывавшего ту тропу, на которую мы вступили, потому что без его знаменитых «Отбросов общества» вообще не было бы романа 30-х годов. Затем роман Ракели ди Кейруш, близкой Аленкару не только по духу, но и по способу воссоздания пейзажа бескрайнего сертана, являющийся вершиной ее творчества. И роман о бразильской мелкой буржуазии, роман беспокойный и пронизанный тоской, созданный Эрико Вериссимо — писателем, чье творчество от книги к книге становится все значительнее. И исполненный трагизма мир многочисленных персонажей Октавио ди Фариа, одного из самых серьезных португалоязычных писателей. И роман о Рио-де-Жанейро, созданный Жералдо Вьейрой, у которого местный колорит сочетается с глубиной общечеловеческих проблем. И душераздирающий роман Лусио Кардозо — юноши, потрясшего нас всех в то время своей «Лихорадкой», а теперь снискавшего всеобщее признание своей «Хроникой дома убитых». Это была литература, подготовившая приход нового поколения писателей — романистов 40-х годов. И наконец, Гимараэс Роза, создатель своего неповторимого мира, писатель, эксперимент которого вызвал столько споров; и так до самых молодых, пришедших в литературу после 1945 года.

Мое поколение, писатели 30-х годов, пришли в литературу с сердцем, исполненным боли за Бразилию и бразильцев,—пришли, чтобы искать дорогу к решениям наших проблем. И дороги, которые они выбирали, хоть и отличались одна от другой, но шли из единого «отправного пункта». Это были любовь к Бразилии и ее народу, потребность разделить с бразильцем его тяготы—будь то драма земельная или фабричная, будь то драма внутреннего мира человека, его одиночества.

Что касается меня, то я принялся за поиски нелегкого пути, встав на сторону бедных и угнетенных, на сторону неимущих, которые борются за место под солнцем, на сторону тех, кто лишен благ земных; я захотел по мере сил стать их рупором, рассказывая об их тревогах, заботах и надеждах. Стараясь отразить в моем творчестве рост их самосознания, я поставил своей целью сделать так, чтобы их голос достиг всех людей, чтобы писать и о них и для них, чтобы, образно говоря, они стали той глиной, на которой замешан гуманизм моих книг.

Меня неоднократно упрекали в том, что я «ангажированный» писатель и что в этой моей позиции—ограниченность моего творчества. Такие обвинения никогда не обижали меня, не причиняли боли и не вызывали досады. Какой же писатель не имеет политической позиции? Я лично ни одного такого не знаю. Сама суть писательства предполагает политическую позицию, которая по силе своего воздействия во много раз превышает эффект от конкретной общественной деятельности того же писателя, а иногда и противоречит ей, как это происходит, например, в случае с Аленкаром, чье творчество, в некоторых своих аспектах очень революционное, никак не вяжется с его постом имперского сенатора. Все мы, писатели,—политики, начиная с тех, кто выставляет напоказ свой ужас перед политикой, и отвращение, которое вызывает у них ангажированность. Поступая таким образом, что же еще они демонстрируют, как не ту же политическую позицию? Но позицию, безусловно жалкую, стоя на которой трудно черпать вдохновение, ибо это—бегство от жизни. Кроме того, следует отметить и такую деталь: лишь тот считается у нас ангажированным, лишь тот подлежит надзору цензуры, лишь тот обвиняется в покушении на «чистоту» литературы, кто принимает сторону народа, кто участвует в битве за освобождение стран и народов, в борьбе за изменение существующего эксплуататорского общества. Тех же, кто принимает другую сторону, по неизвестной и загадочной причине почему-то никогда не подвергают упрекам в политической причастности, их творчество никогда не кажется ограниченным, более того, оно всегда блистает незапятнанной белизной. Все это—загадки из области литературной критики, которые скромный писатель из Баии разрешить не в силах.

Что же касается моей причастности и моей ангажированности, то единственный лагерь, за который я выступал с самого

начала и продолжаю выступать и по сей день,—это народ моей страны, это его будущее. Я—за тот мир, где свобода, и против того, где деспотизм и произвол, я—за угнетенного и против угнетателя, за эксплуатируемого против эксплуататора, я за слабого против сильного, за радость против горя, я против отчаяния—и за надежду. И такой ангажированностью я горжусь! Я никогда не был и никогда не буду безучастным к борьбе человека с врагами человечности, к борьбе будущего с отжившим, к борьбе завтрашнего дня с днем вчерашним.

Никогда я не желал ничего иного—только быть писателем своей страны и своего народа. Никогда я не старался закрыть глаза на те драмы, которые нас окружают, и не притворялся слепым перед лицом умирающего мира и мира нарождающегося. Только будучи бразильским писателем и становясь все более бразильским год от года—даже, можно сказать, баиянским, все более и более баиянским,—я мог бы претендовать на общечеловечность проблематики моих книг. И если моим книгам везло за рубежом, если они там встречали хороший прием у читателей и критики, то этой оценкой и столь широкой читательской аудиторией я обязан бразильскому духу моих книг, народу, у которого я научился всему, что знаю и умею, всему, что мне хотелось бы выразить в книгах.

Я всегда—за исключением, может быть, периода активной политической деятельности—оставался чуждым всякого сектантства. Именно поэтому я всегда готов по достоинству оценить произведения тех писателей, чья творческая манера и мировоззрение отличались от моего. Я считаю, что каждый писатель вправе творить так, как ему хочется, демонстрировать свою ангажированность или нет, делать объектом своего изображения внешний мир или же мир внутренний, он вправе посвятить свое творчество справедливому делу—или же отдаться поискам красоты; однако при всем том я не верю, что существует хоть один писатель или хоть одно произведение, свободное хоть от малого процента ангажированности. Пусть даже речь идет о чисто любовной поэме. Разве не с цветов собирают пчелы столь полезный продукт питания—мед?

Именно потому, что я оставляю за каждым писателем право творить так, как ему нравится, и потому, что сам я готов восхищаться произведением, весьма отличающимся от моих,—как раз поэтому-то я и восстаю против всевозможных притеснений, которые выпадают на долю ангажированных писателей. Их творчество не менее ценно, значительно и достойно уважения, чем кого-либо еще. Оно не менее всеохватно, исполнено гуманизма и прав на бессмертие имеет не меньше. Соприкоснувшись с жизнью, ее насущными проблемами, литература перестает быть мелочной и ничтожной. Стекло тут сплавляется со сталью, кисейная барышня расцветает, становясь прекрасной женщиной,—и литература достигает иного масштаба. Ведь, как учит нас история литературы, как раз из такого сплава и

рождаются бессмертные произведения, те, что переживают века и всегда находят своего читателя.

Я не побоялся превратить свое творчество в орудие борьбы бразильца и никогда не скрывал, на чьей стороне я выступаю.

Как-то раз один человек был арестован и осужден на долгий срок только из-за своих политических взглядов. Ему грозило долгое заключение. В это время была убита его жена. Я написал книгу, ратуя за его освобождение*. На ее страницах я выступал за свободу, против бразильской диктатуры, и горжусь тем, что написал. Однако я далек от того, чтобы утверждать право писателя строить свое творчество на основе таких произведений. Золя своим бессмертием обязан отнюдь не его «Я обвиняю», а роману «Жерминаль». Но, на время оставив свой писательский труд и взявшись за перо в защиту освобождения невинного и против нарастания волны расизма, он выполнил свой долг писателя.

В то же время я хотел бы показать вам, насколько важной и необходимой для литературы я считаю свободу творчества. Настоящую, конкретную свободу. Я не верю в жизненность какой-нибудь одной школы и считаю, что только диалог и спор между различными литературными тенденциями повышают уровень и качество литературы. Преобладание какой-нибудь одной школы ослабляет и выхолащивает литературу, лишает ее жизненной силы и красок воображения. Общая ошибка некоторых защитников ангажированной литературы коренится в том, что они не делают различия между творческой сущностью писательского труда и позицией писателя. Писатель благодаря особому дару—умению увлекать людей и влиять на них, благодаря особой, повышенной чуткости должен первым выявлять наиболее острые проблемы действительности и требовать их решения...

Я должен остановиться на творчестве Октавио Мангабейры, выдающегося уроженца Баии, наследником которого я имею честь стать сегодня.

Их было три брата: Франсиско, Жоан и Октавио,—а фамилию Мангабейра их семья приняла во время борьбы за независимость*, чтобы еще больше подчеркнуть свое бразильское происхождение. Франсиско Мангабейра умер 25 лет от роду, прожив недолгую, но яркую жизнь. «Значительный поэт, создатель светлых, ясных и мужественных стихов»,—пишет о нем Андраде Мурси, считающий его «самым возвышенным и выразительным поэтом нашего Севера», а его жизнь—самой героической из биографий всех бразильских символистов. «Как может поэт погибнуть в 25 лет?»—спрашивал незадолго до своей смерти Франсиско Мангабейра. И, перечитывая его произведения, его «Жертвенник», его «Аппийскую трагедию» и «Последние стихи», мы тоже задаем себе этот вопрос и встаем против несправедливости судьбы, которая лишила нас нашего пророка-символиста, похитив его у нас в расцвете лет, когда он лишь расправил крылья и достиг творческой зрелости.

В некоторой степени продолжателем его героической жизни стал Жоан Мангабейра. Когда суровые покорители сертана и жители Сержипе проникли на юг Баии в заросли сельвы, чтобы вырубить девственные леса и посадить какао, когда каждое слово в саге о них обагрилось кровью, когда в листе каждого дерева скрывалась засада, а на перекрестках тропинок вырастали безымянные кресты и человеческая жизнь не стоила и десяти милрейсов, с кафедры в Ильеусе и Итабуне раздался голос юного адвоката, совсем еще мальчика, в 19 лет закончившего факультет права. Это и был Жоан Мангабейра: так началась его славная карьера. Я описывал в книгах эти ежедневные битвы, эти убийства и смерти, эту отчаянную храбрость людей, которым приходилось отвоевывать у сельвы каждый клочок земли, каждый шаг, отбиваться от диких зверей и людей, себе подобных, остерегаться тайн лесной чащи. Мое детство прошло под знаком этих боев, в ушах стояло эхо последних перестрелок, в глазах вспыхивали отблески горящих лесов, передо мной мелькали вооруженные мужчины, они вскакивали на коней и мчались туда, где ждали их роковые засады. Я рос, слушая рассказы об этой эпопее покорения сельвы, которую позднее попытался воссоздать в своих романах. Я рос, восхищаясь и преклоняясь перед подвигами этих людей, не знавших ни страха, ни закона. Я выучил имена их бесстрашных вожаков, «полковников» какао, известных разбойников и речистых адвокатов, чьи мудрые выступления в суде были первой попыткой цивилизовать завоевателей-варваров. Имя Жоана Мангабейры было тогда у всех на устах, потому что никогда раньше—и с тех пор никогда больше—не приходилось тамошним жителям видеть такого талантливого юриста, слышать столь же пламенные речи, познакомиться со столь же страстным и увлеченным сторонником цивилизации и культуры. Я был еще слишком мал в ту пору, когда он подъезжал к дому моего отца, останавливался и брал меня на руки.

Но лицо его запомнилось навсегда, и я постоянно слышал в нашей округе, что о нем говорили как о человека из Ильеуса, который борется за благоденствие и прогресс.

Впоследствии жизнь связала меня с Жоаном Мангабейрой узами дружбы и симпатии. Человек передовых взглядов, он сумел опередить и свое время. Удивительное чувство собственного достоинства, ум, честность и справедливость, жизнь, отданная служению идеалам социализма,—все это делает Жоана Мангабейру выдающейся фигурой нашего времени. Я мог бы вспомнить сейчас различные события его удивительной жизни—жизни, которая служит примером всем нам, бразильским писателям. Позвольте мне перенестись на миг в августовскую, если не ошибаюсь, ночь 1936 года. В мире царил террор, нацизм душил свободу и попирали права человека. В Бразилии в это время начался процесс наступления на демократию. Я был арестован, и меня, как многих других, держали в камере

центрального полицейского управления. Жоан Мангабейра тогда оказался одним из немногих, кто не побоялся поднять свой голос в парламенте в защиту политических заключенных, бросить обвинение в лицо властям. В ту ночь, о которой я вам рассказываю, мы были разбужены шумом, возмущавшим прибытие новой партии заключенных. И тут мы увидели, как в соседнюю камеру ведут Жоана Мангабейру, депутата, арестованного лишь за то, что он с достоинством выполнил свой долг. Он остановился на минуту, чтобы поговорить со мной, спокойный, будто его и не окружали полицейские, будто ничто не грозило ни его свободе, ни жизни. А ведь тогда в тюрьмах и пытали, и убивали.

Об Октавио Мангабейре мне, его другу и почитателю, говорить нетрудно, хотя от волнения и грусти у меня перехватывает дыхание. Я хорошо его знал: в 30-е годы этот блестящий политический деятель почтил своей дружбой меня, начинающего писателя. Вся жизнь Октавио Мангабейры заключалась в борьбе за свободу, за права человека, за справедливые методы правления. Если политика похитила у нас писателя, которым он мог бы стать, то взамен она нам предоставила возможность услышать выступления одного из величайших в истории бразильского парламента трибунов. Изысканность формы его речей, чистота языка, ясность мысли и, кроме того, стойкая верность демократическим идеалам — все это позволило Афранио Коутиньо назвать его «воплощением искусства слова».

Если бы потребовалось дать Октавио Мангабейре емкое определение, укладывающееся в единый образ, то я сказал бы, что он — это Баия. Баия, воплощенная в своих лучших, благороднейших качествах, в той тонкости, которая присуща равно выдающемуся политику и распоследнему баиянскому бродяге. Это Баия ораторского искусства, город политических хитросплетений, деликатнейшая Баия, город любезности и человеческого тепла, сердечный и приветливый, радужный и гостеприимный, город нежного морского бриза и несравненных лунных ночей. Октавио Мангабейра — это была Баия: склонность к возвышенным идеям, беззаветная верность идеалам свободы, подлинный демократизм. Когда я думаю о нем, то думаю и о Баии, о человечности ее жителей, об их жизнелюбии, об их постоянной, удивительной доброте.

И сейчас, в эту минуту, я думаю о Баии, с сознанием своей высокой ответственности занимая здесь место Октавио Мангабейры. Я вступаю сюда, согретый теплотой людей моей Баии. Парадный мундир, в который я облачен, расшит золотом деревьев какао, ведь это земля Ильеуса*, земля какао, добыла этот мундир для своего сына-писателя, для того парня, который еще вчера бегал по ее улицам и закоулкам, а сегодня рассказывает удивительные истории об этих бескрайних землях. Мундир расшит золотой нитью дружбы, которой одарили меня жители Салвадора, всего несколько дней назад с такой

теплотой провожавшие меня на эти торжества, и я не могу спуститься с этой трибуны, не обратившись к ним со словами благодарности и не заверив их, что я—их вечный должник. Народ вскормил меня своей мудростью, и если я что-то создал, то этим я обязан народу. Мое творчество—это всего лишь жалкая попытка воссоздать его величие.

Господа члены Академии, я присоединяюсь к столь блистательному сообществу, не тая ни на кого злобы и не питая зависти. Жизнь была щедра ко мне, дав мне больше, чем я просил и заслужил. Не материальными благами я богат, мое богатство—совсем иного рода, и оно так велико, что я не перестаю удивляться, как столько может достаться на долю одного человека. У меня есть жена и дети—это постоянный источник моего счастья и дополнительный стимул к труду. У меня есть преданные родители и верные братья. И есть у меня море Баии, и заросли кокосовых пальм на северо-востоке, и домик на берегу в Пернамбуку*; меня ждут к столу в стольких домах в Бразилии и за ее пределами, ко мне протянуто столько дружеских рук и обращено столько братских лиц. Я говорю о тех, кто в рыбацких лодках плывет на Реконкаво*, о подростках, которые делятся со мной секретами своей первой любви, о знатоках капоэйры, об участниках кандомбле, о Йеманже с распущенными волосами, о непобедимых Ошосси* и Шанго. Есть у меня и мед, и роза, и кувшин чистой воды, и мука, и хлеб, и потемневший металл, и бархатистый луг, и ясный рассвет каждого нового дня.

Я радуюсь при мысли о том, что мне удалось не постареть сердцем, удалось сохранить связь между моей жизнью и моим творчеством. Я радуюсь, ибо уверен, что эта связь останется прочной навсегда.

И сейчас, вместе со мной, на эту трибуну, в этом парадном мундире, поднимаются люди из народа, персонажи моих книг, те самые, с чьей помощью я сюда попал. Вот они идут—лодочники и рыбаки, Местре Мануэл, Мария Клара, Ливия и Гума, с тревогой ожидающие гибели в морской пучине, вот идут негры и мулаты, сам Жубиаба и негр Балдуино, Розенда Розеда и Толстяк, идут беспризорные дети, «генералы песчаных карьеров», идут труженики плантаций какао и суровые полковники с оружием в руках, и знаменитый Кинкас Сгинь Вода, и мулатка Габриэла, вся пропахшая ароматом гвоздики и корицы, и командор Васко Москозо де Араган, мечтатель и повелитель ветров. Я ничем не отличаюсь от них, простых людей из народа, и если я создал их, то и они создали меня и привели сюда. Это добрые люди, господа члены Академии, и, присоединяясь вместе с ними, с этими славными баиянцами, к вашему блистательному собранию и принося благодарность за голоса, которые вы отдали мне при голосовании, я хочу поблагодарить и их за того писателя, которого они создали и привели сюда. Ибо они—мой народ, и в них—моя со страстью прожитая жизнь.

Жоржи Амаду

БОРЬБА И ПРАЗДНИК НАРОДА

(из интервью)

— У вас за плечами сорокапятилетний опыт писательского труда, двадцать опубликованных романов. Для кого и для чего вы писали?

— Моя жизнь и мои произведения неразрывно связаны с жизнью народа. У него я научился всему, что умею, и ему я отдал мое творчество. Начиная со «Страны карнавала», романа, который появился в 1931 году, и кончая «Терезой Батистой, уставшей воевать», все мое творчество зарождалось и развивалось в среде бразильского народа, в частности народа Баии.

Баия—это волшебная земля, там берет начало Бразилия, там протянулась самая обширная в мире зона какао. Я очень молодым начал писать, и у меня было очень привольное детство, оно прошло в Баии, я тамошний уроженец, и все, что я написал, я почерпнул там.

— «Писатель Баии», переведенный на тридцать семь языков, как вы объясняете свою универсальность?

— Универсален тот, кто является писателем своей страны и своего времени, кто способен размышлять о правде своего народа. Что интересует людей из разных уголков земного шара, так это мой народ Баии. Если бы я был, скажем, писателем-формалистом, то это интересовало бы всех намного меньше. В Европе и без меня есть писатели, которые удачно этим занимаются...

— Международное признание что-нибудь изменило в вашей жизни?

— Ничего. Я писатель лишь тогда, когда пишу, не более. А потом я просто человек, который живет себе поживает и который любит жизнь. Мне везет с друзьями—они у меня есть везде. Здесь, в Париже, где я жил с 1948 года по 1950, у меня еще с тех пор сохранились друзья. Для хозяина ресторанчика, куда я начал ходить еще двадцать лет назад, я просто

«бразильский сеньор, который пишет книжки». Для жителей Баии, с которыми я встречаюсь на рынке или на улицах, я просто «Жоржи». Конечно, меня многие читают, у моих книг стотысячные тиражи, это верно; дело в том, что народ узнает себя в моих романах. Но все-таки я — «Жоржи».

— Оглядываясь назад на всю совокупность написанного вами, скажите, что, по вашему, из всего этого связано с «правдой народа»?

— Наверно, это все, что написано мной о характере моего народа. Мы—народ смешанный, происходим от белых—главным образом португальцев, и от индейцев и негров. От негров мы унаследовали силу, жизнерадостность и стойкость. Индейской крови в нас меньше, чем у жителей таких стран, как, например, Мексика, поэтому в Бразилии меньше грусти; да и колонизовали нас не испанцы, которые в отличие от португальцев больше думали о смерти и подвержены трагическому мировосприятию.

Эта смесь, это скрещивание рас и кровей, само по себе является потрясающим решением расовой проблемы, с которой все еще сталкиваются другие страны, как, например, США. Я думаю, что вклад, который внесла Бразилия во всемирное развитие гуманизма,—это метисация, источник одновременно и оригинальности ее таланта, и ее жизненной силы. И что-то от этого есть в моих книгах.

— Не кажется ли вам, что идеологический контроль, установленный бразильским военным режимом* 12 лет назад, и мощная пропаганда, которую он ведет, могут привести к некоего рода денатурализации культуры в стране?

— Попытки культурной денатурализации, навязывание чуждых нам форм культурного развития—все это происходит еще с тех самых пор, когда мы сформировались как нация,—и, несмотря на это, мы продолжаем развивать нашу национальную культуру. Угроза существует, и немалая, но я глубоко верю в духовную стойкость моего народа; стойкость бразильской интеллигенции велика, необычайна, это стойкость в какой-то мере даже героического порядка.

Вот, например, такая фигура, как Шико Буарки ди Оланда; популярный композитор,—против него особенно ожесточилась цензура, потому что в его песнях звучит голос народа. По-моему, в том, что касается чувства собственного достоинства, воли к борьбе, понимания того, что следует делать, Шико может служить примером для представителей интеллигенции из многих стран. Потому что он никогда не отчаивается, потому, что он никогда не говорит «чем хуже, тем лучше»—ведь это неправда; он никогда не говорит «ничего не поделаешь». Он пишет пять песен, и все их запрещает цензура, он пишет шестую, седьмую—пока какая-нибудь одна не проскользнет, а когда цензура хватится—уже поздно, потому что эту песню поет весь народ.

— Я так понял, что цензура особенно строга к эстрадной

песне, телевидению и радио, а в меньшей степени — к литературе. Значит ли это, что литература гораздо безобиднее?

— Литература небезобидна. Если взять историко-литературный процесс в целом, то видно, что, это — самое мощное оружие. Передачи телевидения, как и радио, — вещи преходящие. Популярная музыка держится несколько дольше, но хорошая литература — та переживает века. Возьмите такого поэта, как Грегорио Матос, который писал в тысяча шестьсот каком-то году, — он все еще актуален, он продолжает быть поэтом протеста, его поэзия оказывает воздействие на людей сегодняшнего дня. Дело в том, что у телевидения, например, больше сила непосредственного воздействия. Хорошую программу смотрит от 15 до 20 миллионов телезрителей. А книга, ну, к примеру, книга Калладо, выдержит три издания по 10 тысяч экземпляров каждое. Если книгу прочтут по пять человек, получится читательская аудитория в 150 тысяч человек. Это ничто в сравнении с 25 миллионами телезрителей. Поэтому-то цензура в первую очередь и атакует средства массовой информации, а литература со временем берет свое.

— Почему на вас лично никогда не распространялись цензурные ограничения?

— Хотя мне как-то неудобно говорить об этом, но ведь я — писатель очень популярный в Бразилии, некоторые имена цензуре затрагивать просто неловко. Отвечу вам вопросом: а почему Оскар Нимейер продолжает проектировать Бразилия? Потому что это самый великий на свете архитектор. Я-то, конечно, не самый великий писатель, я просто маленький писатель из Баии, но мой народ меня любит, меня знают за рубежом, вот они и хотят избежать скандала.

С другой стороны, когда в Бразилии в 1971 году предполагалось ввести предварительную цензуру, мы с Эрико Вериссимо, моим большим другом, теперь уже умершим, подписали заявление, что если введут предварительную цензуру, то мы больше в Бразилии публиковать свои книги не будем. К этому заявлению присоединились все бразильские писатели и художники, и предварительная цензура так и не была введена...

— Что нового и заслуживающего внимания появилось в бразильской литературе, несмотря на цензурные запреты?

— Это — серьезная литература, задающая вопросы, связанные с лучшей бразильской традицией, — иными словами, литература, которую интересуют наши национальные бразильские темы и наши люди. Эксперименты в области романной формы, которыми сейчас увлекаются, я считаю полезными: каждый в своем творчестве имеет право искать обновления, новые формы.

Имена? Мне приходят на память имена Эрико Вериссимо, Карлоса Друммонда де Андраде, Винисиуса де Мораэнса, Адениса Филье, а что касается молодых, то среди них, по-моему, есть великолепные романисты: Кампос де Карвальо, Жоан Убальдо Рибейро. Это все, не считая Грасилиано Рамоса

и Жозе Линса де Регу, классиков латиноамериканской литературы, и моего большого друга, выдающегося новатора языка Гимараэнса Розы.

— Вас, Жоржи Амаду, знают как «ангажированного» писателя. Старая и вечно новая тема: одни считают, что хорошей литературы без «ангажированности» не бывает, другие — что «ангажированность» портит литературу, третьи — что заниматься литературным творчеством — это и подавно значит отказаться от политики. А каково ваше мнение?

— Я думаю, что не существует ни одного писателя, который бы в творческом процессе не соприкасался с политикой — даже, может быть, неосознанно и невольно... Я не думаю, что можно найти хвалебные слова для романа как художественного произведения, если его автор как человек и как гражданин расположен защищать это буржуазное общество.

...Я считаю, что «ангажированность» не делает литературу ни хуже, ни лучше. Что делает ее хуже или лучше, так это талант или отсутствие таланта у писателя.

Возьмите творчество Хорхе Луиса Борхеса. В политическом плане можно от него отмежеваться, и я первый полностью отличаюсь от него по своим политическим убеждениям, но разве можно отрицать, что это выдающийся писатель? Было бы бесполезно нападать на него за это и вообще нападать на хорошего писателя только потому, что он «ангажирован». По ту сторону таких нападков хорошая литература все равно существует и обогащается.

Если я и не считаю, что «ангажированность» помогает создавать хорошую литературу, то тем не менее полагаю, что она помогает хорошему писателю быть на стороне народа против его врагов, против его угнетателей.

— И последнее. Вы писали о «магической земле», но при этом вы — реалист. Какова ваша концепция реализма в литературе?

— Реализм никого не ограничивает, но если кто-нибудь начинает ограничивать реализм, то он тем самым его фальсифицирует... Реализм — это художественное воспроизведение действительности, озаренной солнцем и покрытой мраком, самой обыденной и самой фантастической.

— Волнует ли вас мысль о смерти, я имею в виду литературную смерть? Рассчитываете ли вы на то, что вас будут читать через сто лет?

— Поверьте, я об этом не думаю. Мне интересно работать, вносить свой вклад. Есть писатели, которых при жизни читали, а после смерти нет; а есть и такие, с которыми все получилось наоборот. Как знать, что с кем произойдет?

Одно я могу вам сказать: если кровь писателя течет по жилам его книг, если в книгах есть жизнь и бьется его сердце, если в них — и праздник, и борьба народа, то, я думаю, что-то от таких книг останется.

Аугусто Роа Бастос

ПИСАТЕЛЬ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «БОЭМИЯ»

ПИСАТЕЛЬ О СЕБЕ

Аугусто Роа Бастос, рассказчик разных апокрифических историй, особое недоверие среди прочих жанров художественной литературы испытывает к записным книжкам, личным дневникам и автобиографиям. О себе же он может сказать лишь то, что сам он является, наверное, одним из наиболее частых героев своих историй, в которых старается затрагивать интересующие его сферы действительности...

Если говорить о его служебных занятиях и должностях, то в этом смысле шатания его были многочисленны и беспорядочны: в Парагвае, откуда он родом,— от провалившегося студента до чернорабочего и от типографского рабочего до секретаря редакции; в Буэнос-Айресе — от беженца до кочевника без роду и племени и от гостиничной прислуги до киносценариста; в некоторых провинциальных городах — от страхового агента до преподавателя литературы.

Что касается его наиболее стабильного занятия и, по-видимому, его истинного призвания — литературы, то он вполне серьезно полагает, что, в сущности, это и есть способ существования и действия, то есть способ реализации своего «я», своего бытия.

Стоя на этой точке зрения, он имеет такое непреложное убеждение: в наших социально-исторических условиях, пока еще страдающих от всякого рода предрассудков и отчуждения, присущих анахроничным и ретроградным общественным структурам, функция писателя должна быть главным образом освободительной и разоблачительной; действенность же этой освободительной и разоблачительной функции писателя измеряется тем, с каким мужеством он противостоит общественным предубеждениям и табу, обнажает действительность, изуродованную и доведенную до деградации системой привилегий и лицемерным манихейством*. Но он также твердо верит в

то, что долг борьбы и разоблачения можно выполнить, лишь находясь на высоте писательской позиции и будучи верным своей художественной задаче. И если уж писатель станет на чью-либо сторону, то лишь защищая коренные стремления человека, ибо идея жизни есть сущность всякой культуры.

Он не верит во всякие формулы, догмы и шоры любых ортодоксальных систем, из каких бы добрых побуждений они ни навязывались. И потому, по его мнению, для Америки уже прошло время литературы, создающей лишь для иллюстрации заранее данного тезиса. Хорошая литература, хорошо написанные, подлинно просветительские произведения всегда должны быть в лучшем смысле этого слова документальными. Исходя из этого, он полагает, что важнейшая задача современного писателя, которую каждый решает по-своему, своим путем и средствами своего таланта, состоит в том, чтобы углублять образ действительности, опираясь на материал своего личного опыта, и отстаивать свою художественную концепцию и свои средства художественного познания современного мира, не боясь никаких инквизиций и идеологических волхвов.

Образ писателя как человека одинокого, целиком и безраздельно устремленного в вечность, мужественного, неуступчивого, непоколебимо верующего в человеческие возможности—таков идеал, в стремлении к которому приобретает конкретные очертания туманный призрак, имя которому—Роа Бастос.

ВОПРОСЫ АВТОРУ РОМАНА «СЫН ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ»

— Свою литературную деятельность Вы начали как поэт и драматург. Если рассматривать Ваше творчество в его преемственности и непрерывности, то в какой степени занятия поэзией и театром Вы считаете этапами своей литературной деятельности? Что они Вам дали и какое место вы им отводите в своем писательском творчестве?

— Поэзия и драматургия, отличаясь своей спецификой, действительно стали этапами в моем творческом развитии. Я завершил эти этапы (драматургический—в 1946 г., поэтический—в 1949-м), убедившись, что поэзия и драма более настоятельно, чем прочие виды литературы, предполагают внутреннее тяготение, называемое призванием, а главное, что в них я не могу полностью выразить себя. Вместе с тем поэзия и театр способствовали установлению моего собственного видения мира и поэтому дали мне очень ценный опыт для дальнейшего прозаического творчества.

— Часто спорят о положительном или отрицательном влиянии на писателя журналистской деятельности. Насколько нам известно, в течение нескольких лет Вы занимались журналистикой. Как Вы относитесь к утверждениям, будто

литература и журналистика совершенно разные вещи и связь между ними невозможна?

— Теоретически и даже практически я бы не взялся судить об этом. В действительности на протяжении всей истории нашей культуры большинство латиноамериканских писателей профессионально занималось журналистикой. Может быть, именно разграничение по признаку «профессиональности» и объяснило бы под социологическим углом зрения причины такого разделения и противопоставления. Что касается меня, то я тоже испытывал на себе болезненные последствия такого противопоставления родов деятельности — правда, в отношении упомянутых выше поэзии и драматургии. С другой стороны, поскольку в нашем потребительском обществе журналистика частично или полностью находится на службе интересов правящих классов, она лишается творческих возможностей, а в полную силу она смогла бы развернуться только после революционного переустройства общества,

— На Кубе демонстрировались некоторые из фильмов, поставленных по Вашим сценариям. Какие возможности литературного самовыражения Вы находите в кино и какое значение придаете своей работе сценариста?

— Только в очень редких случаях, да и то в сфере полунезависимого кинематографа, я смог найти некоторые возможности для работы на уровне, минимально подчиненном требованиям и ограничениям рынка. Но, мне кажется, в общем здесь надо учитывать два соображения: а) по-моему, настоящим «автором» картины является режиссер, сценарист же имеет побочное или вторичное значение. Его работа может быть полезна лишь при условии, что ему удастся уловить замысел и художественный стиль режиссера (за исключением тех случаев — как это было со мной, — когда сам же сценарист ставит свои картины), и б) литературный опыт, как правило, не бывает полезен — скорее он даже вреден, если его буквально переносят в сферу кинематографического искусства. У этих двух искусств совершенно различные средства выражения; известно ведь, что слово обозначает, а зрительный образ непосредственно показывает. Слово тяготеет к абстракции, образ же конкретен и явствен. Образ по своей природе имеет протяженность, но в отношении своего зрительного воздействия он всегда непосредствен и сиюминутен, в нем не бывает речевых времен и наклонов. Уже сама по себе зрелость кинематографического искусства все сильнее требует выработки и установления собственного, специфически значимого языка, своего собственного синтаксиса, очищенного от идей и выразительных средств, выработанных письменной литературой, то есть того, что Вы называете «литературным опытом».

— Самое значительное место в Вашем творчестве, конечно, занимает проза. Не кажется ли Вам, что именно рассказ и роман предоставляют наилучшие возможности для выражения

духа всего нашего континента, всей Латинской Америки? Или же Вы считаете, что, будучи жанрами весьма специфическими, они со временем исчезнут, растворившись в какой-либо новой литературной форме, например в жанре «вольного повествования», обладающем огромными художественными возможностями?

— Выражению духа нашего континента — континента, пробуждающегося от вековой спячки и отсталости и все более энергично встающего на путь самоутверждения, — служат, отдают себя не только проза, но и другие виды искусства: поэзия, театр, пластические искусства, музыка. Однако очевидно, что именно прозе принадлежит особая роль благодаря ее возможностям постижения нашего исторического бытия, равно как и наших внутренних тяготений, составляющих интра-историю*. Об этом свидетельствует факт так называемого «взрыва» в современной латиноамериканской прозе, «взрыва», распространившегося даже до уровня понимания и восприятия среднего читателя, читателя-массы (явление, кстати, еще недостаточно изученное нашими социологами и историками культуры). Поэтому я одобрительно отношусь к смыслу самого вопроса, подразумевающего трансформацию — я не стал бы говорить: исчезновение — этих жанров в жанр свободного повествования, обладающего огромными возможностями не только художественного, но и социологического исследования и предстающего как явление обобщающее, синтетическое в нашей культуре. Что касается меня, то я с большой настороженностью отношусь к догматическим ограничениям, которые проистекают из наивных концепций реализма, равно как и из социологических догм, заранее вычерчивающих схему нашей реальности и игнорирующих и замалчивающих глубокие недостатки и противоречия в жизни нашего общества или индивидуума.

— Ваше участие в войне в области Чако и вообще в политической жизни страны оставило глубокий след в Вашем творчестве. Считаете ли Вы, что эти обстоятельства способствовали развитию Ваших писательских наклонностей или же, наоборот, травмы и испытания стихийно искали выхода на страницы книги, закрывая путь к творчеству, художественному воспроизведению иных сфер действительности?

— Влияние всего того, что было мной пережито во всех сферах действительности страны — и в социальной, и в политической, и в культурной, — не могло не оставить, как Вы сказали, глубокого следа на моем творчестве. Я думаю, все испытания были благотворными, плодотворными для меня как писателя и как человека.

Признаком этого можно было бы считать тот факт, что большая часть моих произведений написана в изгнании — и в этом смысле мне опять же не удалось избежать еще одной постоянной традиции латиноамериканской литературы. А от этих, по Вашему определению, травм и испытаний — а таковы

они в действительности и были—я непременно должен был высвободиться в процессе творчества; тем самым они еще сильнее привязывали меня к реальности моей родной страны, компенсируя мою физическую оторванность от нее, и они же расширяли мои представления о мире.

— Некоторые критики говорят о «натурализме» или о «локальности» Вашего творчества. Как Вы сами относитесь к этим трактовкам?

— Я не считаю себя достаточно компетентным, чтобы судить о своем творчестве с точки зрения литературоведческих категорий и классификаций. Критики и читатели могут укладывать мои произведения в какие угодно рубрики—натурализма, регионализма или чисто местного колорита,—все это находится в их ведении, и я не могу посягать на их право интерпретировать, столь же неоспоримое, как и мое право писать и выдумывать.

Замечу лишь, что я всегда старался избегать или в любом случае преображать, «видоизменять» явления окружающей среды. В соответствии со своим особым темпераментом и мировоззрением я стремился в своем творчестве исходить из мифологического или символического видения действительности. Если я этого и не смог достичь в той степени, чтобы дать возможность избежать путаницы в оценках литературоведов, то винить в этом следует только меня, но ни в коем случае не моих читателей и критиков.

— Некоторые рассказы Вы неоднократно включаете в различные сборники, например такие, как «Восстание», «Тот и другой», «Раскопка», «Нонато» и др. Следует ли считать этот факт критерием их переоценки, проявляющейся в новой редакции рассказов, либо личным предпочтением, либо просто издательской инициативой, или же тем самым Вы намеревались выделить в своем творчестве и именно эту линию?

— Перепечатка некоторых рассказов в различных переизданиях и сборниках—по крайней мере в тех немногих, которые составлял я сам,—результат не более чем моего личного, несколько произвольного предпочтения. Они выбраны не исходя из критерия их значимости и тем более не из моего желания выделить в своем творчестве какую-либо определенную тенденцию, а просто потому, что я испытываю к ним постоянную привязанность.

— В Вашу книгу «Мориенсия» включена новелла под названием «Рассказывать сказку», где один из героев определяет свою концепцию действительности и философствует о сущности творческого процесса. Кроме того, образ главного героя (этого очевидного alter ego автора), как нам показалось, свидетельствует об изменении Вашей писательской позиции по отношению к действительности—она становится более глубокой, более поэтичной и менее прямолинейной. Можно ли в данном случае говорить о появлении в Вашем литературном творчестве новой концепции бытия или же это была просто

некая мысль, вложенная в уста одного из героев?

— Новеллу «Рассказывать сказку» из книги «Мориенсия» можно включить в список моих «любимчиков». Главный герой — этот тучный человек, который, очищая луковичу, излагает свое понимание действительности, не без некоторой лукавинки противопоставляя его тезису Аристотеля о единстве всего сущего, этот плачущий от едкого запаха лука толстяк, которому в дальнейшем придется своей смертью показать противоречивость фантазии и реальности, — может, только предугадывал, что действительность всегда более глубока и сложна, чем это кажется на первый взгляд: он, может, только хотел намекнуть на свой отказ принимать обычные прописные истины и любые мнения, когда существуют другие сферы и слои бытия, как Вы сказали, «более глубокие, более поэтические, менее прямолинейные». Мы все еще не знаем всех законов, которые управляют тончайшими процессами, совершающимися на разных уровнях бытия. От этого незнания всегда возникали всяческие загадки, «мистерии», правдивые и фальшивые мифы и, соответственно, потребность в их демифологизации. С другой стороны, говоря об упомянутой Вами явственной перемене моего отношения к действительности, должен заметить, что «толстяка» можно считать alter ego автора только в том смысле, в каком все герои воплощают в себе противоречия, пороки и добродетели их создателей.

— Как Вы думаете, есть ли какая-либо прямая связь Вашего творчества со столь распространенной литературоведческой концепцией «чудесной реальности» или же Вы считаете, что предельно глубокое отражение реальности всегда приобретает отблеск чуда? Как Вы сами понимаете термин «чудесная реальность» и какие произведения, для примера, могли бы соотнести с этой концепцией, в столь значительной степени присущей некоторым ключевым произведениям латиноамериканской прозы?

— Я мог бы предположить, что лучшие мои произведения приближаются к упомянутой Вами концепции «чудесной реальности» — это следует уже из моих слов о мифологическом или символическом видении действительности в ее преломлении через достаточно широкий, глубокий и значительный *imago mundi*¹.

Однако это определение кажется мне несколько анахроничным, равно как и термин «магический реализм» и прочие в том же стиле, чья семантика недостаточно четко очерчена и которые, скорее, служат афишами, сообщающими о «постановке на сцене» тех или иных прозаических произведений, но не могут отражать их значение и содержание. Может ли быть что-нибудь более «чудесно реального», чем высадка человека на Луне? Если абстрагироваться от технологических достижений, от необыкновенного дорогостоящего оборудования, дело

¹ Образ мира (лат.).

это, используемое до сих пор больше в пропагандистских, нежели в чисто научных целях, можно назвать бесполезным, особенно если сопоставить его с чудовищными политическими помрачениями, например войной во Вьетнаме, голодом в Биафре или с той же блокадой Кубы. Для меня «чудесная реальность» в литературе — не более чем чудесное в реальности, причем чудо это вовсе не обязательно сосредоточено в аркадской сказке о природе в ее первозданном виде, в орнаментальном волшебстве наших древних культур, в неизмеримости наших просторов, в загадках и необычайных явлениях нашей исторической и общественной жизни. То есть и в этом тоже, конечно, но не только: есть еще нечто другое, связанное с глубоким, непрерывным изменением человека и его среды, преобразованием сущности человеческого начала. Есть ли что-нибудь более чудесно реальное, чем, например, освободительные войны угнетенных народов?

— Как Вы расцениваете современный «бум» латиноамериканской литературы и какие сопутствующие этому противоречия литературного или социально-литературного характера Вы могли бы обнаружить в нашей культуре?

— По-моему, «бум» носит прежде всего коммерческий характер и создан нашими издательствами, открывшими для себя в книге средство наживы, — поэтому с точки зрения развития нашей литературы как специфически культурного явления он вредоносен. Но вместе с тем книжный «бум» представлен настоящим созвездием прозаиков первостепенного значения, например таких, как Борхес, Кортасар, Сабато, Карпентьер, Астуриас, а среди более молодых можно назвать Гарсиа Маркеса, Варгаса Льосу, Карлоса Фуэнтеса и других. Но в этом списке явно не хватает ключевых имен: Лесамы Лимы, Хуана Карлоса Онетти, Марио Бенедетти, недавно скончавшегося Ж. Гимараэнса Розы, Рульфо, Хосе Мариа Аргедаса. Самые непосредственные отрицательные последствия «бума» сказались, по-моему, в том, что лучшие произведения нашей современной литературы профанируются (в смысле их безудержной рекламы) и тем самым обедняются в восприятии читателей. Но хуже всего то, что «бум» порождает спешку и алчность среди самих молодых писателей, жаждущих любой ценой окунуться в водоворот паблисити, что толкает их на путь литературного снобизма и пожирает или портит их самые многообещающие задатки. Однако, я думаю, со временем эти пагубные влияния будут нейтрализованы и преодолены, ибо, как я уже сказал, ценности нашей литературы сами по себе бесспорны.

АВТОР ГОВОРIT О СВОЕМ РОМАНЕ «СЫН ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ»

Я написал этот роман одним духом, за два месяца — после того, как столько же времени бился над редактурой рассказа.

основанного на одной давней истории, случившейся на моей родине; и как это иногда бывает, прошлое вдруг нахлынуло на меня, и я погрузился в воспоминания. Эта история упорно сопротивлялась мне и никак не втискивалась в рамки рассказа. Казалось, у меня уже вообще ничего не получится, но опять же неожиданно для себя я обнаружил, что в масштабе романа сюжет смог бы выявиться во всей своей свежести, искренности и первозданной силе.

Его главная тема, сопутствующая основному сюжету — мучения обычного человека, ищущего общности с себе подобными. — старая драма страдания человека в борьбе за свою свободу, трагедия высвобождения его в бесчеловечном мире и неприемлющем его обществе. В романе много героев, они показаны в своем будничном существовании под бременем нищеты и отсталости: постоянные столкновения с экстремальными ситуациями окончательно исчерпали в них способность к самоотречению и самопожертвованию, однако ни их деградация, ни их страдания не могут полностью уничтожить глубоко заложенных в них доброты и целомудренности. Может, они и не осознают этого, но они борются и умирают именно ради сохранения в себе этого мерцания добродетели, ведь надежда на освобождение человека человеком столь же сильна, как и биологический инстинкт. Реальное поведение своих достоверных героев я выстраивал в соответствии с этой надеждой, понимая ее как «воспоминание о том, чего люди еще никогда не имели». И вот в какой-то момент я почувствовал, что жизнь и правда, пульсирующие в моем романе, сгустились в фантазмагорическую консистенцию вымысла и в дальнейшем спроектировались — по крайней мере мне так кажется — в идеальный образ человека вообще всех времен и народов.

Главы романа соответствуют задуманной структуре лежащего в его основе рассказа, но объединены они не простым расположением, а потребностями ритма и внутреннего течения повествования. Я особенно заботился о стиле и архитектонике романа.

Вообще мне кажется, что латиноамериканский роман сейчас постепенно отказывается от барочной формы в пользу более естественной гибкости в построении. Соединив в одном произведении два жанра — рассказ и роман, я использовал только некоторые преимущества подобного симбиоза: я смог показать события в их калейдоскопической сменяемости и попытался постоянно движущимся ритмом повествования в его неожиданных, подчас контрастирующих друг с другом изменениях отразить жизнь во всей ее глубине.

Какой это роман — символический или аллегорический? Я и сам отчаялся определить это. Действие происходит в Парагвае — в стране, отмеченной характерным смещением испанского и индейских языков, то есть в культурном отношении еще очень близкой к естественной природе, к первоосновам, к мифологии. Не знаю, насколько мне удалось удержаться от

выпячивания этого мифологического фона. Думаю, однако, что американский роман всегда был поэтичен. Активность лирического или мифологического начала становится той лестницей, по которой писатель поднимается к вершинам понимания реальной среды и психологии различных людей, чья кажущаяся простота предельно насыщена, ведь в ней присутствует доля анимизма, впитанного из естественного природного окружения. Я не собираюсь писать регионалистский или американистский роман в худшем смысле этих терминов. Меня не волнуют ни местный колорит, ни живописность, ни наивные предпосылки тенденциозных романов, рассчитанных на определенное «практическое» использование. Иначе это отразилось бы на естественной атмосфере всего контекста действия. Я знаю, что никто не способен, заведомо рассчитав, одной только силой своей мысли достичь всего этого. Уже укоренилось и стало общим убеждение, что прозаик должен быть летописцем своей эпохи, а его романы — средством наивозможно интенсивного участия в интеллектуальной и духовной жизни людей. Это достигается не только благодаря восприятию писателем эстетики своего времени, но прежде всего благодаря его нравственным устремлениям, его чувству ответственности.

В романе «Сын человеческий» я пытался отыскать один из многих и сменяющихся ликов правды нашего времени, правды о человеке всех времен, найти корни человеческой общности, к которой и сам я отношусь, ощутить пульс борьбы и жертвенности; я искал ту правду, которую, как говорит Фолкнер, человек не может осквернить без угрызений совести. А тем более — писатель, отражающий ее в своем творчестве.

Аугусто Роа Бастос

ПРИКЛЮЧЕНИЯ И ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ СОСТАВИТЕЛЯ¹

Читать — дело трудное и рискованное, может, даже более трудное, чем писать. Это прекрасно понимал Раймон Руссель, который говорил: «Читать частенько означает быть обманутым». А когда сам писатель рассказывает о своем произведении, есть подозрение, что он обманывает вдвойне. Особенно в том случае, если писатель добровольно отвел себе роль составителя книги. И еще того хуже, если книга эта — роман, построенный на основе вымысла.

Почему составитель? Нет ли в таком двусмысленном самоопределении некой уловки или оправдания? Может быть, и есть: моральные колики, эти симптомы нечистой совести, нередко сопутствуют литературной славе. Как только составитель срывает маску с лица автора и сам начинает прятаться за нею, он *ipso facto*² превращается в писателя-«творца». Но подобное намерение не лишено смысла.

«Слово «творчество» наводит на меня ужас, — говорил Марсель Дюшамп. — В глубине души я не верю в творческое предназначение художника. Это обычный человек, как и всякий прочий, вот и все. Слово «искусство», напротив, меня очень интересует. Раньше людей искусства называли иначе — словом, для меня более предпочтительным: искусники, то есть ремесленники. Все мы ремесленники, вне зависимости от того, занимаемся ли мы гражданскими и военными ремеслами или искусством. Слово «художник» изобрели позже...»

¹ Публикуемая статья по содержанию своему непосредственно связана с одним из последних произведений Аугусто Роа Бастоса — романом «Я, Верховный». В романе, представляющем собой как бы псевдосборник псевдодокументов, автор выступает в роли псевдоавтора — то есть всего-навсего составителя, компилятора различных текстов. В данной статье, не снимая с себя этой маски «составителя», писатель в раскованной, образной и ироничной манере раскрывает некоторые художественные принципы романа. (Прим. переводчика.)

² Тем самым (*лат.*).

В отличие от художника составитель работает — или притворяется, будто работает. — иначе. Он ограничивается тем, что собирает, коллекционирует и накапливает материалы других текстов, которые ранее в свою очередь использовались и варьировались другими компиляторами. При этом он заведомо знает, что не «творит», то есть не превращает ничто в нечто. Он работает с законченными материалами, с тем, что уже сделано, написано и представлено ему. Для него — это первичные материалы. Из этих вспышек нереальности он komponует новую реальность. Но разумеется, такого типа ремесленник — сеньор чрезвычайно взыскательный, вооруженный терпением, неподкупный в своем выборе, обладающий цепкостью насекомого-добытчика. Из всего, что ни найдет, он умеет извлечь все самое лучшее и к тому же еще улучшить это, дополнив другими находками. Он манипулирует первичными, вторичными и третичными материалами в поисках четвертого измерения: крепкого сна, более привлекательного, чем постоянная неодолимая бессонница... Составитель маскируется и поступает так, зная, что, как это ни парадоксально, прояснить истину можно, только затемняя ее. а слово должно не столько отражать реальность, сколько само становиться реальностью.

И поэтому с точки зрения «художественности» положение составителя не лучше, чем у автора, мнящего себя «творцом». Ремесленник-компилятор не заботится об оригинальности и выдумке. Этот ремесленник средневекового типа трудится в сфере потребления современного общества и подчинен его законам. Как и прочими, составителем манипулируют в интересах индустрии культуры. Ему платят не за фактический труд — что было бы справедливо, — а исходя из цен аукционной продажи некоторых воображаемых прав на интеллектуальную собственность. Но эти права для него — бессмыслица, ведь на самом деле суть всей его деятельности состоит в том, чтобы опровергать, нарушать или по крайней мере ставить под сомнение концепцию личной собственности на интеллектуальные и художественные блага, — концепцию, пронизывающую все сферы нашего закосневшего буржуазного общества...

Писатель-«творец» говорит: «мои герои», «мои героини», «мои книги» — а ведь в действительности они вовсе не принадлежат ему и меньше всего относятся к тому, чем ему дано владеть.

Составитель желает превратить творческую работу в вид деятельности, равный любым другим отраслям человеческого труда. Средства производства в сфере интеллектуального и художественного труда находятся в руках господствующих классов под двойной кабалой законов общественной системы и власти особо уполномоченных лиц — «интеллигентной интеллигенции», то есть сановных групп, выполняющих древнюю роль шаманов в духовном управлении племенем, — и в этом проявляются противоречия, типичные для нашей отчуждаемой культуры.

Нельзя отрицать значения нашей литературы; она возникает в то время, которое мы зовем периодом независимости, хотя, по правде говоря, его следовало бы называть периодом неозависимости. Подобная значимость, пронизывающая все ткани нашей культурной и материальной жизни, не позволяет также отрицать и прогрессивный характер этой литературы, ее влияние на общественное бытие. У нашей литературы есть свои жертвы и великомученики, свои колоссальные, прославленные в жизни и творчестве личности. Писатели, претендующие на литературную элитарность, очень различны, в культурной олигархии особенно выделяется наиболее привилегированная и наименее многочисленная группа.

Наши шаманы нового образца чувствуют себя весьма удобно в паутине идеологических противоречий общества. Убежденные в своей роли оракулов, они изрекают пророческие истины, опираясь на свой очевидный престиж в литературе, чью продукцию можно рассматривать на равных с самыми развитыми литературами мира. В большой степени за такое ненормальное по природе своей явление ответственна сама индустрия культуры, которая и запустила «на орбиту» мирового потребления эти сверкающие литературные сателлиты. Разве не удивительно, что экономически неразвитый и угнетенный континент дает литературу такого качества? Европейцы дивятся столь невероятному «расцвету». Ослепленные критики твердят о «революционности» нашей литературы и считают ее достойной любых наград и отличий, каких угодно академических центров буржуазного мира. Латиноамериканские «интеллектуалы» гордятся своей литературой, и зазнайство их отнюдь не простодушно. Оно порождает убеждение, будто Литература (с большой буквы) спасет Латинскую Америку, будто до этого остался всего лишь шаг, если не меньше. Самые прославленные из наших шаманов — те, кто царствует без династических наследников или возможных заместителей, — с религиозным пылом провозглашают спасение Литературой — и это в наших-то странах, подверженных силам, куда более разящим!

Приключения и злоключения составителя начинаются с его неверия в эту новую эсхатологию. Он считает себя не более чем партизаном-одиночкой, воюющим на свой страх и риск. Его задача — на своей же территории атаковать установившиеся привилегии, особенно привилегии тех, кто относится к литературной фауне, к жвачным животным слова. При этом, возможно, он только лишь и сможет, что пустить себе пыль в глаза.

Он пытается преодолеть отчужденность художественного творчества, а добывается лишь возможности показать неизбежно присущие ей противоречия.

Так и прожил составитель десять лет, не написав ни единой строчки, в постоянной борьбе своей совести с литературой в их отношениях с нашей общественной действительностью. Частично преодолев в себе отвращение и самокритично решив испы-

тать силу слов в их функции идеологизированного мифа Абсолютной Власти, составитель занялся составлением докучливой «склепописи» текста романа «Я, Верховный», соединив тем самым ремесло писателя и строителя склепов. Он еще раз доказал правоту цитированных выше слов Русселя и с меланхолическим разочарованием подтвердил, как легко написанным словом можно обмануть других и себя самого.

Сейчас много пишут: библиографический взрыв более обширен и интенсивен, чем взрыв демографический, и усугубляется он еще тем, что в сфере литературного размножения никаких противозачаточных средств нет, а есть, наоборот, одни только стимулы да влечения, о которых знать не знали наши бедные шаманы прошлого.

Интересно было бы посмотреть, что случилось, если б все писатели Земли на какой-нибудь там всепланетной ассамблее решили хоть один год не писать ни строчки. Это не научно-фантастическая аллегория. Такая попытка — подвести сам статут литературного творчества к предельным границам отказа от него — могла бы выглядеть вполне правдоподобной. В романе под названием «Конгрессы», который сейчас компилирует составитель, как раз и рассказывается о том, что происходит в период этого добровольного или вынужденного литературного поста: это произведение основано на чистом вымысле, в нем, перевирая имена современных писателей, вовлекая в фантазмагорию литераторов прошлого, используя все типы искажений, нарушений, преступлений, составитель маскирует воображаемую действительность под ирреальность истории, соотнося тем самым свой роман с принципом, гласящим: нет истории литературы, а есть история в литературе.

Отсутствие литературы на таком континенте, как наш, может обернуться катастрофой или революцией. Это-то и пытается показать составитель, исследуя природу и сущность литературного творчества, а также некоторых явлений, подобно сыпи выступающих на теле нашего континента.

В конце концов все старое, ждущее смерти, и новое, ждущее рождения, то есть уже и еще не существующее, непременно проявится в своей истинной сущности.

Хосе Мария Аргедас

Я—НЕ БЕЗРОДНЫЙ*

Я с радостью принимаю премию Инки Гарсиласо де ла Вега, считая ее признанием творческих заслуг одного из представителей современного народа кечуа, который, осознав ценность родной культуры, смог обогатить ее, используя опыт более развитого искусства других народов, и тем самым пробудить к ней интерес читателя.

Кажется, сбылась мечта моей юности. Больше всего я мечтал о том, чтобы в русло креольской науки и культуры Перу влился мощный, полноводный поток культуры кечуа—народа, утвердившего в истории свое величие, но которого, однако, считали опустившимся, духовно ослабленным или же «загадочным», непроницаемым. На своей же земле кечуа оказались задавлены политическим гнетом, дискриминацией и экономической эксплуатацией; чтобы упрочить свою власть над ними, их запугали и отрезали от всего мира, а потом сами же угнетатели глядели на кечуа с отвращением или любопытством. Но тюремные стены не скроют свет человеческого разума, тем более свет культуры с многовековой традицией, и не иссушат родник любви, рождающий искусство. За этими стенами древний народ кечуа втайне оберегал свои традиции и продолжал мыслить и создавать песни и мифы. Все мы прекрасно знаем, что никакой стеной нельзя полностью разгородить нации. Судьба перебросила меня через эту стену, когда я еще был ребенком; я попал к людям, которые любили сильнее, чем ненавидели, и чья ненависть поэтому была не низменной, а возвышенной.

Попав по случайному стечению обстоятельств в университет Сан Маркос, я таким образом вошел в мир угнетателей моего народа; потом мне посчастливилось побывать в крупных зарубежных городах; но, с детства говоривший на кечуа, на всю жизнь очарованный песнями и мифами моего народа. я

сохранил в себе и постарался выразить то главное, что определяет меня как личность: живую, прочную, способную стать всеобщей связью великого притесняемого народа с лучшей и самой гуманной частью народа-колонизатора. Разделяющая наши народы стена могла и должна была рухнуть, духовные богатства обеих наций могли и должны были объединиться—я конкретный живой пример этому. Но этого не произошло, побежденный народ никак не мог—пусть даже для видимости, формально—отказаться от своей сущности, то есть обезродиться.

Я не безродный, я перуанец, который с гордостью говорит на испанском и на кечуа. Вот это я и хотел выразить средствами искусства и, кажется,—буду снисходителен к себе—я этого достиг. Именно поэтому я с радостью принимаю премию Инки Гарсиласо де ла Веги.

Но мое выступление было бы неполным, если бы я не упомянул о своих убеждениях, которые вдохновляли мою работу и позволили мне, насколько это было в моих силах, осуществить свою мечту. В ранней юности я был переполнен духом мятежа, жаждой борьбы, действия. Я читал Мариатеги, а потом и Ленина и понял устойчивую связь общественных явлений; социалистическая теория не только показала мне будущее, но и приумножила мои силы и дала им конкретное приложение. Насколько хорошо я понял социализм? Точно не знаю. Во всяком случае, социалистическая теория не убила во мне магического мироощущения. Я никогда не считал себя революционером, но именно социалистическая теория и связь с социалистическим движением высвободили и направили мою энергию в определенное и постоянное русло.

Другое мое убеждение состояло в том, что перуанскую действительность я всегда считал неиссякаемым источником для творчества, зная, что знакомство с жизнью других стран может только углубить понимание нашей огромной страны. Нет страны более многоликой, с более разнообразными землями и людьми; здесь представлены все цвета и оттенки, все степени жары и холода, любви и ненависти, все типы интриганов и хитрецов, все виды вдохновляющей символики... Солнечные долины побережья и гор, сельское хозяйство на высоте четырех тысяч метров, утки, живущие в горных озерах на такой высоте, где задохнулись бы любые европейские насекомые, колибри, летающие до солнца, чтобы испить его огонь и воспламенить все цветы мира... Заниматься подражательством здесь, в Перу, просто нелепо. Что касается индустрии, возможно, другие страны еще долго будут превосходить и подавлять нас, но что касается искусства, то мы уже можем заставить других учиться у нас, и для этого нет необходимости выходить за рамки нашей действительности. И пусть в словах моих не увидят никакого высокомерия...

Главным источником творчества я считаю жизненный опыт писателя. Если мы сравним перуанскую прозу, например, с аргентинской, то обнаружим, что в отличие от аргентинского наш роман построен исключительно на местном материале. Пытаться однозначно определить перуанскую действительность невозможно; это вся совокупность природной и географической среды, социальной жизни человека, отношений страны с другими странами. Мы, перуанские писатели,— а шире говоря, писатели всех стран, находящихся на территории древнего Тауантинсуйю *, даже те, кто только поверхностно знал природную и социальную среду своей страны,—всегда, насколько позволял наш собственный опыт, старались полнее отразить нашу действительность; в таких же странах, как Аргентина, художественная проза, наоборот, формировалась под влиянием литературных интерпретаций действительности других стран, главным образом европейских.

Я считаю литературу величайшей правдой, а не величайшим обманом: если бы она была обманом, мы, писатели, чувствовали бы себя отвратительно. Достаточно беглого рассмотрения лучших романов в истории литературы—и мы увидим, что эти бессмертные произведения написаны людьми, наиболее глубоко понимавшими природу и общество. Приведу только два примера. Кажется, в 1963 году самым известным писателям—в основном романистам—разослали анкету, в которой был такой вопрос: «Какой роман XIX века вы считаете лучшим?»—и подавляющее большинство величайшим романом прошлого столетия назвали «Войну и мир». Другой пример—«Дон Кихот». Так вот, я совершенно уверен, что никто в его время не знал испанскую действительность лучше Сервантеса. Конечно, образ Дон Кихота вымышлен, такого человека на самом деле не было и быть не могло, однако все мы считаем этот образ одним из наиболее правдивых в мировой литературе, все мы отчасти сравниваем себя с Дон Кихотами и с Санчо. Но если бы Сервантес не размышлял об Испании и болезненно не переживал за нее, разве смог бы он написать свой роман? Нет. Если бы он не сидел в тюрьме, не воевал—словом, не испытал множества превратностей судьбы, которые и помогли ему понять человека вообще и испанца в частности: был бы он знатным сеньором, прожил свою жизнь в аристократических салонах,—он бы не смог написать «Дон Кихота».

Связь писателя с действительностью—основа творчества. Характер прозы и поэзии изменяется в зависимости от характера нации, общественного устройства и степени преобразования человеком природной среды. Например, в европейской литературе редко встретишь захватывающие, пленительные описания природы, потому что в Европе почти не сохранился естественный пейзаж—все преобразовано деятельностью человека. Но насколько же иначе воспринимает окружающий мир перуанец,

особенно живущий в Андах! Ведь он воспринимает действительность уже совсем не так, как перуанец, живущий в прибрежной полосе! Да взять только горный район: какое разное мироощущение у индейца или человека, близкого к его среде, и у белого сеньора и людей из его окружения! Искренне и откровенно признаюсь вам: и сейчас я верю, что река—такое же живое существо, как и я сам. Как-то вместе с Альберто Эскобаром* мы путешествовали на пароходе по Рейну и я сказал ему (не помню точно, ему или другому попутчику): «Посмотри: как человек ни старался скрыть лик божества, отраженный в этой реке, так и не смог этого сделать: она по-прежнему хранит в себе образ какого-то божества—я чувствую это, хотя и не верю в бога». Берега Рейна окультивированы человеком до предела: на обоих берегах построено по две линии железной дороги и по две линии шоссе, сама река кишит судами, в торговом раже снующими на полной скорости, но для уроженца Анд с его своеобразным, несколько первобытным видением мира все это не скрывает присутствия божества. Вот тогда я и обещал себе написать небольшую статью под названием «Рейн и говорящий бог»; «говорящий бог»—так буквально переводится на испанский название реки Апуримак. Простите меня, если все это покажется вам несколько путанным, но такие непосредственные рассуждения, на мой взгляд, небезынтересны, ведь от высокоученых людей, например от Альберто Эскобара, вы этого не услышите. Тогда, на Рейне, я говорил своим друзьям, что, если бы взять нескольких крестьян из Пукио и перенести их на борт нашего корабля, они бросились бы на колени при виде этой реки.

Таким образом, отношение человека к действительности зависит от его личного мировосприятия, а оно в свою очередь обусловлено тем, насколько древнего происхождения его народ, как этот народ связан с природой, насколько он покорил ее себе. Покоряя природу, полностью обуздывая ее, человек тем самым обуздывает самого себя. В антропологической науке есть одно очень точное положение: «Человек—это существо, которое само себя приручило»; чем более человек цивилизован, тем больше он приручался и в то же время все больше «одомашнивал» окружающую природу. Итак, сама многообразная действительность и непосредственный опыт ее освоения и являются, как я несколько сумбурно попытался объяснить, источником творчества. Однако возникает вопрос: в чем сходство, а в чем различие между реальной действительностью и ее отражением в литературном произведении? Вот здесь мы в какой-то степени и сталкиваемся с тайной. Мне кажется, что мы, прозаики, особенно те, кто воспринимает мир как нечто живое, интерпретируем действительность, не стараясь показать ее иной, чем мы сами ее видим. Когда, с некоторой боязнью, я перечитал немного мною написанное, то бесконечно обрадовался, убедившись, что все это—чистая правда, без тени обмана. И я могу доказать, что это правда, хотя, как и в

романах Сиро Алегрии, многие мои герои полностью или частично вымышлены, например дон Бруно или Рендон Уиллка из романа «Кровь всех рас». В какой степени Дон Бруно выдуман? Герой правдив, абсолютно правдив! Этот сеньор—католик и приверженец всего самобытно перуанского, считающий, что техника и индивидуализм морально развращают человека,—существует на самом деле, и таких людей, таких феноменов, сочетающих в себе восток и запад, индейское и метисное, я знал лично, хотя и показал их, может быть, не так остро, живо, пугающе, как это можно было сделать.

Фактически я все сказал: реальная действительность—источник творчества. Чем теснее писатель связан с действительностью, тем полнее он сможет выразить суть человека, а говорить о конкретном человеке, к какому бы народу он ни принадлежал,—значит говорить о человеке вообще.

Хосе Мария Аргедас

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОЙ ВСТРЕЧЕ ПЕРУАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Я собираюсь сделать несколько необычное признание: меня воспитала моя мачеха. Мать умерла, когда мне было два с половиной года. Отец женился во второй раз на женщине, имевшей троих своих детей: меня, так как я был еще совсем мал, взяли в дом мачехи. Моя мачеха владела чуть ли не половиной деревни, у нее было множество слуг-индейцев, которых она, по традиции, презирала, даже не задумываясь, что представляет собой индеец на самом деле; и так как меня она презирала и ненавидела не меньше, чем индейцев, было решено, что я буду жить с прислугой на кухне, там же есть и спать. Спал я в большом корыте для замешивания теста—все вы такое видали не раз. Мне до того нравилось, лежа на шкурах и укрывшись несколько грязноватым, но зато теплым плюшевым одеялом, беседовать с прислугой, что, если бы моя мачеха узнала об этом, она тут же забрала бы меня под свое крылышко, превратив мою жизнь в пытку.

Так я прожил много лет. По воскресеньям отец приходил ко мне на кухню, слегка очищал мою одежду, а потом он снова возвращался в город, а я—к своему корыту и вшам. Сами же индейцы, особенно женщины, относились ко мне как к равному—с той только разницей, что я был белым и потому мне полагалось больше утешения, а утешали они меня как могли. Жалость страдающих сильнее, и в то же время в ней больше печали. С ранних лет в моем сознании навсегда запечатлелись два чувства: безграничная нежность и любовь индейцев друг к другу и ко всей природе—горам, рекам, птицам—и почти бессознательная, словно данная свыше ненависть к тем, кто их заставил страдать. Мое детство прошло в огне ненависти и любви.

Но не одна мачеха делала из меня человека, был еще и другой воспитатель, не менее активный, только чуть более

грубоватый.— мой сводный брат. Мне было еще семь лет, а он заставлял меня вставать в шесть утра и приводить его черного жеребца с большой фермы: там содержались лошади хороших пород, и, подобно всем аристократам, они были очень капризны: временами жеребец меня слушался, но иногда приходилось попотеть больше часа, пока удавалось заарканить его. Если я опаздывал, мой сводный брат— а ему тогда было около двадцати— жестоко наказывал меня прямо перед прислугой. Однажды за один проступок (о нем я не могу здесь рассказать— может быть, расскажу потом, в более тесной компании) он мне такое устроил!.. Как-то раз в качестве паж я участвовал в одном его походе, о котором мне неудобно говорить перед публикой. Он заставлял меня ездить на осле, думая тем самым унижить меня. Ослы звали Василек. Не было на свете больших друзей, чем я и мой осел. Так что гут мой братец обманулся— как в свое время и его мать. Так вот, он оставил меня сторожить своего черного жеребца, купленного за двадцать волов и двести баранов, а когда возвратился из того неприличного похода, стал честить меня за то, что я, дескать, потерял его пончо из шкуры ламы, хотя я-то прекрасно помнил, что пончо не было на седле. Он уже занес кнут, чтобы ударить меня по лицу, но в последний момент одумался, вскочил на жеребца, дал ему шпоры и умчался в гору на полной скорости, а я продолжал беседовать со своим лучшим другом в этом мире— незабываемым Васильком.

Возвратившись домой, на кухню, я сел обедать; прислуга, кстати сказать, относилась ко мне гораздо лучше, чем к хозяевам: мне дали суп, а рядом стояла тарелка роскошной маисовой каши с кусочком сыра. Вошел мой брат: он вырвал тарелку с кашей у меня из рук и швырнул мне ее в лицо, крикнув: «Ты не стоишь того, что ешь!»— собственно, такие слова у нас часто принято говорить. Я выскочил из дома, перебежал небольшую речушку, на другом берегу которой росло великолепное поле маиса, упал лицом в землю и взмолился богу, чтобы он послал мне смерть. Не помню, сколько времени я так лежал и плакал,— когда я опомнился, была уже ночь. Мой «добренький» братец первый раз в жизни обрадовался, увидев меня: он все-таки несколько перепугался и искал меня повсюду.

Мне также посчастливилось пожить в Пукио— провинциальном центре, который представлял собой огромную общину индейцев, никогда не дававших себя в обиду. Всякое притеснение со стороны сеньоров имело свой предел: если сеньоры переступали грань, они могли получить и, как правило, получали достойный отпор от четырех айлюс¹ общины Пукио. В Сан-Хуан де Лукинас, где жили сеньоры, чья жестокость была неопиcуемой, я познал любовь и ненависть индейцев, а в Пукио, увидев, как комунерос сообща работают в поле, как

¹ Вождь, глава клана у индейцев Перу.

они посещают свои собрания, я постиг огромную, поистине неизмеримую силу индейских общин. За двадцать восемь дней такая община построила стопятидесятикилометровое шоссе, спроектированное местным священником. Когда индейцы передавали в дар алькальду первый грузовик, они сказали: «Вот вам грузовик; судя по всему, сила его исходит из скопления газов, которые он испускает. Берите его — вам он будет полезней, чем нам». Вранье! — выиграли от всего этого сами индейцы, потому что баран, стоивший пятьдесят сентаво, после постройки дороги стал стоить пять солей, потом десять, потом пятьдесят, и индейцы настолько обогатились, достигли такого высокого жизненного уровня и такой экономической независимости, что стали просто дерзки, отчего большинство сеньоров уехали в Лиму, не в силах снести их высокомерия. А Варайон — алькальд Чаупи — сказал субпрефекту и алькальду при передаче грузовика: «Сеньоры, мы построили шоссе за двадцать восемь дней — но это для нас пустяк. Если захотим, мы прорубим туннель через эти горы к морю. У нас достаточно силы для этого». Я сам был тому свидетелем, и все это запечатлелось в моем сердце.

Затем я начал скитаться по всему Перу. В 1924 году приехал в Арекипу, где был почетным гостем Каса Росада¹. Оттуда подался в Куско, из Куско в Абанкай, из Абанкай в Чальуанку, из Чальуанки — снова в Пукио, оттуда в Коракору, в Йайос, в Пампас, в Гуанкайя — словом, я объехал множество мест; мне даже посчастливилось совершить четырнадцатидневное путешествие верхом из Куско в Ику.

Я поступил в университет Сан Маркос. Там ко мне никогда не относились свысока как к провинциалу. Вот где меня дразнили горцем и обращались со мной весьма сурово, так это в колледже «Сан Луис Гонзага» в Ике — правда, отвечал я обращением не менее суровым. Однажды на экзамене секретарь колледжа по имени Боливар сказал, увидев мой ученический дневник с отличными оценками: «Ох, уж эти мне дети гор! Вечно им ставят высшие баллы за то, что они знают кучу всяких стишков. Посмотрим, как он сейчас у меня получит «Отлично...». Я собрался с мыслями и ответил лучше, чем кто-либо вообще за всю историю «Сан Луис Гонзага». Как горец, я считал себя обязанным сделать это — и сделал.

В Лиме я уже не выступал защитником горцев, а стал приверженцем жителей береговой линии, потому что они, особенно писатели моего поколения, откровенно говоря, относились ко мне искренне, сердечно, даже с некоторым подобострастием. Первым моим другом стал Луис Фелипе Аларко — представитель аристократии Лимы. Я был обескуражен, увидев его апартаменты с обилием комнат, мебели и зеркал; когда меня пригласили обедать, я толком не знал, как обращаться со множеством столовых приборов. Но Луис Фелипе смотрел на

¹ Район бедногы.

меня почти с таким же обожанием, с каким в прошлом — слуги, поверенные и лакеи моей мачехи, да почиет она с миром. Затем я подружился с ныне известными деятелями, такими, как Карлос Куэто, Эмилио Вестфален, Луис Фабио Ксаммар; правда, Сиро Алегрию мне не довелось знать, потому что его выслали: он был слишком опасен для Перу. Одно из наиболее сильных моих впечатлений, о котором я вспоминаю с чувством...—не могу найти точного слова—с чувством ужаса и восхищения одновременно, оставил во мне разговор трех самых резких, жестких и непреклонных ораторов, когда-либо бывших в Лиме: Мартина Адана, Энрике Бустаменте-и-Бальивьяна и Рауля Порраса Барренечеа: втроем они обсуждали, как уничтожить род человеческий. Даже в лучших произведениях художественной прозы, поэзии, эссеистики никогда я не чувствовал такой мощи испанского языка, какую услышал в речах этих великолепных гадин.

Писать я начал после того, как прочел первые рассказы о жизни индейцев: они были насквозь фальшивы, хотя и написаны литераторами, которых я уважаю и у которых я брал первые уроки,—Лопесом Альбухаром и Вентурой Гарсиа Кальдероном. Лопес Альбухар наблюдал жизнь индейцев из своего кабинета следователя по уголовным делам, а сеньор Вентура Гарсиа Кальдерон уж не знаю от кого об индейцах и слышал. Я был глубоко уверен, что главная сила Перу не в больших городах, а в деревнях—в тех самых общинах, которые, по крайней мере те, что я сам видел, основаны на одном принципе поведения, звучащем приблизительно так: «Без злобы»; если бы этот принцип принять у нас повсюду, мы бы смогли построить дорогу отсюда до Нью-Йорка за те же двадцать восемь дней. В тех рассказах личность индейца была искажена до неузнаваемости, а сама обстановка описывалась таким фальшивым, медоточивым до глупости тоном, что я решил: «Нет, я должен сказать правду, описать все, что я сам пережил и выстрадал». Мои первые рассказы были изданы небольшой книжкой под общим заголовком «Вода». Я читал ее таким понимающим людям, как Вестфален, Куэто и Луис Фелипе Аларко. Рассказы им понравились. Хоть я очень старался написать их на хорошем испанском языке, стиль их получился весьма бедным, так как в течение восьми лет я разговаривал только на кечуа, а испанский учил очень поспешно. И пусть это не прозвучит упреком моему отцу, которого я безмерно уважаю, но если мне случалось говорить в присутствии его важных гостей, он стыдился за мой дурной испанский. На слух мои рассказы, написанные на книжном кастильском наречии, показался мне отвратительным, я почувствовал, что сфальшивил не меньше, чем писатели, против которых сам же выступал и которых собирался поправлять. На глазах у своих друзей, невзирая на их замешательство, я порвал свое произведение. Месяцев шесть или семь спустя я заново написал эти рассказы—уже совершенно по-другому. Я прямо-таки адски работал

над их языком, стараясь привнести синтаксические оттенки кечуа в испанский. Некоторое время я никому не показывал написанного. Тогда я работал на почтамте и как-то вечером, когда было немного народу, перечитал рассказ, и он мне понравился: это было как раз то, что я и хотел увидеть. Тогда я опубликовал его.

Короче говоря, университет я не окончил: когда я был на четвертом курсе, один из отменных диктаторов упрятал меня в Сексто—тюрьму, которая была столь же мила и добра, как и моя мачеха. Там я познакомился с самым лучшим и самым худшим, что есть в Перу; по выходе из тюрьмы меня послали преподавателем в колледж в Сикуйани, потом я возвратился в Лиму, окончил курс антропологии. Немного поездил по Европе, побывал в Соединенных Штатах. После издания моей предпоследней книги «Глубокие реки» я приобрел некоторую известность в Лиме, и меня начали приглашать к себе многие влиятельные люди столицы—среди них как искренние друзья писателей, так и те, кто просто украшает писателями свои салоны. Так я немного узнал и высшее общество Лимы. Я чувствовал себя неуютно в салонах и если и посещал их, то только из желания лучше узнать светское общество—поэтому я никогда не использовал свои связи. Раз уж требуют, чтобы мы исповедовались—а здесь присутствующие для меня более уважаемые исповедники, чем те, кто работают в наших святых церквях,—скажу вам как на духу: мне посчастливилось увидеть жизнь всех слоев перуанского общества—разве что министром культуры я не был. Зная Перу снизу доверху, я решил написать роман, изображающий все эти прослойки со всем, что в них есть ценного и пустого. Мы живем в необыкновенной стране. Я был в Соединенных Штатах—это страна почти неизмеримая; но если их неизмеримость достигает тысячи метров в глубину, то наша—двух миллионов метров. США—настоящий монстр величия, изобилия и техники, но нет в этой стране столько сердца, мысли, великодушия, сколько есть у нас. Вот я и написал роман «Кровь всех рас» и постарался показать в нем все хорошее и дурное в жизни Перу. В романе три главных героя, двое из них родные братья, владельцы огромного поместья, проклятые отцом за то, что они отняли все его имущество. По особым причинам братья ненавидят друг друга: один из них мыслит по-старинке, феодальными категориями, и убежден, будто надо сдерживать развитие страны, сохранив ее древнюю первооснову; другой брат, получивший образование в Лиме и в Соединенных Штатах, уже почти инженер, мечтает превратить Перу в государство североамериканского типа. По сути дела, один хочет модернизировать страну, не изменяя ее древних традиций, другой ненавидит прогресс, считая его губительным для чистоты души. Между этими двумя противоборствующими героями клином вбит третий—благородный индеец Рендон Уиллака, выстрадавший все, что может выстрадать индеец в Лиме.

Хуан Рульфо

ВЫЗОВ ТВОРЧЕСТВУ

К сожалению, в детстве никто мне не рассказывал сказок; на моей родине люди очень замкнутые, любой почувствует себя там иностранцем.

Между собой-то они разговаривают: садятся по вечерам и рассказывают различные истории, но как только кто-нибудь подойдет, сразу же замолкают или начинают говорить о погоде: «Кажется, сегодня будет дождь, вон оттуда вроде бы идут тучи». Словом, мне не посчастливилось слышать от взрослых сказок, поэтому пришлось сочинять их самому. Действительно, я думаю, что один из принципов литературного творчества — воображение. Все писатели — выдумщики, а литература — обман, но такой, что воссоздает действительность; таким образом, отражение действительности — это важнейшая основа творчества.

Существует три способа отражения: первый — создание героя, второй — изображение среды, в которой герой будет действовать, третий — показ самого действия, самовыражения героя. Вот из этих трех компонентов и складывается литературное произведение. Несколько слов хочу сказать об особенностях моего собственного творческого процесса. Я испытываю страх перед чистым листом бумаги и карандашом, а пишу я только от руки. Я не жду вдохновения, приступаю к работе, никогда я не верил в него и всегда считал литературное творчество в первую очередь трудом. Вначале не знаешь, что получится: пишешь множество страниц, прежде чем неожиданно не возникает одно-единственное слово, которое и даст ключ к пониманию того, что надо создать и что из этого может выйти. Иногда получается, что я пишу пять, шесть, десять страниц, а герой, каким я хотел бы его видеть — достоверным, живущим своей жизнью, — все не появляется. И вдруг он рождается и сам ведет меня за собой. По мере того как герой

обретает жизнь, все яснее становится его дальнейшая судьба; следуя за ним неведомыми путями, я, однако, привожу его к реальности или, если угодно, к нереальности. Так удастся сказать самое важное, удастся воссоздать то, что произошло или могло бы произойти, могло случиться, хотя и не случилось. Мне кажется, самое главное в творчестве — взвесить свой опыт и обдумать, что ты хочешь рассказать: будет ли этот вымысел похож на правду, впишется ли он в знакомую нам действительность, станет ли частью пережитого, то есть в какой-то мере хроникой или репортажем.

Мои земляки много критиковали меня за то, что я все выдумываю, а не рассказываю правду. «Того, что ты написал,— говорят они,— на самом деле не было». И этого действительно не было. Воображение для меня — первооснова творчества, оно и движется по тем трем важнейшим путям отражения, о которых я говорил: оно бесконечно, безгранично, и если круг воображения где-то замкнулся, надо разорвать его или найти некую дверь и через нее выйти за пределы этого круга. Так выявляется еще одна грань творчества — интуиция, которая помогает оживить на бумаге то, чего на самом деле не было. Короче говоря, на мой взгляд, писательский труд основан на воображении, интуиции и правдоподобию. Из этих компонентов и образуется сюжет рассказа. В литературе коллективного труда быть не может, писатель работает только в одиночку, и одиночество превращает его в своего рода медиума, посредством которого читатели общаются с миром непознанного, при этом сам писатель подчас не подозревает, что творит он бессознательно, интуитивно. Мне кажется, все это в принципе и лежит в основе сюжета любого литературного произведения. Наконец, есть еще один очень важный аспект — выбор определенной темы, а главных тем, как всем прекрасно известно, всего три: любовь, жизнь и смерть — других тем нет. И надо преподнести их в такой форме, чтобы не повторить уже сказанное другими. И хотя сами темы вечны и от Адама до наших дней все пишут об одном и том же, каждый может написать об этом по-своему. Надо найти основную форму трактовки тем, которая, мне кажется, главенствует в литературном творчестве и определяет читательский интерес к тому или иному произведению.

Рассказ или книга, уже законченные и опубликованные, для автора мертвы, он больше о них не вспоминает. Но если произведение не совсем завершено, автор все время мысленно возвращается к нему, понимая, что работа еще не окончена, еще не все сказано. И тогда надо просмотреть все с самого начала, чтобы понять, где произошла ошибка, найти неудавшийся образ.

Лично мне не свойственно рассказывать о себе: в моих произведениях не отражены ни мои впечатления, ни мой личный опыт, ни события моей жизни: я могу только выдумывать или — если есть какая-либо точка опоры в действительно-

сти—воссоздавать. Я никогда не пересказываю того, что произошло в действительности, я основываюсь на интуиции, которая и порождает вымысел.

Как я уже говорил раньше, самое важное—выбрать тему, найти героя, придумать, как «оживить» его. Наибольшего труда мне всегда стоило самоустраниться из своего произведения. Я предоставляю своим героям действовать самостоятельно, а не по моей указке, иначе я впаду в искусственность и в пустословие... Рассказ я считаю более важным и более трудным жанром, чем роман, так как в рассказе надо суметь сказать многое на немногих страницах, надо все время сжимать повествование и ограничивать себя: невероятно трудно на трех, четырех или десяти страницах уместить то, что другие рассказывают на двухстах,—в этом смысле новеллист в какой-то степени походит на хорошего поэта. Поэт все время должен сдерживать своего Пегаса, чтобы тот не закусил удила, иначе начнется словоизвержение, писание станет самоцелью и ничего хорошего из этого не получится. Для новеллиста главное—тоже сдерживать себя и избегать пустословия. Я определенно предпочитаю рассказ—особенно жанру романа, представляющему много возможностей для болтовни.

Говорят, роман—это жанр, вбирающий в себя все прочие жанры: и рассказы, и драму, и философские, и нефилософские эссе, и множество самых различных сюжетов; в отличие от романа рассказ очень ограничен и концентрирован, он раскрывает сюжет немногословно.

Мне кажется, что писатель должен быть менее всего мыслителем-интеллектуалом: ведь его идеи и размышления всегда очень личностны и не должны влиять на читателей, писателю незачем заставлять других жить по его идеалам. Если писатель окончательно убедился в этом—значит, он кое-чего уже достиг.

Как известно, нет такого литератора, который писал бы все, что ему приходит в голову: очень трудно без неизбежных потерь перевести мысль на бумагу; думаю, никому еще это не удавалось в полной мере. Как ни печально, но это так. Невозможно воплотить полностью все свои идеи в одном произведении: многое из того, что хотелось сказать, навсегда останется невысказанным—таков процесс творчества, по крайней мере у меня он таков. А результат творчества определяет не автор, а читатель: автор не знает, насколько удачна его работа, он чувствует только, что она несовершенна, многое из задуманного сказать не удалось, но в конце концов что-то он все-таки выразил, а как—об этом уже должен судить читатель.

Хуан Рульфо

ИЗ ИНТЕРВЬЮ

На ставший уже обязательным вопрос о своей замечательной повести «Педро Парамо» **Рульфо** ответил так: «Я никак не мог найти в своей библиотеке книгу, которую давно уже искал и хотел прочитать. Я весьма смутно представлял себе, что это за книга, но в библиотеке ее не находил. Вот я и решил ее написать».

* *

— Первый вопрос хотелось бы задать о вашем детстве и о вашей родине — расскажите нам о Халиско.

— Халиско — штат на западе Мексики, в основном с засушливым климатом. Одно время это был плодородный район, но из-за раздела земли и измельчания земельных участков началась эрозия почвы; поэтому многие ушли из своих деревень; большинство живущих в Соединенных Штатах Америки мексиканцев-чернорабочих — как раз уроженцы этого района, Халиско. Это штат гористый, вернее, частью гористый — его пересекает западная горная цепь, но в некоторых местах есть равнины; климат разнообразен: в горах холодно, но зато равнины, которые находятся почти на триста или четыреста метров ниже уровня моря, не зря называют горячей землей. Это название относится к целой зоне, к целой полосе земель, протянувшихся через различные западные штаты страны. В этом районе — в зоне горячей земли, — как правило, и происходит действие моих рассказов.

— Отражены ли воспоминания детства в Ваших произведениях?

— Как таковых воспоминаний в них нет, но рассказываю я именно об этом районе, потому что я его знаю. Ведь детство больше всего влияет на человека, или, скорее, меньше всего

забывается, дольше сохраняется в памяти. Действительно, в моих произведениях отражены обстановка, атмосфера, колорит Халиско, та же социальная ситуация, все это я помню, и поэтому все мною описанное происходит в той местности.

— Какие книги Вы читали, когда научились грамоте?

— В моем доме хранилась библиотека священника нашего местечка: началось восстание кристерос, и священник перенес свою библиотеку в мой дом. Я прочитал ее всю, начиная от Эмилио Сальгари и кончая Александром Дюма. Этот священник был необычен: в его библиотеке почти совсем не было молитвенников и прочих религиозных книг, зато было много исторической и художественной литературы. Также имелся Индекс — знаменитый папский перечень запрещенных книг.

— А сами запрещенные книги были?

— Да, были. Священник собирал библиотеку в небольшом селении (правда, не таком уж небольшом — 7000 жителей), он ходил по домам и забирал книги под предлогом того, что он как официальный цензор должен сообщить родителям, разрешает ли церковь их детям чтение тех или иных книг. И вот под этим предлогом он отобрал у населения все книги и стал единственным держателем библиотеки.

— Что-нибудь произвело особое впечатление на Вас как на юного читателя?

— В основном это были приключенческие романы, не считая некоторых книг по истории, например Булнеса, писавшего о Хуаресе. Булнес был противником Хуареса, но в этом смысле он не повлиял на меня, зато его работа немного познакомила меня с историей Мексики, прежде всего XIX века — самой тяжелой для страны эпохи. В библиотеке было еще много интересного: другие исторические сочинения, хроники конкисты.

— Насколько я понял, Вы и в дальнейшем продолжали читать, взахлеб. Какое впечатление производят на Вас современный мексиканский роман и другие произведения мировой литературы?

— На самом деле, я читал то, что читают подростки: Сальгари, Александра Дюма, Дика Терпина, Ситтинга Булла, в общем, такого типа книги... Буффало Билла.

— Вы их перечитываете?

— Нет, их уже невозможно найти. Но среди книг, прочитанных мною в том возрасте, были и серьезные книги — произведения европейских авторов. Кнут Гамсун, например, открыл мне двери в другой мир, в литературу иного типа — уже более серьезную. Приключенческие романы я и читал, как читают приключенческие романы. Что мне больше всего нравилось в то время и что я больше всего читал, так это русских авторов; их издавали в Испании, и оттуда эти издания доходили до нас. Выпускалась серия книг, которая называлась «Всемирная библиотека», в ней печатали произведения боль-

шинства русских авторов: Леонида Андреева, Достоевского и прочих.

— Продолжателем какой литературной традиции Вы считаете себя: мексиканской или той, к которой относят Ваше творчество, сравнивая Вас с Фолкнером и некоторыми европейскими писателями?

— Я читал писателей мексиканской революции и считаю их лучшими писателями, какие были в Мексике, но читал я их без упоения — просто как учебный материал на факультете философии и литературы, но они не оказали на меня никакого влияния, в том числе и Асуэла. Роман его* кажется мне беспомощным и очень слабым во многих отношениях; понятно, что он прославился как первый роман революции; но я предпочитаю, например, Рафаэля Муньоса, он выше всех остальных.

— Говорилось о Вашем влиянии на Гарсиа Маркеса. Как Вы думаете, это правда, или Вы считаете, что литературное развитие идет совершенно новыми путями и не связано с предшествующим литературным опытом?

— Я не верю, что Гарсиа Маркес испытал мое влияние. Гарсиа Маркес — это нечто совсем иное, это великий романист, великий писатель, который, как и я, сам шаг за шагом выпестовал свои произведения... Я очень уважаю Маркеса и роман его считаю абсолютно самобытным. Не знаю, может быть, некоторые критики обнаружат мое влияние на других писателей, но лично я не назову ни одного, на которого я бы повлиял.

— Считаете ли Вы, что Ваши произведения уходят от чисто мексиканского содержания к символике более широкой?

— Да, так уж получилось, это — непредвиденное в творчестве. Я вовсе не для того писал, чтобы мои вещи вышли за пределы Мексики, но им суждено было стать известными, очень широко известными, они переведены на разные языки, их читают повсюду, однако, повторяю, я этого не предполагал. С другой стороны, я не собирался писать и о чем-то сугубо мексиканском, потому что понятие «мексиканское» не представляет собой совершенно ничего цельного. Мексиканское — это много Мексик. Нет ничего определенного, что позволило бы нам сказать: это Мексика, а это не Мексика. Мексика в одно определение не укладывается. Это будет только часть Мексики. Одна из многих частей Мексики.

— Какую Мексику Вы больше всего знаете?

— Как я уже говорил: я — с запада страны, из креольского района, где метисация была незначительной, так как в Новой Галисии — бывшее название Халиско — конкиста превратилась в уничтожение; были уничтожены все индейцы, их вообще не осталось, и провинцию заселили андалусийцами и эстремадурцами.

— Раз уж об этом зашла речь, расскажите о Вашей собственной генеалогии.

— Кажется, мои предки были готами.

— Вам известно, что в Испании значение этого слова имеет отрицательный оттенок?

— Да, оно означает варвар.

— Готами в Испании называют неисчислимую рать завоевателей.

— Да, но, кроме того, готами в Испании называют варваров, которые служили в Римских легионах и были приведены сюда Атаульфом; как раз воины Атаульфа и остались в Испании после крушения Римской империи. Мои предки происходят с севера Испании, моя вторая фамилия— Бискаино, так что ясно, что родом они из Басконии.

— Для латиноамериканского романа характерен интерес к социальным проблемам. Явно ли он выражен в Ваших произведениях? Вы намеренно обращались к социальным проблемам, или просто у вас в Америке иначе писать невозможно?

— Действительно, литература Латинской Америки обращается к социальным аспектам неспроста, о них надо писать, ведь во всей Латинской Америке общественные проблемы остаются самыми насущными. До тех пор, пока не решена социальная или экономическая проблема, никогда не будет решена проблема политическая. Наши страны полны чудовищных общественных противоречий, ужасающих контрастов роскоши и нищеты. Поэтому написать роман, не затрагивающий социальный аспект,—значит как бы выйти за рамки действительности. Некоторые пишут реалистический автобиографический роман, а потом оказывается, что он отразил проблемы данной страны. Я считаю, что не принадлежу к такому типу писателей. Я не стараюсь специально отражать проблемы своей страны, хотя и затрагиваю некоторые социально-психологические аспекты, например крестьянскую тему, темы фанатизма, предрассудков, отчисти магии, мифологии и религиозного синкретизма.

Религиозный синкретизм очень ощутим в Мексике; если метисация этническая здесь, видимо, завершилась, то духовная еще нет. К тому времени, когда произошло изгнание иезуитов—в 1767 г.,—некоторые миссионеры еще пытались понастоящему христианизировать индейские народы и всю страну, и среди них были не только иезуиты, но и францисканцы, и монахи других орденов. Но духовное завоевание Мексики свершено только наполовину. Часть народа осталась полухристианской-полуязыческой. Так возник религиозный синкретизм, а из него—особая мифология, очень схожая с мифологией других индоамериканских стран. Под индоамериканскими я подразумеваю не такие страны, как Аргентина, Уругвай, Чили, в которых живут только европейские переселенцы, а остальные страны Латинской Америки: мы их называем Мезоамерикой, но этот термин не везде принят. А нас иногда называют южноамериканцами, однако мы, мексиканцы, вовсе не южноамериканцы—мы североамериканцы, но не США—хотя мы тоже Соединенные Штаты, ведь наша страна назы-

вается Соединенные Штаты Мексики или Мексиканские Соединенные Штаты. Мы относимся к северу, к нищему северу Америки. Смесь католицизма и язычества и определила наш характер, характер загадочный, почти мистический, отражающий путаницу в религии и сознании народа. Языческая мифология и христианский ритуал — эти два компонента смешались и породили то, что называют синкретизмом.

— А Вы сами религиозны?

— Я католик.

— Что означает считаться католиком в стране, чью религиозную историю Вы только что вкратце изложили?

— Нас крестили, мы посещали церковь, принимали первое причастие, до определенного возраста молились, но в какой-то момент мы поняли, что все это ни к чему не приводит, и тогда вопросы католицизма отошли для нас на задний план. Так обычно и бывает с людьми, принадлежащими к средним классам.

— Как, по Вашему мнению, влияет на писателя столичная обстановка Мехико? Она оглушает или же создает творческую атмосферу?

— Отвратительная обстановка. Мехико — один из самых тяжелых городов в мире... город, созданный ужасающим демографическим взрывом. В настоящее время в нем живет что-то около 14 миллионов, этот город — не вертикальный, как европейские города, а плоский, и растянулся он по всей долине Мехико. Демографический взрыв происходит за счет ежедневно приезжающих из провинции людей — 30 000 человек в год. Кроме того, этот город вообще не располагает к спокойствию; в какой-то степени он производит даже внушительное впечатление благодаря невообразимому потоку машин и людей. В нем не найдешь тихого уголка. Некоторые переезжают из Мехико в более спокойный город Куэрнавака. А в Мехико, хоть он и считается политическим и культурным центром страны, многие писатели не живут.

— Много ли Вы общаетесь с деятелями науки и искусства?

— Нет, фактически не очень много. Но, в основном, я со всеми знаком и со всеми связан. Обстановка в Мехико для писателя неблагоприятная. Мексиканским писателям, за исключением двух или трех, таких, как Луис Спота, и некоторых других, живущих на литературный заработок, приходится где-нибудь работать; я вот работаю в Национальном институте индеанистики, участвую в издании книг по социальной антропологии, и эта работа занимает у меня большую часть времени. Именно поэтому у меня почти нет возможности писать и я не могу целиком посвятить себя литературе.

— Работа, связанная с антропологией, каким-то образом удовлетворяет Ваш огромный интерес к истории? Не могли бы Вы сказать, откуда в Вас, писателе, эта страсть к истории?

— Мне очень нравятся хронисты XVI, XVII и XVIII веков. Нравится их стиль, свежесть их языка. Этот язык очень

сочный, для современной Испании он уже архаичен, а для нас еще нет — на моей родине до сих пор говорят на таком языке. Благодаря чтению мексиканских хроник конкисты, религиозных или исторических, я понял, что помимо учебников по истории есть очень интересные наблюдения очевидцев; хронисты писали очень искренне, даже не подозревая, что их когда-нибудь будут читать...

— Как и все, не так ли? Не думаете ли Вы, что все пишут, понимая, что, может быть, их никогда не прочтут?

— Мне кажется, что нет таких, кто пишет, думая о своих читателях. Заслуга хронистов была в том, что они никогда не писали просто так. Они отмечали все происходившие события и делали это языком, какого в образованной Америке уже не услышишь.

— Я хочу Вас спросить о параллельности судеб Рульфо и Арреолы. Как случилось, что, родившись в один и тот же год и будучи друзьями, вы пошли разными путями в литературе?

— В сущности, Арреола несколько вычурен, но как писатель он весьма престижен. С юных лет Арреола увлекся французской литературой: зачитывался Клоделем и другими французскими писателями той эпохи и, имея великолепную память, заучивал их наизусть. Таким образом, он не только выучил французский язык, но и сам офранцузился, увлекся стилистикой. Ему не важно, что сказать, важен стиль — как это написать. Его интересует не сам факт, а то, как он описан. В общем, я могу сказать одно: Арреола — прирожденный стилист, и у него прекрасная память. Он настоящий стилист, что про многих из нас сказать нельзя. Мы обращаем недостаточное внимание на стиль.

— Вы — писатель. Но одновременно Вы увлекаетесь историей — то есть, как Вы сказали, фотографией какой-то эпохи, понятное дело, фотографией документальной. Почему этот критический, аналитический, реалистический аспект Вашей личности до сих пор не выявлен в критических статьях или в репортажах?

— Потому что я не умею писать репортажи и был бы плохим репортером: я не умею описывать то, что вижу: я могу увидеть, пронаблюдать и услышать много всякого, но не могу это развить. Это касается и событий моей жизни. Поэтому ни в одном моем произведении нет никакого автобиографизма. Я не умею описывать то, что вижу, то, о чем я рассказываю, я должен себе вообразить.

— Есть три художника, которые каким-то образом могут быть соотнесены с мексиканской литературой: Ривера, Сикейрос и Ороско. Есть и такой художник — Куэвас, которого можно ей противопоставить. Эти сопоставления верны?

— На самом-то деле больше всего я люблю Ороско. Ни Ривера, ни Сикейрос мне ничего не говорят. А Ороско говорит, Ороско я чувствую. К тому же Ороско происходит из тех же мест, что и я сам. Мне очень нравится его живопись, особенно

его фрески в Гвадалахаре, его «Монах» в больнице Приюта Кабаньяс и его «Идальго» в Национальном Дворце, росписи во Дворце Правительства в Гвадалахаре. В искусстве Ороско есть мощь, какой не обладают другие художники, ни Ривера, ни Сикейрос. Это мощь динамичная, интуитивная—да, во многом интуитивная, самобытная.

— Считаете ли Вы удачным сравнение Ваших произведений с живописью, например, Ороско?

— Некоторые критики считают такие сравнения более или менее удачными. Я думаю, что это разные вещи. Между литературой и живописью мало общего. Живопись—это совсем другое искусство.

— Предпоследняя тема, которую я хотел бы затронуть, касается мифологии и древних мексиканских обычаев, отраженных в Ваших произведениях. Я вспоминаю, например, такой эпизод из Вашей книги: родители решают дать сыну имя по первой вещи, которая появится у них в доме, и этой вещью оказывается велосипед, так что сына называют Хуаном Велосипедом.

— Да, это было во времена губернатора Гарридо Канабала, в штате Табаско, когда он запретил при крещении называть детей по церковному календарю. Например, я знал одного мулата из Коста-Рики по имени Скотт. Я спросил его, что он—англичанин, а он ответил—нет, его отец родом из Табаско и звали его Скотт, Эмульсия Скотт. Словом, ясно, что они брали имена с этикеток различных товаров и иногда звались Жилетт или Алка-Сельтцер.

— Сейчас их бы звали Грюндиг, Хонда...

— ...или Фольксваген.

— Мне хотелось бы спросить Вас об Октавио Пасе.

— Октавио Пас—великий поэт, великий эссеист и великий человек, он много работал и много писал, и сейчас можно считать, что вместе с Педро Салинасом он один из лучших поэтов нашего времени.

— Что отличает Октавио Паса как мексиканского писателя?

— Октавио Пас никогда не порывал с Мексикой, с мексиканской культурой. Он много лет жил вне страны—в Париже, где был послом; но он всегда чувствовал родные мексиканские корни, может быть, потому, что отец его тоже был родом из Халиско. Мы, уроженцы Халиско, очень привязаны к своей земле.

— Вы перечитываете свои произведения после написания? Входят ли они в круг Вашего чтения?

— Нет, уже давно я не читал своих книг, очень давно.

— Как Вы воспринимаете свое произведение, уже опубликованное?

— Оно умерло, оно для меня мертво.

— А когда его пишете?

— А когда пишу, испытываю к нему огромный интерес.

Габриэль Гарсиа Маркес

ИЗ БЕСЕДЫ С ЛУИСОМ СУАРЕСОМ

— Так называемая магическая литература принадлежит народам и странам, которые находятся в состоянии отсталости. Если эти народы достигнут определенного уровня развития, должен ли будет исчезнуть и этот магический мир, а также его литература в Латинской Америке и в других странах мира?

— Так называемая магическая литература Латинской Америки, которая является, быть может, самой реалистической литературой мира, заключена в границах вполне определенного культурного региона: это страны Карибского бассейна и Бразилия. Считается, что своим магическим зарядом она обязана негритянскому элементу. Но в действительности этот заряд — более раннего происхождения. Первый шедевр магической литературы — это «Дневник Христофора Колумба». И он уже настолько пронизан магией карибского мира, что и сама история книги стала невероятной.

— Ну, а как распространялась или эволюционировала «литературная магия» после Колумба?

— А вот как. Эта приверженность карибского мира к фантастике окрепла благодаря привезенным сюда африканским рабом, чье безудержное воображение сплавилось с воображением индейцев, живших здесь до Колумба, а также с фантазией андалузцев и верой в сверхъестественное, свойственной галисийцам. Из всего этого не могло возникнуть иного изображения действительности, не могло возникнуть иной литературы и, разумеется, живописи и музыки, чем те, какими мы располагаем в Карибском регионе. Афрокубинская музыка, калипсо* или ритуальные песни Тринидада соотносятся с нашей литературой, а также, например, живописью Вильфредо Лама, потому что все это — эстетические выражения одной и той же реальности.

— А в будущем, когда в Латинской Америке изменится

положение дел благодаря материальным завоеваниям и развитию?...

— Я думаю, что в грядущем судьба этих эстетических проявлений будет зависеть не столько от степени развития общества, сколько от типа общества, в котором мы станем жить завтра. Конечно, в социалистическом обществе все эти достоинства не исчезнут, а очистятся и окрепнут, ибо я верю, что социализм не только сохранит культурные традиции народов, но разовьет их до самых блестящих результатов. Я надеюсь, что именно это произойдет на Кубе. И в самом деле, здесь всего через двадцать лет победы революции мы начинаем видеть весьма наглядные проявления социалистической культуры, вобравшей в себя и магические традиции.

— Сегодня много говорят об ангажированности и о воинствующей позиции в литературе, в искусстве, вообще в жизни. Как понимать ангажированность в литературе? С кем и во имя чего? Какова твоя позиция? Какова, по-твоему, должна быть позиция других?

— Нам, писателям и художникам, пришлось в течение многих лет жить под тяжестью грозного вопроса: в чем состоит наша ангажированность? Думаю, что она, конечно, существует, что она должна существовать, но это относится не только к писателям и художникам, но также к плотникам, медикам, футболистам. Всякий, кто стремится изменить мир во имя более справедливого общества, должен быть ангажирован. И все же вопрос мне не нравится, потому что он фатальным образом ведет к абстрактным понятиям. Я говорил много раз и повторяю теперь, что для меня, писателя, писать хорошо — это также революционный долг. Грэм Грин сказал мне однажды, пролетая над Карибским морем, что мы, романисты, — не интеллектуалы, а «эмоционалы». Это вызвало во мне чувство огромного облегчения, так как я должен признаться, что питаю врожденное предубеждение к интеллектуалам, что испытываю некое раздражение, когда меня так называют, и что на самом деле отношусь с изрядным недоверием к тем, кого считаю таковыми. Но, конечно, в основе этого лежит проблема дефиниций.

— В таком случае, кого ты считаешь интеллектуалом?

— Интеллектуал в моем понимании — странное существо, которое противопоставляет действительности предвзятую теорию и старается любой ценой втиснуть в нее эту действительность. Вот причина, по которой они внушают мне изрядное недоверие во всех областях жизни, особенно в политике.

— Почему у нас принимают за писателей тех, кто едва написал несколько страниц?

— Мы, писатели, делимся на две категории: те, кто пишут, и те, кто не пишут. Те, кто не пишут, — более на виду, они заполняют собою модный свет. Ведь быть писателем модно, даже если ничего не писать. А быть в моде — это налагает столько обязательств, словно бы речь идет о киноартисте или

королеве красоты. Другие писатели, те, кто пишут,— менее на виду, потому что они слишком заняты своей работой.

— В этой связи почему многие писатели Латинской Америки—теперь я имею в виду только тех, кто пишет,—остаются авторами одного-единственного произведения?

— Вообще-то я думаю, что всякий писатель создает только одну книгу, хотя бы он и написал много томов. Это относится, например, к Бальзаку, Конраду, Мелвиллу, Фолкнеру, Кафке. У каждого из этих авторов одна из книг возвышается над остальными, и таким образом создается впечатление, что перед нами—автор одного-единственного творения. Обратимся к примерам. Сервантес написал много, но единственное, о чем говорят всегда,—это о «Дон Кихоте». А вот мне больше нравятся некоторые из его новелл, в частности, история лиценциата Видриеры*. Данте написал разные вещи, и прежде всего прекраснейшие стихи, а известен только благодаря «Божественной комедии». Рабле, Мильтон, Софокл, Толстой—на самом деле почти все они славятся благодаря одному-единственному произведению, хотя написали много книг. Весьма любопытен пример Борхеса, который пользуется вполне заслуженной известностью и славой за то, что написал множество разрозненных текстов, но ни одной большой книги. Кстати, именно в Латинской Америке особенно распространена тенденция утверждать, что писатели—это авторы одной-единственной книги. У меня есть свои сомнения на этот счет. Например, Ромуло Гальегос известен только благодаря «Донье Барбаре», которую я считаю очень хорошим романом своего времени, однако для меня лучшая его книга—это «Кантакларо»; Мигеля Анхеля Астуриаса знают как автора «Сеньора Президента», который, на мой взгляд,—один из самых плохих романов, созданных на нашем континенте. Однако «Легенды Гватемалы» и многие другие произведения меньшего объема сделали его, без сомнения, достойным Нобелевской премии... Хуана Рульфо, с другой стороны, не раз упрекали за то, что он написал только «Педро Парамо». Его постоянно тревожат, спрашивая, когда же он выпустит другую книгу. Это неправильно. Прежде всего, для меня рассказы Рульфо столь же значительны, как и его роман «Педро Парамо», который, повторяю, по-моему, если не самый лучший, не самый пространней, не самый значительный, то самый прекрасный из всех романов, какие когда-либо были написаны на испанском языке. Я никогда не спрашиваю писателя, почему он больше не пишет. Но по отношению к Рульфо я еще более осторожен. Если бы я написал «Педро Парамо», то я ни о чем не забочился бы и не стал бы ничего больше писать до конца жизни.

— Утверждали, что «Сто лет одиночества»—произведение, которое не может превзойти даже его собственный автор. Что ты скажешь об этом? Тебе хотелось бы доказать противоположное?

— Все происходящее с книгой «Сто лет одиночества»

объясняется тем, что в известном смысле она похожа на жизнь людей во всем мире и что форма повествования — линейная, текучая и до некоторой степени даже поверхностная — позволила ей стать более популярной, чем другим моим книгам. Однако как литературное произведение «Осень патриарха» много значительней. Во всяком случае, я убежден, что «Осень патриарха» — это книга, которая спасет меня от забвения и тогда, когда уже никто не припомнит: «полковник Аурелиано Буэндия» — исторический деятель или просто название улицы.

— Существовал ли в действительности «бум» латиноамериканской литературы?

— Так называемый «бум» латиноамериканской литературы существовал на самом деле и явился логическим следствием Кубинской революции. Истина заключается в том, что мы, большинство тех писателей, которых имеют в виду, говоря о «буме», стали писать задолго до того, как «нашумели» во всем мире. Однако в отсталых и далеких странах Латинской Америки никто не обращал на нас внимания. Я сам, написав мою первую повесть «Палайа-Листа» около 1953 года, был вынужден ждать три или четыре года, пока мне окажут милость и опубликуют ее. Хуан Рульфо опубликовал «Педро Парамо» в 1955 году; Карлос Фуэнтес отдал на суд публике «Край безоблачной ясности» в то же самое время; Алехо Карпентьер задолго до того опубликовал свои первые чудесные книги. Тем не менее только в результате Кубинской революции эти авторы стали известными, только тогда мы завоевали популярность за пределами Латинской Америки.

...Когда были получены известия о Кубинской революции, европейцам пришлось спросить себя, где находится Куба, и тут они открыли, что существует часть света, именуемая Латинской Америкой. Тогда они ею заинтересовались, начали ее изучать, старались понять ее. И среди многих вещей, которые, как они обнаружили, уже имеются в Латинской Америке, оказалась литература, которую они не знали. Вот тогда и принялись выпускать наши книги, которые уже по многу раз побывали во французских и североамериканских издательствах, но были отвергнуты.

— А почему они изменили свое мнение?

— Теперь эти книги показались им хорошими, потому что среди прочих причин Кубинская революция послужила нам громогласным рупором. В то время оказывал влияние и другой феномен — культурный колониализм, жертвами которого мы, латиноамериканцы, являлись тогда, и в гораздо большей степени, чем ныне. И когда из Европы и Соединенных Штатов поступили известия, что наши книги хороши, то ими начали интересоваться и наши издатели, наши критики. И те критики, которые некогда утверждали, что наши книги плохи, стали говорить, что они хороши. А издатели, которые не издавали нас в Латинской Америке, начали издавать, а тогда и латиноамериканские читатели начали узнавать нас, получили возмож-

ность узнать нас. Курьёзно, что именно таким образом, через Париж и Нью-Йорк, благодаря известиям, которые доносились с других континентов, мы добились самого главного — того, что стало самым важным в «буме» латиноамериканского романа: нас открыли латиноамериканские читатели, они осознали, что у них есть своя литература, которая не только так же хороша, как литературы других частей света, но будет такой на многие годы, ибо я думаю, что Латинская Америка надолго останется источником творчества — источником, значение которого будет неуклонно возрастать по мере того, как развитие наших стран будет предоставлять нам возможность еще более глубокого самовыражения.

— Находится ли Гарсиа Маркес в числе тех писателей, которые тебе нравятся?

— Гарсиа Маркес — не тот писатель, который нравится мне больше всех, но, во всяком случае, он мне нравится. Разумеется, он нравился бы мне гораздо больше, если бы не был мною самим и не должен был писать книги.

— Что означает для тебя политика как самая конкретная практика: потерю времени, период «междоусобицы» между двумя произведениями, источник обогащения творчества?

— Чувство солидарности, которое для меня — то же самое, что для католиков святое причастие, имеет для меня вполне ясный смысл. Я хочу сказать, что каждым из своих действий каждый из нас ответствен перед всем человечеством. Когда кто-либо открывает эту истину, это значит, что его социальное сознание достигло наивысшего уровня. Откровенно говоря, это и произошло со мной. Для меня не существует ни единого поступка в моей жизни, который бы не был политическим актом.

— Какого ты мнения о писателях — или почти писателях, — которые все оставляют на тот день, когда они по-настоящему смогут писать? Как понимаешь ты и как на практике осуществляешь дисциплину писательского труда?

— Писательство — это ослиный труд. У меня такое впечатление, что по мере того, как идет время, мне становится все труднее писать. Было время, когда я подумал: это из-за того, что иссякает способность выражения, но теперь полагаю, что дело обстоит как раз наоборот. Я думаю, дело в том, что возрастает чувство ответственности. Возникает ощущение, с каждым разом все более сильное, что каждое слово, которое ты пишешь, может встретить еще более широкий отклик, может воздействовать на еще большее число людей.

Габриэль Гарсиа Маркес

ИЗ БЕСЕДЫ С МАНУЭЛЕМ ПЕРЕЙРОЙ

— Около года назад я слышал, как ты говорил, что, когда писатель принимается писать, он должен быть дерзким и ставить перед собой четкую цель: писать лучше, чем Сервантес, чем Лопе де Вега, чем Кеведо и т. д. Ты мог бы развить этот тезис более основательно?

— Я думаю, что в ремесле писателя скромность — добродетель излишняя. Потому что если ты намерен писать скромно, то и останешься писателем скромного уровня. Стало быть, нужно вооружиться всем честолюбием мира и поставить перед собою великие образцы. В конце концов, учиться писать на великих образцах — для меня это Софокл, Достоевский... А раз так, зачем стараться писать хуже, чем эти великие художники? Задача состоит в том, чтобы попытаться написать лучше, чем они.

— Значит, ты согласен с тем, что сказал Режи Дебре в одном интервью, что с образцами борются, пока не разрушат их...

— Это как раз то, что я всегда думал. Поэтому всякий раз, когда мне говорят о Фолкнере, я заявляю, что моя цель заключалась не в том, чтобы подражать Фолкнеру, но в том, чтобы «покончить» с ним, то есть избавиться от его влияния, которое мною овладело.

— А Сервантес?

— Нет, мне не кажется, что Сервантес оказал на меня влияние.

— А Библия?

— Библия — да. Все, что заключено в библейских сказаниях, — несомненно. Ты отдаешь себе отчет в том, что Библия ничего не страшится?

— И не стыдится.

— Верно! Библия способна на все. В Ветхом завете все

возможно. Там абсолютно ничего не боялся. Предположи-ка, что Библия была бы написана одним автором—ты себе представляешь «скромность» этого субъекта! Ведь этот субъект, кем бы он ни был, затеял создать целый мир, получше, чем тот, который, как он полагал, был создан богом. Значит, тут имело место великое соперничество.

— Значит, тут в качестве образца выступал господь бог?

— Задача состояла в том, чтобы превзойти божий образец. А сегодня писатели подвергаются большой опасности, когда ставят себе задачу одержать победу на литературных конкурсах, которые, теоретически говоря, представляют собой прежде всего форму сбыта: они очень важны, поскольку позволяют отыскивать ценности, которым, возможно, не сумели бы найти применения, потому что в капиталистических странах господствует коммерческий стимул. Зато здесь, на Кубе, конкурсы оказывают значительную помощь. И все же они таят в себе большую опасность: писатели пишут для того, чтобы одержать победу. Это цель. Лихорадочно пишут, чтобы успеть к назначенному моменту. И побеждает на конкурсе тот, кто оказался лучшим «на данный момент», а не тот, кто стремился написать лучше, чем Сервантес или Шекспир.

— А ты никогда не посылал своих произведений на конкурсы?

— Посылал, но это были книги, которые я уже закончил. Рассказать о двух случаях, когда я принимал участие в конкурсе?

— Расскажи!

— Первый произошел с рассказом, который называется «День после субботы». Году в 1954-м был объявлен в Колумбии национальный конкурс на лучший рассказ, и, по-видимому, уровень его участников был настолько жалок, что стали искать, не найдется ли у кого-то чего-нибудь хоть немного получше, дабы как-то поднять уровень конкурса. Тогда пришел ко мне друг и сказал: «Вот наилегчайшее предприятие: ты предлагаешь любую вещь, и тебе дают премию, потому что на этом конкурсе все крайне скверно, и мы не хотим это так оставить». Я представил мой рассказ—он был у меня уже написан—и одержал победу.

— Ну, а второй раз?

— Другой случай произошел с «Недобрым часом». Это книга, которую я начал писать в Париже, но прервал работу, потому что недостаточно ясно представлял себе мой роман. В 1958 году, прилетев в Каракас, я продолжал работать над ним. Между тем я уже написал «Полковнику никто не пишет»—повесть, которую считаю своим лучшим произведением вне всякого сомнения. Скажу больше, и это не пустые слова: мне пришлось написать «Сто лет одиночества» для того, чтобы люди прочли «Полковнику никто не пишет». Этой повести просто не повезло. Итак, я писал «Недобрый час» по кускам и, вернувшись из Европы в Каракас, привез эту рукопись.

скатанную в рулон и перевязанную галстуком. Думаю, это был мой последний галстук, с тех пор я никогда больше их не носил. В то время я женился на Мерседес, и когда она принялась наводить порядок в доме, то вскоре вытащила этот бумажный рулон, перевязанный галстуком, и спросила: «А это что такое?» И я ей ответил, что это роман, но что он мне не нравится: лучше всего выбросить его и никогда больше не вспоминать — передо мной теперь открывались иные перспективы. Вернувшись в Латинскую Америку, я уже начал ощущать в Каракасе дыхание Карибского моря... и Куба уже готовилась к взрыву. Мерседес подумала с минуту и сказала, что нет, и оставила сверток там, где он лежал.

— Таким образом, мы обязаны Мерседес этим романом...

— Мерседес мы практически обязаны всеми моими романами. Когда я расскажу тебе, как писал я роман «Сто лет одиночества», ты увидишь, насколько я им обязан Мерседес. Итак, я не выбросил «Недобрый час» в мусорный ящик, и кое-как закончил его, и не очень-то был уверен в том, что получилось. А когда я жил в Мехико в 1961—1962 годах, снова приходит мой друг и говорит мне буквально то же самое, что и в первый раз: «В Колумбии теперь проводится национальный литературный конкурс; все, что на него представлено, по-видимому,— сплошная ерунда, так что, если ты пошлешь любую вещь, какая только у тебя есть, ты одержишь победу». Я спросил у Мерседес о свертке, перевязанном галстуком. Она достала его. Названия у рукописи не было, и я так озаглавил его: «Без названия». Представив ее на конкурс, я опять одержал победу. Прекрасно помню, что это были три тысячи долларов и что в день, когда я их получил, мне нужно было платить за пребывание Мерседес в клинике, где она родила мне второго сына. Деньги свалились на меня как с неба. Вот два единственных конкурса, в которых я участвовал. Итак, я не против конкурсов, но это гибель, когда они превращаются в самоцель.

— Когда ты пишешь, имеешь ли ты обыкновение давать кому-либо на прочтение то, что написал?

— Никогда. Ни единой написанной буквы. Я так решил и суеверно этому следую. Потому что я считаю, что если литература—продукт общественный, то литературный труд—абсолютно индивидуален и, кроме того, это самое одинокое занятие в мире. Никто не может тебе помочь написать то, что ты пишешь. Здесь ты совершенно один, беззащитен, словно потерпевший кораблекрушение посреди моря. И если ты рассчитываешь на помощь, читая это кому-нибудь, чтобы он подсказал, в каком направлении двигаться, то это может сбить тебя с толку, может чрезвычайно повредить тебе, потому что никто не знает по-настоящему, что у тебя в голове, когда ты пишешь. Но, напротив, я придерживаюсь системы, изнурительной для моих друзей: всякий раз, когда я пишу какую-то вещь, я постоянно говорю о ней и рассказываю ее друзьям—раз, и

другой, и снова принимаюсь рассказывать. Некоторые говорили мне, что я излагал им один и тот же рассказ по три раза, сам забывая об этом, и каждый раз они находили его иным, все более полным. И это действительно так, потому что по реакции друзей я определяю удавшиеся и слабые места. Работая таким образом, продвигаясь по мере рассказывания, я составляю суждение о том, что делаю, и это позволяет мне ориентироваться во мраке, подобно пилоту, определяющему направление по приборам.

— Ты, кажется, собирался теперь рассказать об участии Мерседес в создании «Сто лет одиночества»?

— Конечно. Видишь ли, мы отправились в Акапулько — Мерседес, дети и я, как вдруг на полдороге — стоп! я говорю: «Ясно, все дело в образе деда, который приводит мальчика посмотреть на лед. Надо, чтобы это прозвучало словно удар бича, а затем продолжать в том же тоне...» Я поворачиваю обратно в Мехико и усаживаюсь писать книгу.

— Не доехав до Акапулько?

— Не доехав до Акапулько, и Мерседес мне сказала: «Ты спятил». Но она стерпела и это, ибо ты не можешь себе представить, сколько всего вытерпела Мерседес из-за сумасшествий такого рода. А когда вернулся в Мехико, все забило фонтаном. Потому что самое трудное во всем и всегда — это начало. Первая фраза романа или рассказа дает тон, стиль, дает все. Главная проблема — это начать. Благодаря скорости, с которой я двигался, и по всему тому, что рвалось из меня, я полагал, что за шесть месяцев работы окончу книгу, но через четыре месяца у меня уже не было ни сентаво, а я не хотел ни на что отрываться. На те деньги, что были получены на конкурсе за «Недобрый час», я, как уже сказал, оплатил клинику, где родился Гонсало, и купил автомобиль. Тогда я пошел и заложил машину и сказал Мерседес: «Вот тебе все деньги, а я продолжаю писать». Однако не шесть, а восемнадцать месяцев ушло на «Сто лет одиночества». Тем не менее Мерседес никогда больше не говорила мне, что деньги за машину истрачены и что хозяин дома позвонил ей однажды и напомнил, что мы задолжали квартирную плату за три месяца, а она ему сказала: «Ничего, сеньор, мы будем у вас в долгу до девятого месяца». Так оно и случилось. Позднее она отправила ему чек, рассчитавшись за все девять месяцев. А потом, когда вышли «Сто лет одиночества», этот человек, который узнал про шум вокруг книги и сам прочитал ее, позвонил мне по телефону и заявил: «Сеньор Гарсиа Маркес, вы оказали бы мне большую честь, если бы сказали мне, что и я как-то причастен к этому роману». Кроме того, была еще одна забота: Мерседес знала, что через определенный промежуток времени должна приносить мне 500 листов бумаги, и я неизменно получал свои 500 листов бумаги. Я достиг в работе четкого ритма: в один и тот же отрезок времени я имел всегда одинаковую производительность и одинаковый расход бумаги — скверной газетной

бумаги, нарезанной на четвертушки. Дело в том, что я извожу много бумаги. Я начинаю страницу на машинке, всегда сразу на машинке, и, если сбиваюсь, или что-то мне не нравится, или просто я делаю ошибку в машинописи из-за какого-нибудь дефекта, у меня возникает ощущение, что это не просто машинописная ошибка, но и творческая. Тогда я начинаю всю страницу заново, и так накапливаются листок за листком, и опять та же самая фраза, и фраза более длинная, и фраза более отредактированная, и когда получается целая страница, я делаю поправки от руки и перепечатаваю ее начисто. Однажды я написал рассказ, в котором было двенадцать страниц, и к концу работы израсходовал пятьсот листов. Это громадный расход бумаги—притом работаю я на электрической пишущей машинке.

— Всегда на электрической пишущей машинке?

— Да, потому что, начав однажды, так с этим свыкаешься, что уже не можешь работать иначе. Механические трудности воздвигают препятствие между тем, что пишется, и тем, кто пишет. Электрическая машинка снимает это препятствие до такой степени, что его просто не замечаешь.

— Лучше думаешь, прикасаясь кончиками пальцев к клавишам электрической пишущей машинки, чем нажимая на клавиши обыкновенной?

— Конечно. Я знаю многих писателей, которые боятся работать на электрической машинке. И в частности, потому—вопользуюсь случаем, чтобы сказать тебе это,—что еще существует романтический миф, будто писатель и вообще художник должен быть очень несчастен, должен испытывать голод, чтобы творить. Как раз наоборот! Я считаю, что именно в лучших условиях можно лучше писать, и неправда, что, голодая, напишешь лучше, чем не испытывая голода. Все это потому, что художники и писатели так наголодались, что голод кажется им необходимым условием,—и все же несомненно лучше писать не на пустой желудок и с помощью электрической машинки. И знаешь что: романтический миф—это одно дело, но есть и другая вещь, которую следует иметь в виду современным писателям. Когда ты очень молод, пишется так, словно из тебя бьет фонтан, но это легкость, которая постепенно убывает. И если в том возрасте не выучиться определенным приемам ремесла, то впоследствии, когда эта способность исчезнет, ты, не владея приемами, не сможешь больше писать. Когда уже не фонтанируешь, приемы чрезвычайно помогают. Я помню, что когда работал в газете, то писал репортажи, передовые статьи и всевозможные заметки, а по окончании работы оставался и сочинял до полуночи, и порою единым духом получался рассказ. По прошествии времени, ныне, после целого дня работы я считаю себя счастливым, если напишу хороший абзац, который, как правило, на следующий день передуливаю.

— Этот разговор насчет приемов ремесла приближает нас

к тому, что ты говорил однажды относительно «литературной мастерской» Хемингуэя...

— Я думаю, что Хемингуэй не является хорошим романистом, зато он автор великолепных рассказов. У него нет хорошо построенных романов: его романы «прихрамывают». Напротив, любой его рассказ—образец того, каким должно быть произведение этого жанра. Но знаешь, что я больше всего люблю у Хемингуэя—это не романы его, ни даже рассказы, а те советы, которые он дал, открытия, которые он сделал в писательском деле.

— Метод?

— Именно: он дает не уроки стиля или литературной политики, но уроки литературной техники и метода. Возможно, что есть в этом нечто отрицательное: его техника была чересчур сознательной. Но советы, которые он дал,—самые лучшие. Один из них—относительно айсберга—гласит, что рассказ, который выглядит очень простым, держится не на том, что видно снаружи, а на всем том, что за этим спрятано, то есть на объеме всего изученного, на огромном количестве материала, необходимого, чтобы написать короткий рассказ. Это и есть айсберг: ледяная глыба, которую мы видим, так велика; а между тем она составляет лишь восьмую часть массива, а семь восьмых, находящихся под водой, и есть то, на чем все держится. Во-первых, это действительно так, а во-вторых, очень важно, чтобы молодые писатели сумели сделать из этого самые широкие выводы, потому что решительно невозможно создавать хорошую литературу (разве что в исключительном случае, когда внезапно появляется необыкновенный гений), если не знать всей литературы. Существует тенденция пренебрежительно относиться к культуре творчества, верить в стихийность, в наитие. Истина заключается в том, что литература—это наука, которой нужно овладеть, что десять тысяч лет литературного развития стоят за каждым рассказом, который пишется ныне; и чтобы познавать эту литературу—вот тут-то и необходимы скромность и почтительность. Вся та скромность, которая мешает писать, необходима как раз для того, чтобы изучать всю литературу и видеть, как здорово, черт возьми, было то, что делалось десять тысяч лет назад, чтобы знать, каков наш собственный возраст, в какой точке истории человечества мы находимся, чтобы продолжать заниматься этой штукой, восходящей к библейским временам. В конце концов, литературе обучаешься не в университетах, а только читая и перечитывая других писателей.

Другой важный совет Хемингуэя относится уже к практике ежедневного труда: «Самое трудное—это начать писать»... Тоска перед чистым листом бумаги—это, наверное, самая ужасная тоска, какую я знаю после клаустрофобии. Для меня тоска перед чистым листом бумаги «клаустрофобична», и от этой тоски я избавился, когда прочел совет Хемингуэя. Ни в коем случае не следует оставлять сегодняшнюю работу в

момент, когда уже иссяк весь «сок», который у тебя был, а нужно дойти до того места, где выполнена сегодняшняя работа, и сделать немного завтрашней работы, но уже зная все развязки. Таким образом, на следующий день ты начинаешь «отсюда», и это позволяет избежать громадного напряжения и тоски, и работа становится гораздо легче. Итог разговора о Хемингуэе сводится к тому, что, возможно, он и не является великим писателем, но что существует опаснейшая ловушка, угрожающая тому, кто считает, что он — легкий писатель: на самом же деле Хемингуэй — писатель нелегкий. Простота Хемингуэя — исключительной выработки! Но что меня интересует, так это метод работы Хемингуэя, ремесло Хемингуэя.

— А обращение его с языком?

— Нет, впрочем, да, но ведь Хемингуэя я читал в переводе.

— А атмосфера, контексты?

— Я тебе скажу одну вещь: был момент, когда Хемингуэй был близок к тому, чтобы стать писателем Карибского мира в силу того, что он жил на Кубе. Но он так и не стал им, потому что он — целая литературная теория и творчество его отвечает именно ей.

— Теория... а есть «литературный дух», присущий антильским писателям?

— Каждый должен работать со своей собственной реальностью, это неизбежно. Плох тот писатель, который не работает со своей собственной реальностью, не опирается на собственный опыт, — он движется в ложном направлении.

— Ведь ты говорил раньше о Фолкнере, но Фолкнер пишет южные пейзажи, которые походят на прибрежную зону Колумбии, и тогда ты почувствовал...

— Что Фолкнер — это писатель Карибского мира.

— Хорошо, но это не тот случай, что у Хемингуэя?

— Конечно, это иной случай. Например, рассказ Хемингуэя «После бури» — потрясающий. Трансатлантический паром, лежащий в морской глубине, как под стеклянной витриной, невероятно прекрасен. И все же когда ты читаешь этот рассказ, то понимаешь, что при всем этом Хемингуэй не дает себе воли, что-то его сдерживает.

— Не дает себе воли — в чем? В воображении?

— В воображении, потому что Хемингуэй теоретизирует и устанавливает свои принципы строгости в литературе. Он — первосвященник строгости в литературе. Резюмирую: уроки литературного ремесла, которые преподавал Хемингуэй в своем творчестве, представляют ценность с точки зрения литературного мастерства. Но делать из этого вывод, что Хемингуэй — единственный образец, — об этом не может быть и речи.

— Как и отвергать, например, испанскую литературу?

— Ее нельзя отвергнуть, так как нечего и пытаться развивать литературу, это наследие человечества, не зная тех десяти тысяч лет, которые имеет она за собою. Сейчас,

поскольку ты упомянул об испанской литературе, о которой я здесь мало говорил, скажу, что я не большой поклонник испанского романа. Если, конечно, говорить о Сервантесе и плутовском романе—тогда спора нет. Это великий испанский роман. Еще больше, чем Сервантес, интересует меня как писателя автор одной маленькой книги, о которой вспоминают очень мало,—это «Ласарильо с Тормеса»*. Внутренний монолог (который, как считают, произвел революционный переворот в новом романе) приписывают Джойсу, а Джойс—это монумент всемирной литературы. Никто не оспаривает вершин виртуозности и действенности, которых достигает Джойс во внутреннем монологе. Мне, правда, лично больше нравится использование внутреннего монолога у Вирджинии Вулф, чем у Джойса,—оба они работали настолько в одни и те же годы, что трудно определить, кто первым прибегнул к нему. Но вот где по-настоящему впервые встречается внутренний монолог без решения, столь обдуманного и определенного, как у Джойса или у Вирджинии Вулф,—так это в «Ласарильо с Тормеса». Автор «Ласарильо», в силу фабульных обстоятельств—так как речь шла о слепце, старавшемся перехитрить зрячего плута,—должен был обязательно раскрыть читателю течение мыслей этого слепого. И единственный выход, который он нашел,—это изобрести то, чего еще не существовало, то, что сегодня называется внутренним монологом. А говорю я это, чтобы ты понял, как трудно, почти невозможно всерьез писать роман в наше время, без того чтобы основательно не познакомиться с «Ласарильо с Тормеса». Но не об этом я хотел говорить, упомянув, что испанский роман при всем этом не очень меня интересует. В испанской литературе необходимо прежде всего знать поэзию. Своим формированием я, по существу, обязан именно ей. Я начал интересоваться литературой благодаря поэзии. И скажу тебе больше, благодаря плохой поэзии, ибо невозможно подняться к хорошей иначе, как через плохую. Ты не сможешь подойти к Рембо, Валери иначе, как через Нуньеса де Арсе и через всю слезливую поэзию, которая нравится человеку в студенческие годы, когда он влюблен. Вот западня, ловушка, навсегда приковывающая тебя к литературе. Поэтому я большой поклонник плохой поэзии. И поэтому в испанской литературе я больше всего люблю не роман, а поэзию. Более того, я думаю, что еще не бывало такого чествования Рубена Дарио, какое есть в «Осени патриарха». В этой книге встречаются целые стихотворные строки из Рубена. Книга написана в стиле Рубена Дарио. Она полна перемигиваний со знатоками Рубена Дарио—ведь я старался разобратся в том, кто был великим поэтом в эпоху великих диктаторов, и оказалось, что это Рубен Дарио. Наконец, Рубен Дарио выступает в качестве действующего лица. И здесь процитировано, нравится ли это кому или нет, его маленькое стихотворение в прозе, где говорится: «Есть один вензель на твоём белом платочке, красный вензель имени—не твоего имени, мой господин». В

романе «Сто лет одиночества» есть персонаж, который заявляет, что литература — самая лучшая забава, придуманная, чтобы издеваться над людьми. Когда-нибудь мы возьмемся за разбор «Ста лет одиночества», повести «Полковнику никто не пишет», «Осени патриарха» и тогда увидим, сколько шуток, забав, веселья, радости от работы заложено в этих книгах, потому что нельзя создать ничего великого ни в литературе, ни в чем-либо вообще, если не испытывать счастья, создавая это. или по крайней мере не считать это средством достижения счастья.

— В былые времена ты разбирал эпизод с вознесением Ремедиос Прекрасной, и я думал, что ты вот-вот обнажишь самую сердцевину секрета литературы, который в конечном счете сводится к поэзии. Из всего сказанного вытекает, что ты полагаешься больше на наблюдение, чем на воображение.

— Дело в том, что не следует слишком легкомысленно верить во все, что говорят о воображении Гарсиа Маркеса, и то, что я говорил, также несколько преувеличено. Я думаю, что это пресловутое воображение — не что иное, как специфическая (или не специфическая) способность творчески перерабатывать действительность, но именно действительность.

— Ты сказал, что все, что ты написал, имеет реальную основу и что ты можешь продемонстрировать это, приводя строку за строкой. Не хочешь ли привести пример?

— Все, что я написал, имеет реальную основу, потому что если это не так, то это фантазия, а фантазия — это Уолт Дисней. А это меня не интересует. Если у меня находят хоть грамм фантазии, я чувствую себя пристыженным. Ни в одной из моих книг нет фантазии. Вот знаменитый эпизод с желтыми бабочками Маурисио Бабилоньи в «Сто лет одиночества», о котором говорят: «Что за фантазия!» Черт возьми, никакой фантазии, ничего подобного! Я прекрасно помню, как в наш дом в Аракатаке приходил монтер, когда мне было шесть лет, и мне кажется, что и теперь я вижу мою бабушку в тот вечер, когда ее испугала белая бабочка... вот они эти секреты, которые не полагается разъяснять.

— Не полагается что?

— Раскрывать, потому что это считается разоблачением тайны; но как бы не так: тайна становится еще глубже! Когда фокусник говорит тебе: «Яйцо достают отсюда, а все дело в том, что оно у меня здесь, подвешенное на нитке», и когда он объясняет, как это получается, — все становится еще более магическим, чем если бы это было магией. Потому что если магия — то это проще, а вот когда пускаются в ход искусная махинация и ловкость рук, то это гораздо труднее всякой магии, а потому никакие разоблачения меня не пугают. Моя бабушка размахивала тряпкой, пугая белую бабочку — заметь себе, белую, а не желтую, — и я слышал, как она ворчала: «Черт возьми! Я не могу прогнать эту бабочку. Каждый раз, как является монтер, она залетает в дом». И это осталось во

мне навсегда. Теперь, после того, как это подверглось литературной переработке, ты видишь, что получилось. Но я хочу сказать тебе еще одну вещь. Первоначально бабочки были белыми, как в действительности, и я сам не мог в это поверить. Сделав их желтыми, я поверил в это, и, по-видимому, все в это поверили. Таким образом, заметь себе, шаг, что был сделан от реальной истории, которую я тебе рассказал, до цвета бабочки включительно,— шаг к ее литературному воссозданию в книге. А это невозможно осуществить никаким другим способом, кроме поэтического.

И то же произошло с эпизодом вознесения на небеса Ремедиос Прекрасной, которая поначалу даже не должна была возноситься в небеса, а должна была вышивать на галерее с Ребекой и Амарантой. Но так она еще оставалась целиком на земле. Тогда я решил, что она вознесется на небо душою и телом. Дело в том, что я вспомнил еще одну сеньору, внучка которой бежала из дому на рассвете, и, устыдившись такого бегства внучки, она принялась голосить, что та вознеслась на небо. Она рассказывала об этом всем, несмотря на то, что над нею смеялись, рассказывала о сиянии, которое видела, и тому подобных вещах. И говорила еще, что если дева Мария вознеслась на небо, то почему бы не вознестись ее внучке. Обо всем этом я как писатель вспоминал, когда сочинял роман. Если литературная развязка мифа о деве Марии заключается в том, что она вознеслась на небо душою и телом, то почему не может быть такой же литературная развязка истории моей героини? Тут я уселся писать, но одно дело прийти к подобному заключению, а другое—писать и доказывать это литературно, чтобы читатель тебе поверил. Но вот не было средства, чтобы заставить ее подняться. И я понял, что единственное средство заставить ее вознестись—это прибегнуть к поэзии. Думая о том, как же все-таки заставить ее подняться на небо, я вышел во двор, а там разгуливал порывистый ветер, и какая-то женщина, стиравшая в доме, пыталась развесить простыни: она придерживала их прищепками, а простыни улетали. Тогда я помог ей собрать простыни, а в рассказе о вознесении на небо Ремедиос Прекрасной душою и телом использовал эти простыни—она вознеслась, взлетела, и не было никаких препятствий.

— И не было бога, который бы ее удержал!..

— И не было бога, который бы ее удержал—ведь не удержишь же корабельный парус, и я думаю, что можно наглядно показать, как он вздымается...

— Если уж говорить о тайнах—в чем заключается, по твоему мнению, загадка той области мира, которую зовут Карибским бассейном, где в литературе, искусстве в целом случаются самые феноменальные вещи и где европейский сюрреализм остается в дураках?..

— Карибский бассейн я хорошо изучил, остров за островом. Кстати, то же самое случается и в Бразилии. То, о чем ты

говоришь, заключено в самой истории Карибского моря, в судьбах пиратов—шведских, голландских, английских.— заключено в синкретизме, в негритянском ингредиенте, отличающем нас. Человеческий синтез, возникший в карибских странах, достигает фантастических пределов. Я видел на Мартинике мулатку медового цвета с огромными зелеными глазами и золотистой косынкой на голове, и я не помню никого подобного ей. На Кюрасао я видел негров, смешавшихся с англичанами...

— А Бразилия?

— Естественный ареал Бразилии—Карибский бассейн.

— Тогда нужно бы переменить ее место на карте?

— Неплохая идея, нужно бы его переменить... Слушай, ты знаешь, в чем заключается эта карибская проблема? В том, что все, кто сюда прибыли, хотели сделать здесь то, чего не сумели сделать в Европе, и это должно было повлечь за собой исторические последствия. Пираты—чтобы ограничиться одним примером—имели в Нью-Орлеане оперный театр и водили туда своих женщин, которые щеголяли зубами, сделанными из бриллиантов. Ты себе представляешь подобное сумасбродство? Другая любопытная особенность карибского мира, которую я всегда наблюдал, но о которой решаюсь сказать впервые,—это пространство, которое разделяет вещи. Вот то, что отличает карибские страны от всего остального мира: это—неистовство пространства...

— Может быть, это из-за жары?

— Конечно, а еще для того, чтобы жить настоящей жизнью, черт возьми! Тыходишь в помещение и видишь, что в зале—четыре столика и невероятное количество пространства.

— Один вопрос в заключение: что ты думаешь о детективных произведениях?

— Они мне кажутся превосходными до середины. Главное в них—игра: закручивать и раскручивать. Когда закручивают, это великолепно, но когда раскручивают, это разочаровывает. Гениальный детектив—это «Царь Эдип» Софокла, потому что там расследующий преступление открывает, что убийца—он сам: такого больше не бывало. А после «Эдипа»—«Тайна Эдвина Друда» Чарльза Диккенса, потому, что Диккенс умер, не закончив книгу, и никто так и не узнал, кто был убийца. Единственное, что скверно в детективном романе,—то, что он не оставляет тебе никакой тайны. Это литература, созданная, чтобы разоблачать и разрушать тайну. Но как развлечение она превосходна. Между прочим, я всегда скорее на стороне убийцы, чем сыщика, ибо заранее знаю, что именно ему предстоит проиграть.

— Правда, что ты не будешь писать романы?

— У меня нет больше тем для романов. Каким дивным будет тот день, когда они у меня снова появятся!..

Габриэль Гарсиа Маркес

«...МНОГОЕ Я РАССКАЗАЛ ВАМ ВПЕРВЫЕ...»

(из беседы с советскими
латиноамериканистами)

— ...Однажды я ехал в Женеву, поездом ехать часов двенадцать. Читать было нечего, а у меня с собою был экземпляр «Ста лет одиночества» — я вез его друзьям. И вот я стал читать собственный роман. Всей книги не одолел, прочел три или четыре главы...

— Вам понравилось?

— Откровенно говоря, нет. Когда написал ее, был уверен, что это — лучшая в мире книга. Но когда читал в поезде, стало ужасно стыдно: я понял, что мне не хватило времени написать ее как следует. Я просто-напросто пересказал ее.

У меня тогда было очень мало времени, я должен был закончить книгу к определенному сроку. С «Осенью патриарха» было совсем иначе, на эту книгу у меня было семь лет, я мог работать спокойно. А времена «Ста лет одиночества» были трудные, и я даже вот что сделал — выбросил историю жизни двух поколений Буэндия. Я очень плохой читатель — как только мне становится скучно, бросаю книгу. И когда пишу, происходит то же самое. Как только начинает казаться, что читателю скучно, тут же ищу способ оживить книгу. Так было и когда писал «Сто лет одиночества». Мне показалось, что в ней слишком много поколений. Так было задумано — надо было создать ощущение повторяемости, цикличности, но от этого, как мне показалось, она становилась скучной. Поэтому в середине книги, там, где описывается Макондо после войны, просто не написал главы о двух поколениях. Потом же почувствовал, что, если бы у меня было время, написал бы все как надо.

— Один советский критик отмечал, что «Сто лет одиночества» вы считаете всего лишь прелюдией к «Осени патриарха». Что вы имели в виду? Мы читаем и перечитываем эту книгу и каждый раз находим то, чего не замечали раньше.

— После того, что вы сказали, думаю, мне надо еще раз прочитать «Сто лет одиночества». Раз вам так интересно, наверное, и мне тоже будет интересно посмотреть, что ж там такого особенного в этой книге.

Я знаком со многими критическими работами, критики так много писали о книге, что их статьи я уже давно не читаю. У меня вообще против критиков предубеждение. Мне бы хотелось, чтобы между писателем и читателем было прямое общение. Когда я пишу, всегда надеюсь, что пишу для читателя и что это попадет к нему, минуя всяких посредников.

Некоторые критики склонны рассказывать читателю — до того, как он прочтет книгу, — что хотел автор сказать. А значит, общение перестает быть прямым. Вот поэтому я против критиков. Мне так и кажется, что они стоят между автором и читателем, мешают, иногда так и хочется сказать им: «Отойдите, я хочу говорить с читателем, а не с вами».

Я заметил, порой они придумывают такое, что ни автору, ни читателю и в голову не придет. Может, это и верно, может, в книге есть многое, что найдено подсознательно. И это подсознательное критик отыскивает, а автор сам не знает, что оно там есть. И поэтому я или не принимаю близко к сердцу того, что говорят критики, или отношусь к этому как к чему-то неизбежному.

«Сто лет одиночества» — прелюдия к «Осени патриарха»? Да не только «Сто лет одиночества», а все написанное мною раньше есть прелюдия к «Осени патриарха», хотя критики отмечали, что написанное раньше — прелюдия к «Сто лет одиночества», а «Осень патриарха» — нечто совсем другое. Я-то думаю, что все как раз наоборот.

Главное, что меня всегда интересовало, — проблема власти. Мне кажется, что, если бы полковник Аурелиано Буэндия не проиграл войну, а выиграл, он стал бы патриархом. Его товарищ, которого он собирается расстрелять, говорит ему: если ты выиграешь эту войну, то станешь самым кровавым диктатором из тех, кого знала эта страна. Есть момент, когда Буэндия мог бы победить в войне, взять власть и стать самым кровавым из диктаторов. Но тогда книга получилась бы совсем другой, и потому я оставил этот поворот на потом, для другой книги, для книги о диктаторе, для книги, к которой я шел и которую хотел написать очень давно. Именно в этом смысле, я думаю, «Сто лет одиночества» — прелюдия к «Осени патриарха», так же, как и все остальное.

Итак, если бы полковник Аурелиано Буэндия не проиграл войну и стал бы диктатором, все было бы иначе. К тому же книга о диктаторе требовала бы совсем иного подхода. Я боюсь, что «Сто лет одиночества», может, и нравится многим потому, что это слишком легкая книга. И я боюсь, что в большинстве случаев она нравится не за то, что мне кажется в ней хорошим, а за то, что мне представляется слабым. Мне

кажется, она немного похожа на многосерийный телевизионный роман.

Напротив, «Осень патриарха» требует от читателя определенной литературной подготовки, приобщенности к магии литературы. Как раз этим она мне и нравится. Очень нравится, потому что я работал над ней долго, в свое удовольствие, и когда не писалось — не писал, а когда не знал, что должно быть дальше, давал ей отлежаться: например, когда мне вдруг казалось, что я не помню, как пахнет гуайява*, я понимал, что если я не мог вспомнить, как пахнет гуайява, то, значит, утратил связь с прошлым, со своими корнями, ведь писал я в Барселоне.

Я, латиноамериканец, оказался в совершенно исключительном положении, мне не довелось жить при диктатуре. В это время в Латинской Америке не было подходящей для меня диктатуры, чтобы посмотреть, что это такое. И я поехал в Испанию, там была настоящая, старая диктатура одного человека. Диктатура семейства Сомосы в Никарагуа не являлась в этом смысле старой, она передавалась вроде эстафеты. Но в Испании очень трудно было писать по памяти о Латинской Америке. В то же время изо дня в день там происходили какие-то события, которые обогащали роман (я делаю длинное отступление, но потом приду к тому, о чем хочу сказать).

Например, в «Осени патриарха» уже был написан эпизод, где жена диктатора становилась жертвой покушения. Она отправляется на рынок с сыном. И в последний момент ей приходится воспользоваться машиной мужа, потому что ее машина оказалась неисправной. В его же автомобиль, оказывается, подложили динамит. И вот, когда она приезжает на рынок, динамит взрывается и машина взлетает на воздух.

— Примерно как это случилось с Карреро Бланко?..*

— История с Карреро Бланко произошла, когда эпизод был уже написан. Но я подумал, что нельзя его оставлять, ибо получалось, будто я воспользовался реальным случаем. Писатель может использовать событие, случившееся в действительности, но при этом он обязательно должен проделать некоторую литературную переработку. А выходило фотографически точно, как сообщение из газеты, как слишком точное воспроизведение того, что было. И мне пришлось переделать эпизод. Думаю, к лучшему, потому что история с собаками, которых натаскивали, чтобы они растерзали Летисию Насарено на рынке, — одна из лучших в книге. Так что в результате у меня получился эпизод — и в литературном, и в гуманистическом смысле — гораздо лучший, чем был вначале.

Испания наполнила книгу реальным жизненным содержанием, дала много материала. Но тут вдруг я заметил, что сама основа книги, ее суть начинает как бы размываться, и даже язык меняется, потому что в повседневной жизни я все время разговаривал совсем не на том языке, на котором писал. И я смог позволить себе роскошь, какой не мог бы себе позволить,

когда писал «Сто лет одиночества»: отложил книгу и поехал на Карибские острова. Я объездил остров за островом — путешествовал два-три месяца. И когда вернулся, все для меня опять было по-новому, и я смог продолжать писать. Это идеальные условия работы. А еще хорошо иметь такую возможность: если напишешь книгу и она тебе не понравится, то порвать ее, выбросить — и дело с концом. А с той книгой — «Сто лет одиночества» — такой возможности, повторяю, у меня не было.

...Возвращаясь к ней — меня больше всего интересует то, что связано со временем жизни книги. В истории литературы есть огромное множество произведений, появление которых подобно взрыву, а потом они уходят, и никто о них больше не вспоминает. И вот я спрашиваю: где они, все эти замечательные рыцарские романы, которыми зачитывались, которые были нарасхват. Эти «Сто лет одиночества» тех времен. Никто о них не знает... Так вот, я всегда беспокоился, что сделает время с моей книгой. Что касается «Ста лет одиночества», то для меня самое главное не ее успех, и не то, что продано огромное количество экземпляров, а книгу продолжают продавать, и не число уже сделанных переводов — роман переведен более чем на тридцать языков, а теперь, когда издается в Советском Союзе, то еще и на языки национальных республик. Самое главное для меня, чтобы эта книга переходила от одного поколения к другому, чтобы книга, которую читали отцы, нравилась бы детям и понравилась бы внукам. Я думаю, как раз это и называется «остаться в литературе».

— Каждое поколение ищет в произведении отзвук на свои думы. Может быть, для этого и существуют критики?

— К сожалению, я знаю только мнение критиков и мнение подготовленного читателя. А вот мнение простого читателя автору никогда не удастся узнать, прежде всего потому, что он не решает его высказать, ибо есть еще одна вещь — и это просто беда — расстояние, которое устанавливает слава. Иногда мы с моей женой Мерседес вечерами остаемся дома одни, и нам хотелось бы, чтобы нас кто-нибудь позвал ужинать или еще куда-нибудь. У нас масса друзей, но они не решаются запросто позвонить, потому что думают, что в этот вечер у нас — двадцать праздничных встреч. И иногда оказываешься в настоящей изоляции, это и есть одиночество, которое приносит слава, и оно очень похоже на одиночество, которое приносит власть.

— А письма читателей?

— Читатели пишут или затем, чтобы попросить автограф, или потому, что защищают диплом или диссертацию по твоему творчеству и хотят задать какие-то вопросы... А не то — в письмах объясняются тебе в любви. У Мерседес потрясающая коллекция таких писем, и, конечно, она не позволила мне на них ответить... но хранит их.

К сожалению, контакту между простым читателем и

писателем мешает стеснительность читателя. Жаль, но невозможно узнать, что на самом деле думает о твоём творчестве простой читатель. Правда, читатели нередко писали мне, что «Сто лет одиночества» — это история их семей. Согласен: это неудивительно услышать от людей, живущих в странах Карибского бассейна, от людей, живущих в Латинской Америке, словом, от латинян. Но однажды я получил письмо от одной немки, из какого-то местечка в Германии, в горах, не помню, как оно называется, и она писала, что «Сто лет одиночества» — это история ее семьи и что Макондо — ее селение.

И это объясняет, почему я решительно возражаю, чтобы делали кинофильм по книге «Сто лет одиночества». Я всегда был против, а между тем режиссеры, особенно североамериканские, добиваясь этого, просто не дают покоя и не стоят за деньгами. Вначале, лет двенадцать назад, пришлось сказать, что право на экранизацию стоит миллион долларов, и режиссеры сразу отстали. Через некоторое время они готовы были уплатить этот миллион, тогда мы подняли цену до двух миллионов, а теперь они уже предлагают три. Истинная же причина вот в чем: я хочу, чтобы, читая «Сто лет одиночества», каждый представлял героев книги по-своему, такими, какими они ему видятся. Мне хочется, чтобы один читатель узнавал в Урсуле свою бабушку, а другому она казалась бы сестрой. Чтобы каждый, читая книгу, создавал свои собственные образы. А на экране у каждого персонажа свое определенное лицо. Не знаю, но мне кажется, это может разочаровать, во всяком случае, я не хочу идти на риск доставить читателю такое разочарование. Пусть они продолжают представлять, что Урсула похожа на их тетю, а, например, не на Софи Лорен. Пусть тетя не так красива, но это, мне кажется, и есть настоящее внутреннее общение с читателем, именно это...

— Вы считаете, что экранизация может привести к разрушению образа?

— Да, именно к разрушению образа, потому что, как только фильм говорит: «Смотри, вот какое у него лицо», — мы всегда испытываем разочарование... Между прочим, когда я сказал, что продал бы «Сто лет одиночества» для экранизации за три миллиона, если бы они пошли на революцию в Латинской Америке, то через двое суток мне позвонил Эрнесто Кардэналь и сказал: «Продавай книгу, мы будем делать эту революцию». Но они сделали ее и без моей книги, так что она еще ждет своего часа, другой революции...

— Могли бы вы назвать трех писателей, которые оказали серьезное влияние на вас как на читателя и писателя?

— Я боюсь, что буду несправедлив, назвав трех, или десятерых, или двадцать писателей, поскольку не всегда ясно, что такое литературное влияние. Я отвечу пространно, потому что меня на самом деле очень интересует, что же такое литературное влияние и как оно сказывается.

Однажды, когда я не знал, как дальше писать «Осень

патриарха» — дело еле теплилось, — мне случайно попалась книга «Охота в Африке» с предисловием Хемингуэя. Меня страшно заинтересовало, какое предисловие написал к такой книге Хемингуэй, я купил ее, прочел предисловие, оно оказалось не очень интересным, но, раз уж я взял в руки книгу, я стал читать дальше и про охоту, и про нравы слонов. И вот, изучая нравы слонов, я понял, в чем моя ошибка и как мне дальше писать. Другими словами, я совершенно неожиданно нашел ключ к характеру и поведению героя...

Полностью влияние очень трудно бывает проследить. Критики же иногда находят влияние таких книг, которых писатель даже не читал. Но было бы несправедливо сказать, что критики полностью ошибаются, потому что может так получиться, что на писателя повлияет автор, которого он не читал, посредством другого писателя. Но есть писатель, который, без сомнения, оказал на меня серьезное влияние, — это Франц Кафка. Еще в школе у меня появилось огромное желание писать, но мне хотелось идти дальше, за черту, установленную теми писателями, которых я читал. И уже в университете мне в руки случайно попал сборник рассказов Кафки «Метаморфозы». Я начал читать и сразу подумал: «Вот! Если это годится для литературы, значит — да. Значит, стоит писать». Я не знал, что такое можно делать, я думал, это запрещено, в таком случае у меня есть, что сказать людям. На следующий день я начал писать.

Влиянию Кафки я обязан серией рассказов, которые теперь опубликованы. Это были мои первые рассказы. Я их как-то перечитал и нашел чрезмерно интеллектуализированными: это умозрительные рассказы, которые, по существу, не имеют ничего общего не только с моей жизнью вообще, но и с той, какую я вел в то время. А потом я вернулся в селение, где родился, и столкнулся с реальной жизнью и понял, что весь тот литературный инструментарий, которым я располагал в этот момент, в том числе и благодаря Кафке, не годится для того, чтобы написать то, что я хотел написать.

...Я поехал на юг Соединенных Штатов познакомиться с теми местами, о которых писал Фолкнер, и обнаружил, что они очень похожи на поселок Аракатаку, в котором родился я. А похожи они по очень простой причине. Аракатака была построена «Юнайтед фрут компани». И «Юнайтед фрут» принесла с собой всю бытовую культуру — архитектуру, включая крытые цинком крыши, и железнодорожные вагоны, и пальмы, и пастбища — какие есть на юге Соединенных Штатов.

Но все это я увидел уже после того, как решил проблему средств выражения, над которой бился. Фолкнер научил меня, поскольку рассказывал о мире, в котором было столько общего с тем, о котором хотел рассказать я. Значит, было бы несправедливым не признать влияния на меня Фолкнера.

Еще одно, очень странное влияние. У меня нет никакого сомнения, что оно было, хотя ни один критик его и не

обнаружил, а оно было—это влияние Вирджинии Вулф. У Вирджинии Вулф своеобразное, поразительно острое ощущение мира и всего, что в нем есть, а главное—острое ощущение времени, и именно это очень помогло мне писать.

Вы можете удивиться, что среди трех названных мною писателей нет ни одного, пишущего на испанском языке. Однако, помимо всего, было еще одно, самое значительное в некоторых отношениях влияние—влияние испанской поэзии Золотого Века. Другими словами, тот испанский язык, которому я учился—а я получил, можно сказать, поэтическое образование—и на котором я позднее писал, идет от испанской поэзии Золотого Века и, кроме того, от поэзии романсеро. В то время, когда я уже чувствовал, что хочу писать, но еще не знал, что и как, я зачитывался поэзией, она была моей пищей. Я хорошо знаю испанскую поэзию, многое наизусть. Все это очень пригодилось мне в работе. Определенное влияние имели народные песни Атлантического побережья Колумбии и Карибских островов. У этих песен своя манера рассказывать—не описывать, а подавать эмоционально, потому что описания никак не укладываются в их музыку. Разумеется, ко всем соображениям, которые я здесь излагаю, я пришел позднее, а тогда я просто чувствовал, что песни отражают мир, который я тоже хотел бы выразить.

И еще признаю, что на меня оказала влияние примитивная карибская музыка. В «Осени патриарха» это проявилось уже сознательно. Представляю, сколько сложностей было у переводчиков «Осени патриарха». Книга насыщена стихами карибских народов: там есть кубинские песни, мексиканские и одна пуэрто-риканская. По правде сказать, это сделано сознательно, это—своего рода литературная игра, доставляющая автору удовлетворение. Но песни рассыпаны по всей книге. Кроме того, она вся наполнена поэзией Рубена Дарио.

...Литературный персонаж—это не просто определенный человек, а «коллаж» из многих. И если бы кто-то взял на себя труд воспроизвести в точности его внешний облик, то получилось бы чудище с глазами одного, носом другого, характером третьего, волосами четвертого, получилось бы ужасное чудище. О своих персонажах, по крайней мере о тех, которых я помню, я знаю, кто более менее взят для них за основу. Однако в каждом из них еще и множество черт от многих, многих других. Но прежде всего за основу для всех всегда берется сам автор. Будь то женщина или мужчина, хороший или плохой, сам автор—во всяком случае, у меня—является основой, и, таким образом, главное влияние идет от самого автора. А уж на него наслаивается все остальное. Сердце автора присутствует во всех персонажах, в плохих—то плохое, что есть во всех нас, в хороших—все хорошее, что есть в нас самих. Именно поэтому так трудно и так плохо придерживаться манихейства в литературе, потому что в жизни утром ты можешь быть одним, а вечером—совсем другим. Я думаю, что

единственная сфера, где нельзя отклоняться,— это политика. В остальном каждый может делать, что ему нравится, ко всему остальному я отношусь с полным пониманием.

— Кто из русских писателей вам нравится? Как вы относитесь к русской литературе?

— Давайте лучше так: кого я узнал первым. Первым я узнал, конечно, Достоевского. Но если мне предложат выбирать из всей мировой литературы, я назову русского писателя Толстого. Я думаю, что «Война и мир» — самый великий роман из всех, написанных за историю человечества. Это увесистый кирпич, но какое чудо! А рассказчики русские мне нравятся практически все, которых я читал. Достоевским я зачитывался, даже в очень плохих переводах. Позднее я прочитал его по-французски, на французский его переводили русские, их переводы были гораздо лучше испанских.

Я думаю, что для любого писателя в мире русские романисты — основа основ...

— Вы читали Гоголя?

— Да, конечно...

— А «Мастера и Маргариту» Булгакова?

— Клянусь родной матерью, что я прочитал эту книгу после того, как написал «Сто лет одиночества». И хотел бы, чтобы мне поверили.

— Но после или до «Осени патриарха»?

— До. Когда «Сто лет одиночества» вышла в Италии, критики стали проводить параллели с «Мастером и Маргаритой», которая только что была там издана. И тогда я прочитал эту книгу в итальянском переводе. Это превосходная книга, превосходная. Сейчас она вышла на испанском. Итак, я прочитал ее по-итальянски до «Осени патриарха», но после «Ста лет одиночества», так что хочу спасти хотя бы «Сто лет одиночества».

— Думаем, что ни у кого нет сомнений, что «Осень патриарха» скалькирована в основном с латиноамериканских диктаторов. Правомерно ли считать, что какими-то деталями образ диктатора напоминает Сомосу?

— Мне всегда хотелось написать книгу об абсолютной власти. Я бы сказал, что власть представляется людям в качестве наивысшего, чего они могут достичь, наивысшего, чего может достичь индивидуум в своей деятельности, в своей карьере. Выше нет ничего. Это как пробка в воде: поднимается и поднимается вверх, а потом доходит до поверхности, и выше подниматься некуда. Это предел, и абсолютная власть — тоже абсолютный предел. И вот меня этот персонаж всегда интересовал, как кульминация в писательских поисках.

Я начал писать «Осень патриарха» — тогда у нее не было названия — очень давно, еще до «Ста лет одиночества». Предполагалось, что это будет жизнь диктатора, рассказанная им самим в тот момент, когда его судят. Эту мысль подал мне суд над батистовским генералом Соса Бланко в Гаване, которого

судил революционный суд после победы Кубинской революции, того самого генерала, который применял политику выжженной земли по отношению к мирному населению, не участвовавшему в военных действиях, т. е. делал то же самое, что войска Сомосы в Никарагуа. И вот над этим человеком решили устроить публичный суд в присутствии журналистов из всех стран мира, чтобы все видели, что это справедливый суд.

Это было одно из самых страшных зрелищ, которые я помню. Его судили во Дворце спорта. Он вместе с прокурором, с обвинителем, вместе со всем составом суда находился в центре стадиона. А вокруг — телетайпы газет и агентств, которые транслировали все, что там происходило. Трибуны были набиты битком, как во время боксерских матчей.

Суд начался в семь вечера, а закончился в шесть утра, и обвиняемый был приговорен к смерти. Без сомнения, были доказаны все зверские преступления, которые совершил этот человек, потому что туда собрали всех оставшихся в живых и родственников убитых. Всю ночь они шли и шли. Целый парад женщин в черном прошел перед нами, казалось, все было хорошо подготовлено, но на самом деле никакого сценария не было. И все это было страшно. Страшно, что такое могло происходить с человеческим существом. На меня та ночь произвела ошеломляющее впечатление, я сидел, не шелохнувшись, не пропустив ни слова. Когда зачитывали смертный приговор, я находился напротив Бланко вместе с фотоаппаратами. На лице у него не дрогнул ни один мускул. Он стоя выслушал приговор, и лишь в тот момент, когда сказали «к смерти», у него чуть задрожали колени.

Для меня это было как озарение... Я подумал: «Вот она, книга, которую я ищу, вот он, диктатор, и его судят». Но когда, немного поостыв, начал анализировать, я подумал: нет, так нельзя, потому что, если герой будет говорить от первого лица, чтобы мы узнали его точку зрения, в таком случае я, как писатель, буду связан языком персонажа, я окажусь в смиренной рубашке и не смогу пользоваться своим языком. Тогда я совершенно отбросил эту идею и начал поиски с другого конца. И вот таким методом я пользовался много лет, наверное десять или двенадцать, я читал все, что было написано о латиноамериканских диктаторах, — свидетельства, письма, биографии, репортажи. А затем, прочитав все, что мог найти, постарался это забыть. Потом на основе того, что знал, я сочинил все заново, стараясь не брать ни одного реального случая, пользуясь, скажем так, набором свойств, составляющих механизм диктатуры; таким образом, я придумывал все заново, чтобы не получился ни один из реально существовавших диктаторов и в то же время походил на всех.

Однако больше всего для этого диктатора взято от Хуана Висенте Гомеса. От семейства Сомоса — мало, ведь только старый Сомоса был примерно такого типа диктатором. Именно он, старый Сомоса, изобрел клетки с решеткой посередине, куда

в одну половину помещали хищника, например тигра, а в другую — политических заключенных. Эти клетки стояли в саду его дома, и люди, которые приходили к нему, видели их. И все-таки диктатура семейства Сомосы была тусклой. А вот Хуан Висенте Гомес был личностью настолько «яркой», что венесуэльцы не смогли устоять перед искушением и реабилитировали его как выдающегося венесуэльца. Другими словами, не забывая его зверства, его жестокость, всего того, что он натворил, они все-таки стараются помнить и то, что в характере этой личности было национального. Потому что он, конечно, отличался интуитивным умом, поразительной народной мудростью. Так что из всех, о ком я читал, меня более всего заинтересовал Хуан Висенте Гомес, и мой персонаж более всего походит на него.

— А Трухильо?

— От Трухильо тоже взято многое...

— А от Франко?

— Нет, гораздо больше от самой Испании, чем от Франко. Я хочу сказать, от самой обстановки, в которой жила страна. У Франко самого было очень мало от Испании. Как-то я даже хотел попросить у него аудиенции, посмотреть его вблизи, и наверняка получил бы ее, но я бы не смог объяснить, какого черта мне надо видеть Франко, не мог же я сказать ему: знаете, я пишу сейчас книгу о сукином сыне и вот хотел бы...

— Случайно ли, что одновременно появились три книги разных латиноамериканских писателей, посвященных диктаторам?

— И случайно, и не случайно. Не случайно в том смысле, что тема диктатора — постоянная тема латиноамериканской литературы. Я думаю, что каждый латиноамериканский писатель рано или поздно сталкивается с искушением обратиться к теме диктатора, и надеюсь, что эти три книги, вышедшие одновременно, не помешают будущим писателям развивать эту тему. На мой взгляд, диктатор — это единственный законченный типологический образ, который до настоящего момента дала Латинская Америка. Другие страны могли бы дать искателя приключений, другие края могли бы дать мистика. А в Колумбии, а в Латинской Америке единственный персонаж, который реально дала наша история, — диктатор, и прежде всего феодальный диктатор, не из этих современных... Современные диктаторы — технократы, современные диктаторы подобны изделиям, составленным из готовых деталей, в них есть что-то от счетных машин... А те в какой-то степени даже опирались на поддержку народа, ибо являлись отражением верований, налицо была идеализация, обожествление диктатора. Кроме того, простой народ в меньшей степени непосредственно страдал от преследований со стороны диктатора, чем политизированные слои — студенты, политики, представители партий. А народу более всего видна была магия, которой

обладал диктатор. Да это и неудивительно, ведь народ был невежественный, не то что теперь.

Диктатор — тема искуссительная для всякого латиноамериканского писателя.

— Лучшее, чтобы диктаторов больше не было...

— Но они были, а книги пишут о том, что было. Хотелось бы надеяться, что больше диктаторов не будет. Но от нас, писателей, к несчастью, это не зависит, мы не можем сделать так, чтобы диктаторов больше не было. Может, кто-то и может, но не писатель, во всяком случае, не в одиночку.

Потому-то я и говорю, что мне не кажется простым совпадением появление этих трех книг... Мало кто знает, что несколько лет назад, в конце 60-х — начале 70-х годов, Карлосу Фуэнтесу пришла в голову мысль сделать книгу под названием «Отцы родины»: каждый известный к тому времени романист должен был писать о диктатуре своей страны. Насколько я помню, Мигель Отеро Сильва взялся написать о Хуане Висенте Гомесе, Хулио Кортасар хотел писать о жизни Эвиты Перон, Карлос Фуэнтес — о Санта-Ана, Алехо Карпентьер — о Мачадо, Хуан Бош — о Трухильо, Роа Бастос — о докторе Франсии... А я остался без «своего» диктатора. Но я уже работал над такой книгой и сказал Фуэнтесу, что он сыграл со мной дурную шутку, потому что знал, что я пишу о диктаторе, и хотя дело не очень продвигалось, в печати я не раз излагал замысел книги. План Фуэнтеса повис в воздухе, но Алехо продолжал работать. Не знаю, во что бы вылился его первоначальный замысел — ведь сначала он думал написать биографию Мачадо, но получилась совсем другого рода вещь — «Превратности метода». Роа Бастос работал добросовестнее всех, потому что он — настоящий книжный червь и потрясающий исследователь, он написал огромный «кирпич», где глубочайшим образом исследован каждый эпизод из жизни доктора Франсии, который буквально запер страну на замок, оставив одно-единственное окошко — чтобы поступала почта. Просто невероятно! Итак, написаны три книги, в основе которых одна первоначальная идея.

— Хотелось бы вернуться к вопросу о поэтике «Осени патриарха», тем более что в романе действует сам Рубен Дарио.

— Знаете, какая это была проблема! Самые обычные фразы, даже диалоги, у меня получались в александрийском стихе или в десятистопнике. Пришлось потом разбивать и александрийский стих, и десятистопник, чтобы этого не было заметно. И все-таки заметно. При появлении Рубена Дарио, особенно во время его выступления, когда он читает стихи, в текст целиком вкраплены его фразы.

— Во что вы верите: в магический реализм или в магию литературы?

— Я верю в магию реальной жизни. Я думаю, что Карпентьер «магическим реализмом» на самом деле называет то чудо, каким является реальность, и именно реальность

Латинской Америки вообще, в частности реальность карибских стран. Она — магическая. Здесь случается такое... разумеется, здесь есть африканское влияние, арабское влияние, и этим можно многое объяснить, но в карибских странах встречаются, например, люди, обладающие даром предвидения. Зачем идти далеко за примерами: с моей матерью случались совершенно необычайные вещи. Это и есть магия реальности. Я думаю: единственное, что надо делать писателям — приверженцам «магического реализма», — это просто верить в реальность, не пытаясь объяснить, почему они приверженцы именно такого реализма. Пусть это объясняют критики, ученые, социологи и кто-то там еще...

Я хочу рассказать одну историю, и совсем неплохо, что я расскажу ее в социалистической стране, в стране материалистов. Я видел одного человека, умеющего лечить коров, у которых завелись в ушах черви. Он говорил, что лечит их одной молитвой, не дотрагиваясь до них самих. Он становился на некотором расстоянии от коровы и начинал читать молитву, а черви, уже мертвые, сыпались из ушей, и уши совершенно очищались. Я это знаю точно, ему и идти никуда не надо было, даже если к нему придут домой и расскажут о больной корове, он все равно сумет ее избавить от червей. Если бы я не видел этого сам, я бы вам не рассказывал.

...Однажды поздней ночью я ехал из Барранкильи в Картахену — оба города находятся на Карибском побережье Колумбии. Ехали по очень плохой дороге. Машина сломалась, мы потеряли два или три часа, и я приехал домой к родителям перед самым рассветом. Я жил тогда в Мексике и не сообщил им заранее, что еду, хотел сделать сюрприз. Постучал в дверь, открыла мать и сказала: «Вот так раз! А мне снилось, что ты на дороге и что тебе нужна наша помощь». Я рассказываю все слово в слово, как оно было. Эта проблема — дело ученых. А я считаю это «магическим реализмом».

Вот еще одна проблема: очень трудно придумать эпизод, потому что все имеет границы, и у писательского произвола есть свои законы. Даже когда решаешь выйти за рамки принятого, то должен подчиниться другой метрической системе. Но совсем выйти из нее не можешь. Потому что стоит из нее выйти, как что-то нарушается и уже не верится тому, что ты пишешь, а если читатель перестает верить, то вся литература летит к чертям.

— Мы в нашей среде много говорили о финале «Ста лет одиночества». Что вы хотели сказать его всемирным потопом?

— Я не знал, как закончить книгу, все тянул и тянул. Первоначально у меня не было точного плана «Ста лет одиночества» — было лишь общее представление; эпизод за эпизодом, персонаж за персонажем дело приближалось к концу. Когда же я почувствовал, что подошел к финалу, понял: нужно что-то такое, что приподняло бы книгу, потому что, закончив я книгу обычно, она рухнет. Нужно было что-то, что

приподняло бы ее. Поначалу я задумал так: когда у последнего Буэндиа рождается сын со свиным хвостиком, а роженица умирает, он запирается в доме и остается в нем умирать. Финал получался слабый, ничего не говорящий, и, хотя заканчивался точкой, все оставалось открытым — плохой финал для книги, где была глубокая критика определенной исторической реальности, персонажей и мира, о котором в ней говорилось. Одним словом, это был не финал. Но и сам я до последнего момента не знал, что записывал Мелькиадес, о чем говорилось в его пергаментях. Я оставил это, и, когда Мелькиадес у меня писал, я думал: «Когда я расшифрую, что он пишет?» И отвечал сам себе: «Что бы я ни сказал о его письменах, все окажется ниже самой тайны, какое бы объяснение ни дал, оно будет хуже сознания, что никогда не станет известно, что именно там написано». Но когда я подошел к финалу, перечитал всю книгу, чтобы решить, как же, черт возьми, все это закончить, снова задал себе вопрос: «Так что же все-таки мог писать Мелькиадес?» И помню, однажды проснулся среди ночи: «А! Знаю, что пишет Мелькиадес! Мелькиадес пишет книгу, которую сейчас пишу я. И он, конечно же, знает, что Макондо будет сметено с лица земли ветром. Это есть в моей книге «Недобрый час», которая написана в 1955 году, десятью годами раньше. Но закончить так означало, что необходимо расшифровать пергаменты Мелькиадеса. Я говорил, что письма зашифрованы, но не знал, на каком языке они написаны. А когда я решил расшифровать письма в том смысле, что они и есть эта книга, тогда стало ясно, что они должны быть написаны на санскрите, потому что Мелькиадес — цыган. Это все кухня писателя, которая читателю не видна, и настоящая исповедь писателя... Итак, я не знал, как закончить роман. Но теперь мне и вправду нравится, какой получился финал, и я даже представить не могу, как можно было бы закончить иначе, потому что сейчас книга замкнута, выхода нет, на книге замок.

...Кое-что из того, что вы услышали сегодня, я уже говорил когда-то, но многое я рассказал вам впервые. Для меня это был настоящий отдых — поговорить вот так и вспомнить вещи, о которых вспоминать у меня почти нет возможности, потому что мне все время приходится думать о другом, о многом другом. А на самом деле получилось интересно — вспомнить все это... Вот я и начал вспоминать, как старик, это замечательно — вдруг обнаружить, что разговариваешь как дедушка. Вот так...

Хулио Кортасар

О ПОЛОЖЕНИИ ИНТЕЛЛИГЕНТА В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

*Письмо Роберто Фернандесу Ретамару.
10 мая 1967 года*

Дорогой Роберто!

Я должен ответить на твое письмо и, кроме того, обещал написать несколько страниц для *твоего журнала* о положении современного латиноамериканского интеллигента. Как ты сейчас сам убедишься, гораздо проще будет совместить обе эти задачи. Разговаривая с тобой—пусть даже на бумаге, которая потом пересечет океан,—мне будет легче сказать тебе некоторые вещи, которые прозвучали бы слишком официально, если бы я придал им форму статьи, а ведь тебе прекрасно известно, что с чопорностью я не в ладах. Поэтому давай представим себе, что мы опять едем на машине в Тринидад... и продолжаем с тобой тот самый разговор, за которым мы провели три чудесных дня и который, наверно, никогда у нас с тобой не прервется.

Я выбрал такой тон, потому что слова «латиноамериканский» и «интеллигент» вызывают у меня инстинктивную настороженность, а если они вдобавок еще и звучат вместе, то вызывают у меня ассоциацию с диссертацией из тех, что хранятся (я чуть было не сказал—покоятся) на полках.

Прибавь к этому еще и тот факт, что я уже шестнадцать лет живу вдали от Латинской Америки и сам себе кажусь хронопом*, который пишет романы и рассказы без всякой иной цели, кроме той, которую со страстью преследует всякий хроноп, а именно—доставлять удовольствие самому себе. Я должен сделать огромное усилие, чтобы понять, что, несмотря на все эти особенности, я все-таки—латиноамериканский интеллигент; и спешу заверить тебя, что если еще несколько лет назад это словосочетание вызывало у меня произвольное пожимание плечами, то теперь, когда нас подавляет сознание ирреальности латиноамериканской действительности (неужели этот кошмар, этот танец идиотов на краю пропасти—

действительность?), я считаю, что наш долг — отложить в сторону все игры, в том числе и игру слов. И следовательно, я признаю себя латиноамериканским интеллигентом, но с одной оговоркой: все, что я собираюсь тебе здесь сказать, я скажу не поэтому. Если обстоятельства помещают меня в определенный контекст и я должен говорить, ориентируясь на него, то я бы хотел, чтобы всем было понятно: я говорю по призыву, так сказать, морального долга, как человек доброй воли, и при этом моя национальность и мое положение писателя не играют никакой роли. То, что мои книги уже давно издаются и переиздаются в Латинской Америке, не меняет того необратимого факта, что в 1951 году я покинул Аргентину и живу в европейской стране, которую сам избрал себе местом проживания, исходя из тех соображений, что здесь я могу жить полной жизнью и писать так, как мне это кажется наиболее приемлемым. За последние пять лет некоторые вполне конкретные события вызвали у меня желание возобновить мои личные контакты с Латинской Америкой, и эта связь осуществилась через Кубу и с помощью Кубы. Однако значение, которое имеет для меня эта связь, никак не обуславливается моим положением латиноамериканского интеллигента; наоборот, спешу тебя заверить, оно — плод скорее европейской, нежели латиноамериканской перспективы видения и в большей степени продиктовано этическими соображениями, нежели моим положением интеллигента. Если то, что я собираюсь сказать, будет хоть чего-то стоить, то этим я буду обязан полной своей искренности, и это я хочу особенно подчеркнуть, обращаясь к националистам с флажками и кокардами всех мастей, которые наперебой, прямо или косвенно, упрекают меня за мое «удаление» от родины или, во всяком случае, за нежелание туда вернуться.

В конечном счете — и мы с тобой это прекрасно знаем — проблема современного интеллигента сводится к одному: к проблеме мироустройства, основанного на социальной справедливости, а национальная принадлежность каждого из нас — только частность, освещающая различные стороны одного и того же вопроса и не меняющая его суть. Но вот тут-то как раз писатель, живущий вдали от своей страны, поневоле оказывается в другой ситуации. Он находится как бы «за скобками» местных событий, за пределами неизбежной ежедневной диалектики «challenge and response»¹, которая диктуется политическими, экономическими и социальными проблемами той или иной страны и требует незамедлительного выбора позиции от каждого сознательного интеллигента. Его ощущение происходящего принимает более глобальный характер, в своих суждениях он руководствуется обобщениями, и пусть при этом теряется интенсивность непосредственного его участия в происходящем, зато картина его видения достигает особой, ослепи-

¹ «Вызова и ответа» (англ.).

тельной четкости, порой невыносимой для глаз, но всегда поразительно ясной. Естественно, что с точки зрения получения чистой информации все равно где жить — в Буэнос-Айресе, в Риме или в Вашингтоне, жить в той самой стране, где что-то происходит, или же за ее пределами. Но здесь речь идет не о получении информации, а о видении. Ты, как кубинский революционер, прекрасно знаешь, в какой степени местные императивы, повседневные проблемы твоей страны формируют, если так можно выразиться, основу твоего жизненного кредо, которое в свою очередь влияет на твоё творчество. Ты знаешь, что этот первичный цикл, в русле которого находится твоя жизнь и твоя личная судьба, как и жизнь и судьба твоего народа, является одновременно и связующим звеном, и барьером между тобой и остальным миром; связующим звеном потому, что твоя борьба — это борьба всего человечества, а барьером — потому, что в битве трудно принимать во внимание что-то еще, кроме линии огня.

Для меня не секрет, что существуют писатели, которые со всей ответственностью борются за осуществление своей национальной миссии, за то, чтобы сделать ее всеобщей, универсальной; но гораздо чаще встречаются такие представители интеллигенции, которые оказываются как бы в плену у окружающей их среды и действуют, если так можно выразиться, подчиняясь центристской силе, исходя из общечеловеческих идеалов и принципов, с тем чтобы ограничить их одной своей страной, одним языком и одним образом действий. Конечно же, я не верю в расплывчатый и теоретический универсализм, не верю в статус «гражданина мира» постольку, поскольку под этим подразумевается возможность избежать ответственности за близкие и конкретные события — за Вьетнам, Кубу, Латинскую Америку, — во имя тем более удобного универсализма, чем менее он опасен. Безусловно, мое собственное положение делает меня причастным к тому, что касается нас всех, заставляет прислушиваться к голосам, которые доносятся со всех концов света. Подчас я задаю себе вопрос: что бы случилось со мной как писателем, если бы я остался в Аргентине? Я знаю точно, что продолжал бы писать, потому что больше ни на что я не гожусь. Но, принимая во внимание все то, что было мной написано к моменту отъезда из Аргентины, я могу предположить, что продолжал бы и дальше идти проторенным путем интеллектуального эскейпизма, которым я шел до тех пор и которым и по сей день идут многие аргентинцы моего поколения и сходных с моими вкусов. Если бы меня попросили перечислить все причины, по которым я могу радоваться, что уехал из своей страны (кстати, я надеюсь, всем понятно, что я говорю только о себе, и это — отнюдь не широковещательная коллективная декларация), то, наверно, в первую очередь я назвал бы вот какую: то, что отсюда, из Европы, я мог следить за ходом Кубинской революции глазами, не ослепленными национализмом. Для того чтобы полностью утвердиться в этом

мнении, мне достаточно время от времени беседовать с моими друзьями-аргентинцами, которые бывают проездом в Париже, и поражаться их вопиющему неведению относительно того, что в действительности происходит на Кубе. Мне достаточно просмотреть газеты, которые читают двадцать миллионов моих соотечественников, мне достаточно — и приятно — чувствовать себя в безопасности и сознавать, что я вдали от того влияния, которое имеют американские службы информации в моей стране и от которого нет спасения. Более того: даже вполне искренне соглашаясь со мной, многие аргентинские писатели и художники моего поколения все же ежедневно верят глупым вымыслам подголосков Юнайтед Пресс и «демократической» печати, которая пляшет под дудочку «Таймс» или «Лайф».

Здесь я могу говорить от первого лица, ибо именно это требуется в тех доказательствах, которых ты от меня ждешь. Первое, о чем я хочу сказать, — это парадокс, который можно оценить по достоинству в свете того, что я сказал в начале своего письма, где старался получше определить ситуацию как для тебя, так и для самого себя. Не кажется ли тебе странным тот факт, что аргентинец, чьи интересы всецело были обращены в молодости к Европе — и до такой степени, что он сжег за собой все мосты и перебрался во Францию, не имея четкого представления о своем будущем, — там спустя десятилетие внезапно понял, что он — истинный латиноамериканец? Этот парадокс влечет за собой и еще более серьезный вопрос: не было ли это необходимо — овладеть отдаленной, но более глобальной перспективой, открывающейся из Старого Света, откуда кажется возможным ко всему подходить, так сказать, с обобщенными критериями, чтобы потом открывать истинные корни латиноамериканизма, не теряя при этом из виду глобальное понимание человека и истории? Возраст и зрелость, конечно, также играют здесь свою роль, но их недостаточно для того, чтобы объяснить этот процесс примирения с тамошними ценностями и возврата к ним. Я все-таки продолжаю верить (и говорю это от себя и только о себе), что если бы я остался в Аргентине, то пришел бы к своей писательской зрелости иным путем — может быть, более гладким и приятным для историков литературы, — но, безусловно, то была бы литература, обладающая меньшим задором, меньшим «даром провокации» и, в конечном счете, менее близкая по духу тем из читателей, кто берет в руки мои книги, чтобы найти там отзвуки жизненно важных проблем, а не ради библиографического указателя или с целью эстетического обогащения. Я хотел бы при этом сразу же оговорить, что никоим образом не считаю себя представителем течения так называемого «возвращения к истокам», что бы под этими «истоками» ни подразумевалось — теллурическое ли начало, национальные ли корни или еще что-нибудь, — хотя это значительное течение в латиноамериканской литературе и дало нам «Потерянные следы» или, в более узком плане, «Донью Барбару». Теллуризм, как его

понимает, например, ваш Самуэль Фейхoo, мне абсолютно чужд своей узостью, локальностью и, я бы даже сказал, провинциальностью. Я могу понять и оценить такую литературу, даже если писатель не смог подняться по тем или иным причинам до обобщающего видения культуры и истории и весь свой талант отдал на создание произведений «зонального» характера; однако, если это перерастает в кредо у писателей, которые, как правило, из-за узости своего культурного диапазона упорно прославляют ценности своего «угла» в ущерб общечеловеческим ценностям и противопоставляют свою страну всему миру и свою нацию (ибо этим-то всегда дело и кончается) всем остальным нациям, тогда я решительно это не приемлю, ибо это — лишь первая ступень к национализму худшего толка. Можешь ли ты представить себе человека такой широты, как Алеко Карпентьер, который начертал бы главную мысль упомянутого выше романа на гордом знамени борьбы? Конечно же, нет, но есть такие, которые это делают, это так же верно, как и тот факт, что в жизни народов бывают такие обстоятельства, когда подобное возвращение к истокам, этот почти юнгианский архетип* возвращения блудного сына, Одиссея, в конце его странствий, может вылиться в такое прославление «своего», которое как логическое следствие и контрмера ведет к самому глупому пренебрежению всем «чужим». И нам известно, что это влечет за собой — то, что происходило до 1945 года и что еще может произойти опять.

Вернемся вновь к моей персоне, которая, хочешь не хочешь, является темой этого письма, и заметим, что парадоксальное «второе открытие» латиноамериканской жизни с дистанции влечет за собой процесс весьма отличный от покаянного и сентиментального всеприятия. Я не только не возвращаюсь к своим истокам, но, наоборот, продолжаю считать своим домом Францию, страну, которую я выбрал как наиболее соответствующую моему темпераменту, моим вкусам и, как я надеюсь, тому, что я еще успею написать до тех пор, пока всецело не «посвящу» себя старости, которая, как известно, является делом непростым и требующим внимания. Когда я говорю, что именно здесь мне удалось осознать мое положение латиноамериканца, то называю лишь одно из следствий сложной и глубинной эволюции. Это не автобиография, и поэтому здесь я лишь коротко перечислю все основные этапы своей эволюции. Из Аргентины отбыл писатель, для которого венцом действительности, как это представлял себе Малларме, должна была стать книга, а в Париже родился человек, для которого венцом писательства должна была стать действительность. Это был процесс, включивший в себя множество битв, поражений, уступок и частичных побед. Я осознал существование своего ближнего не только в эмоциональном, но и, так сказать, в антропологическом плане. В один прекрасный день я как бы пробудился и осознал всю чудовищную очевидность войны в Алжире — и это я, который мальчишкой следил за ходом войны

в Испании и позднее за ходом второй мировой войны с чисто умозрительным интересом стороннего наблюдателя, для которого значение имеет лишь столкновение принципов и идей. В 1957 году я начал понимать, что происходит на Кубе (а до этого время от времени ограничивался лишь сообщениями в газетах, когда было смутное представление о кровавой диктатуре, одной из многих кровавых диктатур, и не было никакого личного сочувствия, хотя уже была четко выработанная принципиальная позиция). Победа Кубинской революции, первые годы революционного правительства означали для меня уже не только удовлетворение в чисто историко-политическом плане; внезапно я испытал другое чувство. Я понял — вот достойное человека дело, и именно так с тех пор я стал это понимать и к нему стремиться. Я понял, что социализм, который казался мне до тех пор приемлемым и даже необходимым историческим движением, был единственным современным историческим движением, которое основывалось на важнейшем человеческом деянии, на *ethos*¹ столь же элементарном, сколь давно забытом в том обществе, где мне выпало жить, на простом — невероятно трудном, но и очень простом — принципе, который гласит, что человечество лишь тогда будет достойно себя, когда прекратится эксплуатация человека человеком. Дальше идти я был не в состоянии. ибо, как я тебе уже не раз говорил и доказывал на деле, я — полнейший профан в области политической философии, и еще потому, что левым писателем я почувствовал себя не благодаря интеллектуальному процессу, а благодаря тому самому, что заставляет меня писать так, как я пишу, и жить так, как я живу. С некоторой долей манихейского упрощения скажу тебе, что, сталкиваясь ежедневно с людьми, которые утверждают, что в совершенстве овладели марксистской философией, но в своей личной практике поступают как завзятые реакционеры, я, насквозь пропитанный буржуазной философией, которую навязывает мне окружающая меня жизнь, все больше и больше устремляюсь душой к социализму.

Но, если говорить о моем положении как писателя, поставившего перед собой определенные задачи, которые он считает необходимым решать, то я должен сказать о моем новом понимании Кубинской революции. Когда меня впервые пригласили посетить твою страну, этот *пророческий остров*, как он был назван Уолдо Франком, то он произвел на меня странное впечатление, что-то вроде ностальгии, ощущения, что мне чего-то не хватает, такое чувство, будто я живу совсем не в ногу со временем, хотя в ту пору моя парижская жизнь была как раз такой полной и насыщенной, как только можно было мечтать.

Непосредственно познакомившись с завоеваниями революции, подружившись с писателями и художниками, поговорив с ними, увидев все положительные и отрицательные стороны

¹ Буквально — характер, учение о нормах нравственности, морали (греч.).

кубинской жизни, я почувствовал, что все это производит на меня двойственное впечатление. С одной стороны, я опять ступил на латиноамериканскую почву, от которой был оторван многие годы; с другой — я ежедневно присутствовал при претворении в жизнь трудной и порой отчаянной задачи построения социализма в стране, столь мало подготовленной к этому и настолько открытой всевозможным опасностям. Но внезапно я ощутил, что двойственность моего кубинского опыта, по сути, не была двойственностью, и это открытие ослепило меня. Не вдаваясь в рассуждения, не анализируя, я вдруг испытал потрясающее чувство, поняв, что переворот в моем восприятии совпадает с моим возвратом к Латинской Америке, что эта социалистическая революция, ход которой мне удалось увидеть вблизи, была именно латиноамериканской.

Я надеюсь, что во время моего второго посещения Кубы три года спустя я смогу доказать тебе, что это восхищение, эта радость не остались у меня чувством чисто личным. Тогда я уже подошел к той точке, где сходились и сливались моя убежденность в социалистическом будущем общества и мое личное, эмоциональное возвращение к Латинской Америке, из которой я, не оглядываясь, уехал много лет назад.

Когда после этих двух поездок я возвратился во Францию, то лучше стал отдавать себе отчет в двух вещах. С одной стороны, мой до тех пор слабый личный и творческий вклад в дело построения социализма должен был перейти — как он и перешел впоследствии — в область практических решений, в область моего личного сотрудничества там, где я мог принести пользу. С другой стороны, моя писательская работа должна была продолжаться в том направлении, которое я для себя избрал и которое диктует мне мой образ жизни. А если иногда в моем творчестве и отражается моя ангажированность (как в одном рассказе, действие которого происходит в твоей стране), то делается это из тех же соображений эстетической свободы, какими теперь продиктовано мое намерение написать роман, действие которого развивается практически вне исторических времени и пространства. Рискуя разочаровать догматиков, проповедующих лозунг искусства на службе масс, я продолжаю быть все тем же хронопом, который, как я это уже говорил в самом начале, пишет для собственного удовольствия или же от собственного неудовольствия, нисколько не будучи связан «латиноамериканскими» или какими-либо другими обязательствами, понимаемыми *a priori* прагматического толка. И здесь-то и кроется то, что я старался объяснить вначале, и здесь это находит наиболее глубокое объяснение. Я знаю, что жить в Европе и писать на «аргентинский манер» нельзя, не вызвав бурю негодования со стороны тех, кто требует от писателей чего-то вроде обязательного присутствия дома. Однажды, когда некое недостаточно дальновидное жюри, к моему великому изумлению, присудило мне литературную премию в Буэнос-Айресе, я узнал, что один известный аргентинский писатель

заявил с патриотическим возмущением, что аргентинские премии следует раздавать только тем, кто проживает в стране.

Это событие как бы обобщает позицию, которая у разных людей выражается по-разному, но результат имеет всегда одинаковый: даже на Кубе, где, уж кажется, должно быть безразлично, живу я во Франции или в Исландии, нашлось немало таких, кто с дружеским участием выражал беспокойство по поводу моего так называемого изгнания. Так как я не грешу ложной скромностью, то признаюсь, насколько меня поражает широкий резонанс, который встречают в Латинской Америке мои книги именно потому, что их национальные и региональные корни как бы обогащены более сложным и обширным опытом, в них каждое воспоминание или художественное воссоздание «исходно моего» достигает особого напряжения благодаря этому выходу к миру, дающему новую почву и, в конечном счете, определяющему мой выбор и оттачивающему его. Это то, что у вас сделал, например, Лесама Лима, то есть процесс ассимиляции и кубинизации, причем исключительно книжным путем, путем волшебнопоэтического синтеза самых разнородных элементов культуры — от Парменида до Сергея Дягилева. ...И я чувствую, что аргентинское начало в моем творчестве не только не проиграло, но даже выиграло от этого интеллектуального космоса, где писатель ни от чего не обязан отказываться, ничего не должен предавать, а должен воспользоваться таким углом зрения, при котором его национальные ценности вписываются в бесконечно более широкий и более богатый диапазон, чтобы тем самым — я-то это прекрасно знаю, хотя многие это отрицают, — выиграть и в широте, и в богатстве, и преуспеть в плане глубины и значимости.

Из всего сказанного ты, наверно, сразу поймешь, что мое «положение» не только не волнует меня лично, но даже наоборот: я собираюсь и дальше оставаться латиноамериканским писателем во Франции. Меня занимает проблема метафизического плана; как ты мог убедиться, читая «Игру в классики», — проблема постоянного разрыва, который существует между чудовищным и ошибочным нашим нынешним существованием как индивидов и целых народов и предвидением будущего, когда человечество достигнет наконец своего высокого предназначения, практическое представление о котором дает социализм, а духовное — поэзия. С тех самых пор, как я осознал эту основную задачу человечества, поиск ее решения определил мою ангажированность и стал моим долгом. Теперь я уже не думаю, как думал когда-то, что для ощущения моего становления как писателя достаточно создать произведения, основанные на чистом воображении, ибо теперь мое мнение о них изменилось. В основе его лежит конфликт между индивидуальным самовыражением, как его понимали гуманисты, и коллективным самовыражением, как его понимают при социализме, — конфликт, который находит наиболее яркое выражение в пьесе «Марат-Сад» Петера

Вайса. Я никогда не буду писать специально для кого-то, ни для меньшинства, ни для большинства, и отклик, который находят мои книги, всегда будет явлением, от меня не зависящим и не запланированным. И все же я знаю, что пишу для чего-то, что все-таки есть какой-то элемент намерения в том ожидании, с каким я рассчитываю на читателя, на того, в ком заложено уже нечто от человека будущего. Я не могу равнодушно отнестись к тому, что мои книги встретили живой отклик у латиноамериканской молодежи,— к подтверждению чаяний, озарений, прорывов к загадкам удивительной красоты жизни. Я знаю немало писателей, превосходящих меня во многих отношениях, чьи книги, однако, не могут установить с латиноамериканским читателем того братского диалога, который устанавливают мои. Причина проста: если когда-нибудь раньше можно было быть великим писателем, не чувствуя себя причастным к современным переменам в исторической судьбе человека, то теперь уже никак нельзя писать, не сознавая этой причастности, которая одновременно включает в себе и обязанность, и ответственность писателя; и только те произведения, которые пронизаны этим чувством— пусть они даже будут плодом чистого воображения, пусть отливают всеми красками игры, на какую только способен поэт или романист, пусть они ни разу даже прямо не намекнут на эту причастность,— только в этих произведениях будет неизъяснимое биение пульса, будет присутствие, та специфическая атмосфера, по которой их всегда отличишь и узнаешь и которая вызывает у читателя ощущение близости и контакта.

Если все это выражено не очень понятно, то позволь мне дополнить этот рассказ примером. Двадцать лет назад я видел в поэтах типа Поля Валери наивысшее воплощение западной литературы. Я и по сей день продолжаю восхищаться этим великим поэтом и эссеистом, но теперь он перестал быть моим идеалом. Теперь моим идеалом не может быть человек, который на протяжении всей своей жизни, посвященной созерцанию и творчеству, ни разу не снизошел (причем не только в своих книгах) до драмы человеческой. Я подчеркиваю, я ведь ни от одного писателя не требую, чтобы он превратил свои произведения в трибуну борьбы, которая на стольких фронтах сейчас ведется против империализма во всех его формах, но требую, чтобы писатель стал *свидетелем* своего времени, как этого хотели Мартинес Эстрада и Камю. Я требую, чтобы творчество писателя и его жизнь (как же их разделить?) отразили это свидетельство в той форме, которая диктуется особенностями их таланта. Теперь уже невозможно, как прежде, уважать писателя, который укрывается за своей ложно понятой свободой, поворачиваясь спиной к своему человеческому предназначению, к своему жалкому и прекрасному уделу человека среди людей, имущего среди неимущих.

Для меня, Роберто, все это очень непросто. Поглощающее все внимание и время бесконечное и эгоистическое общение с культурой и красотой при жизни на континенте, где всего лишь

несколько часов пути отделяют меня от фресок Джотто или полотен Веласкеса, от Риальто или лондонских залов, где картины Тернера, кажется, вновь излучают свет, где каждый день подстерегает тебя соблазн вернуться, как прежде, к бурному увлечению эстетическими и интеллектуальными проблемами, к абстрактной философии, высокой игре ума и воображения, к творчеству, единственная цель которого — наслаждение чувств и ума. — все это ведет во мне непрекращающуюся борьбу с сознанием того, что такому увлечению не было бы оправдания с точки зрения этической, не будь оно в то же время обращено к жизненным проблемам народов. Вчера в газете «Монд» со ссылкой на ЮПИ было опубликовано заявление Роберта Макнамары, министра обороны США (обороны от чего?). Вот дословно его высказывание: «Мы предполагаем, что взрыв относительно небольшого количества ядерных боеголовок в 50 городах Китая уничтожит половину городского населения этой страны, что составляет более 50 миллионов человек, и более половины производительных сил. Кроме того, взрыв уничтожит большое количество лиц, занимающих ключевые посты в правительстве, в руководстве технической сферой, а также большую часть квалифицированных рабочих». Я привожу этот отрывок, так как думаю, что, прочитав его, писатель не может вернуться к своим книгам как ни в чем не бывало, не может продолжать писать с сознанием того, что он вполне выполняет свою миссию, постоянно усвершенствуя свое мастерство романиста, поэта или драматурга. Когда я читаю подобные заявления, то точно знаю, какая часть моего писательского начала одержала во мне победу. Не способный на политические действия, я не отказываюсь от единственно возможной для меня деятельности в области культуры, от упорных онтологических поисков, от самой головокружительной игры воображения, но все это теперь уже не самоцель и не имеет ничего общего с удобным гуманизмом западных мандаринов. В любом самом незначительном из написанных мной произведений всегда отразится это стремление установить связь с «историческим настоящим» человека, стремление принять участие в его долгом движении к самоусовершенствованию человеческой общности. И я уверен, что только творчество тех из интеллигентов, которые отзываются на это биение пульса времени, пустит ростки в сознании народов и их нынешними и будущими деяниями оправдает это писательское дело, для которого мы родились.

С братским приветом,

обнимаю,

твой Хулио.

Сеньон, Воклюз (Франция)

Хулио Кортасар

ИЗ БЕСЕД С ЭНРИКЕ ГОНСАЛЕСОМ БЕРМЕХОЙ

— Присутствие фантастического отличает большинство ваших рассказов. Можно ли дать определение фантастическому?

— С фантастическим происходит то же, что и с поэзией, о которой некий шутник сказал, что «это то, что остается после того, как ей дано определение». Например, результат огромного труда, проделанного Тодоровым в его исследовании «Введение в фантастическое», показался мне весьма неудовлетворительным. Может быть, то, что он предлагает, подходит в качестве рабочего определения, но, когда я закончил читать книгу, мое понимание фантастического так и не нашло ни объяснения, ни решения.

Я отказываюсь давать определение фантастическому. В моих книгах «Вокруг дня на 80 мирах» и «Последний раунд» я поместил несколько маленьких эссе, где пытаюсь проложить тропинку к понятию фантастического, комментируя свои и чужие рассказы, но все это не претендует на то, чтобы быть определением.

Единственное, что можно сделать — если вообще стоит это делать, — это попробовать выработать понятие фантастического, подходящее для нас с вами, или, наоборот, такое, которое нас не удовлетворяет.

— Например?

— Например, существует масса людей, которые просто зачитываются фантастическими рассказами Лавкрафта, и их ужаснет то, что я сейчас скажу: меня эти рассказы совершенно не интересуют, потому что фантастика в них надуманная, искусственная. Лавкрафт начинает с того, что создает какие-то фантастические анахронические «декорации», отдающие XVII или XIX веком: все происходит в старых домах, заброшенных ущельях, где гуляет ветер, на болотах, затянутых черным

туманом, и, когда автору удастся как следует запугать наивных читателей, он выпускает на них диковинных лысых животных, обрушивает проклятья загадочных богов... Все это было уместно два века тому назад, тогда это могло повергнуть в трепет кого угодно, но теперь—меня по крайней мере—это оставляет равнодушным...

— Стало быть, для вас фантастическое в своих проявлениях...

— ...это нечто совсем простое. Оно вторгается в вашу повседневную жизнь, в этот солнечный полдень, оно могло вдруг войти в метро, когда вы ехали на встречу со мной.

Это нечто совершенно исключительное, но в своих проявлениях оно не обязательно должно отличаться от окружающего нас мира. Фантастическое может случиться таким образом, что вокруг вас ничего не изменится с виду. Для меня фантастическое—это всего лишь указание на то, что где-то вне аристотелевских единств и трезвости нашего рационального мышления существует слаженно действующий механизм, который не поддается логическому осмыслению, но иногда, врываясь в нашу жизнь, дает себя почувствовать.

Фантастическое происшествие случается лишь раз и больше не повторяется; по-другому, в другой раз оно может произойти, но то же самое и так же—никогда. Это в обычной ситуации причина вызывает следствие, и если создать аналогичные условия, то, исходя из той же причины, можно добиться того же самого следствия. Я протягиваю руку идвигаю этот стол, и пятьдесят раз может произойти то же самое. Но фантастическое происшествие бывает лишь раз, ибо оно соответствует лишь одному циклу «причина—следствие», который ускользает от логики и сознания.

Тем не менее его можно ощутить, но не рационально, а интуитивно.

— Вы пишете в своей книге-коллаже «Вокруг дня на 80 мирах», что «если в обычной жизни мне удастся скрыть то, что я лишь в малой степени являюсь участником окружающих меня событий, то, когда я пишу, скрыть это мне уже не удастся, так как, когда я пишу—меня здесь уже нет или я здесь только наполовину». Расскажите, пожалуйста, об этом разладе с окружающим миром—в какой мере он становится вашим творческим импульсом?

— В этой однобокой жизни, которую все мы привыкли вести и которую нам навязывает наш прагматический и отборочный способ мышления, со мной уже давно происходит нечто такое, что напоминает процесс, обратный фотографированию. Когда вы в фотоаппарате видите два изображения вместо одного, вы сводите их воедино в фокусе, и получается фотография. Ну, а я, чтобы получить фотографию, должен «раздвоить» изображение—в определенный момент я вижу окружающий мир как бы с дистанции; он отодвигается, и тогда из этого освободившегося пространства—не знаю уж точно,

что это такое,—рождается волнение, которое, как правило, влечет за собой желание писать или, во всяком случае, вызывает у меня состояние повышенной восприимчивости. Это значит, что я готов к общению, и писать мне становится легче. В этом смысле я и отличаюсь от остальных.

Есть люди, которые, когда им немного не по себе, начинают беспокоиться, у них сразу начинает кружиться голова, они предпочитают, чтобы дважды два всегда было четыре, а всякое отклонение, любая перемена у них вызывают тревогу.

А у меня все это не только никакой тревоги не вызывает, но и, наоборот, меня такое состояние делает более расположенным к писательскому труду, как я уже говорил. Не то чтобы я всегда специально ожидал, когда такое состояние возникнет,—нет, в этом было бы нечто искусственное. Вот сейчас, когда я с вами разговариваю, я вовсе не расположен к тому, чтобы случилось что-то необычное. Но если вдруг это все-таки случится, если у меня внезапно возникнет какая-нибудь ассоциация идей, ощущение чего-то «уже виденного» или что-нибудь еще необычайное, то весьма возможно, что завтра это превратится в рассказ—который, кстати говоря, не будет иметь ничего общего ни с нашим теперешним разговором, ни с нами обоими.

Я считаю, что если человек вообще склонен к тому, что принято называть «совпадениями», «случайными стечениями обстоятельств», то они с ним случаются все чаще и чаще и он даже начинает их к себе «притягивать».

— Наверно, это можно пояснить на примере. Как родился рассказ «Рукопись, найденная в кармане...»? В этом рассказе главный герой изобретает целую систему комбинаций с пересадками на линиях метро. Это, по-видимому, знаменует собой попытку «игры со случаем». Вы пытаетесь проникнуть в «другое измерение» случайностей, угадать законы, которые там царят?

— Герой, как я это себе представляю,—просто-напросто презирает обычную случайность, считает ее слишком элементарной, и по всей строгости сам себе устанавливает своеобразные правила игры. Вы, наверно, помните, что когда он знакомится с женщиной, то тем самым нарушает эти правила. Ему не следовало бы знакомиться с ней, но он в отчаянии на это идет. Поэтому у него возникает комплекс вины, который обязывает его выполнить правила «игры» до конца. Эта затея оканчивается неудачей, и он теряет женщину...

— ...как это и явствует из названия рассказа.

— Я рад, что вы так интерпретируете рассказ. Не все читатели так его восприняли. Название—ключ к рассказу. И одновременно его финал. Вероятнее всего, что, так и не встретив больше эту женщину, герой бросается под поезд метро, и рукопись находят в его кармане.

Но я бы не сказал, что это фантастический рассказ,

потому что там ничего фантастического не происходит. Хорошо бы, если бы произошло,—может быть, тогда персонажи смогли бы спастись.

— В скобках заметим: метро таит в себе для вас очень большое очарование. Почему это так?

— Не могу объяснить, но это действительно так. Все, что связывает две точки—мосты, трамваи,—меня зачаровывает. Это касается также поездов и в меньшей мере самолетов.

Но метро, это «дерево Мондриана»*, как я его называю в «Рукописи, найденной в кармане...», влечёт меня к себе особенно. Меня прельщает бесконечность возможных комбинаций пересадок. В метро можно провести целые сутки—кстати, многие бродяги так и делают, с одной станции их выгоняют—они едут на другую, и все—по одному билету. Наверное, то, что метро расположено под землей, и роднит его с системой юнговских архетипов: это—преисподняя, куда мы нисходим при жизни.

— С каких пор у вас появилось это ощущение фантастического, о котором вы мне говорили?

— С детства. И я сразу его принял. Фантастическое мне знакомо с самых ранних лет, оно составляет часть чего-то такого, что можно назвать сверхчувствительностью.

Я ничто не подвергал сомнению. Вы, наверно, заметили, что малыши обладают своеобразной логикой—вопреки тому, что о них обычно думают. У них огромное воображение и обостренное чувство игры—плюс еще четкость логического мышления. Они хотят, чтобы им все хорошо объяснили, им не нравится неизвестность, если, конечно, дело не касается игры.

Если детям рассказываешь волшебную сказку, где происходят всевозможные невероятные вещи, они принимают это на веру—в той мере, насколько речь идет о сказке; но попробуй скажи им, что то же самое случилось с их тетей. Они вам не поверят, или подавай им конкретные доказательства.

Так и я, в детстве читая исторические или фантастические романы, проделывал умственную операцию такого рода. Я читал с доверием. Со мной происходило то, что Кольридж называл «преодолением недоверия», т. е. такой процесс, когда разум отказывается от недоверия. Так и я, ребенком, принимал на веру все сполна. Поэтому я нередко выглядел глупо, принимая всерьез самые нелепые вещи. В обычной жизни я был не таким уж простаком, и провести меня было нелегко. Грубая ложь, которой взрослые обычно отделяются от детей, со мной не проходила. Но по-настоящему фантастическое—истинно фантастическое—это другое дело. У меня не было ни малейшего сомнения в том, что все это—вполне вероятные вещи, которые можно увидеть и ощутить в любую минуту.

Поэтому вполне логично то, что, когда я начал писать, это принятие фантастического осталось во мне в той мере, в какой ребенок всегда продолжает жить в юноше, а потом в мужчине.

— Особенно в вас—это подтверждается всем, что вы пишете, и, в частности, тем, что вы сказали о себе самом: «писатель, который не отказался от мальчишеского видения мира, как от цены, которую платит за мировидение взрослого».

— ... У меня много детских черт—может быть, даже слишком много. И, когда я сталкиваюсь с некоторыми ситуациями, в которых взрослые реагируют по-взрослому (что вполне логично, и не мне их за это упрекать), моя реакция бывает детской, игровой.

Это я осознал еще в детстве, когда прочитал такое классическое произведение английской литературы для детей, как «Питер Пан»*. Это история мальчика, который не хотел взрослеть. Я как раз на него походил.

В те минуты, когда мне приходилось принимать взрослые решения, я зачастую прячусь, спасаясь бегством в мальчишеское, детское состояние ожидания, как если бы решение могло прийти само собой...

Я никогда не считал, что это—негативный фактор, потому что оборотной стороной медали была всегда сверхчуткость, повышенная способность восприятия, свойственная ребенку и, по тем или иным причинам, ускользающая от взрослых.

В конце концов, что значит «взрослеть»? Это—отборочный процесс разума, который останавливается на все более узком круге вещей, считая их важными и оставляя остальные в стороне. Взрослые игру в «классики» не считают важным делом, а, наоборот, важным считают платить за квартиру. Ребенок же, который даже не знает, что такое квартплата, играет в «классики» как во что-то очень важное.

Я очень хорошо помню, как меня в детстве возмущало вторжение взрослых с их вечным: «Ну-ну, поиграл—и будет, надо ужинать и ложиться спать!» Мне это казалось тогда чем-то вроде покушения на нас: игра не закончена, наш футбольный матч еще не доигран, а к нам пристают с такими глупостями! Это чувство у меня с тех пор и осталось.

— Может быть, оно играет роль в вашем творчестве?

— А как вы думаете, если бы я не сохранил эти детские ощущения, был бы я сейчас тем писателем, которого вы знаете?

— Нет, конечно. Я думаю, что литература для вас в конечном итоге—игра, большая игра.

— Хорошо, что мы коснулись этой темы, которая приведет нас к определению понятия «игрового». Под «игровой» я понимаю не тривиально инфантильную сферу деятельности, а нечто глубоко серьезное, такую деятельность, которая сама по себе важна и обладает собственной системой ценностей и дает возможность полного самораскрытия всем, кто этим занимается.

В этом смысле вы правы, когда говорите, что литература всегда была для меня сферой игровой деятельности. Я не думаю, что занятие ребенка, часами мастерищего себе завод-

ную игрушку, грузовик или подъемный кран, существенно отличается (я имею в виду удовольствие, которое связано с этим изобретательством) от создания «модели для сборки» в литературе. В этом смысле годы меня не изменили.

— Не случайно же один из ваших романов называется «Игра в классики».

— А сборник рассказов — «Конец игры». И еще один роман — «62. Модель для сборки». Любопытно, что, когда я давал заглавие каждой из этих вещей, я не думал о предыдущих. Я хочу сказать, что присутствие «игрового» во мне — постоянно.

В некоторых рассказах, в том числе и в «Рукописи, найденной в кармане...», которую мы с вами разбирали, говорится о «правилах игры». Человек играет там в смертельную игру, которая явно должна закончиться катастрофой, и все же это — игра со всеми ее признаками. Это — свод правил, как и в «Игре в классики», в футболе или в боксе, и есть возможность прервать игру в любую минуту, ведь в ней нет ничего фатального. Но тот, кто играет всерьез, доигрывает до конца. Такой человек не может оставить им самим изобретенную игру, хоть она и ведет к гибели.

— А разве Оливейра, герой романа «Игра в классики», не ведет себя в критической ситуации, как игрок, который ставит на карту свою жизнь?

— Я думаю, что вы правы. Он предпочитает поведение, которое мы могли бы назвать игровым, — особенно в критических ситуациях. Хотя порой он делает как раз то, чего делать не следует. Вообще-то это свойственно гениальным игрокам. Лучшие голы Пеле забиты из таких положений, когда любой другой футболист сыграл бы прямо противоположным образом.

— А как же литература как игра?

— Мне она кажется самой серьезной игрой. Если бы мы расположили различные виды игры, от самых невинных до самых хитро продуманных, по шкале оценок, то я думаю, что литературу, музыку и вообще искусство пришлось бы поставить на самую отчаянную, головокружительную (в хорошем смысле слова) высоту.

— Мы говорили с вами о писателе-ребенке, чьи рассказы полны образов детей; во многих рассказах вам удастся выбрать «угол зрения» ребенка.

— Я опять должен вернуться к разговору о своем детстве: оно здесь играет существенную роль. Я был рано повзрослевшим ребенком, со всеми невыгодными сторонами этого взросления. Не думаю, чтобы я всех превосходил по умственному развитию, но по умению чувствовать — бесспорно. Это я знаю, потому что материал для сравнения у меня был. Я имею в виду моих школьных приятелей. Особенно болезненно я всегда реагировал на их нечувствительность к тому, что на меня самого производило очень сильное впечатление, начиная от

вида добитой кошки и кончая сообщением о чем-то несчастье. Все другие это воспринимали равнодушно, а для меня это означало глубокую моральную травму. Я очень рано открыл для себя чудовищную нелепость смерти.

Ребенок с такой сверхчуткостью — редкость. Поэтому вполне закономерно, что, когда я в ранней юности начал писать, все те, кто остались в прошлом, превратились в моих персонажей, всё вылилось в такие полуйсповеди, как рассказы «Яды» или «Бестиарий». Восприимчивость маленькой Исабель в «Бестиарии» — моя, а мальчик в «Ядах» — это я сам. В основном все дети, появляющиеся на страницах моих рассказов, в той или иной мере являются воспроизведением моего «я».

— Дети из «Конца игры», «После завтрака», «Запертой двери»...

— Конечно, и еще множество других, всех сразу и не вспомнишь. Критики часто говорят, что изображение детей мне особенно удается, что я их как бы «чувствую», — они у меня говорят и живут безо всякой надуманности. Это мне не стоит абсолютно никакого труда. С детьми я всегда нахожу общий язык. У меня вообще прочная связь с их миром, потому что я с самого начала ничего не стараюсь им навязать. А дети это очень остро чувствуют — как кошки и собаки.

— Вы говорите о кошках и собаках, о связях с животным миром. В ваших книгах ведь обосновался настоящий зоопарк...

— Вы мне напомнили один мой старый рассказ — «Цирцея». Там животные следовали как замороженные за зловещим персонажем — Делией, которая готовила конфеты с тараканами для своих женихов. Между Делией и животными действительно существовала фантастическая связь в духе черной магии. Что же касается меня, то здесь связь «светлая»: кошка знает, кто я такой, а я знаю, кто такая кошка, и больше говорить не о чем, каждый в своем углу, мы — друзья, и привет.

Если произвести своеобразный статистический подсчет в процентах животных среди образов, созданных мной, то число это окажется огромным. Начать хоть с того, что первый мой сборник рассказов называется «Бестиарий». Нередко у меня люди представлены в виде животных или показаны «с точки зрения» животных. Я с большим удовольствием несколько лет тому назад принял предложение итальянского издателя, который заказал мне текст к репродукциям чудесных картин австрийского примитивиста Цотля, изображающего животных. Я написал текст, который, собственно, ничего общего не имел с иллюстрациями. Это были просто воспоминания, забавные истории о животных, с которыми мне приходилось сталкиваться.

Моя территория фантастического действительно кишмя кишит животными. Я думаю, что это имеет какое-то отношение к области бессознательного, потому что у меня встречаются юнгианские архетипы. Тема быка, тема льва если возникают в

сновидениях, то означают сексуальные символы или волю, власть. У меня все это проявляется в рассказах.

— Вы когда-нибудь задавали себе вопрос, почему вас так привлекают животные?

— Меня в животном мире завораживает—особенно на низшей его ступени, скажем в царстве насекомых,—то, что там я сталкиваюсь с чем-то, что живет своей жизнью, но со мной не имеет никакой связи.

Меня всегда поражала мысль о том, что мы даже на миг не можем проникнуть к ним в душу и получить представление о том, какова окружающая действительность в их восприятии.

... И до сих пор не разгадана загадка улья, тайна муравейника, которые сами по себе тоже представляют социальную структуру, но такую, которой незнакомо понятие истории. Иначе говоря, муравейники времен Перикла ничем не отличаются от сегодняшних, а муравьи во времена Перикла делали в точности то же, что и сегодня. И пчелы не изменились за миллионы лет.

Это значит, что животные развиваются вне времени—ведь история-то помещена во временной контекст—и до бесконечности повторяют одни и те же движения. А зачем, почему? Все эти человеческие понятия для них ничего не значат. Можно сказать так: животные трудятся, а понятие труда привносим мы сами, люди.

— Время, фантастическое его измерение—вот еще одно ваше давнее увлечение. Один из самых ярких примеров—это образ Вашего Джонни из повести «Преследователь».

— В «Преследователе» Джонни испытывает одно из тех состояний, которые психологи называют «паравидениями», или—как бы вам это объяснить получше—ощущением «разрыва времени»...

— ...«Это я уже играю завтра».

— «Это я уже играю завтра» или тот эпизод, где он рассказывает, что в промежутке между двумя станциями метро он за две минуты передумал целую кучу вещей, такую, что если их расположить линейно во времени, то только для их перечисления потребовалось бы минут 20—30. Это-то его и волнует.

Чтобы как-то конкретизировать то, о чем я говорю, я должен признаться, что со мной самым часто происходит то же, что и с Джонни. Вот и недавно это случилось, когда я возвращался из Юнеско.

— Что же? Расскажите, пожалуйста.

— В метро, как и в трамваях, которые в романе «62. Модель для сборки» являются символами, во всяких движущихся, перемещающихся машинах...

— ...или на корабле, как в романе «Выигрыши»...

— ...совершенно верно, то есть там, где делать нечего, где ты обречен на полную пассивность, пока тебя везут к месту назначения, внимание обычно рассеивается. Во мне явно что-то

смещается, и я начинаю думать — как тогда, между станциями «Сегюр» и «Дюрок», — о том, как я когда-то поехал на охоту с другом и жил в сельве на границе с Парагваем. Вспоминаю все до мельчайших деталей, все-все, что тогда со мной произошло за три месяца, и снова вижу своего лучшего друга, теперь покойного. Вспоминаю все, о чем мы с ним говорили, когда вместе учились, вспоминаю политические проблемы того времени, наших преподавателей, наших возлюбленных... Одним словом, занимаюсь «поисками утраченного времени»*, погружен в эти подробнейшие и бесконечные воспоминания.

И вдруг происходит что-то странное, щелчок — и что-то во мне говорит, что я уже приехал, пора выходить. Часы на руке подтверждают, что поездка длилась две минуты десять секунд. Когда я выхожу из этого состояния рассеяния и пытаюсь перечислить все, что я успел передумать — то же самое произошло и с Джонни, — на это уходит по меньшей мере полчаса.

Как я могу вновь пережить столько всего за две с половиной минуты? Как соотносятся между собой эти времена? Совершить прорыв в другое временное измерение для меня — увлекательное открытие. Ведь это значит, что если такое происходит с человеком помимо его воли, то можно предположить, что человек при желании сможет и сам вызывать такое состояние и тем самым намного увеличивать время. Если бы я мог насовсем перебраться в то, другое измерение... Но беда в том, что я всегда возвращаюсь.

— Чтобы рассказать об этом, как вы это делаете, например, в рассказе «Пока Лилиана плачет».

— Да, в этом рассказе есть прорыв в другое время, отличное от того, которое показывают наши часы. Умиравший думает о будущем своей жены, Лилианы, загадывает далеко вперед, на много месяцев после своей предполагаемой смерти — и все это за два-три дня, пока он лежит в клинике и ведет свой дневник. И когда он вдруг узнает о том, что выздоравливает, судьба Лилианы, которая, по его расчетам, должна была вскоре после его смерти найти себе нового мужа, для него решена. Решена в другом временном измерении — но все-таки решена.

— Или, к примеру, «Южное шоссе» — рассказ, где этот прорыв в другое измерение осуществляется коллективно...

— Там речь идет о группе людей, которые действительно попадают во временное измерение, отличное от нашего, но для них реальное настолько, что в нем возможны встречи, любовь, конфликты, а в какую-то минуту вдруг — щелк! — и все рассеивается. И каждый возвращается вновь в свое настоящее...

Я думаю, что мало найдется таких, кто, прочитав «Южное шоссе», не вспоминает этот рассказ, попадая в пробку при въезде в Париж.

Мне кажется, что это как раз тот самый случай, когда

рассказ привлекает читателей, потому что является как бы эхом подсознательного.

В этом рассказе я, даже не ставя это своей целью, коснулся одной из актуальных проблем нашего времени. Со мной все в точности так произошло пять месяцев спустя после написания рассказа: я четыре часа просидел в пробке на шоссе. Рассказ прямо у меня на глазах стал повторяться чуть ли не дословно. Я подружился с водителем грузовика, который стоял сзади, так что можно было залезть наверх и осматриваться вокруг... Мы переживали ту же тревогу, что и персонажи рассказа, что-то вроде «клаустрофобии на открытом воздухе», если можно так выразиться.

— По вашим словам, выходит, что некоторые постоянно волнующие вас проблемы (прыжок из времени, преследование «другой» реальности и т. д.) начиная с повести «Преследователь» как бы меняют свой центр тяжести.

— Да, в случае с Джонни эти заботы или, если хотите, метафизические изыскания обращены к человеку, ибо то, что по-своему, примитивно ищет Джонни,— то же самое, что будет искать Оливейра в «Игре в классики»; только у Оливейры культурный багаж будет побольше, чем у Джонни, хотя и не намного. В конечном итоге Джонни ищет самого себя и к тому же своего ближнего...

...В основу романа «Игра в классики» положена идея необходимости полного раскрепощения и наиболее адекватного самовыражения человека. С помощью самокритики и путем безжалостного пересмотра в «Игре в классики» развенчивается все идейное и культурное наследие—но не с тем, чтобы от него отречься, а с тем, чтобы попытаться выявить критическим оком те слабые точки, где произошел надлом чего-то, что могло бы стать прекрасным.

— Ну хорошо, а какое значение для романа «Игра в классики» имеет тот факт, что автор этого романа аргентинец?..

— Любопытный вопрос. Я считаю «Игру в классики» очень аргентинской книгой. Ведь в конечном счете именно для аргентинцев характерно отсутствие культурной определенности и базы, что объясняется смешанным характером нашей нации.

Когда разговариваешь со средним французом, заметно, насколько он уверенно себя чувствует,—я имею в виду, в интеллектуальном смысле. Ведь у него за спиной стоят дедушка Паскаль, дедушка Декарт, дедушка Монтень. И если для такого француза уже все решено, то этого нельзя сказать о нас, аргентинцах, да и о вас, уругвайцах, тоже.

— Да, и о нас тоже.

— И этот на первый взгляд недостаток аргентинцев и уругвайцев в «Игре в классики» я пытаюсь превратить в оружие созидания—то есть использовать это отсутствие преемственности, культурной традиции для освоения новых территорий. У нас есть и необходимость, и возможность стать исследователями.

Это в наших книгах отмечают самые чуткие европейские критики, которых очень удивляет, что мы многое швыряем за борт и многое вновь изобретаем.

Французу выдумка дается с трудом. Эксперимент, новый опыт — во Франции это всегда тяжелые роды. В Аргентине же, если у писателя есть талант, ему нетрудно устремиться своим путем. Возьмите Борхеса, который выбрал свой путь, Маседонио Фернандеса, а из уругвайцев — Фелисберто Эрнандеса, Хуана Карлоса Онетти...

... Одна из самых худших частей наследства, доставшегося нам от испанцев, это тяга к излишней серьезности, к чопорности, иными словами, отсутствие чувства юмора. Этим и объясняется то, что я ополчился против серьезности с большой буквы... Эта атака, настоящие военные действия — становятся частью стратегии романа.

... Решающее значение для меня имело влияние англосаксонской литературы. Юмор или, лучше сказать, уважение к юмору как к литературному оружию — вот этому я выучился у англичан и частично у американцев. Но особенно у английских писателей XVIII века.

— Да, ну а как же Жарри?

— Конечно, и французский юмор тоже много для меня значил, но тут совсем другое дело. Юмор Жарри — это юмор современный, «черный», довольно мрачный и абсолютно разрушительный.

Жарри здесь разрушил целую гору идолов. Конечно, разрушение — это форма созидания или во всяком случае предварительной расчистки, и в этом смысле значение Жарри очень велико. Как, кстати, и многих сюрреалистов, которые умело использовали юмор.

— И что-то очень аргентинское в вашем юморе есть тоже.

— Да, думаю, что есть, хотя это не отражается на моем творчестве. Юмор у Маседонио Фернандеса, например, — потрясающий, но это редкий случай.

— Конечно, но я имел в виду юмор аргентинца как человеческого типа, вне литературы, в, так сказать, общечеловеческом плане.

— Я бы лучше сказал — юмор жителя Ла Платы, ведь у уругвайцев юмор тоже потрясающий. Но как только дело доходит до творчества, мы сразу же становимся весьма серьезными.

Обратите внимание — это звучит как анекдот, — то же самое происходит и с крестьянином. Вот он разговаривает с вами легко и естественно, а когда надо написать коротенькое письмо, то сразу становится серьезным, и самое большее, что ему удастся выдать из себя, это «по получении сего» и «остаюсь ваш». Он не отдает себе отчета в том, что напиши он свое письмо так же просто, как разговаривает с вами, то не было бы у него никаких трудностей.

Это бывает и с детьми, когда они пишут школьные

сочинения. В обычной жизни веселые и забавные, тут они вдруг становятся серьезными. Так их воспитывают учителя, и тут срабатывает эта мелкобуржуазная механика, идущая еще от испанских традиций.

Я думаю, что против таких искажений человеческого поведения надо бороться, и такую попытку я предпринял в «Игре в классики».

— Я только что перечитал этот роман. Он обладает большой взрывчатой силой. Чувствуется, что вы в нем предприняли полное сведение счетов с самим собой и с миром.

— Еще какое сведение счетов, черт возьми! В первую очередь это, как я уже говорил, пересмотр всех ценностей. В этом романе я, говоря языком фрейдистов, убиваю всю свою семью, всю свою страну и своих соотечественников, убиваю друзей, убиваю всякое наследие. А убиваю их тем, что подвергаю их испытанию.

— Вы сталкиваете их с вашим принципом существования, чтобы выяснить, годятся они для него или нет.

— Вот именно, поэтому-то в «указателе порядка прочтения» и рекомендуется вернуться к первым главам. В начале романа в Оливейре особенно явственно это стремление ничего не принимать на веру, не подвергнув это сначала пересмотру, не поразмыслив, стоит или нет это принимать...

— В этом стремлении есть немалая доля автобиографичности, не так ли?

— Да, потому что в первую очередь я подверг допросу самого себя, пересмотрел все, что я вынес из культурного наследия прошлого. Как я уже рассказывал, одной из движущих сил этого пересмотра стало резкое столкновение с чужой, европейской действительностью, которая так остро дала мне почувствовать свою новизну.

— Если бы не это столкновение, то, возможно, вы бы сейчас были добропорядочным аргентинским писателем.

— Или вернулся бы к преподаванию в университете, чтобы зарабатывать себе на жизнь. Можно допустить любую возможность, только не этот глубокий и безжалостный пересмотр.

Единственное, в чем я абсолютно уверен, так это в том, что никогда бы не написал книги, подобной «Игре в классики», если бы я не прожил столько лет в Аргентине. А теперь еще следует прибавить, что эту книгу я не написал бы, если бы я остался тогда в Аргентине.

— Одним словом, вы не перечеркиваете свой аргентинский опыт.

— Речь ведь идет не только об отрицании, но и о радостном приятии этого опыта — но только не такого, который означает жизнь во лжи, в целой системе иллюзий и миражей, а действительно чистого опыта.

— Что общего между вами и Оливейрой?

— По правде говоря, Оливейра в личном плане очень

похож на меня. Это по-своему нежный человек, который скрывает свою нежность. Нежный и сам нуждающийся в нежности. Но дело в том, что он никогда нежности не примет, если к ней подмешано хоть немного сочувствия или, например, если это—бездумная нежность. Ему нужны только абсолютные величины.

— Одна из проблем Оливейры—это его позиция наблюдателя, из-за которой ему приходится порой позавидовать более естественному и непосредственному поведению Маги. Это та же позиция, на которой стоит и доктор Ардой из рассказа «Врата неба», и Бруно из «Преследователя». Это персонажи, не способные преодолеть рефлексию, как-то раствориться в других, разделить с ними их жизнь. Это тоже личная, автобиографическая черта?

— Несомненно, это—характерная для меня черта. «Врата неба», «Преследователь» и «Игра в классики»—взять хотя бы только эти три вещи—все это относится к тому, что я написал до переворота в моих историко-политических взглядах.

В ту пору моей жизни я чувствовал себя созерцателем, зрителем того, что происходило вокруг меня. И все это без живого участия, без желания ощутить связь с «другим», с моим ближним.

Да, в то время у меня со многими могли быть хорошие отношения, я мог быть влюблен в женщину, мог дружить с приятелем или любить родственников, мог наводить мосты—но все только для себя одного; до того как свершился этот переворот в моем сознании, я как бы находился все-таки вне жизни.

У меня такое впечатление, что это со всей полнотой отразилось в тех трех моих вещах, о которых вы говорили. И особенно, наверно, во «Вратах неба».

— Герой этого рассказа как бы классифицирует людей, дает определение каждой ситуации.

— Дело в том, что так же классифицировал их и я, приехав в Париж, хотел продолжать в том же духе, но лед тронулся, и я погрузился в атмосферу «Игры в классики».

Я тогда еще не сделал решающего шага, но без «Игры в классики», без того опыта, который для меня означал этот роман, я бы его вообще никогда не сделал.

— Оливейра в романе приходит к выводу и неоднократно потом заявляет, что нет смысла искать выход в одиночку.

— Он отдает себе в этом отчет, ибо он не глуп, но, с другой стороны, это не тот человек, которого легко чем-то увлечь вот так запросто. Не забывайте—ведь он отказывается помогать расклеивать листовки против войны в Алжире и даже упрекает тех, кто их расклеивает, в том, что они хотят купить себе спокойную совесть ценой более или менее революционных занятий. Нет, я тогда уже кое в чем разбирался, но до настоящей сознательности еще было далеко.

— Но ведь ваша сознательность родилась не на пустом месте!

— Конечно, нет! Поэтому я и говорил вам, что без того, чем была для меня «Игра в классики», я не мог бы сделать того шага, который резко подвиг меня — с помощью того компаса, которым стала для меня Кубинская революция, — к пониманию Латинской Америки. Латинская Америка сама по себе раньше мало для меня значила. До этого меня интересовал человек как индивидуум, интересовали только те ценности, которые имели значение лично для меня, и мир эстетики.

— Как происходила работа над «Игрой в классики»?

— Я начал писать, потому что почувствовал некую обязанность начать. Сначала появились отдельные листочки, написанные по-разному и в разное время, а потом все это улеглось и скомбинировалось.

Первая глава, которую я написал, была о доске. Я напечатал на машинке главу из той части романа, которая происходит в Буэнос-Айресе. Это вполне могло стать рассказом; ситуация сложилась такая, как обычно у меня бывает: я внезапно увидел одного типа, чудака, который из окна переговаривался с человеком в окне напротив, и тут началась вся эта странная церемония с доской, с передачей травы мате*, с гвоздями... В этом участвовала женщина, было пари, и т. д. Когда я дописал все это, то понял, что надо двигаться в обратном направлении.

Понял, надо написать, что Оливейра был в Буэнос-Айресе, но до этого жил в Париже (и использовать здесь мой немалый парижский опыт). А затем я начал писать «парижскую» часть романа, для которой у меня уже было много отрывков, написанных раньше; причем у меня не было заранее ни малейшего намерения сделать их частью романа.

— Значит, у вас не было никакого плана?

— Никакого. Уж если что вышло без плана, так это «Игра в классики». Главки накапливались, и тогда я повернул вспять и начал работать над «парижской» частью. Я написал одну главу повествовательного характера, затем добавил несколько самостоятельных главок, где о Маге и первых более или менее волшебных встречах с ней речь идет только вскользь, а затем написал длинную-предлинную главу, где происходит самоопределение персонажей. Мага рассказывает о своей жизни в Монтевидео, и уже чувствуется, что собой представляет Оливейра, да и немного удастся рассмотреть остальных персонажей.

С этого места я вновь стал писать в повествовательной манере, оставляя большие пробелы. Так, история Пола, приятельницы Оливейры, рассказана очень пунктирно: эта женщина входит в жизнь Оливейры и уходит из его жизни, как будто входит в одно окно и выходит в другое, не оставляя следа.

Но я подчинялся определенному порядку. В отношениях

между Оливейрой и Магой существует определенная эволюция—смерть Рокамадура, не объясненный и необъяснимый отъезд Маги и, наконец, несколько надрывный бунт Оливейры, когда его арестовывают и высылают назад в Аргентину. В пробелы я включил все промежуточные главы, посвященные длинному разговору с Грегоровиусом и посещениям Морелли в больнице, а также долгим спорам о его произведениях.

— А как появились «необязательные главы»?

— Работа над ними шла параллельно. Написав одну главу из повествовательной части, я брался за газету, и если наткнулся на что-нибудь, что привлекало мое внимание, то я это вырезал и переписывал. Иногда, идя по улице или сидя в кафе, я запоминал или записывал то, что мне приходило на ум, и это превращалось в «мореллиану»*. Так как я погрузился в атмосферу романа, то постоянно раздумывал о проблеме романиста, о критике критики, о письме и разрушении письма, обо всем том, что говорит Морелли,—и писал об этом. Мне кажется, то, что я не включил их в основное повествование—в отличие от того, что делали Томас Манн или Хаксли,—относится к числу моих удач.

— Они вовсе не навязаны читателю. Он вправе сам решить, читать их ему или нет. Теперь, для того чтобы роман действительно отвечал своему назначению, я думаю, следует читать, чередуя между собой «повествовательные» главы с «необязательными».

— Конечно. Это одно из возможных прочтений.

— Что еще, кроме теоретико-литературных рассуждений, вы вложили в «лишние» главы? На что вы рассчитывали, вставляя их в текст романа?

— На то, что в процессе создания романа казалось мне особенно важным,—на поиск читателя-сообщника.

Я сам—и в этом отчасти заключается та романтическая жилка, о которой я вам уже говорил, когда описывал концерт Берты Трепа или смерть Рокамадура,—отдавался на волю повествования, которое все росло и росло, пока не достигло какого-то завораживающего романного объема.

Поэтому-то после таких глав или вторгаясь в середину между ними, как правило, вклинивается маленький комментарий теоретического характера, который явно ничего общего не имеет с действием романа, а просто дается для переключения читательского внимания. В мои намерения просто входило сказать читателю: «Не дай эмоциям захватить себя».

— Или: «Смотри, ты читаешь роман, в написании и в действии которого ты участвуешь тоже».

— Совершенно верно. Кстати, я расскажу об этом одну занятную вещь, которая для меня лично была сюрпризом. Одна американка, которая написала диссертацию о моем творчестве, как-то сказала мне одну знаменательную вещь: «На самом деле ты, со своим «указателем порядка прочтения», противоречишь своей теории читателя-сообщника, потому что в конечном счете

ты подчиняешь его своей форме прочтения. Ты ему говоришь: «Это вы можете прочесть так или эдак». А если ему не хочется читать ни так, ни эдак? Давая ему инструкции, ты поступаешь так же, как и любой писатель традиционного толка, который инструкций не дает, но тем не менее наводняет своим присутствием все четвереста страниц».

Мне эта мысль никогда не приходила в голову. Я защищался тем, что в начале романа указываю: «В этой книге — несколько книг, по меньшей мере две». Насчет этого могу еще добавить, что относительно порядка прочтения глав я получил в свое время множество писем, в которых говорилось: «Прочитай роман вот так, и сам убедишься, что так намного лучше». Поразительно! Нашлись люди, которые изобрели свой собственный «маршрут» в прочтении романа.

— В одних случаях имеется связь между действием романа и одной из необязательных глав, а в других — нет.

— Связи нет. Ее не только нет, но, наоборот, эти главы противостоят одна другой. Они выводят читателя из состояния эмоционального напряжения, как бы переменяют его в атмосферу смеха...

— Но только ли для того, чтобы окатить ведром холодной воды разгоряченного читателя? А не для того ли, чтобы заставить его побыть немного на месте писателя?

— Так это и получается, но я солгал бы, если бы сказал, что это уже тогда входило в мои намерения. Создание такого эффекта входило в мои планы десять лет спустя, когда я писал «Книгу для Мануэля». То же можно сказать и о включении в текст газетных отрывков по ходу написания романа...

— Много дискуссий вызвал финал романа. Это ведь «открытый» финал, читатель сам должен решить участь главного героя. Это «закругленный финал» — роман петляет между 58 и 131 главами, если следовать «указателю порядка прочтения». Это предполагает свободный выбор конца?

— Абсолютно свободный. Роман действительно, как вы выразились, «петляет». Закончив книгу, начатую мной и продолженную самостоятельно каждым читателем, можно по своему усмотрению выбрать финал: выбросился Оливейра из окна или нет.

— Есть целая серия главок, относящихся по времени к последовавшим за этим событиям. Оливейра возвращается к рутине своей кофейно-молочной жизни с Хекрептен, друзья ухаживают за ним, ставят ему компрессы. Когда вы писали роман, то относили их к сфере действительности или к сфере вымысла Оливейры?

— Когда я писал книгу, они для меня были частью действительности — ведь подобные события могли произойти независимо от того, выбросился он из окна или нет.

— Я лично всегда рассматривал их так, как будто они происходят в воображении Оливейры.

— Это красивая и весьма правдоподобная гипотеза. Если

учесть положение, в котором Оливейра находился, то нетрудно предположить, что у него бред и он все это себе воображает. Так или иначе—выбросится Оливейра из окна или нет, погибнет он или выживет, доведись ему наяву пережить потом все, что я описываю, или это лишь плод его воображения,—все равно это будет уже не прежний Оливейра...

— Но мне все же кажется важным выяснить для уточнения смысла романа—жив он или нет. Если все экзистенциальные проблемы, поставленные главным героем, разрешаются с его смертью, это что-то уж слишком просто—ведь смертью и так вообще все вопросы «разрешаются».

— Я согласен с вами. Я никогда не верил, что Оливейра покончил с собой.

— Все эти вопросы пока еще остаются открытыми, и Оливейра, не изменяя своим исканиям, должен продолжать жить с ними, как это делаем мы, читатели.

— Совершенно верно.

— Вот какова моя трактовка (скажите, верно это или нет): он не выбросился из окна и с ума тоже не сошел вопреки тому, как утверждают некоторые интерпретаторы. Он просто очутился в одном из этаких состояний «пассивного кризиса», которые приходили на смену его «активным кризисам»...

— Конечно. Но заметьте: в его ответах сквозит «черный» юмор, хотя внешне он кажется всем довольным, умиротворенным и умиленным. Что касается всего остального, то я тоже не верю, что он выбросился из окна. Никуда он не бросался. Но для него начался новый этап жизни, из которой я смог показать только эти маленькие фрагментики. Ведь должна же была когда-нибудь закончиться эта книга!

Этап бездеятельности, который, как вы говорите, всегда был у него следствием значительных кризисов, указывает на то, что они у него, наверно, повторяются.

— Поди знай, что он стал делать, когда встал с постели, где отлеживался с компрессами, попивая мате.

— Ведь такой этап «легкой жизни» он уже один раз проходил со своим соседом Травелером.

— Да, период работы в цирке.

— Который потом сменился периодом подъема и привел их к столкновению в финале—хотя, может быть, и вполне дружескому.

— Мне нравилось подводить роман к этому моменту—поди знай, как они сами к этому пришли; я имею в виду что-то вроде обоюдного прозрения, внезапное обнаружение почти полного сходства между Травелером и Оливейрой.

Эта встреча, эти добрые слова, которые они говорят друг другу в финале, это ощущение полной гармонии, к которому приходит Оливейра, без сомнения, сделают из него совсем другого человека.

В том периоде своего развития, который придет потом, после финала, Оливейра окажется в совершенно новом для него

положении. В ту ночь ему пришлось перейти определенный рубеж. Какой, для чего? Этого я не знал тогда, это уже было не мое дело. Дальше следовать за ним я не мог, это было бы уж слишком сложно, и на том спасибо, что добрался до этого рубежа, когда следует этот заключительный диалог между Оливейрой и Травелером, такой долгий и сложный.

— И такой знаменательный.

— Дело в том, что это уже финальные аккорды. Любопытная вещь: по прошествии времени и без всякой мысли о сравнении, однажды я перечитывал этот диалог, чтобы сопоставить оригинал с переводом, как вдруг мне на память пришел другой диалог, который происходит между князем Мышкиным и Рогожиным в финале романа Достоевского «Идиот»,—в ту ночь, когда Рогожин убил эту женщину и привел Мышкина в комнату. И тот вдруг видит в комнате, на постели, ее тело. И это—последняя их встреча, где каждый показывает, кто он на самом деле.

Я вовсе не считаю, что речь тут идет о влиянии, скорее, мне кажется, что речь идет об одном из случаев чудесного литературного параллелизма.

— Этот диалог исполнен огромного напряжения, в нем сконцентрирована вся суть романа.

— Вы представить себе не можете, в каком я сам находился напряжении, когда писал его! И этот диалог, и сцену смерти Рокамадура, и описание концерта Берты Трепа, и вообще все эти патетические места романа.

Моя жена была свидетелем. Ей приходилось буквально за шиворот тащить меня из-за письменного стола, чтобы я съел хоть немного супу. Я тогда абсолютно утерял понятие о времени...

Это тот самый случай, когда можно говорить об одержимости, о чудесной, притягательной силе литературы. Я был полностью поглощен романом, я был Оливейрой, был Травелером и был ими обоими в одно и то же время.

Обедать, есть суп—все это казалось мне чем-то ненатуральным и «литературным», а то, другое—литература,—это было истинным.

Хосе Лесама Лима

«ВСПЫШКА МОЛНИИ, ВЫСВЕЧИВАЮЩАЯ БЛИЗКОЕ И ДАЛЕКОЕ»

(ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ АНКЕТЫ)

1. В какой форме Революция лучше всего выразила себя в кубинской культуре?

Революцию нельзя рассматривать как форму — в том смысле, что она придает очертания, или рассматривать ее как последний этап жизни материи. Революция есть фактор в восходящем спиральном движении земных сил. Это не какая-то форма — это приближение к будущему, невозможность, ставшая возможностью, это реальность, отливающаяся в образы, что открывают перспективу. Это путь творческого незавершения, согласно старой даосистской* мудрости, который перед фактом Революции предстает лишь как мгновение неизмеримых возможностей, а всякое мгновение выражает себя в экстазе великих преобразований. Мгновение это точит вековые наслоения, пять тысяч лет, которые, приподнимая свои веки, сообщают ритм «андантино» всей истории, тайному шествию человека к радости. Поэтому я и говорю не о форме, а об экстазе, о великих мечтаниях, ведущих человека в землю обетованную. Не думаю, что у Марти была какая-то форма, но было у него обещание радостного экстаза и неотступный поиск земли обетованной.

2. Видите ли Вы связь между Вашим литературным творчеством и Революцией?

По-моему, наиболее глубоко раскрываемый мир — это мир метафоры. Для меня революция и есть метафора человека и его преображения. Это — вспышка молнии, высвечивающая и близкое и далекое. Достичь ритма «крещендо», находясь между титаническими явлениями революции и творчеством в языке и близкой ему сфере, — вот что могло бы быть аналогом метафоры сверхъестественности. Каждое истинное творение означает разрыв последовательности и некое начало — то же происходит

и в бездонности революционного действия. В этом первородном явлении — революции — высвобождается глубинная суть человека, подобно тому как и в творчестве тоже присутствует этот абсолют свободы. Для каждого писателя этот протон*, этот эргон¹ и есть живое, действенное начало в его труде над тем, что я назвал бы устремлением к сверхбессмертию. Как в первом вопросе меня смутил термин «форма», так и теперь я возражаю против слов «видите ли вы?». В связи литературы и жизни я нахожу нечто гораздо более глубокое, что можно просто увидеть. Оно заключено не столько в видимом, сколько в сокровенных основах, в корнях, протягивающихся за пределами обозримой цели.

3. Что Вы считаете важным для сегодняшнего дня в кубинской дореволюционной литературе?

Слово, которое складывалось в течение всего XIX века и которое находит свою кульминацию у Марти. Слово само по себе и как принцип. Ему дал жизнь этический пафос Лус-и-Кабальеро, подвигнувший этого человека сделать своим девиз крестоносцев «Осмелиться умереть».

Я уже говорил однажды о том, что именно формирует нашу подлинную традицию. В «Дневнике плавания» Колумб сравнивает волосы индейнок с конской гривой — речь идет о таких свойственных им чертах, как тонкость, мягкость, соединенные с жесткостью и прочностью. А в интервью с испанским политическим деятелем Марти восклицает: «Или мы, или они!» — здесь выступает врожденное нам чувство, которое позволяет выбирать между добром и злом, между революцией и мертвечиной. Наконец, есть еще одно: внечувственное постижение мира — оно запечатлено во фразе солдата наших освободительных войн, который, услышав Марти, сказал: «Мы его не понимали, но знали, что должны умереть за него». Проникнуть в сущность сверхъестественного, знать, за что нужно погибнуть, — вот что нужно нашей душе.

Таким образом, наше прошлое и настоящее столь же едины, как волны пшеничного поля, повторяющие ритм звезд.

4. Какие существенные перемены произошли в Вас благодаря Революции от 1959 года до сегодняшнего дня?

Накануне Революции я непрестанно писал о бесконечных возможностях образа в истории. Среди многих сюрпризов, которые дарит поэзия, — потрясающее подтверждение древней истины: «Это верно, потому что невозможно». Беспредельные возможности мира поэзии убедили меня, что сердцевиной держит тело, — так же интенсивность в историческом процессе берет верх над пространством. Одним словом — что и малые страны могут творить историю, подобно тому как образотвор-

¹ Дело, работа (греч.)

чество не зависит ни от какой протяженности. И вдруг, как подтверждение этому, происходит Революция. Наша история превращается в «да», в безграничное утверждение, наша скрытая сила, наконец, обретает бесконечные масштабы.

Революция для меня — нечто большее, чем просто перемена, это — приобщение, проникновение в глубины. Она показала нам всем значение личности, вселенские масштабы, свойственные человеку. Она сказала нам всем, что и страдания, и радости должны быть общими. Для меня в этом — основной ее урок.

Марио Варгас Льюса

АМАДИС В АМЕРИКЕ

Выход в свет романа Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» представляет собой литературное событие исключительного значения: своим блистательным появлением эта книга, имеющая необычайные достоинства, традиционная и современная одновременно, американская и универсальная, рассеивает мрачные предсказания, что роман как жанр истощился и находится на пути к исчезновению.

Не говоря о том, что Гарсиа Маркес написал восхитительную книгу—неумышленно, возможно, сам того не зная, он сумел восстановить повествовательную традицию, прерванную века тому назад, сумел воскресить широкий, благородный и великолепный литературный реализм, который был у зачинателей романа как жанра в средние века. Благодаря книге «Сто лет одиночества» еще больше окреп престиж, который был завоеван американским романом в последние годы и который продолжает расти и расти.

Роман «Сто лет одиночества» делает просторнее и чудеснее воображаемый мир, возведенный Гарсиа Маркесом в первых четырех книгах; он также означает качественное изменение той неласковой, суровой и удушающей реальности, на фоне которой разворачиваются истории, рассказанные в книгах «Палайства», «Полковнику никто не пишет», «Недобрый час» и «Похороны Мамы Гранде».

В первой повести этот мир описывается чисто субъективно, в мучительных и мрачных монологах сомнамбулических персонажей, которых преследует смутный рок, отнимая у них возможность общения с другими людьми и обрекая их на трагедию: Макондо—как округ Йокнапатофа у Фолкнера или порт Санта-Мария у Онетти—предстает здесь воображаемой территорией, метафизической прародиной, проекцией ввне сознания человека, отягощенного виной. В последующих кни-

гах этот мир опущен с туманных, абстрактных высот духа на географическую и историческую почву. В повести «Полковнику никто не пишет» он обретает кровь и мускулатуру, то есть пейзаж, людей, нравы, обычаи и традиции, в которых неожиданно узнаются самые избитые мотивы американского бытописательства и креолизма. Но используются они здесь радикально по-новому: не как ценностные, а как обесцененные понятия, не как повод для прославления *местного колорита*, а как символы поражения, распада и нищеты.

Знаменитый боевой петух, который, исполненный великолепия и чванства, шествовал по страницам наихудшей латиноамериканской литературы как фольклорный апофеоз, проходит метафорически через эту повесть, где рассказ о духовной агонии полковника, ожидающего пенсии, становится воплощением провинциальной глуши и тихого ужаса повседневного существования в нашей Америке.

В рассказе «Похороны Мамы Гранде» и в романе «Недобрый час» Макондо (или его alter ego — селение) приобретает новое, магическое измерение. Помимо того что на этой земле властвуют зло, москиты, жара, насилие и природная лень, отныне это еще и мир, в котором разыгрываются необъяснимые и странные события: с небес льется дождь из птиц, внутри хижин совершается таинственная ворожба, смерть столетней старухи собирает в Макондо гостей из всех четырех частей света, священник узнает Вечного Жида, бродящего по улицам Макондо, и вступает с ним в беседу.

Этот мир, несмотря на свою сцементированность, жизненность и символичность, страдал, однако, недостатками, которые мы сегодня, оглядываясь назад, обнаруживаем благодаря роману «Сто лет одиночества»: он был непритязателен и скоротечен. Все в нем билось за право расти и развиваться: люди, вещи, чувства и мечты означали больше, чем казалось на первый взгляд, потому что словесная смиренная рубашка сковывала их движения, отмеряла число их появлений, опутывала в тот самый момент, когда они готовы были выйти из себя и взорваться в неуправляемой, головокружительной фантазмагии.

Критики (с полным основанием) превозносили точность, сжатость и законченность прозы Гарсиа Маркеса, в которой не было ни одного лишнего слова, где все было сказано с предельной, страшной простотой; они хвалили ясное, экономное построение его историй, удивительную способность писателя к синтезу, спокойный лаконизм его диалогов, дьявольскую легкость, с которой он выстраивает трагедию на одном восклицании, расправляется с героем одной фразой, развязывает ситуацию одним простым прилагательным.

Все это было правдой, и восхищало, и говорило о незаурядности писателя, отлично владевшего своими средствами выразительности, который приручил своих демонов и правил ими по своему желанию. Что же могло побудить Гарсиа

Маркеса в тот уже далекий вечер, где-то между Акапулько и Мехико, открыть шкатулку с этими демонами и вручить им себя, с тем чтобы они вовлекли его в одну из самых безумных, отчаянных авантур нашего времени—создание романа «Сто лет одиночества»?

Творчество всегда загадка, и истоки его теряются в темном мире человеческого «я», куда нам не проникнуть с помощью строгого разума. Нам никогда не узнать, что за таинственная сила, какое тайное желание толкнули Гарсиа Маркеса на это гигантское и рискованное предприятие, целью которого было преобразовать ограниченную в пространстве, конкретную деревню Макондо во вселенную, в Броселандию нескончаемых чудес. Нам, однако, известно, как победила его немыслимая затая, и этого достаточно.

В романе «Сто лет одиночества» мы сталкиваемся прежде всего с чудесным богатством. Математическая, сдержанная и функциональная проза превратилась в стиль вулканической силы, в могучую искрящуюся реку, способную сообщить движение, изящество, жизнь самым смелым созданиям воображения. Макондо, таким образом, расширяет свои географические, исторические и фантастические пределы до такой степени, какую трудно было предвидеть, читая прежние книги Гарсиа Маркеса; одновременно духовно и символически достигаются глубина, сложность, разнообразие оттенков и значений, которые превращают Макондо в один из самых обширных и прочных литературных миров среди созданных творцами нашего времени.

Воображение здесь разорвало все путы и скачет закусив удила в лихорадочном и головокружительном галопе, не желая знать никаких запретов, сшибая друг о друга все условности натуралистического реализма, психологического или романтического романа, пока не прочертит в пространстве и времени огненным словесным пунктиром жизнь Макондо от его рождения до смерти, не минуя ни один из пластов или уровней реальности, в которую она вписана: индивидуальный и коллективный, легендарный и исторический, социальный и психологический, бытовой и лирический.

С той поры как Сервантес, говорят нам преподаватели словесности, вонзил кинжал в рыцарский роман и, высмеяв, убил, романисты научились обуздывать свою фантазию, выбирать одну зону реальности в качестве места действия для своих книг, отбрасывая все другие; научились быть скромными и умеренными в своих начинаниях. И вот какой-то колумбийский перекасти-поле, вызывающее обаятельный, с симпатичной турецкой физиономией, пренебрежительно пожимая плечами, посылает подальше все четыре века литературного целомудрия и присваивает честолобивые намерения средневековых писателей, которые создали этот жанр: сразиться на равных с реальностью, ввести в роман все, что есть в характере, памяти, фантазии и снах людей, сделать повествование словесным

миром, который отразил бы жизнь такой, какова она есть,—многообразной и многоликой.

Как в заколдованных землях, где скачут и скрещивают копыта Амадис, Тирант, рыцарь Сифар, Эсплиандан и Флоризель Низейский*, в Макондо взрываются жалкие границы, отделяющие реальное от ирреального, возможное от невозможного. Тут все может стать: чрезмерность и излишество являются здесь нормой повседневности, чудеса и диковины питают человеческую жизнь, они так же доподлинны и осязаемы, как война и голод. Тут есть летающие ковры, на которых дети катаются над крышами города; гигантские магниты, которые, когда их проносят по улице, вытягивают из домов сковородки, ножи и вилки, чугуны и гвозди; галионы*, севшие на мель в бурьяне в двенадцати километрах от моря; эпидемия бессонницы и беспамьяства, спасаясь от которой жители пишат на всех предметах их названия (плакат на центральной улице напоминает «Бог есть»); цыгане, которые, познав смерть, возвращаются к жизни, потому что «не переносят одиночества»; женщины, что возносятся на небо душою и телом; пары, чьи великолепные соития увеличивают плодовитость животных и плодородие растений, и герой, черпающий вдохновение непосредственно в крестовых походах из рыцарских романов: он развязал тридцать две войны, у него семнадцать сыновей от семнадцати разных женщин, и все эти сыновья убиты в одну-единственную ночь, а сам он уцелел после четырнадцати покушений, семидесяти трех засад, одного расстрела и выжил, приняв дозу стрихнина, которой достаточно, чтобы убить лошадь; он никогда не дает себя фотографировать и в девяносто лет тихо заканчивает свои дни, коротая время в углу своего дома за изготовлением золотых рыбок.

Точно так же Гарсиа Маркес в своей книге публично отдает дань уважения трем великим американским творцам, остроумно приглашая в Макондо их героев (Виктора Юга из романа Алехо Карпентьера, Лоренсо Гавилана из романа Карлоса Фуэнтеса и Рокамадура из романа Хулио Кортасара); в одном из самых завораживающих эпизодов романа «Сто лет одиночества» — сообщении о вооруженном восстании полковника Аурелиано Буэндия — вспыхивает ярким светом слово, которое одновременно является ключом к пониманию и реабилитацией оклеветанного Амадиса; это слово — Неерландия. Однако осторожно! Не будем заблуждаться: Макондо — это и Броселандия и не Броселандия, полковник Аурелиано Буэндия похож на Амадиса, но остается в памяти именно потому, что он не Амадис.

Необузданная фантазия Гарсиа Маркеса, его галоп по царству безумия, все галлюцинации и выдумки не приводят его к построению воздушных замков, беспочвенных миражей в специфической временной и конкретной зоне действительности. Главное величие его книги состоит именно в том, что все в ней: действие и фон, символы и колдовство, предзнаменования и

мифы — глубоко уходит корнями в реальность Латинской Америки, ею питается и в преобразованном виде отражает ее точно и беспощадно.

Ничто не пропущено, ничто не утаено. В пейзажах Макондо, этой деревни, зажатой между обрывистой сьеррой и зловонной трясинной, представлена вся американская природа с ее вечными снегами, ее Кордильерами, ее желтыми пустынями, ее дождями и ее землетрясениями. Смерд банановых плантаций отравляет воздух и привлекает в эти места сначала авантюристов и беззастенчивых дельцов, потом алчных эмиссаров «банановой империи». Гарсиа Маркесу достаточно нескольких страниц и одного второстепенного персонажа — мистера Брауна, который передвигается в роскошном поезде из стекла, чтобы показать колониальную эксплуатацию Америки, несправедливость и нищету, которую эта эксплуатация порождает.

Жизнь в Макондо — это не только магия, сновидения, фантазии и эротический разгул: гул глухой вражды между властью имущими и обездоленными постоянно перерастает в раскаты гнева, борьба между ними порой (как в основанном на реальном факте эпизоде убийства бастующих рабочих на железнодорожной станции) внезапно оборачивается кровавой оргией. И еще в этих ущельях и по этим равнинам среди гор рыскают, без конца уничтожая друг друга, всякие отряды, идет жестокая война, которая уносит людей и калечит судьбу этой страны, как это происходило (и продолжает происходить) в Колумбии.

В хронике Макондо предстает, преломляясь, словно луч света в спектре, жестокая мистификация героизма, саботирование побед либералов, добытых солдатами вроде Аурелиано Буэндия и Геринельдо Маркеса, продажными политиками, которые в далекой столице торгуют этими победами, превращая их в поражения. Время от времени в Макондо наведываются смехотворные картонные человечки для открытия памятников и вручения медалей: это представители власти, каждый из которых — маленькое живое воплощение лжи, частица большого общественного обмана. Гарсиа Маркес описывает их в карикатурном виде, с беспощадным порой сарказмом.

Но в романе «Сто лет одиночества» мы встречаем не только потрясающую транспозицию быта, социальных условий и мифологии Америки: в нем есть также то, что гораздо труднее перенести в художественное повествование, — блестяще образцовое, законченное изображение моральной неприкаянности американца, точный портрет отчуждения, которое разъедает индивидуальную, семейную и коллективную жизнь наших стран. Библейское племя Буэндия, этот род, где за Аурелиано неотвратимо следуют Аурелиано, а за Аркадио — Аркадио, в будоражащей и утомительной игре зеркалами — так похожей, с другой стороны, на игру в бесконечные генеалогические лабиринты, которыми полны истории об Амадисах и Пальмеринах, — воспроизводит себя и расплзается в беспредельных

пространстве и времени. На их фамильном гербе, на их геральдических знаках зловещая отметина — одиночество.

Все они сражаются, любят, сполна отдаются безумным и замечательным затеям. Результат всегда один и тот же — поражение, несчастье. Все они рано или поздно осмеяны, унижены, повержены в делах, которые затевают. Начиная с основателя династии, который так и не нашел дорогу к морю, и кончая последним Буэндия, тем, что взлетает на воздух вместе с Макондо, подхваченный вихрем в тот момент, когда постигает заветную мудрость, все они рождаются и умирают, не удовлетворив, несмотря на свои титанические способности и грандиозные деяния, самой простой и элементарной из человеческих потребностей — потребности в радости.

В Макондо, на этой земле, где все возможно, не существует тем не менее солидарности и взаимопонимания между людьми. Неотступная печаль пронизывает поступки и мечты, постоянно чувство поражения и катастрофы. В чем дело? На земле чудес все подчиняется секретным, невидимым, неумолимым законам, которые неподвластны жителям Макондо. Эти законы движут и распоряжаются людьми: тут никто не свободен. Даже в вакханалиях, когда они пьют и едят попантагрюэлевски или совокупляются, как кролики, они не наслаждаются взаправду, а лишь выполняют ритуальную церемонию, глубинный смысл которой от них скрыт. Не такова ли трагическая судьба индивидуума, в которой находит выражение драма Латинской Америки?

Великие язвы, опустошающие наши земли: подчинение чужеземной метрополии, преобладание местных каст, невежество, отсталость, — не ведут ли они к моральному уничтожению личности, к отсутствию самотождественности, к гипнотическому сомнамбулизму, который лишает значимости американскую жизнь во всех ее проявлениях? Во всем этом находит отражение драма Латинской Америки...

Как любой из Буэндия, люди в Америке рождаются сегодня, обреченные жить в одиночестве и производить на свет детей со свинячьими хвостами — иными словами, уродов, которым предстоит нелепое, нечеловеческое существование, которые умрут, не проявив себя до конца, исполняя удел, который они не выбрали.

В последние годы в разных местах Америки появились книги, придавшие прозе достоинство, величие, оригинальность и поставившие нашу литературу в один ряд с лучшими литературами мира. «Сто лет одиночества» среди них — одна из самых блестящих и прекрасных книг.

Марио Варгас Льюса

«ЛУЧШАЯ КНИГА ВСЕГДА ЕЩЕ ВПЕРЕДИ»

(из беседы с советскими латиноамериканистами)

— Незадолго до приезда в Советский Союз вы дали журналистам интервью, где рассказали о своем новом романе. Когда он должен выйти в свет?

— Прежде всего хотелось бы внести некоторую ясность в проблему интервью. Когда вы читаете интервью, взятое у меня (или у кого-либо другого), пожалуйста, не принимайте на веру все, что там напечатано. Иногда некоторые журналисты с сильно развитым воображением так «трансформируют» сказанное вами, что могут даже возникнуть осложнения. Поэтому, когда мне говорят: «А вот вы сказали в своем интервью то-то и то-то...», мне становится подчас не по себе: ведь я не помню в деталях, что именно я сказал, а иногда просто не могу узнать того, что «я сказал».

Но в том интервью, о котором вы говорите, все более или менее близко к истине. Да, я закончил работу над романом и передал его издателю за несколько дней до выезда в Москву.

— Как он называется?

— Возможно, название еще изменится, но в настоящее время на обложке значится: «Тетушка Хулия и писака». Это не чисто юмористическое произведение, не фарс, как «Панталеон и Рота добрых услуг». Это, скажем, роман с элементами юмора, который несколько смягчен. Герой романа — человек, пишущий радиосценарии. Жанр радиотеатра был очень популярен в Латинской Америке в 40—50 годы, так же как ныне жанр телетеатра. Так вот, мой герой сходит с ума. Сюжет основан на реальном событии — я знал такого человека: о его состоянии люди догадались, только когда он начал писать бессмыслицу и его радионовеллы стали абсурдными.

— Затрагивается ли в романе проблема «массовой культуры»?

— Да, это и есть основная тема. Как получается, что

подобные «радиоопусы» и «телеопусы», проповедующие жестокость и дешевую сентиментальность, построенные по примитивным схемам, пользуются такой огромной популярностью у зрителя? Чем они затрагивают струны его души? Почему их смотрят и культурные люди и невежды, и бедняки и богачи, и горожане и деревенские жители? А ведь спрос на эту сублитературу воистину огромен. Меня всегда интересовала эта проблема: какова механика этого явления, что привлекает, притягивает такую обширную аудиторию? Вот почему это стало ведущей темой моего нового романа.

— Каковы ваши контакты как писателя с писателями так называемого нового латиноамериканского романа? Соприкасается ли ваше творчество с творчеством Хулио Кортасара, Карлоса Фуэнтеса, Габриэля Гарсиа Маркеса, Хуана Рульфо, Аугусто Роа Бастоса?

— Самому писателю трудно определить тематическое родство или близость изобразительных средств его произведений с книгами современных ему авторов. Читаю я их всех — разумеется, одних с большим удовольствием, чем других, ощущаю свою близость к одним, естественно, больше, чем к другим, — что, впрочем, может сказать любой читатель, не так ли? А вот сказать, к какому из них наиболее близко мое творчество, мне было бы затруднительно. Например, я восхищаюсь произведениями Гарсиа Маркеса и даже писал об этом, но мне кажется, что мы идем довольно разными путями. В творчестве Гарсиа Маркеса большое место занимает «магический реализм» — во всяком случае, в романе «Сто лет одиночества»; в моих же произведениях элементы «магического реализма» практически отсутствуют. Думаю, что то же самое разделяет нас с Кортасаром.

— Нам кажется — и можно это доказать, — что он использует в своих романах ващи художественные находки...

— На то вы и специалисты, чтобы судить о подобных вещах. Впрочем, это совершенно законно, не так ли? Для создания произведения используется все! Например, я ощущаю свою близость и сходство своих замыслов с первыми романами Фуэнтеса «Край безоблачной ясности» и «Смерть Артемио Круса», которые я особо выделяю в творчестве мексиканского писателя. Мне кажется, что к подобному типу романа я стремился в «Разговоре в «Соборе» или в «Городе и псах». Помню, когда я прочел прекрасный роман парагвайского писателя Аугусто Роа Бастоса «Сын человеческий», я узнал в нем мир, довольно близкий мне. И очень хотелось, по крайней мере в «Зеленом доме», создать что-нибудь подобное тому, чего он достиг в «Сыне человеческом», соединив мистику с реальностью, сплавив различные культуры и эпохи. Я полагаю, что вы знакомы с творчеством моего земляка Хосе Мариа Аргедаса, очень значительного для латиноамериканской литературы имени, которого, правда, за пределами Перу мало знают...

— В нашей печати шел спор, насколько последовательно выражен в романе «Зеленый дом» детерминизм, полностью подчиняющий себе судьбы героев. Не является ли «Панталеон и Рота добрых услуг» поиском другой точки зрения?

— Я знаю, что меня обвиняли в том, что в «Городе и псах» и «Зеленом доме» я проявил себя как романист «дарвинианского» толка. Но мне кажется, что я не являюсь сознательным детерминистом, по крайней мере мне так кажется... Правда, самому себе и своим произведениям писатель не может давать окончательной оценки. Вполне вероятно, что, когда я начинаю писать роман, какой-то элемент детерминизма в нем проявляется. Например, когда я задумывал роман «Панталеон и Рота добрых услуг», я не думал о юмористическом жанре, если можно так сказать, «для выправления линии» по сравнению с моими предыдущими произведениями. Сама тема неожиданно привела меня к юмористическому тону. Первоначально, даже уже приступив к работе, я собирался написать серьезный роман, что-то вроде «Зеленого дома» или «Города и псов». Но получалось очень фальшиво. Так я постепенно пришел к выводу, что единственная возможность рассказать подобную историю — это обратить ее в фарс.

— Мы много спорили: идет ли речь о критике, сатире на прежнюю перуанскую военщину или же на военщину вообще, на ее образ мышления, а может быть, это сатира на бюрократию XX в.?

— Вначале я просто хотел рассказать историю, которая меня очень позабавила. Однажды, путешествуя по сельве, я обнаружил, что армией создана «служба визитерш», что в казармы прибывают целые эскорты «посетительниц». Так как я сам учился в военной школе, мне более или менее знаком мир военных. Я представил себе того офицера, которому, конечно же, была поручена организация этой «службы», вообразил себе «командование», обсуждающее и отдающее распоряжения, принимающее рапорты о ходе «операции», и все это показалось мне богатейшей темой для романа. Так возник его замысел.

В Перу военные, вплоть до недавнего времени, с самого начала нашей истории всегда сидели на шее своего народа. Неудивительно, что перуанских писателей интересовала военная тема, ибо эта проблема непосредственно затрагивала наши интересы. Поэтому в романе содержится критика на все то, что военный институт означал в истории моей страны. Но сейчас, отойдя на какую-то временную дистанцию, я думаю, что тема романа несколько глубже. Можно сказать, что главная тема романа «Панталеон и Рота добрых услуг» — показ бюрократического искажения личности. Мне кажется, что сам Панталеон по характеру скорее бюрократ, чем представитель военщины. В том рвении, с каким он принимается за дело, проявляется прежде всего позиция мелкого бюрократа, человека, у которого в голове перемешались средства и цели. Важнее всего для него — выполнить то — пусть даже ничтожное — поручение, ко-

торое на него возложено, и он не задумывается о конечных результатах своих действий. Представляется, что такова сущность бюрократического мышления вообще.

Подобная же история могла бы произойти, скажем, в какой-нибудь религиозной общине, чьим членом вполне мог быть Панталеон, или, скажем, в министерстве финансов.

Вообще до того, как был написан этот роман, я был противником юмора в литературе: мне казалось, что юмор для писателя, который хочет создавать реалистические произведения, скорее препятствие, что он не создает, а разрушает, искажает действительность. Теперь же мне совершенно ясно, что я ошибался. Поэтому создание романа «Панталеон и Рота добрых услуг» для меня самого было большим открытием: я понял, что юмор—это форма показа вполне реального типа, описать который в другой манере просто невозможно.

— Нет ли в ваших замыслах чего-либо подобного эссе «Непрерывные оргии»—о флоберовской «Мадам Бовари»?

— Знаете, в планах у меня нехватки нет, чего мне не хватает, так это времени. Мне очень хочется написать еще одно эссе и посвятить его уже не героине романа, а современной датской писательнице Карен Бликсен (она печатается под псевдонимом Исаак Динесен), творчеством которой я восторгаюсь. Это необыкновенная писательница. Она родилась в аристократической среде, получила прекрасное «английское» воспитание. Еще молодой она уехала в Африку, в Кению, и прожила там почти 20 лет. Только по возвращении в Европу она начала писать. Уже в зрелые годы она опубликовала книгу сказок «Семь готических рассказов». Мне кажется, что все, что сегодня вызывает такой восторг у читателя латиноамериканской литературы—а именно «магический реализм», соединение фантастики с реальностью,—уже содержится в мире Карен Бликсен, хотя ею написано не так уж много книг.

— Читаете ли вы свою лучшую книгу уже написанной?

— Ни в коем случае! Лучшая книга всегда еще впереди.

— И какой же она будет?

— Если бы меня спросили, какую книгу я мечтаю написать, я бы ответил: приключенческую. Моя мечта—написать большой приключенческий роман, эдакую историю с живым действием, где бы постоянно совершались необыкновенные дела, где бы герои действовали всегда на грани человеческих возможностей, преодолевая препятствия, проходя через всяческие испытания. Конечно, при условии, чтобы все это оставалось в пределах реальности, имело бы корни в самой действительности. Вот какой роман я бы с удовольствием написал...

— Вы считаете, что в жизни осталось место для приключений?

— Разумеется. Однако в наше время очень трудно создать роман, который был бы эквивалентен, скажем, «Лорду Джиму» Джозефа Конрада или «Трем мушкетерам» Александра Дюма. Сегодня это трудно сделать не потому, что нет искателей

приключений, а потому, что читатель стал скептически относиться к такого рода подвигам. К тому же этот жанр полностью «оккупировали» кино и телевидение, похитив его у литературы. Экран настолько живо воплощает приключенческие ситуации, этот мир, полный действия, что обескураженным писателям пришлось отдать его на откуп кинематографистам.

— Как вы относитесь к профессиональной критике?

— Когда критики на меня «нападают», мне это не нравится, когда же хвалят, я—в восторге. Ни в том ни в другом случае я им не следую, хотя, конечно, меня интересует их мнение—ведь это один из путей узнать, как обстоит дело с твоим творчеством.

Когда я работал над романом «Панталеон и Рота добрых услуг», я познакомился с книгой советского критика Михаила Бахтина, которая мне необыкновенно помогла. Это была книга о Рабле—интереснейший труд, посвященный проблеме гротеска в творчестве. На материале творчества Рабле Бахтин разбирает проблемы народной культуры, которая как бы выворачивает наизнанку нормы так называемой «официальной» культуры. Бахтин открыл предо мной огромные возможности бурлеска, гротеска, рождающегося в гуще народа. Помню, что книга меня и очаровала и вдохновила.

— Кто из русских писателей вам близок?

— Из классиков прежде всего Лев Толстой—его романы всегда были моими настольными книгами. Затем Достоевский, Чехов, Гоголь. Но прежде всего Толстой... Из произведений писателей 30-х годов мне очень понравился роман Булгакова «Мастер и Маргарита», с которым я познакомился в английском переводе.

— Какое из ваших произведений и какой персонаж ближе всего к вашему «я»?

— Все, что мною написано, опирается на мои личные переживания. Ни одно из моих произведений не основано лишь на вымысле—я могу писать, только опираясь на пережитое. В этом отношении во всех моих романах и рассказах наличествуют автобиографические мотивы. Так, в «Городе и псах» в перипетиях, происходящих с четырьмя главными действующими лицами, многое соответствует моим личным воспоминаниям. То же можно сказать о «Зеленом доме», как по поводу эпизодов, происходящих в сельве, так и на севере, в Пиуре: именно в них я широко использовал свои личные переживания. Особенно наглядно все сказанное проявилось в «Разговоре в «Соборе», где достаточно большой кусок жизни главного героя—молодого человека, который учился в университете, одно время участвовал в политической жизни, затем был журналистом,—я заимствовал из событий своей юности. Но, по правде сказать, я никогда не превращал свои романы в автобиографию. Все личные мотивы всегда претерпевают у меня фундаментальную трансформацию, соединяются с эпизо-

дами, являющимися плодом моего воображения, обогащаются чужим, заимствованным мною опытом. Как и все писатели, я пользуюсь рассказами о пережитом моих близких, друзей, знакомых, черпая отовсюду литературный материал. Мне кажется, что в этом отношении я не составляю исключения — все пишу, исходя из собственного и чужого опыта, в том числе почерпнутого из других произведений всех жанров и всех видов искусства. Увиденное, прочитанное так же важно, как и пережитое.

— Как вы оцениваете интерес к латиноамериканской литературе в Советском Союзе, что вы думаете о советской латиноамериканистике?

— Мне было очень приятно открыть для себя здесь тот большой интерес к латиноамериканской литературе, который ощущается и издательском мире, в библиотеках и в сфере критики, что, без сомнения, отражает и большой читательский интерес. В издательстве «Прогресс» я видел каталог произведений латиноамериканских писателей, опубликованных за последнее время, а также издательские планы, которые дают представительную картину всего лучшего, что есть в современной латиноамериканской литературе, как в поэзии, так и в прозе.

Девять лет назад, когда я впервые побывал в Советском Союзе, здесь были гораздо лучше представлены наши поэты, чем прозаики. Тогда в основном переводили писателей предыдущего поколения. С творчеством писателей новейшего времени едва начинали знакомиться.

Сейчас я считаю этот пробел восполненным; налицо большой интерес к современным писателям, имеющим широкий успех у читательской массы. Например, в Ленинграде все, с кем я беседовал, были знакомы с такими книгами, как «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркеса, «Век Просвещения» и «Потерянные следы» Алехо Карпентьера. Во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы, где я встречался с переводчиками и критиками, я убедился, что уровень информированности по латиноамериканской литературе в Советском Союзе очень высок и интерес к тому, что делают наши мастера слова, возрастает. Здесь, в СССР, перед латиноамериканской литературой широко открыты двери, и это меня глубоко трогает и волнует.

— Прослеживаете ли вы какую-либо связь между развитием литературы данной страны и историей ее общества?

— Мне кажется очевидной связь между историческим и социальным развитием общества и развитием литературы. Конечно, это не значит, что между ними можно проследить непосредственную, автоматическую зависимость и что из конкретного социально-исторического явления можно было бы выводить, скажем, особенности литературной формы. Конечно, нет, все это гораздо сложнее, это процесс, который трудно зафиксировать. Но связь, по-моему, существует. Я вижу ее с большей ясностью в прозе, чем, скажем, в поэзии. В прозе,

особенно в кризисные периоды истории, когда рушится старое и возникает новое, можно проследить подъем жанра романа, дающего возможность показать все богатство его художественных средств. Мне кажется, что все это применимо и к современной латиноамериканской прозе: ее бурный подъем в последние годы не случаен, а связан с ходом политических событий в Латинской Америке. Бесспорно, на континенте завершается определенный исторический период. Старое общество идет к упадку—в одних странах это уже совершенно очевидно, в других этот процесс подспудно начинается. И по-моему, никто сейчас не положит голову на плаху за то, чтобы положение в Латинской Америке сохранилось: в нынешнее общество уже не верит никто, даже им облагодетельствованные.

Думается, что такие времена и вдохновляют художника на творчество. В конце определенного исторического периода и были созданы самые выдающиеся произведения мировой литературы, как, например, в России в XIX веке, когда на волне кризиса общества появляются «Война и мир» и произведения Достоевского. Я считаю, что в какой-то степени подобный процесс происходит сейчас в латиноамериканской литературе, страстно устремленной к освобождению от уз дряхлеющего общества. Она выполняет эту задачу в самых различных литературных формах: иногда в форме чистого вымысла, иной раз в сугубо реалистическом произведении, иногда в простой, безыскусной манере, подчас и в осложненных образах, следуя своему пытливому духу и собственному опыту. Но думается, что латиноамериканская литература, при всем ее разнообразии, являет собой художественное воплощение того мира, который завершает свое существование.

— А поиски нового мира еще впереди?

— Мне кажется, что они непременно предполагаются как скрытый подтекст этой прозы, хотя в большей части произведений об этом определено и не упоминалось бы и они даже не ставят своей целью описание грядущего. В латиноамериканской прозе есть ясное предощущение, предчувствие конца старого мира—а это предопределяет появление нового мира.

Хуан Карлос Онетти

ПО ВИНЕ ФАНТОМАСА

...Мне ни разу не приходилось подниматься на трибуну, нет у меня знаний, которыми делятся в таких случаях. Я не умею рассуждать о правилах написания романов, и поэтому для меня, чья страсть к чтению загадочных, окутанных тайной произведений всем известна, сейчас самой большой загадкой является вопрос: почему же все-таки меня настоятельно просили, чтобы я принял участие в этой конференции. Ответ на это «почему», видимо, существует в секретных архивах Института испанской культуры.

Но я постараюсь, несмотря на все вышесказанное, чтобы наша беседа приобрела некоторую связность. Прежде всего замечу, что по натуре я — читатель. Не собственных произведений, конечно, которые никогда не перечитываю, а просто читатель; и я абсолютно убежден, что почти все сидящие в этом зале разбираются в литературе гораздо лучше, чем я. Я же принадлежу к тому типу читателей, которых можно назвать пристрастными — иначе говоря, я читаю лишь то, что мне по душе, и ничего более. Эта дурная привычка укоренилась еще в детстве. Помню, ребенком я прятался в огромном шкафу — таких сейчас уже нигде не встретишь: шкафы эти были во всю стену и почти всегда набиты старыми, ненужными вещами. Так вот, я залезал туда, прихватив кота и какую-нибудь книгу. Дверь я оставлял приоткрытой, чтобы можно было читать, и просиживал там часами... Эта страсть к чтению развилась еще сильнее, когда я узнал о существовании одного дальнего родственника, дальнего также и по расстоянию, разделявшему наши дома. Как-то я услышал, что у этого человека есть полное собрание «Приключений Фантомаса». И чтобы получить на время один из томов, мне приходилось проделывать пешком пять километров. Дома я проглатывал книгу и снова отправлялся за пять километров, чтобы узнать, что дальше. Конечно,

такое постоянство было вознаграждено: в конце последнего тома я обнаружил маленькую приписку: «Эта книга имеет продолжение — «Приключения дочери Фантомаса». Ни одного тома этих новых приключений у моего родственника не было. Так до сих пор я и ищу «Приключения дочери Фантомаса»... Запоем читал Жюль Верна, все подряд, когда учился. Потом я ушел из лицея, так как мне никак не удавалось сдать экзамен по рисунку. Да, да: все мои попытки оканчивались неудачей. Таким образом, из-за неумения рисовать я не мог стать ну... например, адвокатом.

...В 1930 году мне исполнился двадцать один год. Я занимался всем, чем только мог. Работал в мастерской по ремонту автомобилей, потом — на предприятии, проектирующем зернохранилища для сельскохозяйственных кооперативов. Именно тогда я и начал писать. Работал я в конторе, размещавшейся в подвальном помещении. Дважды в неделю к нам приходил давать уроки английского художавый, маленького роста, всегда усталый старичок. Я смотрел, как он поднимается и спускается по лестнице, и меня охватывал ужас при одной мысли о том, что когда-нибудь я стану таким же. Но на самом деле причиной всему был табак. Или, вернее, его отсутствие. Дело в том, что по субботам и воскресеньям продажа сигарет в Буэнос-Айресе была запрещена. Все старались запастись ими в пятницу, я, конечно, тоже. Но однажды я совсем забыл об этом. И тогда чувство отчаяния от невозможности закурить вылилось в рассказ на тридцати двух страницах, который я, сев за пишущую машинку, написал тем вечером — на одном, как говорится, дыхании. Это был своеобразный способ освобождения от навязчивого желания. Так родился первый вариант «Бездны», который так и не был опубликован. Рассказ я просто потерял. Однажды мои друзья купили машинку «Минерва», намереваясь основать издательство, и я решил написать рассказ заново. Когда они спросили, нет ли у меня чего-нибудь для публикации, я и создал второй вариант «Бездны»; большой разницы между первым, потерянным, вариантом и тем, что написан позднее, мне кажется, нет. «Бездну» опубликовали — на грубой бумаге, для оформления новеллы был использован один из рисунков Пикассо.

После «Бездны» я написал роман под названием «Время объятий». Мой друг Костя, большой поклонник Пруста, предложил мне отнести рукопись Роберто Арльту, возглавлявшему тогда один из отделов газеты «Мундо», где он опубликовал серию своих «офорт», имевших большой успех, чтобы, используя его авторитет, попытаться издать книгу.

...Итак, Арльт сидел в своем кабинете, я — напротив, а Костя — слева. Я передал рукопись Арльту: тот стал небрежно листать ее, пропуская страницы, и наконец с самым простодушным видом спросил у Кости: «Слушай, я ведь, кажется, сам не опубликовал ничего в этом году, не так ли?» Костя ответил, что Вы, мол, грозилесь выпустить новый роман, но так и не

выполнили обещания. В результате Арльт сказал: «В таком случае это лучший роман, написанный за этот год в Буэнос-Айресе». И добавил, обращаясь ко мне на «ты»: «Я опубликую это твоё произведение». Я колебался между желанием ответить Арльту что-то язвительное и необходимостью молчать. Однако Арльт предупредил мою реакцию: «Я покупаю обычно книги на улице Коррьентес, мне достаточно лишь пролистать их, чтобы понять, есть ли необходимость покупать их. И я никогда не ошибаюсь».

Надо сказать, что Арльт так и не добился ни у одного издателя публикации моего романа. Я посылал «Время объятий» на различные литературные конкурсы; книга ни разу не получила премии и в конце концов тоже потерялась во время моих разъездов.

Сейчас кто-то из сотрудников издательства «Арка» в Монтевидео разыскал в доме моей сестры среди разных ненужных бумаг девяносто страниц текста этого романа, которые издательство собирается опубликовать в ближайшем будущем. Я не стал перечитывать роман. Может быть, прочту, когда его напечатают, если, конечно, мне удастся побороть чувство ненависти и отвращения к прошлому.

Во время моего пребывания в Монтевидео мне предложили место секретаря редакции возникшего тогда еженедельника «Марча». Легендарные времена «Марча»... Знаете, мы жили, как говорится, по двадцать восемь часов в сутки; и в самом деле, я часто оставался до утра, спать мне приходилось где попало, там, где сдадут койку на ночь. По-моему, я платил обычно песо за ночлег. К тому же тогда в типографии произошла какая-то забастовка... Так вот, когда я кончил выпуск первого номера, было уже утро, я прямо с ног валился от усталости; журнал начали продавать на улице... Никто конкретно не знал, что же собой представляет «Марча», в том числе и мы, те, кто ее издавал. Это было какое-то чудовище без определенной структуры. Довольно часто, когда журналисты не успевали принести материал до конца дня, мне приходилось, чтобы как-то заполнить пустое пространство, сочинять рассказы или критические заметки о творчестве несуществующих прозаиков.

Среди всей этой суматохи, сопровождавшей выпуск газеты, я все-таки выкроил время для написания романа «Ничейная земля», который решил послать на конкурс издательства «Лосада» в Буэнос-Айресе. Как обычно, мне присудили вторую премию. И меня это нисколько не расстроило, потому что я уже привык никогда не быть первым. На протяжении долгих лет традиция эта не изменилась, но я по-прежнему покорен судьбе и ни о чем не сожалею.

Позже я закончил роман, который озаглавил «На эту ночь», построенный на услышанном мною в кафе рассказе двух анархистов, бежавших из Испании. Интересно, что задумал я роман как вещь фантастическую, не предполагающую ни

определенного начала, ни конца. Но беседы с теми испанскими эмигрантами заставили меня совершенно изменить мое первоначальное намерение. Я вдруг ясно увидел события и реальные характеры, представил, как я скрываюсь из некоего обстреливаемого города. Сюжет романа — бегство героя, который, спасаясь от преследования, чтобы отвлечь внимание, везет с собой юную девушку, — послужил многим критикам поводом для обвинения меня в «лолитизме»*, хотя «Лолита» тогда еще не была написана. Тем не менее меня и сейчас продолжают упрекать в склонности к эротике, усматривая ее в каждом моем произведении.

В период между двумя этими романами я написал ряд повестей, которые, впрочем, ближе к жанру новеллы; не надо забывать, однако, что Сервантес называл повестями свои «Назидательные новеллы». Говоря об этих произведениях, я хочу остановиться на том, чем они, как мне кажется, своеобразны, что выделяет их из общего ряда. Я приведу в пример два рассказа, которые внешне представляют как бы контраст, различие, я бы даже сказал противоречие — между объективным и субъективным. «Иаков и другой» — рассказ, вызвавший больше всего хвалебных откликов, его считают самым объективным, близким к реальности. Такое неоправданное отделение автора от его произведения делает эту похвалу для меня весьма сомнительной. Фабула новеллы проста, и, должно быть, подобные сюжеты есть в произведениях писателей многих стран. Герой рассказа — уже немолодой спортсмен, экс-чемпион мира по боксу, который ездит по разным городам, предлагая вводящую в искушение сумму денег тому, кто сможет продержаться в борьбе с ним хотя бы в течение трех минут. Неизбежно, что рано или поздно появится настоящий противник — тот, другой, — который победит его. Не буду пересказывать содержание новеллы — эту работу я предоставляю читателям. Я хотел озаглавить рассказ «Борьба с ангелом», но случайно узнал, что это же название выбрал Андре Мальро для одного из своих романов, впоследствии утерянного. В конце концов я дал рассказу заглавие «Иаков и другой», прямо перекликающееся с библейским эпизодом*.

Что касается другой новеллы, «Ад, внушающий ужас», она, по отзывам критики, создана совсем в ином стиле, чем «Иаков», то есть откровенно субъективна. Но родилась она из реальной истории, и человек, поведавший мне ее, советовал не превращать ее в художественное произведение, потому что для воплощения этого замысла мне, по его мнению, явно не хватает простодушия. Однако идея эта увлекла меня, и я неоднократно пытался записать рассказ, стараясь передать заключенную в нем жестокость и ненависть. Рассказ не двигался до той поры, пока однажды кто-то не посоветовал мне изложить эти события в форме любовной истории.

Заглавие новеллы — это строка известного сонета, приписываемого святой Тересе, — сонета о том, что любовь и чувство

страха независимы от существования ада. Впрочем, давайте оставим эти приключения с моими рассказами и отправимся в Санта-Марию, куда мне так хочется перенестись.

Начиная с «Краткой жизни», место действия всех моих произведений сосредоточивается в Санта-Мари. «Краткая жизнь» меня привлекает больше прочих моих романов.

Так сложилось, что написал я это произведение потому, что был несчастлив в том городе, где тогда жил; таким образом, это было чем-то вроде бегства, одним из способов воплощения желания перенестись в другой мир, неподвластный страху, в котором дышалось бы свободно. Так возник город Санта-Мария, именно в этом причина его появления. Я стал демиургом, я создал город, где события могли развиваться так, как мне захочется. И родилась сага о Санта-Мари—герои появляются и исчезают, умирают и воскресают вновь. Думаю, что я никогда не расстанусь с этим миром, потому что здесь я счастлив и все то, о чем я сейчас пишу,—это встречи со старыми друзьями, с которыми мне так хорошо. Теперь необходимо сказать несколько слов о «Верфи». Я писал роман «Хунта скелетов», и вдруг, когда я шел как-то раз по коридору гостиницы, передо мной неожиданно—и непреодолимо—предстал финал жизненного пути моего героя, Ларсена. Поэтому роман «Верфь» как бы клином врезался в «Хунту скелетов», и я не мог продолжать работу над последним, не покончив с «Верфью». Там умирает Ларсен. Любопытно, однако, что, несмотря на многочисленные отклики критики и реплики знакомых, я так и не могу убедить себя, что Ларсена нет в живых.

Замечу, что и в «Краткой жизни» появляется этот навязчивый образ, мелькнувший тенью еще в очень далеком по времени произведении—«Ничейная земля». В «Краткой жизни» Ларсен показан несколько расплывчато, обрисован как бы «со спины», и я не представлял еще той силы, какую он однажды приобретет надо мной, решив посмотреть мне прямо в лицо.

Затем в других романах—«Хунте скелетов» и «Верфи»—Ларсен самовластно становится протагонистом, занимая центральное место среди персонажей. Как же возник образ этого антигероя? Видите ли... Ларсен многолик. В нем сконцентрированы характеры разных людей, с которыми я был знаком. Первого появившегося в моей жизни Ларсена—тогда мне был двадцать один год, и я работал на том самом предприятии, проектировавшем зернохранилища для сельскохозяйственных кооперативов,—я называл Рамонсиньо, потому что именно так все мы его звали. (Вполне вероятно, что он жив и сейчас.) Рамонсиньо работал помощником бухгалтера, и это явилось для него своеобразной маской, чтобы обойти правительственный закон о высылке сутенеров. А у него постоянно были две женщины в домах терпимости. В то время—сейчас точно не помню, где размещался в Буэнос-Айресе квартал публичных домов, но такие районы существовали в столице,—так вот, в то

время Рамонсиньо был совсем молод, как и я. Я обращаю на это ваше внимание потому, что каждый день после окончания работы Рамонсиньо направлялся в парикмахерскую, что находилась напротив, потом непременно жаловался на то, что там плохо обслуживают: щетина все равно осталась, маникюр сделали ужасно... Одним словом, всегда одно и то же. И меня поражало, что это заботит человека, казавшегося столь мужественным. Как-то он сказал мне, что у него есть женщины, работающие в домах терпимости. И я прекрасно помню, как однажды, возвращаясь с работы, у кегельбана на углу я застал Рамонсиньо плачущим. Этот мужчина был не из тех, что плачут, и я очень удивился. А произошло следующее: у дверей одного из увеселительных заведений застрелили Бебе: Бебе же в домах терпимости считался «великой надеждой Аргентины», соперником всех марсельцев. И его убрали...

Так вот, мужчина, как поется в танго, «рыдал, как женщина». То было чувство униженной национальной гордости. Ведь аргентинцы проиграли, возлагая большие надежды на то, что Бебе уничтожит всех марсельцев и публичные заведения снова будут принадлежать аргентинцам. Такое стремление вполне понятно, не так ли?..

Рассказав вам о первом Ларсене, я обойду молчанием все другие разновидности характера этого персонажа, чтобы остановиться на одной, которая меня привлекает больше всего. Последний из Ларсенов, которого я узнал, обитал в одном из районов Монтевидео, не совсем там, где располагались дома терпимости, рядом с так называемыми дансингами. Тогда они находились на улице Ринкон и на улице 25-го мая, а сейчас — в портовой части города. Так вот однажды, когда я сидел за столом одного из кафе, какой-то парень открывает дверь и спрашивает у хозяина заведения или его помощника: «Че, Хунта здесь?» — «Нет еще». Я призадумался: что бы это могло значить? Вспомнил о Буэнос-Айресе, о временах первой Хунты... Короче, я так и не понял, в чем дело. Вскоре опять спросили про «Хунту», и тогда я позвал официанта и обратился к нему: «Что это за имя такое странное? Хунта — это кто?» «Просто Хунтой его зовут потому, — ответил он, — что прозвище у него такое — Хунта Скелетов. Мужчина этот уж не первой молодости, поэтому и попадают к нему лишь одни уродины — увядшие, тощие женщины, затасканное старье».

И вот как-то вечером, а это был праздник Богоявления, один наш знакомый никак не решался вернуться домой без подарка дочкам, а у него не осталось ни песо. Поэтому он был очень взволнован и грустен. Тогда мне и моему приятелю по ночным сборищам в кафе пришла такая идея: пройтись по барам, чтобы вытрясти из посетителей немного денег... Тогда я и увидел впервые Хунту Скелетов — он стоял, облокотившись о стойку, — и изложил ему просьбу, не называя ни имен, ни деталей: «Один наш друг не может вернуться домой, не купив подарка своим дочкам...» И знаете, он оказался самым щедрым

из всех, по-моему, он дал мне пятьдесят песо, по тем временам весьма значительную сумму, и кроме того... а это, пожалуй, еще важнее, он понял состояние нашего друга. Я хочу сказать, что у Хунты Скелетов не возникло ни малейшего подозрения, что его обманывают. Он все понял.

Таковы два прототипа Ларсена. Мне не известно, что теперь с теми людьми, умерли они или живы. Единственное, что мне ведомо,—это то, что я вследствие какого-то необъяснимого толчка убил Ларсена в «Верфи» и не отрекаюсь от этого. Но если время мне позволит, я уверен, что Ларсен появится вновь—конечно, постаревший и, возможно, изменившийся,—такой, которому будет дано наслаждаться победами, коих он был лишен в предыдущих романах.

Хуан Карлос Онетти

РЕЧЬ ПРИ ВРУЧЕНИИ ПРЕМИИ СЕРВАНТЕСА

Ваше Величество, почтенные господа академики, глубоко-уважаемые члены правительства, дамы и господа!

Я никогда не умел хорошо и интересно говорить. Таланта красноречия, которым наделены испанцы, я абсолютно лишен. В семье я разговариваю мало, еще меньше во время кратких встреч с друзьями, а перед аудиторией я вообще выступаю ужасно, поэтому для вас, я думаю, было бы лучше, если бы сегодня я не произнес ни слова.

И тем не менее сегодня я направился сюда со странным чувством страха и радости, так как впервые собираюсь выступить не только потому, что обязан, а прежде всего потому, что это совпадает с моим желанием. Я хочу сам, во всеуслышание — хоть мой голос и слаб, наверное, — выразить мою глубокую благодарность Испании.

Еще в древности Гераклит высказал пророческую мысль: «Если ты не ждешь чего-то, с тобой никогда не случится ничего неожиданного». И я понял — раньше я не отдавал себе в этом отчета, — что было нечто, чего я ждал на протяжении всей моей жизни, и неожиданно это дано мне Испанией. Я имею в виду даже не Сервантесовскую премию как таковую, не то, что принято называть славой или известностью; я думаю сейчас о той человечности, дружбе, сердечном отношении и понимании, которые я встретил здесь и которые, как мне кажется, вряд ли могли проявиться с такой же степенью полноты и великодушия в каком-либо другом месте нашей планеты. Я говорю это, помня не только о себе, но и о тысяче сынов Америки, обретших новую родину на родине Сервантеса.

Сам факт, что человек моего возраста внезапно, даже не успев заслужить это, вдруг оказывается окруженным такой любовью и уважением, — это само по себе один из величайших даров судьбы, можно сказать, знак благосклонности богов.

Такое, к сожалению, случается крайне редко. У меня гораздо больше, чем у многих, причин испытывать чувство благодарности—ведь я приехал в Испанию душевно опустошенным, убежденным, что все хорошее—позади и мне нечего ждать от будущего. Уже тогда меня совершенно не волновала моя писательская судьба. Однако прошло несколько лет, и я выжил и ожил. Этим периодом своей жизни я обязан исключительно испанцам. Это были годы, подаренные мне судьбой, и я—после долгого перерыва—снова начал с удовольствием писать. Благодаря щедрой испанской земле я поверил, что должен еще кое-что сказать миру, еще осталось что-то на дне души...

Поскольку сегодня мы собрались по случаю награды, которой удостоила меня лично Испания, то уместно будет заметить, что жюри премии Сервантеса проявило в этом случае истинные донкихотскую щедрость, оказав эту великую честь тому, кто с юных лет привык к постоянному невезению, проигрышам, систематически оставаясь во «втором ряду»; тому, кто до сего момента лишь оплачивал «*plase*»¹—или «*solocado*», как говорят в Испании, не имея возможности праздновать победы в своих пальмовых рощах. Иногда я возвращаюсь к мысли о том, сколько иронии и доброты в справедливости (а может быть, напротив, несправедливости) этого неожиданного для меня решения, вынесенного в мою пользу. Дон Кихоты в душе и, конечно, идеалисты, члены жюри превратили тяжелую ветряную мельницу моих романов в фигуру надменного и прекрасного сторукого гиганта Бриара*.

Конечно, я читал все книги Сервантеса—и в частности. «Дон Кихота»—бесчисленное количество раз. Ребенком я открыл для себя этот роман и надеюсь успеть прочесть его еще, прежде чем умереть. И уж чего я никогда не мог вообразить себе—даже в дни самых безумных иллюзий,—то, что мое имя соприкоснется с именем Сервантеса...

И вот это случилось: мои заслуги, конечно, преувеличили. Что ж, я благодарю вас за ваше безумие, оказавшееся сильнее моего. Во всяком случае, не было иного события, которое так потрясло бы меня и вызвало такое чувство гордости, как присуждение премии Сервантеса. Думаю, что любой истинный художник испытывал бы сейчас такое же волнение.

Я уже признался вам, что с детства являюсь постоянным и пылким почитателем Сервантеса. Все мы, романисты—на каком бы языке ни писали,—все мы в долгу перед этим несчастным человеком и его великим произведением. В эту книгу каждый из нас погружался, унося, как грабитель, что-то для себя: так было на протяжении столетий, а роман Сервантеса, несмотря на прошедшие века, на бесчисленное количество подражаний, по-прежнему неприкосновенен и чист, прозрачен и таинствен.

¹ Место (англ.)

И хотя многие из сидящих в зале обладают большей эрудицией и талантом, чем я, родившийся в далекой провинции испанской культуры,—я все же решусь высказать свое робкое мнение о некоторых из бесчисленных достоинств произведений Сервантеса и, в частности, «Дон-Кихота».

Построение книги, полная свобода фантазии и творческого воображения писателя как бы раздвигают горизонты, завоевывая все новые и новые пространства: этот непревзойденный шедевр дал толчок рождению и всему последующему развитию романного жанра. Сказочное, диковинное «преломление» суровой реальности, удивительная, безграничная фантазия, колдовская способность оживить все, к чему бы ни прикоснулась, словно невзначай, его рука,—это те качества, которые всегда считались и будут считаться бесценными.

Не стану говорить сейчас ни об эстетическом своеобразии, ни о характере литературной техники, ни в целом о романном мире Сервантеса; я хотел бы обратить ваше внимание лишь на одну черту, присущую всегда, как я уже отметил, настоящей поэзии,—это свобода. Ведь «Дон-Кихот», кроме всего прочего,—высочайший символ свободы, жажды свободы...

Мой близкий друг, поэт Луис Росалес, очень точно озаглавил одну из своих книг именно так: «Сервантес и свобода». Более удачное название выбрать, по-моему, невозможно. Потому что к свободе стремились, о ней мечтали самые просвещенные и талантливые люди всех эпох.

Теперь мы такой свободой владеем без всяких усилий, дышим ею, почти не отдавая себе в этом отчета. Многим она кажется банальной, скучной, во всяком случае, не заслуживающей никакого внимания. Я же, познавший на собственном опыте и полное отсутствие свободы, и запреты, ее ограничивающие, я по-настоящему ценю то, что имею сейчас, и одного прошу у судьбы—пусть так будет всегда. Привычный воздух свободы, без всяких примесей, который вдыхаешь вместе с кислородом, даже не задумываясь и все-таки ощущая, что он вокруг...

Свобода и привела меня сюда; я спрашиваю себя, где, как не в свободной стране, среди людей, наделенных даром понимания и чувством юмора, человек, подобный мне, мог бы обрести вторую родину и пользоваться благами, которые она предоставляет?

Надеясь на ваше чувство юмора (думаю, что это—привилегия не только британцев, а, скорее, именно испанцев), призвав его на помощь, чтобы быть правильно понятым, осмелюсь заявить, что, если бы я обладал достаточной властью, которой никогда, конечно, обладать не буду, я бы ввел лишь одно ограничение индивидуальной свободы каждого: издал бы закон о повсеместном и обязательном чтении «Дон Кихота».

Флобер как-то высказал предположение, конечно, не лишнее наивности, что, если бы главы правительств его

времени прочли «Воспитание чувств», никогда не началась бы франко-прусская война. Я же обратился бы с настойчивой просьбой ко всем политическим деятелям прочесть Сервантеса, по крайней мере «Дон Кихота». Уверен, что, если бы они приобщились ко вселенной Сервантеса, наш мир стал бы лучше, избавился бы, хотя бы частично, от слепоты и эгоизма...

Дух того великого человека, больного, всеми покинутого, посаженного за долги в тюрьму, видит все: он знает, что я не лгу, что слова мои правдивы и искренни.

Я прошу разрешения у почтенных господ академиков процитировать одну старинную латинскую пословицу: «Ibi libertas, ibi patria»¹.

Спасибо, Ваше Величество.

Спасибо, Испания!

¹ «Родина там, где свобода» (лат.).

КОЛЛЕКТИВНОЕ «НАПАДЕНИЕ» НА ОНЕТТИ

(ОТВЕТЫ ЖУРНАЛИСТАМ)

Каждый из нас приближался в свое время к Онетти в надежде раскрыть тайну его художественного мира, в надежде услышать слово друга, и всегда, без исключения, он отвечал нам с полной искренностью. Статьи, посвященные Онетти, именно таким нам его обычно и представляют — человеком своеобразных убеждений, откровенно размышляющим о вселенной и об искусстве, иронично реагирующим на вопросы, касающиеся его личной жизни. Сейчас здесь собралась большая часть журналистов и критиков, проявляющих постоянное внимание к его творчеству, и мы постараемся, чтобы наше общее интервью стало единой, целостной беседой, неким «коллективным нападением» на Онетти, умело дирижируемым его ответами.

Альфонсо Кальдерон: Сквозь ваши произведения как бы проступает иллюзорный образ Онетти: благородного, печального, ироничного, скептического, замкнутого, одинокого... Каково же истинное лицо Онетти?

Онетти: Все шесть прилагательных мне кажутся точными. Но шесть соответствующих антонимов тоже применимы.

Хорхе Руфинелли: А если для воссоздания вашего облика мы обратимся к моменту детства? Ваше детство было счастливым?

Онетти: Да, у меня было счастливое детство. Но, возможно, в жизни не существует другого такого времени — такого глубоко личного, интимного и такого обманчивого в воспоминаниях, как это. Есть десятки автобиографических книг о годах детства; опыт подсказал мне избежать такого пути. Ни один ребенок не в силах рассказать нам о постепенном, удивительном, полном неожиданностей, приводящем в замешательство, чудесном и отталкивающем открытии своего собственного мира. Я могу привести и другие определения, но думаю, что нет необходимости. А

взрослым, воссоздающим все это — даже если им помогает литературный талант, — всегда мешает ощущение перспективы. И вольный ребенок сразу куда-то исчезнет, его образ пытаются восстановить искусственно, явно неубедительно и лживо. На первом плане неизбежно возникает усталый лик взрослого — отца или матери. С детства я много читал, вообще был мальчиком общительным, зачинщиком постоянных войн и сражений между ребятами моего и соседних кварталов. Помню, что мои родители были влюблены друг в друга. Он был настоящим кабальеро, она — преданной ему во всем супругой родом с юга Бразилии.

Хуан Хельман: Когда вы начали писать?

Онетти: Еще ребенком. И совершенно без всяких целей. Насколько я припоминаю — и воспоминание это глубоко личное, — где-то в тринадцать-четырнадцать лет вследствие внезапного толчка, который я испытал, соприкоснувшись с миром Кнута Гамсуна. Именно тогда я открыл для себя этого прозаика и сочинил массу рассказов в манере Кнута Гамсуна.

Карлос Диас Соса: Как вы строите ваши романы?

Онетти: все мои произведения основаны на лично пережитом мною и историях, когда-то услышанных.

Альфонсо Кальдерон: А кстати, как возник замысел страшного рассказа под названием «Ад, внушающий ужас», или «Верфи», или «Хунты скелетов»?

Онетти: Сюжет новеллы «Ад, внушающий ужас» взят из реальной жизни, жизни Монтевидео. Историю мне поведал Луис Баилле Беррес, к которому я по-прежнему испытываю любовь и восхищение. Причем он предупредил меня, что мне не хватает искренности, чистоты, необходимых для создания рассказа. А что касается истоков «Верфи» и «Хунты скелетов», то для правдивого ответа мне понадобилось бы слишком много времени.

Хуан Хельман: Вы не считаете, что человек по своей натуре порочен?

Онетти: Думаю, что у каждого человека есть в сердце уголок, который для него сокровенен и чист. Бывает, правда, что подобные чувства отмирают у человека навсегда. А иногда они самым непостижимым образом возрождаются.

Лириан Кальм: А какие у вас взаимоотношения со своими героями? Вы направляете их каждое действие или они живут своей собственной жизнью?

Онетти: Было бы неверным утверждать, что мои герои властвуют надо мною, но какое-то взаимовлияние, конечно, существует. Если бы я знал заранее, что конкретно будет происходить в моем произведении, у меня пропал бы к нему всякий интерес, и я не смог бы писать.

Хуан Хельман: Что вы думаете о книгах, которые написали?

Онетти: Дело в том, что я никогда их не перечитываю. Иногда я

кое-что пролистываю, чтобы не допустить какой-либо gaffe¹, если меня просят изложить содержание.

Хуан Хельман: Ну а все-таки, что вы ощущаете?..

Онетти: Чувство искренности — вот то основное, что связывает меня с моими книгами. То, что я всегда оставался самим собой. То, что никогда я не прибегал ни к каким уловкам, ничего не делал напоказ, как это свойственно — или раньше было свойственно — аргентинцам. Я никогда не страдал манией величия аргентинцев, которые любят поговорить о миллионах — не так ли? И у меня полное ощущение того, что я никогда не лукавил, не пытался обмануть ни самого себя, ни других — никогда. Все странности и слабости, которые можно отыскать в моих книгах, — это мои слабости, они присущи лично мне и потому естественны.

Карлос Мариа Гутьеррес: А как обстоит дело с самокритикой? Удовлетворены ли вы созданной вами романной сагой — с усложненной стилистической структурой и постоянным обогащением повествовательных элементов? Считаете ли вы, что обладаете определенным, присущим только вам литературным языком? Сопоставляя свое творчество с творчеством ряда других современных писателей, полагаете ли вы, что сегодня вы выражаете то, к чему стремились с самого начала? Вы довольны?

Онетти: Я доволен так, как можно быть довольным своим ростом, весом, «лицом своего несчастья»*. Не вижу иного выхода, как примириться со всем этим, надеюсь, что когда-нибудь, возможно, даст бог, благодаря усилию воли и, так сказать, гимнастическим упражнениям... Однако elementary воля ведь есть проявление таланта. А тогда — to have or not to have². Что же касается моей саги, то мне она нравится, и я собираюсь продолжать ее... Ну а самокритика... Я съел два законченных романа и один, написанный до половины. Каждый человек что-то планирует, и никогда или почти никогда результат не совпадает с первоначальным намерением. Вообще это очень печально. Друг мой, пусть мое сравнение покажется дерзким, но я клянусь жизнью любого литературного критика, что даже сам Джойс умер, так и не выработав целостного литературного языка. Сопоставьте три его романа, вообразите, каким бы был четвертый... По сути, я не люблю играть в сравнения: могу заметить лишь, что не достиг еще творческой зрелости. Ждите, читайте, даст бог...

Корреспондент газеты «Марча»: Какие писатели и какие произведения оказали наибольшее влияние на ваше духовное, интеллектуальное развитие?

Онетти: Многие сходятся во мнении, что все мое творче-

¹ Ошибка, неточность (франц.).

² Иметь или не иметь (англ.).

ство — не более чем затянувшийся, упорный плагиат Фолкнера. Может быть, любовь и похожа на плагиат... С другой стороны, я обнаружил, что такое определение весьма удобно критикам и многое облегчает в оценке произведений.

Эдуардо Галеано: Некоторые утверждают, что ваше творчество — это разновидность бегства от действительности, изысканное искусство углубления в свой внутренний мир.

Онетти: Вы же знаете, что в этом нет ни доли правды. Каждый писатель так или иначе вступает в определенные отношения с тем, что его окружает, и я думаю, что в произведении в конце концов изливается лишь то глубоко личное, что он хочет передать. Так, Бальзак, например, создавший целостную картину современного ему общества, быть может, никогда и не имел такого намерения: у него просто так вышло. Среда влияет на писателя, который, возможно, даже не замечает этого; каждый человек — представитель определенной среды. На юге США, к примеру, специфика среды, безусловно, объединяет писателей, становящихся представителями как бы некоего демоса; так, Фолкнер, Колдуэлл, Мак-Каллерс не могли, конечно, заранее сговориться между собой: чисто южная атмосфера насилия существует вовне и потому — в них самих. Думаю, что и со мной происходит нечто подобное.

Мариа Эстер Хильо: Мне кажется, что вы, создавая свои произведения, отвлекаетесь от реальности, оставаясь погруженным в мир, который заключен внутри вас. Движение истории вас не интересует.

Онетти: Мир, заключенный внутри меня... Что ж, в этой фразе есть новизна и сила. Но дело в том, что мой внутренний мир возник как следствие того, что вы называете внешним миром. Это тот мир, тот образ жизни, в котором я существую и который так или иначе принимаю. Я сохраняю за собой право критиковать его, что и делаю обычно в косвенной, иносказательной манере, с долей скепсиса, как вам известно.

Мариа Эстер Хильо: Я давно хотела спросить у вас, что вы думаете о литературе, сознательно служащей определенной цели?

Онетти: Я считаю, что на самый опасный компромисс человек соглашается в том случае, когда он начинает «целеустремленно» работать или, например, играть. Это компромисс с самим собой. Необходимо стараться все время писать как можно лучше, писать с полной искренностью, не думая о возможных незнакомцах, которые будут читать вас.

Хорхе Руфинелли: А когда вы заканчиваете роман, вас разве не волнует, опубликуют ли его, будет ли он пользоваться успехом?

Онетти: Мне кажется, что это зависит от возраста, интерес

такого рода — чисто возрастное явление. Возможно, когда мне было лет двадцать — двадцать пять, для меня было очень важно, будут ли читать мои книги или нет. Сейчас же мне все равно, поверьте, напечатают ли то, что я пишу.

Мария Эстер Хильо: А если это так, то почему же в предисловии к первому изданию романа «На эту ночь» вы говорите о необходимости «участвовать», «разделять боль и горе людей», как будто в том произведении — я не говорю о других — вы прямо высказали свое отношение к событиям внешнего мира, сознательно заняв определенную позицию. Ведь это «стремление участвовать» так похоже на тот самый компромисс...

Онетти: Ваш столь заинтересованный разговор о моем предисловии и формах компромисса писателя не меняет сути дела. Во всем том, что мною создано, я «участвовал», там есть частица меня. Только плохие прозаики считают, что позиция писателя обязательно должна носить ярко выраженный политический характер.

Хуан Хельман: Онетти, все вокруг твердят, что вы вознеслись слишком высоко, теперь вас ни издательские дела, ни события литературной жизни просто не волнуют, и литература в целом — тоже.

Онетти: Не знаю, помнишь ли ты одну довольно скучную в целом книгу, но кое-что в ней было любопытно. Это «Жан-Кристоф» Ромена Роллана. Там есть часть «Ярмарка на площади»: юноша, с музыкальным инструментом под мышкой, прибывает в Париж. Описана литературная среда — дифирамбы и брань, конкуренция, хвастовство, зависть и т. п. Морально я такие эмоции не осуждаю, просто говорю, что на меня все это не действует. Многие же, к несчастью, хвалят друг друга отнюдь не бескорыстно.

Карлос Мариа Гутьеррес: Сейчас уже ни один критик не оспаривает тот факт, что вы входите в тройку или четверку выдающихся прозаиков Латинской Америки.

Онетти: Я всегда говорил, что критики подобны смерти, иногда они медлят, но рано или поздно настигают тебя.

Хулиан Хельман: Онетти, вас считают утонченным...

Онетти: Существует столько легенд об Онетти... Есть люди, надо сказать, прекрасные люди, умные, эрудированные читатели, которые уверены, что все мои книги близки к порнографии. Я вызываю на спор отважного: пусть этот человек прочтет все мои произведения, и посмотрим, найдет ли он там хотя бы элементы порнографии. Но миф тем не менее продолжает жить... Не знаю, почему...

Мария Эстер Хильо: А вы не считаете разве, что легенда эта так или иначе рождена вашим творчеством?

Онетти: Нет, мое творчество несет доброту. Кто этого не чувствует — просто осел.

Мария Эстер Хильо: В таком случае ослов довольно много. Уверяю вас, что эта легенда—ее основной мотив—вытекает-таки из содержания ваших произведений.

Онетти: Ничего подобного, она возникла намного раньше. Миф вокруг меня создавался людьми, совсем меня не знающими.

Корреспондент журнала «Имахен»: Можно ли сказать, что вами выработан стиль, присущий лишь вашим произведениям?

Онетти: Думаю, что нет—в литературоведческом смысле. Говорю так, потому что считаю: стиль—это сам человек. Каждый человек на различные жизненные обстоятельства реагирует по-разному, принимает неодинаковые решения по тому или иному вопросу; то же самое происходит и в литературе. Каждую новую тему писатель должен разрабатывать в иной манере. Каждое новое произведение должно быть решено в ином ключе.

Карлос Мария Гутьеррес: А язык?..

Онетти: Еще полвека назад Джеймс Джойс открыл способ изобретать неологизмы путем слияния слов, хотя бы двух, с целью достижения более яркого, выразительного эффекта. Когда перечитываешь «Улисса»—я это весьма рекомендую, особенно в период ослепления литературным успехом,—то кажется, что Джойс соединил слова непрочно, просто в силу необходимости более точного выражения. Много лет спустя я слышал—и это не выдумка,—как подростки совершенно естественно употребляют слово «дефектур», составленное из двух—«дефективный» и «дурак». Уверен, что они в жизни не читали Джойса—и, возможно, никогда не прочтут,—этот неологизм был рожден не какой-то литературной подражательностью, конечно, а понятным стремлением к быстрой и четкости передачи мысли. Сейчас, спустя более пятидесяти лет после издания «Улисса», постоянно встречаешь писателей, претендующих на то, чтобы считаться новаторами, исключительно по той причине, что им выпала честь открыть миру (описывая сцену обеда или какого-либо сборища в кафе) новое слово или некое неожиданное соединение слов. Оставим же их в покое, ведь писателя не должна привлекать смысловая или структуралистская игра слов. Шекспир и Достоевский, видите ли, как-то обходились без этого... А если бы мне был задан такой вопрос (пожалуйста, спрашивайте), я бы ответил, что самое большое мое желание—это знать все слова, которые предоставляет в распоряжение словарь, и употреблять их с удовольствием. Габриэль Миро, например, и очень часто Асорин вызывают у меня чувство физической тошноты, и я хотел бы вводить каждое слово с такой точностью, чтобы невозможно было подобрать синоним, и в той самой ситуации, когда оно необходимо.

Эту невыполнимую задачу я стараюсь осуществить, подчиняя ей годы и годы моей писательской деятельности.

Эмир Родригес Монегаль: Хотя в твоих книгах много женских образов, но нет ни одной, где главной героиней была бы женщина.

Онетти: Согласен, ни в одном моем романе женщина не является центральным действующим лицом, но в «Краткой жизни», например, я прибегнул к так называемому «внутреннему монологу» и бережно расставил все точки и запятые так, чтобы обозначить нюансы, естественные для женщины, повествующей о своей жизни. Таким образом героиня раскрывается как бы изнутри.

Эмир Родригес Монегаль: Создается такое впечатление, что у твоего героя, Ларсена, от романа к роману меняется рост, вес, даже внешность...

Онетти: Возможно, хотя у меня ощущение, что в «Хунте скелетов» он еще вполне могуч и силен и, как говорят: «ступает твердо». С «Верфи» начинается полоса несчастий, падение Ларсена. И только здесь я воспринимаю его как неудачника. Но дело в том, я думаю, что «Хунта скелетов» была закончена после «Верфи», то есть я писал ее, уже увидев Ларсена слабым и зная, какова будет его старость и смерть. Поэтому вполне возможно, что на страницах «Хунты скелетов» Ларсен несколько худеет.

Корреспондент газеты «Эпока»: Произведения американских писателей вы читаете с тем же интересом, как и европейских? Обдумываете ли вы свой выбор?

Онетти: В основном я предпочитаю книги детективного жанра. Они помогают уснуть и, кроме того, начисто лишены тех романских устремлений, которые обычно остаются нереализованными. Детективы люблю как американские, так и европейские. Нет необходимости подчеркивать, что книги я выбираю совершенно сознательно.

Корреспондент газеты «Эпока»: Произведение какого писателя — из недавно опубликованных — вы советуете прочесть и почему?

Онетти: «Палач, секс и кровь» Джона Дюссельдорфа. Роман этот скажет сам за себя: достаточно прочесть его и понять — хорошо поразмыслив, конечно, над его **н**ымым содержанием...

Альфонсо Кальдерон: Чем вы объясняете сравнительно скромный успех ваших произведений на протяжении десятилетий — и вдруг, внезапно, признание, известность, тысячи почитателей, переиздания, встречи и интервью, которые обрушиваются на вас?..

Онетти: Прежде всего, клянусь всеми святыми, я нисколько не повинен ни в относительности успеха моих произведений, ни в неожиданно пришедшей славе. В качестве объяснения могу высказать лишь предположение: ведь когда я начал печататься, наша Латинская Америка

пребывала в такой бедности, что даже «бума» тогда еще не было.

Карлос Мариа Гутьеррес: Теперь уж вам не к лицу ложная скромность и вы не будете, надеюсь, отрицать, что читателю интересно также ваше мнение как литературного критика. Так что обрисуйте, пожалуйста, какой вы видите современную латиноамериканскую прозу. Назовите имена, близкие вам, добавьте немного красок...

Онетти: Знаете, я с удовольствием посоветовал бы вам набраться читательского терпения. Собственно говоря, старость не дает права превращаться в критика. Все те, на кого вы намекаете,—Гарсиа Маркес, Рульфо, Варгас Льюса, Бенедетти, Мартинес Морено, а также Хулио Кортасар и Карлос Фуэнтес—мои друзья. И как тут можно высказывать профессиональные суждения, если меня больше волнует личная судьба любого из них, чем их литературное будущее? Но если вы настаиваете, а это очевидно, то могу сказать, что каждый из названных прозаиков использует «мотыгу писателя» в своих собственных целях, руководствуясь различными намерениями. Детальное объяснение было бы слишком длинным и не входит в мои планы, если уж говорить искренне. Могу сказать также следующее: мне хочется иметь остроумного преемника-брата, которому я мог бы передать свое наследство. А это невозможно: ни мое творчество не повлияло на этих писателей, ни они на меня.

Корреспондент журнала «Имахен»: А что вы думаете о прозаиках типа Роб-Грийе?

Онетти: Писатели такого рода не вызывают у меня интереса. Мне кажется, что литература для них—своего рода лабораторная работа, некое подобие сформулированного задания, поэтому они стремятся к созданию объективной, почти фотографически точной прозы. Любопытно, однако, что, избрав путь предполагаемой объективности, они пришли к полному субъективизму. Все свои усилия они сосредоточили на технике повествования, а надо ясно представлять себе, что техника рассказа—это лишь инструмент, из которого писатель должен уметь извлечь пользу, не превращая его в основную цель произведения.

Эдуардо Галеано: В чем заключается, по вашему мнению, главное достоинство современной латиноамериканской литературы и в чем—с другой стороны—грозящая ей опасность?

Онетти: Достоинство: она стала известной во всем мире. Опасность: многие прозаики исходят из откровенной имитации стиля тех писателей Латинской Америки, которые, бесспорно, доказали свое мастерство. «Бум», можно сказать, уже позади, а терпеливые жюри многочисленных литературных конкурсов (прошедших и будущих) продолжают и будут продолжать погружаться в поток произве-

дений, чьим авторам нечего сказать читателю и которые занимаются поэтоу бесплодными стилистическими играми, цепляясь за неясность сюжета (которая, безусловно, с их точки зрения, должна восприниматься как признак глубины, а не бессилия), за глупости, вроде «типографской поэзии», за ослепительные и столь модные проявления култеранизма. До сих пор живет и процветает в поэзии наш друг «дада». С той лишь разницей, что на протяжении последних пятидесяти лет дадаистов никто не воспринимает всерьез, хотя, если бы несчастный буржуа примкнул к ним, они бы просто возмутились...

Корреспондент журнала «Марча»: Какова роль интеллигенции в нашем обществе и какие функции, на ваш взгляд, она должна выполнять?

Онетти: Человек умственного труда не решает задач социальной значимости. Единственное, что ему необходимо,— это быть талантливым.

Хорхе Руфинелли: Говорят, что Онетти пессимист и нигилист...

Онетти: Да, Онетти—нигилист и пессимист. Онетти прочел Шопенгауэра и, кроме того—в минуту отдыха,—«Экклезиаст». Так вот: если вы можете опровергнуть «Экклезиаст», то я с большим удовольствием послушаю...

Альфонсо Кальдерон: Какой совет вы дадите молодым латиноамериканским прозаикам?

Онетти: К сожалению, я не помню имени того, кто сказал, что все писатели делятся на две категории: тех, кто стремится стать писателем, и тех, кто хочет писать. Достаточно прочесть несколько страниц любой книги, чтобы определить это безошибочно. Если говорить о первой разновидности, то я порекомендовал бы им потопиться, так как, по убеждению моего друга лорда Кинса—я им бесконечно восхищаюсь как стилистом,—«бум» явление кратковременное. Что же касается писателей, принадлежащих ко второй категории, то они не нуждаются ни в каких советах.

Володя Тейтельбойм

ДВЕ РЕАЛЬНОСТИ РОМАНА «ВНУТРЕННЯЯ ВОЙНА»

(ИЗ ИНТЕРВЬЮ)

— Как родилась эта книга? Имелись ли план, основная идея с самого начала или они кристаллизовались по ходу дела?

— «Внутренняя война» не была запланирована. Сначала, среди смятения внезапного переворота, который 11 сентября 1973 года изменил мою жизнь и, что важнее, жизнь целого народа, страны, я думал лишь об ответе, возможном в этой ситуации. Я был в 15 тысячах километров от места событий. И все же жизнь моя была там. Потому что я продолжаю жить жизнью Чили все эти годы, работая, как многие другие, чтобы только освободить страну от гнета фашизма. В день 11 сентября я случайно находился за границей и был, наверное, единственным чилийцем, который мог говорить со своей страной по радио. Каждый день я слал отчаянные послания. Отчаянные для меня. Но имевшие целью внушать надежду тем, кто страдал внутри страны. Потом я стал узнавать, что в концентрационных лагерях, тюрьмах, в островных местах заключения, темных подвалах, штабах, гарнизонах слушают эти послания, одни с волнением и радостью от сознания того, что они не одни, что прогрессивные люди мира выступают за них; другие — с бешенством, настоящей яростью.

Позже, через несколько месяцев, дело организовалось. За него принялась целая группа. Я продолжал выступления по радио, дважды в неделю в течение этих лет.

— Почему Вы взялись за роман, а не за эссе?

— Сначала я задумал эссе. Весь мой рабочий день был отдан Чили. И все силы души — тоже. Я должен был сделать что-то еще. Быть может, написать основательный трактат о фашизме в Чили, который дал бы представление о проблеме в целом. Делая пропуски, я начал работу. Поиски документов, размышления, определение явления. Осмысление сути проблемы. Взялся, бросил, вновь взялся. Снова и снова. Очень несовер-

шенный метод работы. Прерывистый. Медленный и трудный. Некоторые не согласны, что в Чили — фашизм. Я должен был дать ответ. Книга так и не родилась. Но еще не умерла.

— Вы не кончили ее. Почему?

— Что-то заставило отложить ее. Мною овладел новый (или таившийся с самого начала) замысел: ответить романом. Возможно, Евгений Евтушенко имеет отношение к зарождению идеи. В дни, которые последовали за переворотом, я сидел безвыходно в гостиничном номере, пытаюсь что-то делать. Я никогда не страдал бессонницей, но в эти ночи не спал. Возможно, из-за разницы во времени. Телефон звонил в два, в четыре часа ночи. Звонили из Мексики, Соединенных Штатов, Венесуэлы. Часто — горькие вопросы: «Что делать?..»

Но факт, что спал я мало, почти совсем не спал. Пришел Евтушенко. Мы познакомились с ним еще в Чили и виделись раньше в Советском Союзе. Он пришел красноречиво, с сознанием долга объяснить мне задачу, которую я должен был взять на себя... Я как будто получил приказ: написать нечто такое, что позволило бы увидеть нашу драму в более широкой перспективе; нужно разобраться в событиях, победить бессилие, хаос случайностей и расположить все это в книге, которая ответила бы на некоторые жгучие вопросы. Он сказал, что ждет от меня чего-то очень значительного. Я выслушал, ничего не забыл, но мне показалось это несбыточным проектом, прекрасодушной, роскошной мечтой поэта...

— Насколько глубоко проникают в роман реальность и фантазия?

— Реальность здесь — мать, а фантазия — ее дочь. Когда разделяющая их стена разрушена, обе сливаются в единую правду. Читатель почти всегда сможет отличить видимую реальность от фантазии, иначе говоря, от невидимой реальности.

— Не считаете ли Вы, что язык политики может нанести ущерб языку литературы?

— Это различные языки. Нужно следить, чтобы каждый из них не проник в чужой дом. Вместе с тем яркое политическое переживание — поскольку оно является общественным достоянием — может обогатить и литературу.

— Действие «Внутренней войны» развивается в определенном и вместе с тем нераспознаваемом времени, есть игра временем (девочка в один день стареет на четверть века).

— Да, оно развивается не только в хронологическом времени. Время соответствует совокупности опыта. Время на часах — это не время внутреннего монолога, точно так же путешествие на поезде — не то же самое, что путешествие от вершины айсберга фашизма до его сердцевины.

— Думается, что течение, поток сознания не означает просто уход в фантазию.

— Поток сознания, поток бессознательного — не ради бегства от мира, а ради проникновения в объективную реальность,

видимую простым глазом или же скрытую — в душе человека.

— Я слышал недоуменные вопросы: «Что же такое «Внутренняя война»?» Как Вы определяете ее с точки зрения жанра? Это роман, эссе, поэма или еще что-нибудь?

— Роман. Воображение реальности. Реальность воображения. Длинное повествование. Жанр романа, подобно амфибии, существует в двух стихиях. Я систематизировал их не в исследовании, не в книге статей, а в произведении, правда которого — плод воображения, в которое я хотел вложить сознательное и бессознательное, бдения и сны, факты и озарения. Стиль — вольный, мне хотелось бы ввести в него еще множество приемов. Хотя произведение велико по объему, его конечный результат — это набор ситуаций, открытый синтез, объективная и одновременно фантастическая история, имеющая целью показать читателю, что же сделал фашизм с человеком в Чили.

— Книга удивила многих читателей.

— Конечно, потому что «Внутренняя война» — роман необычный. Возможно, книга-сюрприз, если учесть более или менее одностороннее отражение, к которому стремится автор. Это подтверждает, что я достиг связи с новаторскими устремлениями нового романа, происшедшими в последние десятилетия. Есть тут и эволюция автора. Первый мой роман, «Сын селитры», был закончен на четверть века ранее, чем «Внутренняя война». А второй, «Семя на песке», опередил ее на 20 лет. Между ними — так называемый «бум» латиноамериканского романа. Автор вошел в возраст зрелости. Как это ни странно, для меня это возраст эстетической свободы, как бы возврат к 19 годам, к «Антологии новой чилийской поэзии», произведению ниспровергательному.

— А Ваш политический опыт?

— Без него не обошлось. Как многие мои современники, я решительно отдавался политической борьбе и не очень глубоко погружался в современные литературные течения. Борьба была общественной необходимостью, коллективной задачей. Литература — личным делом, подверженным всем влияниям дня.

— Судя по последнему произведению, Вы как будто не фанатик наивного реализма...

— Был у меня период непосредственного описания жизни, то, что Кортасар называет «наивным реализмом»; затем наступило время критики, самокритики, революции в искусстве (революции в самом себе), бурный поиск, который должен был увязываться с проблемами наших дней; годы раздумий, ответственности; наконец, бедственные годы после переворота. Этот человеческий, литературный опыт уже не может, по-моему, быть выражен только при сугубо внешнем взгляде на людей, вещи и события.

— Ваши прежние романы, как бы это сказать, народны, доступны широкой публике, изданы большими тиражами. Вы не считаете этот роман более герметичным и элитарным?

— Это определит читатель. Некий отъявленный оптимист сказал, что роман — единственная литературная форма, способная соперничать в популярности с кино и радио. Это было сказано до появления телевидения.

Возможно, некоторые из самых выдающихся романов современности никогда не будут популярны, например «Улисс» Джойса. Но они указывают дорогу другим авторам, более доступным среднему читателю. Все может войти в роман, лишь бы не нарушился закон соответствий, скрытая связность событий, повествования.

— Но в баул «Внутренней войны» Вы хотите втиснуть весь мир...

— Для меня в романе нет никаких таможен, он, повторяю, принимает в себя все, что может ассимилировать. Разумеется, роман — широкая метафора. Он может быть жанром неопределенным или многозначным, где ничто не исключается — ни эссе, ни тем более поэзия.

— Вы так замыслили или так получилось?

— Кортасар говорил: «Романы невозможно писать по тщательно составленному плану... Это роман пишет тебя...» Он прав, сначала ты подталкиваешь роман, затем наступает момент, когда роман подталкивает тебя.

— Почему именно такова форма романа?

— Потому что его дорога пересекает горы, нависает над пропастями, повороты ее круты, она бежит по теснинам и горам, обрывающимся в пропасти, пересекает глубокие и коварные реки. «Внутренняя война» проходит через опасные области, населенные бандитами. Это путешествие в непогоду, когда дороги становятся непроезжими. Это путешествие по реальности, но также и по вымыслу. Это рискованное приключение, и в некотором смысле оно заключает в себе отрицание автором сегодняшним автора вчерашнего.

— Иначе говоря, структура книги отражает перемены личности, перемены в мыслях и чувствах автора, даже в его стиле?

— Ядро личности остается тем же самым, сохраняется и суть мышления и чувств, но человек и стиль меняются. Если стиль — это человек, то стиль меняется с человеком. Иначе говоря, в самой преемственности индивидуума заложены модификации его поведения и самовыражения. Время сказалось на памяти, жизни... и самовыражении. Оно открыло и развило новые способы видеть и говорить. Среди прочего, оно требует сломать барьер, стену, отделяющую страну реальности от страны фантазии.

— Вы допускаете фантазию, питающуюся одной фантазией?

— Природа фантазии объективно определяется реальностью того, что происходит. Проникая в сознание или подсознание рассказчика, реальность может быть выражена богаче с помощью творческого воображения.

— Согласны ли Вы с Прустом, который был убежден, что процесс непосредственного отражения жизни в литературе— единственный способ восстановления верного соотношения между идеальным и реальным?

— Не совсем так, не столь абсолютно. Но я действительно считаю, что выходящий за рамки обычного роман может дать более полную картину соотношения того и другого... Сейчас роман широко открыт для всех приемов и средств—хроники, отступлений в прошлое, коллажа, гротескного портрета и т. д., может вместить в себя, если потребуется, и мечты о справедливости, и тревогу за человека (ограничиваюсь этими двумя примерами).

— Любая теория романа применяется писателем по-своему. Это объективный факт. Вероятно, нелегко освободиться от груза традиции натурализма, особенно романисту, который занимается и литературой, и политикой?

— Если уже Флобер находил угнетающим многое в жизни, но описывал ее в своих романах, то у современного романиста, конечно, немало причин считать негативным, неприемлемым многое из происходящего в современной действительности. Поэтому некоторые поддаются отчаянию. Они изображают безразличие, отворачиваясь от мира (как будто это можно сделать), или же уединяются в своем, укрытом от глаз садике. Есть и другие, которые пытаются раскрыть смысл происходящего и воздействовать на ход истории.

Каждый говорит за себя, соотносится с самим собой. Я старался быть среди последних. А писать старался с выдумкой, но без натурализма...

— Не является ли иногда Ваш роман романом ужасов, не натуралистичен ли он местами?

— Есть ужасы, но сквозит и надежда. Мне пришлось отвергнуть элегический тон с самого начала. Как и тремизм*, и натурализм (натурализм пыток). И то, и другое создало бы вскоре невыносимый климат. Постоянный плач, хлопанье бичей, непрерывная трагедийность действия превратили бы роман в книгу, невыносимую для читателя.

— Возможно, сама тема заставила Вас, чтобы не впасть в мелодраму, быть местами циничным...

— Бывают законченные циники. Цинична, например, извращенная совесть палача или диктатора, которые обычно впадают в клоунаду. Циники говорят цинично. Разве то, что каждый говорит своим языком, в соответствии со своей натурой, не является законом повествования? Как реальные, так и вымышленные персонажи, как жертвы, так и убийцы говорят от первого лица, что порождает реально-нереальную атмосферу жизненного факта или сна («кошмара»,— сказал Хосе Мигель Варас).

— Когда Сесар Аугусто, генерал Эльтао, Сальвадор Альенде, Поэт, Надежда-Несмотря-Ни-На-Что, Доктор Франкен-

штейн, Дракула, Рауф* высказываются, вы часто используете текстуальные цитаты?

— Иногда. Но всегда они должны говорить, храня верность самим себе.

— Так ли уж необходимо, чтобы роман своими темой и намерениями диалектически отрицал традиционные формы прежних романов самого автора?

— Да, я считал это необходимым. Думаю, я уже объяснил почему.

— А зачем маски и призраки?

— Действительно, есть символы и пародийные сцены— способ подступить к горькой теме. Автор не безучастен. Его чувства и симпатии весьма определены. Но анализ должен быть всеохватывающим, лучше всего—гоголевским, чтобы просвечивал фон со вспышками юмора, иронии и самоиронии. Сорвать покровы с призраков. Уничтожить иллюзии. Разоблачить лицемерие. Сорвать маски. Вот еще одна задача литературы.

— Почему Вы решили написать роман, а не исторический труд?

— Возможно, из любви к свободе, из желания играть с законами и временем, преступать границы, доводить символику до крайнего предела, сообщать повествованию разные скорости и, между прочим, получать удовольствие самому. Чтобы чувствовать себя на расстоянии от происшедшего и в то же время отождествляясь с ним.

— Роман—это повествование, рассказ определенной протяженности, где сосуществуют и сталкиваются персонажи, которые действуют с начала до конца. Ваш роман отвечает этим требованиям?

— По-моему, да. Протяженный рассказ? 445 страниц в мексиканском издании, 483—в кубинском. Постоянные персонажи? Первая и последняя сцена—это разговор на улице между Поэтом и Надеждой-Несмотря-Ни-На-Что. На протяжении всего пути основные персонажи упрямо держатся на виду. «Внутренняя война» является романом еще и потому, что он стремится соответствовать единой концепции, диалектическому развитию характеров.

— Вы не находите, что в романе есть дерзкие ноты раблезианского полнокровия?

— Возможно, в главе о разговоре Поэта с его другом Вентури, Искусителем.

— Вы верите в действенность гротеска? Дает ли он новые средства раскрыть, например, самолюбование диктатора?

— Почему бы и нет? Стараюсь изобразить крайнее самонимение Пиночета. Это персонаж Гойи. Или страшилище Валье-Инклана, в еще худшем варианте.

— Не производит ли книга порой впечатление случайного калейдоскопа?

— Это не калейдоскоп, в ней есть порядок. Игра словами и

расположение событий вовсе не случайны. Это необходимое противодействие словами или делами.

— Вы используете подтекст?

— А как же! Повторное чтение наверняка раскроет еще больше подтекста. Читателю предоставляется широкий выбор интерпретации.

— Произведение не сводится к повторению кинематографического Франкенштейна?

— Нет. Мой Франкенштейн—из романа, действует он согласно своему генетическому коду, но в новой и специфической ситуации. Демоническое создание извращенного ума олицетворяет собой еще один символ: научно-техническую революцию, поставленную на службу уничтожения человека, подобно тому как атом служил для изготовления бомб, сброшенных на Хиросиму и Нагасаки. Конкретно этот символический персонаж занимается тоже так называемой научной деятельностью: пытками с использованием достижений техники...

— Но почему Вы прибегли к созданию этого образа?

— Потому что вульгарные и невежественные местные мастера пыток не могли представлять феномен техники, служащей уничтожению человека, во всей его значительности и со всеми его претензиями.

Символ Франкенштейна позволяет раскрыть исторический, политический, социальный фон этого явления, что было бы невозможно, имея дело с пошлыми палачами вроде полковника Динасени* или Брюхана-Живодера*.

— Дракула—для той же цели?

— Он тоже старается изничтожить человека. Это часть режима-вампира, который питается человеческой кровью и наслаждается, высасывая ее. Дракула и Франкенштейн представляют различные технику и методы. Но это две части того же механизма. Стратегически они идут к той же цели, тактически разнятся. Если Франкенштейн—современный представитель научно-технической контрреволюции, используемый для уничтожения революционера, то Дракула—это бесчисленные пытки, применявшиеся властью против непокорных.

— Это такая существенная разница?

— Можно согласиться, что это не так уж существенно; однако же, это реальное противоречие, символизирующее все противоречия или различия в политических методах, которые возникают всегда в репрессивных режимах. Между обоими персонажами ведется спор, какие средства более эффективны для достижения общей для них цели.

Полемика между ними постоянна, иногда она приобретает остроту, хотя это и не антагонизм.

— Иногда в романе контрверза между Франкенштейном и Дракулой разворачивается с яростью настоящей войны...

— Но настоящая война, Внутренняя война, ведется между сторонниками и противниками режима, на службе которого—как полковник Динасени и Брюхан-Живодер, неспособные по

собственной тупости дойти до глубинных побудительных причин своей грязной работы, так и Франкенштейн с Дракулой, которые могут раскрыть даже подспудные мотивировки своих действий.

— А нет тут более широкого значения?

— Франкенштейн и Дракула — связующее звено со всемирной наукой уничтожения. Конкретно они передают местной контрреволюции опыт основных центров мировой контрреволюции. Операция Кентавр* — пример такого единства между всадником-императором и доморощенным конем контрреволюции.

— Альенде и Поэт рассуждают и ведут диалоги по поводу идеи смерти. Роман продолжает эту тему в монологах, воспроизводит факты, напоминает о них, размышляет о них, изучает. Речь идет о двух параллельных смертях?

— Скорее, о трех параллельных смертях. Смерть Президента. Смерть Поэта. И смерть демократического Чили, в создании которого оба участвовали. Вглядываются в свою собственную агонию. Смерть Президента и Поэта входит составной частью (хотя это не просто две личные смерти) в общую смерть. Но общую смерть можно увидеть и понять только через неминуемую личную смерть Президента и Поэта, которые наблюдают, как все выстраивается для развязки. У Альенде преобладает решение умереть, но не сдаваться; в смерти Поэта сплавлены два символа: коллективного умирания и решения бороться даже за порогом смерти, передав оставшимся в живых наказ снова пройти по широкой Аламеде*.

Мигель Отеро Сильва

ДОЛГ ХУДОЖНИКА

(ИЗ БЕСЕДЫ С ГЛАВНЫМ РЕДАКТОРОМ ЖУРНАЛА «ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА» С. А. МИКОЯНОМ)

— Как вы стали писателем? С каких жанров начали свой путь в литературе?

— Я родился в небольшом городке провинциальной Венесуэлы и начальное образование получил в самых что ни на есть простеньких школах. Моя мать умерла, когда мне едва исполнилось 12 лет, и я был вынужден ходить в отсталые клерикальные лицеи. Затем начал изучать инженерное дело, хотя не испытывал к этому ни малейшего призвания. Мне еще не было и двадцати, когда я бросил университет, чтобы целиком посвятить себя революционной борьбе и журналистике. Революционная борьба привела меня в тюрьму, в изгнание, к партизанам. Читал я без всякой системы все, что попадалось под руку: и детективы, и Гомера, и приключенческие книги, и Сервантеса. Так что могу вам честно сказать: моя литературная подготовка весьма неудовлетворительна, абсолютно неудовлетворительна. Приходится признаться в своем невежестве. Я делаю это вовсе не с сократовских позиций, ибо Сократ, когда говорил, что ничего не знает, прекрасно знал, что он — мудрейший человек своего времени. Просто в моем случае это соответствует действительности.

Поэтому, как вы теперь понимаете, всякий раз, когда какой-нибудь восторженный паренек называет меня «учителем», мне становится чуточку не по себе. Кстати, я никогда не давал никаких уроков и ужасно боюсь читать лекции, и, по-моему, самое трудное в писательском деле — это не писать, а противостоять тем превратностям судьбы, которые порождает звание писателя и написанные им книги.

Начал я литературную деятельность с поэзии. Думаю, во мне была врожденная склонность к поэзии. Еще в школе я писал стихи, в том числе и юмористические, сочинял колкие эпиграммы на своих товарищей и особенно на преподавателей.

И первые мои публикации в газетах всегда были в стихах. Так что сверстники и критики некоторое время считали меня человеком, созданным исключительно для поэзии. Однако позже я начал склоняться к роману и вот почему: в 1928 году студенты венесуэльских университетов выступили против тирании Хуана Висенте Гомеса. Эти выступления привели нас, как я уже сказал, в тюрьму, к партизанам, в изгнание. Некоторые мои товарищи погибли в борьбе. Я почувствовал необходимость рассказать о происшедшем, о том, что с нами случилось, и понял, что не способен сделать это, ограничиваясь стихотворными размерами. Тогда я попробовал написать роман в прозе. Этот мой первый роман назывался «Лихорадка»: разумеется, он имел много недостатков, так как я не был готов к такой работе, и все же он открыл мне истинный путь в литературе, которым, кажется, стал роман. Я не уверен в этом полностью, ибо считаю, что по-прежнему остаюсь поэтом и что как романист никогда не забывал о двух основных увлечениях своей жизни — поэзии и юмористическом жанре. И действительно, я опубликовал шесть романов, шесть книг стихов, шесть юмористических сборников и продолжаю работать во всех трех жанрах.

— По-видимому, начинающий писатель обычно сознательно или бессознательно ищет себе «путеводную звезду», испытывает чье-то влияние, может быть, даже подражает кому-то. Как обстояло дело у вас?

— Думаю, что самому писателю очень трудно определить, кто оказал на него первое литературно-художественное воздействие, кто повлиял на его творчество, ибо, если это по-настоящему положительное влияние, оно возникает бессознательно. Я против того, чтобы художник сознательно подвергался влиянию, то есть подражал кому-то. Если я говорю: «напишу книгу под влиянием Горького» — значит, я подражаю Горькому. Это уже нечто вроде творческого плагиата. Если же, читая Горького, я подсознательно попадаю под его влияние — это совсем другое дело.

И все же я могу попытаться отгадать кого-то из тех, кто оказал на меня воздействие. Критик, после того как ты напишешь книгу, подобно патологоанатому, подвергает твоё произведение вскрытию и говорит, кто повлиял на тебя, а кто не повлиял. Но очень часто ошибается.

Возможно, я тоже заблуждаюсь, однако полагаю, что моё становление в поэзии отмечено влиянием в первую очередь испаноамериканских поэтов-модернистов. В особенности никарагуанца Рубена Дарио, колумбийца Хосе Асунсьона Сильвы и уругвайца Хулио Эрреры-и-Рейссига, которые были, кроме прочего, любимыми поэтами моих родителей, с ранних лет приучавших меня к их творчеству. Далее — испанские поэты-классики: Хорхе Манрике, Кеведо, Гонгора и Гарсиласо де ла Вега. И наконец — авангард. Еще юношей я примкнул к авангардистскому движению, возникшему после первой мировой войны, внимательно читал переводы французских поэтов

послевоенного периода, а также стихи испанских и испано-американских поэтов-ультраистов. Но позже два голоса особенно отозвались в моем поэтическом стиле и даже в глубинах моей поэзии — американца Уолта Уитмена и русского поэта Владимира Маяковского.

И все же хочу повторить, что художник не может точно указать, кто повлиял на его творчество. Романисту еще труднее, потому что читаешь столько всяких романов, и если бы стало возможным сделать их обзор и определить влияние, то пришлось бы создать целую подборку, подобную библиотечному каталогу.

Поскольку вы из России, я остановлюсь лишь на том влиянии, которое оказали на меня русские писатели, — и не только на меня, но и на мое поколение, и, как мне кажется, на всю латиноамериканскую романистику. Думаю, что после «Дон Кихота» единственной решающей в моей жизни книгой, которая озарила мою юность и, вероятно, заставила меня стать писателем, — книгой, которая остается для меня самой чудесной из всех написанных человечеством, были «Мертвые души» Гоголя. Я прочел ее в юности, и она чрезвычайно взволновала меня своим остроумием, своим народным духом, поразила обилием сказанного между строк, широтой своего гуманизма и многим другим. Затем, уже в университете, помню полемику, часто возникающую, видимо, во всех университетах мира: кто гениальнее — Достоевский или Толстой? Большинство голосов мы высказывались за Достоевского, да оно и понятно, ведь герои Достоевского больше похожи на тех людей, которых мы встречали на наших улицах и в наших домах, чем герои Толстого. И во-вторых, Достоевский проповедовал религию страдания. А наша страна сильно страдала под гнетом деспотизма, нищеты и многого другого. Он был нам ближе... Лишь позднее я пришел к пониманию всемирного величия Толстого, которое не мог полностью осознать раньше.

Вслед за этими двумя великими авторами, оказавшими влияние не только на латиноамериканскую, но и на всю мировую литературу, к нам пришел Чехов, его театр, его рассказы, его остроумие и печаль — Чехова мы читали запоем. Позже, по странному стечению обстоятельств, в тюрьмы диктатора Гомеса, куда книг попадало мало, проникли многие произведения Горького, Леонида Андреева... Это были у заключенных самые читаемые и самые любимые книги. Хотя столов в камерах не было, их можно было бы назвать настольными книгами венесуэльских заключенных. Затем — остроумие, боевой, наступательный талант Ильи Эренбурга: его мы много читали, а на меня он оказал влияние не только как писатель, но и как журналист.

И наконец, писатели, рожденные 1917 годом, в особенности Леонид Леонов, Исаак Бабель, Константин Федин, Борис Пильняк. Их книги выходили в дешевых испанских изданиях, правда в очень плохом переводе на испанский. Но совершенно

непонятным образом они попадали в Венесуэлу, где было запрещено любое произведение русского автора. Так, даже руководство по игре в шахматы Алехина находилось под запретом, только потому что Алехин был русским! И тем не менее эти книги попадали к нам, минуя все преграды, и становились своего рода глиной, ценным материалом в строительстве нашей прозы.

Одно важное замечание, относящееся ко мне лично. Должен вам сказать, что на мое становление как литератора — слушайте внимательно, я подчеркиваю слово «литератор» — огромное влияние оказало чтение произведений Ленина. Потому что, когда я выбрался из Венесуэлы, из этого застенка, каким была тогда моя страна, и очутился в эмиграции, я смог засесть за ленинские труды. И это чтение позволило разорвать всю ту паутину туманных и ошибочных идей, которыми была забита моя голова. Империализм, который в романтических представлениях виделся мне этаким чудовищем, монстром несправедливости и жестокости, превратился в научно объяснимое явление: империализм — это эксплуатация сырьевых богатств слабых стран со стороны гигантских трестов, империализм — это явление, в недрах которого рождается сила, несущая ему самому гибель. А в философии... Нашей философией был тогда позитивизм, почерпнутый из посредственных книг, но благодаря чтению ленинских трудов многие из нас пришли к диалектическому и материалистическому пониманию истории и человека. Эти изменения в моем мировоззрении привели в итоге к трансформации восприятия и писательского стиля. Я не занимаюсь здесь политической демагогией — по отношению ко мне это чистая правда.

— Какие факторы, на ваш взгляд, определяют развитие латиноамериканского романа в последние десятилетия?

Я считаю, что у латиноамериканского романа есть необычайные заслуги, потому что он еще очень молод. Жанр романа был запрещен на нашем континенте в XVI веке указом испанского короля. По этому указу в колониях Нового Света запрещалось писать романы как произведения вредного жанра. Поэтому первые романы как таковые появляются в Латинской Америке только в начале прошлого века. И на протяжении целого столетия они остаются лишь неуклюжим подражанием европейским романам, зачастую — плохим европейским романам. Таким образом, можно сказать, что истинно латиноамериканский роман возникает только с началом нашего столетия; это очень молодой роман в сравнении с романистикой почти всех других стран и языков планеты. И тем не менее история этого жанра открывается у нас именами сразу четырех крупных прозаиков-монументалистов, первыми создавших в своих литературных произведениях образы латиноамериканского человека, природы и виоленсии*. Это мексиканец Асуэла, колумбиец Ривера, венесуэлец Гальегос и аргентинец Гуиральдес. С этого момента латиноамериканский роман обретает свое

лицо и значимость за пределами континента.

Со временем черты жанра обогащаются и преобразуются. Знакомство с новыми произведениями европейских романистов, освоение новых приемов мирового романа, глубокое понимание испанского барокко и испанского плутовского романа, ставших основными элементами латиноамериканской романистики, использование отдельными нашими авторами легенд майя и кечуа с их поэтикой — все эти факторы обусловили последующее возникновение огромного мира современного латиноамериканского романа. Говоря об этапе, пролегающем между эпохой монументалистов и нынешним этапом, могу сказать, что главное место здесь занимает творчество Карпентьера, Астуриаса и аргентинца Борхеса. Хотел бы особо выделить Алехо Карпентьера, моего большого друга, недавно скончавшегося. Его человеческая судьба, его новаторское сознание и художественное дарование явились важными вехами в становлении того латиноамериканского романа, который выходит сейчас на одно из первых мест в мире.

Вслед за этими тремя писателями появилось много очень хороших авторов; я испытываю к ним глубокое уважение и восхищаюсь ими, молодыми латиноамериканскими романистами. Кстати, я вовсе не считаю это явление каким-то стихийным рождением целого поколения писателей, неожиданным «бумом», как его называют. По-моему, это результат закономерной эволюции, которая начинается со времен колонии, с летописцев Индий, затем испытывает заметный спад в тот же колониальный период, вновь расцветает в начале нашего века, проходит через переоценку ценностей и очищение и, наконец, достигает нынешнего уровня — рождает роман Гарсиа Маркеса, Кортасара, Фуэнтеса, роман высшего порядка.

— Не могли бы вы позволить нам заглянуть в вашу творческую лабораторию? Как вы работаете, скажем, над какой-либо из своих книг?

— В работе я никогда не разграничиваю четыре своих занятия, четыре профессии: журналиста, поэта, писателя-юмориста и романиста. Все остальное, что я делаю в жизни, несущественно и случайно, за исключением, разумеется, революционной борьбы. Занимаясь одним жанром, я не забываю об остальных. Могу работать и обычно работаю над романом главным образом как журналист: веду записи и начинаю опрашивать людей, живших в ту эпоху или в тех местах, где происходит действие романа. Я изучаю время и место, время и пространство, в котором будут разворачиваться события моего романа. И расспрашиваю людей об обычаях, о костюмах, блюдах, песнях, языке, о домашних животных. И исписываю свои тетради. Исписываю лишь документальными свидетельствами о том, какой была атмосфера того момента. Я расспрашиваю также о заметных личностях и событиях того времени. Даже если потом я не использую этот материал, он служит мне основой в работе.

Если у меня кто-то из персонажей заболел, тогда я беседую с врачом, осведомляюсь о болезнях и рассказываю ему, что с моими больными, какие у них симптомы и так далее. Если у меня в романе есть люди, ищущие нефть, я консультируюсь с геологами, чтобы узнать, из чего нефть состоит, как ведется разведка и тому подобное. Если я собираюсь писать о преступнике, я отправляюсь в тюрьму, прошу разрешения, вхожу и говорю с заключенным, совершившим преступление, подобное тому, которое совершается в моем романе; я расспрашиваю его о жизни, о его привычках, поведении. В этом смысле у меня возникли осложнения с последней книгой «Люпе де Агирре, Князь Свободы», потому что дело происходит в XVI веке и мне некого было расспросить. И все же я поехал в Страну басков, так как Агирре родился там в XVI веке, и изучал архивы, беседовал со старожилами, которые хотя и не жили, естественно, в XVI веке, но знают кое-что из рассказов своих дедов и отцов. Все это — чтобы непосредственно познакомиться с жизнью басков, чтобы иметь не только сведения из книг. Затем я поехал на Амазонку и прошел по этой реке, потому что мой персонаж в свое время пересек Амазонку. Наконец, я прочел более 200 книг, рассказывающих о похождениях этого сеньора Агирре. Так вот, когда я сел за книгу, у меня с собой уже был весь тот багаж, который мы, журналисты, возем для подготовки репортажа или иной журналистской работы. Дело в том, что я писатель, работающий на свидетельствах. Да, я свидетель того, что происходит, и именно об этом повествую, прибегая, разумеется, к литературной переработке или трансформации происшедшего. Но главным образом я писатель, основывающийся на свидетельствах, даже когда речь идет о персонажах, умерших 400 лет назад.

— Такой подход напоминает мне Эрнеста Хемингуэя, который тоже был журналистом и примерно так же работал над художественными произведениями. Кстати, какого мнения вы о его творчестве?

— Да, Хемингуэй тоже пользовался такими методами работы. Я испытываю перед ним восхищение... Хотя книги у него не равноценные. Это неровный писатель, у которого есть книги очень хорошие и не очень хорошие... Одна его книга мне особенно нравится — «Старик и море», это одна из последних, что он написал в Гаване. Небольшая книга, но она насыщена поэзией, силой, волнением и сделана очень документально: о том, какими были гаванские рыбаки, какой была гаванская бухта, что водилось у кубинских берегов, как вели себя рыбаки...

В романе о гражданской войне в Испании «По ком звонит колокол» есть отличные главы, но в целом это не великая книга. Хемингуэй написал две книги об Испании: одна посвящена гражданской войне, другая — бою быков, она называется «Фиеста»; это, по-моему, слабая книга. Так что хороший Хемингуэй мне очень и очень нравится. Есть и другой

Хемингуэй, который иногда становится чуть-чуть мудреным и чуть-чуть фальшивым. Но все же это писатель первостатейный... И он заслуженно получил Нобелевскую премию—ведь эта награда вызвала большие споры среди критиков в Латинской Америке. На мой взгляд, он действительно заслужил ее, он заслужил бы премию даже только за одну книгу—«Старик и море».

Писатели... Я многих не назвал, потому что хотел поговорить о влиянии на меня русских авторов. Однако американские писатели-романисты также были с большим интересом, с большой страстью читаемы нами... Не только Хемингуэй, но и другие, например Джон Дос Пассос. В начале своего пути он написал несколько блестящих книг о Манхэттене, написал в современной, новаторской, революционной манере, и мы очень интересовались этим писателем. Теодор Драйзер—еще одно важное для нас имя; Синклер Льюис и Эптон Синклер... Наконец, Фолкнер, который имел наибольшее влияние на литературу Латинской Америки. Именно произведения американских романистов и названных выше русских авторов мы читали с наибольшим интересом, даже с большим, чем французскую литературу, хотя надо сказать, что Франция в лице Марселя Пруста дала нам новое понимание романа. Для нас—возможно потому, что мы вели непосредственную борьбу,—ближе оказалось творчество американцев и русских, чем литература Пруста, такая чудесная, но и такая культурная, такая отточенная, такая субъективная.

— Какую роль сыграла политическая жизнь, революционная борьба в выходе латиноамериканского романа на сегодняшний высокий уровень? В начале нашей беседы вы сказали, что для вас лично она была основным стимулом «пробы сил» в жанре романа.

— Несомненно, революционная борьба явилась главной темой лучших латиноамериканских романов. Я не затрагивал этого вопроса, поскольку до сих пор мы говорили исключительно о литературе. Мексиканская революция, хотя и потерпела частичное поражение, была революцией, которая послужила для Латинской Америки примером и показала силу народных масс—свержение режима Порфирио Диаса означало, что латиноамериканские диктатуры нельзя считать непоколебимыми. Она оказала влияние и на литературу, на искусство. Мексиканская революция дала такие романы, как «Те, кто внизу» Мариано Асуэлы, и имела широкий отклик во всей латиноамериканской культуре. Обновление романного жанра шло в ногу с революционным движением—в этом нет никаких сомнений.

Что касается форм, техники или методов писательского труда, то здесь Латинская Америка предложила свое течение, в русле которого развивалось творчество того же Карпентьера, да и многих новых латиноамериканских прозаиков, течение это Карпентьер называет «магическим реализмом», или «чудесной реальностью». И тут мы приближаемся к сложной теме, а именно к вопросу о реализме.

Слово «реализм», думается, обязательно требует при себе прилагательное. Нельзя сказать просто «реализм», ибо он включает в себя все — от натуралистического реализма Золя до «магического реализма» Карпентьера. Думаю, что даже сюрреализм, как на то указывает название, несет в себе элементы реализма. Если вы, как критик, собираетесь дать определение моему писательскому творчеству, вам придется написать слово «реализм». Но одного этого слова будет недостаточно. Вам придется сказать «поэтический реализм», или «обличительный реализм», или еще какой-нибудь реализм, но одним словом «реализм» вам не обойтись.

Не буду специально обращаться к проблеме социалистического реализма, к которому мы, многие латиноамериканские писатели, относимся сдержанно, осторожно. Вероятно, эта наша осторожность объясняется недостаточным пониманием того, что же означает социалистический реализм. По-моему, одновременно с социалистическим реализмом может существовать социалистический романтизм, социалистический сюрреализм или социалистический экспрессионизм. По своему философскому мировоззрению я социалист. И я реалист, ибо в любом случае все, что питает мое творчество, есть реальность. Конечно, это реальность, поэтически преображенная, литературно преображенная, реальность, пропущенная сквозь воображение. И все же основой моего творчества и моего понимания литературы всегда является действительность. Но дело в том, что понятие «социалистический реализм» часто у нас неверно истолковывалось, его путали с плакатной литературой, с плакатным искусством, а это, по-моему, разные вещи. Думаю, что наиболее ясно эту проблему представлял себе Маяковский. Он считал, что следует создать новое революционное искусство — ведь революция несла новое во все сферы жизни; подобно тому, как революция создавала новую экономику, новое понимание политики, следовало выработать и новое понимание искусства. Следовало также совершить революцию в самом искусстве. Причем без всякого риска, что массы не поймут ее, ибо массы все понимают, массы умнее, чем принято считать. Опускать литературу до предполагаемого уровня понимания масс — это ошибка. Намного правильнее дать массам лучшее из художественного творчества: они поймут его, здесь нет опасности.

Другой большой поэт, испанец Антонио Мачадо, когда ему говорили о массовой литературе и о том, что надо делать литературу, понятную массам, отвечал: «Нет никаких просто «масс», народ очень умен, каждая составная частица народа — это индивидуальность. Слово «массы» придумала буржуазия, чтобы стрелять в них» — так говорил Мачадо, потому что не верил в литературу для масс в буржуазном обществе.

Вообще-то я не собираюсь затевать полемику по столь сложному вопросу. Художник должен обладать прежде всего естественностью в творчестве, его ничто не должно принуждать. Есть художники, гуманисты по призванию, которые

уходят в абстрактную живопись или в абстрактную поэзию, чтобы быть в числе модных или не остаться позади: это фальшиво. Или другой пример фальши, когда художник, которому не дано создавать революционную или социальную литературу, под влиянием лозунга или даже партийной позиции совершает насилие над своим восприятием, чтобы писать то, для чего он не создан. Я считаю, что художник должен делать то, что ему удастся. Мне, наверное, более всего удаются произведения социальной литературы. Все мое творчество — это разоблачение бесчинств, совершенных над моим народом. Но я попросил бы тех, кто не чувствителен к этому: пишите, но пишите лишь то, что ваша восприимчивость, ваш творческий дух подсказывают вам. Не знаю, ясно ли я выразил эту мысль. Конечно, эта тема требует более серьезного рассмотрения. Но я считаю необходимым сказать вам это, раз уж встал вопрос о социальной литературе, о реализме и «магическом реализме».

— Может быть, вы остановитесь на том, как вы понимаете проблему ответственности писателя перед обществом, его обязательств по отношению к народу.

— Писатель, как и всякий художник — музыкант, архитектор или живописец, — это человек, которого природа, образование или ум ставят в привилегированное интеллектуальное положение и который должен быть достоин этого. Одно дело для художника — свобода творчества и другое — свобода ответственности. Если я высказываюсь за свободу творчества, то это еще не значит, что я даю художнику право быть фашистом или сторонником человекоубийственной бомбы или иной подобной гнусности. Как у художника у него есть определенные обязательства, ответственность перед своим народом, перед историей и перед человечеством. Так что одно дело, когда он волен создавать вещи такими, какими они ему представляются в силу его природы, и другое — когда он должен найти свою манеру поведения по отношению к человечеству. В этом случае совершенно непростительно, если художник, только потому что он художник, решает выступить против своего народа. Этого никак нельзя простить.

...Мне кажется, художник обязан защищать мир на планете: уже известно, что такое война, понятно, что будет означать следующая: уничтожение большей части человечества, разрушение творений целых поколений, огромное число изувеченных войной юношей и девушек, чьих созданий никто никогда не увидит. Я считаю, что чуть ли не главным долгом, общим принципом жизни для художника и для человека должна стать борьба за мир на земле. Я не хочу призывать людей иных убеждений к более существенному и серьезному, например к борьбе за социализм, которую мы ведем. Но борьба за мир — это долг каждого думающего человека на земле, даже если он не придерживается определенной политической идеологии, даже если он аполитичен. Для меня это совершенно ясно.

Мигель Отеро Сильва

ПИСАТЕЛЬ ДОЛЖЕН ОТСТАИВАТЬ СПРАВЕДЛИВОСТЬ
(ИЗ БЕСЕДЫ С СОВЕТСКИМИ ЛАТИНОАМЕРИКАНИСТАМИ)

— Многие прочли ваш новый замечательный роман «Лопе де Агирре, Князь Свободы». Поэтому хотелось бы начать с него. В частности, драматургические фрагменты, включенные в роман, имеют народное происхождение или написаны вами?

— В романе использована театрално-драматургическая форма. Основой для нее послужило народное творчество, а конструкция создана мной. Вы могли заметить, что первая драма — это греческая трагедия, написанная в стиле Эсхила или Софокла, но с элементами фольклора. Вторая драма навеяна шекспировским «Макбетом», но и здесь я использую элементы народного творчества. И наконец, последняя драма, повествующая о смерти Агирре со слов летописцев, очевидцев его жизни, написана в современном стиле, как могли бы написать Сартр или Камю. И во всех трех изначальным материалом, ориентиром и документальной основой являются летописи и народные легенды, повествующие об этих событиях.

— Значит, есть венесуэльские народные драмы, посвященные Лопе де Агирре?

— Нет, нет. Есть драма о Лопе де Агирре, написанная в конце прошлого века одним, на мой взгляд, заурядным колумбийским поэтом-романтиком — не помню его имени.

Агирре посвящено множество книг, и мне потребовалось пять лет, чтобы ознакомиться с ними и понять, каким показан этот герой или антигерой, ибо история только клеймит его, представляя преступником и злодеем. Я же показываю его освободителем.

— В книге есть довольно пространное примечание, написанное неким автором, причем с оттенком иронии.

— В нем использованы достоверные материалы — я привожу высказывания тех, кто обрушивался на Агирре с нападками, поносил его; правда, я не указываю имен этих авторов, иначе

роман получился бы чересчур наукообразным. Но все высказывания принадлежат реальным людям.

— Таким образом, точка зрения, высказанная автором примечания, есть и ваша точка зрения?

— Да, это моя точка зрения, автор примечания я сам.

— Скажите, при написании одной из драм романа вы намеренно ориентировались на Шекспира или это было, скорее, интуитивное восприятие?

— Три драмы, включенные в роман, имеют особый смысл... Прежде всего первая—месть, погоня за человеком по пустынным просторам Перу, чтобы отплатить ему за оскорбление и нанесенную обиду,—во всем этом, как я уже говорил, есть много от греческой трагедии. Убийство главаря отряда Педро де Урсуа, описанное во второй драме, имеет сходство со смертью короля от руки леди Макбет—здесь есть связующая нить, возникающая не без моего участия. А последняя драма во многом напоминает современную трагедию. В романе наличествуют всевозможные формы: драма, поэзия, другие элементы—пожалуй, их даже чересчур много для одного произведения. Однако эти трагедии—и я очень рад, что вы обратили на них внимание,—являют собой три кульминационных момента в жизни Агирре. Но я не хотел изображать их так, как это сделали другие, и потому использовал драматургическую форму.

— Нам кажется, это дало нужный эффект.

— Вам так кажется? Большое спасибо!

— Есть в Венесуэле народные легенды о Лопе де Агирре?

— Очень много. И хотя Агирре жил в XVI веке, ему создали такую прочную репутацию разбойника, что его злоеущий образ переходил из поколения в поколение. До сих пор детей страшат: «Вот идет Агирре!» И когда не могут объяснить какое-нибудь атмосферное явление, например молнию, говорят: «Это душа Агирре!» Так что и сейчас еще жива история человека, которого церковь и монархия превратили в символ высшего зла.

— Но так или иначе он был преступником.

— Преступником? Знаете ли, в те времена каждый был преступником. Это был XVI век, время конкисты, и люди убивали друг друга. Вопрос в том, за что убивали. Агирре убил 72 человека, более 60 из них—офицеры армии короля Филиппа II. Еще он убил четырех священников. Плохо, что он убил трех женщин,—этого я не могу ему простить.

— В вашем романе ставятся два взаимосвязанных вопроса: борьба за свободу и цена этой борьбы, цена, насколько мы понимаем, достаточно высокая. Вы рассматриваете эту проблему именно потому, что на всем протяжении латиноамериканской истории вопрос ставится примерно в таком ключе?

— В XVI веке еще не ставился вопрос о независимости Америки. Мне кажется, Агирре поднимает его. Когда он говорит, что собирается основать в Перу королевство, незави-

симое от Филиппа II, и пишет дерзкое послание испанскому королю, когда его люди, «мараньонцы», как Агирре называли их, клянутся вести борьбу за освобождение Перу, именно тогда раздается первый голос, заявивший, что Америка не должна быть испанской колонией, ибо она создана людьми, сражавшимися за нее. Конечно, Агирре не ставил перед собой проблему освобождения индейцев, ибо вообще не мыслил такими категориями, просто он считал, что в странах Америки должны править конкистадоры, те, кто эти страны завоевал. Он был первым, кто сказал, что Америка не должна быть испанской колонией, что ей суждено иметь своих правителей. И этого человека осудили все историки! Ведь историю пишут победители, а победителями были испанский король и католическая церковь. И всю историю Америки с XVI века до обретения ею независимости пишут монархисты и священники, они-то и осудили его, изобразили чудовищем.

Моя точка зрения такова: он не чудовище. Тогда все были чудовищами и все убивали. Но те убивали, защищая короля, а он — защищая идею независимости Перу и всех американских народов.

— Любую идею надо было отстаивать в кровавой борьбе. Но, как бы то ни было, знак Агирре — это знак Люцифера, восставшего ангела, не так ли?

— Да, он — восставший ангел. И он говорит: «Я буду вершить справедливость, ибо я гнев божий». Господь из Ветхого завета был гневен, и Агирре это нравилось в боге. Несомненно, зловещим выглядит убийство дочери. Причем ее смерть историки описывают в ложном свете. На самом же деле Агирре остается вдвоем с дочерью в том доме, где его ждет смерть. Он знает, что ворвавшиеся в дом солдаты убьют его и надругаются над дочерью. И поскольку у него было религиозно-фанатическое представление о женской чести, свойственное баскам, он восклицает: «Я не хочу, чтобы надругались над моей дочерью!» — и убивает ее. Для нас это дико, но его можно понять.

— При осаде древнего испанского города Нумансия происходило нечто подобное: жители убивали друг друга, родители — детей, дети — родителей, чтобы те не попали в руки неприятеля...

— К тому же не следует забывать о психологии баска: целомудренной 14-летней девушке грозило изнасилование. Для него это страшнее смерти.

— Он говорит «ты моя душа» и не хочет, чтобы растоптали его душу.

— Ну, здесь не обошлось без моей фантазии...

— А прозвище «Лопе-отступник», «Лопе-скиталец» он сам себе дал?

— Да, сам. Послание Филиппу II он подписывает: «Лопе де Агирре, скиталец». А отступником он называет себя, имея в виду свою неверность королю. Когда был убит предводитель

похода, все заявили: мы не изменники, мы убили этого человека за то, что он плохо служил королю. И тогда Агирре сказал: а вот я—отступник и изменник, ибо я убил его за то, что он хорошо служил королю. Это отличает его от других. Он называет себя изменником с большой иронией, разумеется, юмор у него был странный, черный.

— Как вы можете объяснить прозвище «скиталец»?

— Агирре называл себя скитальцем, наверное, потому, что сначала покинул родную Страну басков, добрался до Колумбии, попал в Центральную Америку, позже—в Перу, затем отправился в долгую экспедицию по Мараньону на поиски Эльдorado. И письмо с подписью «Скиталец» он пишет на острове Маргарита в Венесуэле, объехав к этому моменту полсвета, да и в каждое свое слово он вкладывает долю иронии.

В том письме Агирре пишет: «Известно мне, что немногие короли отправляются в ад, ибо вас числом мало, а были бы вы многи числом, никто из вас не попал бы на небо. Я полагаю вас хуже сатаны, столь обуреваемы вы жаждою власти, ненасытством и голодом, кои утоляете кровью человеческой». Он вечно говорил в таком насмешливом тоне...

— В нем есть что-то от плута-пикаро XVII века...

— Да, пожалуй. Надо сказать, он был более образованный, нежели о нем думали. Одного человека он убивает, когда узнает, что тот цитирует слова Вергилия «Удача сопутствует отважным», не предполагая, что Агирре их поймет. Агирре же догадывается, что этот человек собирается восстать против него и надеется на удачу, а потому приказывает его убить, ибо понял смысл строки из Вергилия.

— Думается, что линии вашего романа «Когда хочется плакать, не плачу» и последней книги сходны: проблема борьбы за свободу и цена такой борьбы. Это уже несколько в духе Достоевского: вопрос о том, где проходит грань, что можно и что нельзя. Нам кажется, что в рамках дискуссии, разгоревшейся в Латинской Америке в 60-х годах, о партизанской войне, о насилии лучшим художественным ответом был ваш роман «Когда хочется плакать...»

— Писателю нелегко говорить о своем творчестве, очень нелегко. Я считаю, что все мои романы—это своего рода романы-свидетельства того, чему сам очевидец, так как был участником борьбы с диктатурой Гомеса. Разрушение венесуэльских городов, малярия, гражданская война—об этом мой роман «Лихорадка». Затем происходит создание новых поселений, куда приходят нефтедобытчики, империалистические компании, стремящиеся изуродовать душу венесуэльца; возникают концентрационные лагеря—об этом я пишу в романе «Город в саванне». «Когда хочется плакать, не плачу»—это уже о всплеске партизанской борьбы, о бунтарстве молодых людей, одни из которых восстают по вполне оправданным причинам, другие—без оных. Может показаться странным, что в своей

шестой книге я углубляюсь в XVI век, это кажется неожиданным, например, критикам. И все же, на мой взгляд, здесь есть своя логика.

Дело в том, что надо отстаивать справедливость: человек боролся за свободу, а его образ исказили, историки неверно истолковали его, и, хотя это было давно, в XVI веке, я считаю себя обязанным восстановить справедливость, тем более что эта личность меня увлекла. Несколько странно? Ведь я обличитель XX века и вдруг перескакиваю в XVI столетие, чтобы защитить оклеветанного человека. И все же, на мой взгляд, здесь нет непоследовательности.

— Пожалуй, это поиски истоков, и в этом нет ничего странного. Просто замечательно, что вы, будучи очевидцем нашего столетия, обращаетесь к истокам. Это чрезвычайно интересно, и было бы не совсем точно утверждать, что вы лишь писатель свидетельствующий. Ведь в романе «Когда хочется плакать...» вы ставите проблему, которую предстоит решать самой истории и людям, читающим вашу книгу.

— Я не предлагаю никакого решения.

— Как вам в «Лопе де Агирре...» удалось добиться стилизации языка под XVI век? В русской литературе есть подобные примеры, например прекрасный роман «Петр 1» Алексея Толстого.

— Единственное, что в романе написано на староиспанском языке,— письмо Агирре королю Карлу V. Если бы вся книга была на староиспанском языке, ее не смогли бы читать—это было бы утомительно. Поэтому я создаю некую стилизацию под староиспанский язык, используя некоторые слова той эпохи. Что касается письма Карлу V, то его я придумал сам—ведь нам известны лишь три письма Агирре: Филиппу II, губернатору Венесуэлы и губернатору острова Маргарита, а также документ о независимости Америки, написанный им в глуши амазонской сельвы. Я располагал этими четырьмя документами и воссоздал еще одно, весьма пространное письмо Карлу V, так как мне необходимо было рассказать о том периоде жизни Агирре, о котором не рассказал ни один историк. Письмо это—плод моего воображения, но написано оно на языке XVII века. Разразился скандал: Академия истории Перу заявила, что письмо подложное и что я сам его сочинил. А Академия истории Венесуэлы ответила, что письмо подлинное, ибо я честный писатель и не способен на подлог. Но я действительно сочинил это письмо, так что перуанцы были правы в споре.

Письмо Карлу V—самое трудное для перевода место в книге. Что касается остального, то в переводе следует передать аромат XVI века, не прибегая к языку того времени, чтобы книга стала доступной широкому читателю.

В «Когда хочется плакать...» есть телефонный разговор двух девочек 12—13 лет из Каракаса: они беседуют на языке, свойственном девушкам этого возраста. Я не могу судить о

русском переводе, но, скажем, французский перевод книги получился удачным, и разговор переведен прекрасно: он передан жаргоном французских девочек их возраста. И итальянский перевод тоже удался — французский и итальянский языки я немного знаю, и переводы на эти языки мне очень понравились. Значит, цели можно достичь.

Что, на мой взгляд, совершенно непереводаемо, так это поэзия. Кто по-настоящему перевел Маяковского, Пастернака на испанский язык? Никому это не оказалось под силу.

Я говорю о Маяковском и Пастернаке еще потому, что они творят поэзию из самого языка. Строят ее не только на понятиях, но и на речи, на звучании языка. А потому их так трудно переводить. И это, конечно, огромная потеря.

Я очень хотел бы познакомиться с поэзией Маяковского на испанском языке. Мне приходилось читать кое-что на итальянском, есть действительно хорошие переводы Маяковского и на французский — Луи Арагона и Эльзы Триоле. А вот на испанский хороших переводов нет.

— Как вам удастся совмещать труд романиста с поэзией?

— Прежде всего я не поэт и не романист, а юморист. Я начал с юмористического жанра. У меня есть юмористические сборники, например «Голубая черепаха». Мною было написано театрально-юмористическое переложение «Ромео и Джульетты» Шекспира, поставленное в Венесуэле и долгое время не сходившее с подмостков.

Что касается вашего вопроса, то он не из легких. Когда я начал писать стихи, в нашей группе «поколения 1928 года» меня считали поэтом. И я не писал ничего, кроме стихов. И вдруг столько всего произошло в моей жизни и в жизни нашей литературной группы, в революционной борьбе, что я счел себя обязанным рассказать об этом подробно. Однако размах моих поэтических крыльев был недостаточным, чтобы поведать обо всех событиях поэтическим словом. Я попытался написать роман: мне это стоило огромного труда. Но постепенно я стал привыкать к роману, ибо в нем можно рассказать больше, да к тому же роман, пожалуй, читает больше людей. Так я привык к этому жанру, так появился мой первый роман «Лихорадка».

— Вопрос, который легко задавать и на который трудно отвечать: каковы ваши ближайшие творческие планы? Насколько писателю возможно раскрыть свои планы...

— Действительно, это вопрос не из легких. Я несколько суеверен, я — суеверный материалист. Так вот, сейчас я пытаюсь выбрать одну из двух имеющихся у меня тем. Книга об Агирре стоила мне пяти лет труда... И сейчас я нахожусь не то чтобы в нерешительности, а скорее перед выбором, на перепутье — какую из двух возможных тем выбрать? Поэтому я не осмеливаюсь сказать: «Возьму эту» — так можно все испортить. И тут вступает суеверие. Я говорю себе: напишу такую-то книгу, которую я задумал так-то, и мне кажется, что я иду на огромный риск: а вдруг ничего не получится, окончится

неудачей? Вероятнее всего, я вновь займусь воссозданием истории, причем еще более отдаленной от нас, чем XVI век.

— У нас сложилось такое впечатление, что многие известные латиноамериканские писатели стали все чаще обращаться к темам, удаленным во времени. Иными словами, вернулись к истории. Не считаете ли вы, что подобная тенденция имеет место в современной латиноамериканской прозе как признак определенной эволюции, поисков истоков культуры?

— Возможно, это так. Я об этом специально не задумывался. Но обратимся к Алехо Карпентьеру. Это был человек вселенской культуры, и он использовал все свои знания, чтобы открыть в истории Латинской Америки то, что он назвал «чудесной реальностью». По убеждению Карпентьера, все, что приносили новые европейские течения—от сюрреализма до нынешних, уступало по силе воображения и необычности чудесного тому, что давал наш континент. Карпентьер обратился к его жизни и истории, так как с самого начала понимал это. В «Царстве земном», посвященном Гаити, а позднее в замечательной книге «Век Просвещения» он постоянно исследует Латинскую Америку и ее историю—это его интересует прежде всего. Мигель Анхель Астуриас обращался к еще более давним эпохам—ко времени Колумба. Действительно, латиноамериканские писатели занимаются поисками корней нашей истории. Однако я не думаю, будто это делается намеренно—ведь нельзя же утверждать, что все разом договорились писать исторические романы. Про себя я не могу точно сказать, когда мне вздумалось сесть за исторический роман о Лопе де Агирре.

— Речь идет не об истории как таковой, а об определенном подходе к действительности, скажем, увиденной сквозь призму истории, когда писатель, думая о сегодняшнем дне, обращает свой взор к истории, которая дает ему больше материала для постановки проблемы в философском плане, подобно тому как греческая мифология обрела актуальность со временем, иными словами, отойти от сегодняшнего, чтобы увидеть его шире,—как вы считаете?

— Все зависит от того, как ставить вопрос. Меня, например, спрашивали: «Возможно, латиноамериканские писатели поняли, что континентальная литература еще очень молода и что вся предшествующая ей эпоха, заслуживающая освещения, еще никем не описана, ибо некому было о ней рассказать?» И это тоже правильно. Возьмем, к примеру, «Лопе де Агирре...». Кто писал о нем? Только его враги. Где тот человек, которому удалось правильно истолковать его образ? И это делаю я, в XX веке, потому что тема стоит того. В «Веке Просвещения» Карпентьера показан герой, несущий философские воззрения французской революции в карибские страны. Никто не рассказывал о нем в ту эпоху, никто не мог тогда этого сделать, и вот Карпентьер берется за решение этой задачи. Речь идет о восполнении пробела в освещении целого исторического периода, о котором никогда не рассказывали прозаики, о котором

писали лишь плохие, несостоявшиеся историки, шедшие на поводу у реакционной идеологии.

— Когда легче писать романы: в молодости, при наличии больших сил, или в зрелом возрасте, при наличии богатого опыта?

— В молодости легче. Однако это не значит, что в молодости создается лучшее. Есть писатели, у которых первый роман получается плохо, зато в последующих они набирают силу. У других писателей наоборот: первая книга—самое значительное произведение, а потом они идут по нисходящей. Здесь невозможно говорить о норме: как почти во всем, что связано с литературой, нет общей закономерности. Есть писатели, проектирующие свой роман, как архитектор здание: в нем будет столько-то глав, столько-то страниц, такие-то ситуации. А другие просто запираются в комнате и пишут роман, как, например, это делал Максим Горький, который не «проектировал» своих произведений. А вот Эдгар По, напротив, «проектировал» свои творения, разрабатывая их как инженерный план. И оба они—крупные писатели. Так что у каждого писателя своя манера творить и свое время для работы.

— Вы много думаете над формой построения романа?

— Пожалуй, да. Но возьмем такого писателя, как мексиканец Хуан Рульфо. Я очень хорошо знаю его, мы часто и много с ним беседовали. И все же как писатель он для меня загадка: за всю жизнь написал две небольшие книги в триста страниц, но книги непревзойденные! И больше ничего не написал. Вдруг напишет новый шедевр—кто знает? Для меня он самый загадочный писатель. Создал чудесные творения—«Педро Парамо», «Равнина в пламени»—и потом замолчал. А я все спрашиваю себя: «Когда же выйдет новая книга Рульфо?»

— Что вы думаете о романе Аугусто Роа Бастоса «Я. Верховный»?

— Замечательный роман, результат упорного, неустанного, честного труда скромного, самоотверженного и талантливого человека.

— Критика много говорит о теме диктатора в латиноамериканской романистике последнего десятилетия. Каково ваше личное мнение об этом явлении?

— Я расскажу вам об одном любопытном случае. Не помню точно где, кажется в Мексике, как-то встретились Карлос Фуэнтес, Хулио Кортасар, Гарсиа Маркес, и кто-то из них, по-моему Фуэнтес, предложил создать книгу о латиноамериканских диктаторах. Коллективную книгу, где каждый из нас написал бы главу о диктаторе своей страны. Фуэнтес описал бы жизнь Порфирио Диаса, Гарсиа Маркес—какого-нибудь из колумбийских диктаторов прошлого века, Варгас Льюса—Легиа, Мигель Отеро Сильва—Гомеса, Роа Бастос—Франсиа, Карпентьер—Мачадо, Кортасар создал бы вымышленный образ диктатора, в чем-то похожего на Росаса. В общем, сколько писателей, столько диктаторов. Мне сообщили

об этом в Венесуэлу и попросили написать главу о Гомесе. Разумеется, я так и не написал о Гомесе, потому что не могу писать о нем: я слишком ненавижу его... Варгас Льюса тоже не написал, Карлос Фуэнтес, выступивший с этим предложением, тоже ничего подобного не сделал. А некоторые написали, но не главы, а книги. Так появилась книга Роа Бастоса «Я, Верховный», книга Карпентьера «Превратности метода», где показан диктатор, наделенный определенными чертами Мачадо, затем «Осень патриарха»... Таким образом, по меньшей мере три книги явились следствием того разговора. Остальные не выполнили своего обещания, и едва ли можно утверждать, будто весь латиноамериканский роман взял курс на создание образа диктатора.

— Габриэль Гарсиа Маркес тоже рассказал нам эту историю. С одной маленькой деталью. Он сказал: «А я остался без «своего» диктатора». Так возник патриарх—как нечто обобщенное.

— И у Карпентьера в его герое «Превратностей метода» тоже обобщены черты Мачадо, венесуэльского диктатора Гусмана Бланко, других каудильо. Единственной книгой, где описан реальный диктатор, стал замечательный роман «Я, Верховный». Так что если кто и сдержал свое слово до конца, так это Роа Бастос.

КОММЕНТАРИИ И КРАТКИЕ СПРАВКИ ОБ АВТОРАХ

ПАБЛО НЕРУДА (*Pablo Neruda*, 1904—1973)

Чилийский поэт и общественный деятель, коммунист, лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1953) и Нобелевской премии по литературе (1971). Опубликовал более сорока книг, многие из которых — «Двадцать стихотворений о любви и одна песня отчаянья» (1923—1924), «Местоительство — Земля» (1925—1935), «Испания в сердце» (1937), эпопея «Всеобщая песнь» (1950), три тома «Од изначальным вещам» (1954—1957), «Книга сумасбродств» (1958), «Светопреставление» (1969), посмертно опубликованные мемуары «Признаюсь: я жил» (1974) и другие — завоевали всемирную известность.

Творчество Неруды и личный его опыт оказали существенное воздействие на становление новой латиноамериканской прозы, к проблемам которой он не раз обращался в своих эссе и публицистических выступлениях.

Высказывания Неруды печатаются по изд.: Пабло Неруда. Собрание сочинений в четырех томах. Том четвертый. Избранная проза. М., 1979.

СЛОВА...

Фрагмент из книги воспоминаний «Признаюсь: я жил» (1974).

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ РЕЧИ, ПРОИЗНЕСЕННОЙ ПО СЛУЧАЮ ВРУЧЕНИЯ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Речь была произнесена в Стокгольме в декабре 1971 г.

Стр. 21. «На заре, вооруженные плавающим терпением, войдем мы в великолепные города» — из книги Артюра Рембо «Сквозь ад» (1873).

АЛЕХО КАРПЕНТЬЕР (*Alejo Carpentier*, 1904—1980)

Кубинский писатель. Смолоду занялся журналистикой, публиковал стихи, сделавшие его заметной фигурой так называемой «черной», или «афрокубинской», поэзии. За участие в революционном движении был арестован; в тюрьме начал писать свой первый роман «Экуэ-Ямба-О!» (1933). По выходе из тюрьмы (1928) эмигрировал во Францию, где провел одиннадцать лет в среде левой творческой интеллигенции, изучая и пропагандируя культуру Латинской Америки. Принимал участие в освободительной борьбе испанского народа против фашизма, был делегатом Второго международного конгресса писателей в защиту культуры (1937). С 1945 по 1959 г. жил в Венесуэле, где, как писал Карпентьер, завершилось формирование его «континентального сознания».

Опубликованная в 1949 г. повесть Карпентьера «Царство земное» явилась одним из первых произведений, заложивших основы новой латиноамериканской прозы. Человек и история, Латинская Америка и остальной мир — таковы главные темы этой повести, как и последовавших за нею романов «Потерянные следы» (1953) и «Век просвещения» (1962).

После победы Кубинской революции писатель вернулся на родину. Он стал членом Коммунистической партии Кубы, был избран депутатом Национального собрания, много лет провел на дипломатической работе во Франции.

В романе «Превратности метода» (1974) Карпентьер создал сатирически обобщенный образ латиноамериканского диктатора. В романе «Весна священная» (1978) проблемы современной истории и культуры Латинской Америки, Европы и США переломлены в судьбах двух интеллигентов, обретающих смысл жизни с победой Кубинской революции.

Кроме романов, повестей и рассказов, Карпентьером написано фундаментальное исследование «Музыка Кубы» (1946), а также много эссе и статей.

посвященных проблемам современной латиноамериканской и мировой культуры, в частности судьбе и задачам нового латиноамериканского романа.

САМОСОЗНАНИЕ И СУЩНОСТЬ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Выступление в Центральном университете г. Каракаса в мае 1974 г. Опубликовано в сборнике литературных эссе А. Карпентьера «Смысл существования» (1976).

Стр. 24. ...*учитель Освободителя*...—Симон Родригес, о котором идет здесь речь, был учителем Симона Боливара, прозванного Освободителем за его огромные заслуги в борьбе за независимость испанских колоний.

Стр. 25. ...*храм Митла*—часть архитектурного комплекса в Митле (штат Оахака), сооруженного индейцами-сапотеками в XII—XIII вв. н. э. Стены зданий покрыты здесь каменной резьбой, образующей геометрические узоры.

...*живопись, украшающая храм Бонампак*—открытые лишь в 1946 г. настенные росписи в храме, находящемся в развалинах селения Бонампак (на севере мексиканского штата Чиapas) и построенном индейцами майя. Росписи относятся ко второй половине VIII в. н. э.

мексиканские фрески—здесь: бонампакские росписи, выполненные в технике фрески.

поэзия науатль—развитая и богатая поэзия, существовавшая в доколониальную эпоху у индейцев-ацтеков, язык которых называется науатль.

...*восстание комунерос Новой Гранады*—народное движение, охватившее в 1781 г. несколько городов вице-королевства Новая Гранада и направленное против произвола испанских колониальных властей. Движением руководил городской комитет—«Комуна», отсюда название участников движения—комунерос.

восстание Тупак Амару—восстание индейцев, охватившее в 1780—1781 гг. значительную часть вице-королевства Перу. Возглавивший его Хосе Габриэль Кондорканки, потомок индейского правителя Тупак Амару I, казненного испанскими колонизаторами в 1571 г., принял имя своего предка и провозгласил восстановление индейского государства.

«*мачизм*» (от слова «machо»—«самец») — мексиканский термин, обозначающий целый комплекс понятий, связанных с культом «настоящего мужчины», утверждающего себя посредством жестокости и насилия.

Стр. 26... *апамате*—развесистое дерево: в Венесуэле его высаживают на улицах и бульварах.

сейба—дерево, распространенное в странах Латинской Америки; достигает огромных размеров.

Стр. 28. «*под руководством человека*»...—имеется в виду Фидель Кастро.

ПРОБЛЕМАТИКА СОВРЕМЕННОГО ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО РОМАНА

Статья из сборника эссе и статей А. Карпентьера «Сближения и различия» (1966). Печатается с сокращениями.

Стр. 30. «...*тех, кто не восклицал, подобно героям Монтескье: «Но... разве можно быть персом?»*—Имеется в виду то место в «Персидских письмах» Монтескье (1721), где высмеивается европоцентристская, как сказали бы сегодня, ограниченность парижан: «...стоит кому-нибудь случайно сообщить компании, что я персиянин, как сейчас же подле меня начинается жужжание: «Ах! ах! Этот господин—персиянин? Вот необычайная редкость! Неужели можно быть персиянином?» (Монтескье Персидские письма. ГИХЛ. М., 1956. с. 91).

...*дни героев Арана, Нанука Северного, прекрасной Моаны*...—Карпентьер вспоминает художественно-документальные фильмы, созданные кинорежиссером Робертом Флазрти (США);—«Нанук с Севера» (1921), «Человек из Арана» (1934), «Моана южных морей?», которые познакомили зрителей всего мира с жизнью рыбаков Аранских островов, расположенных у берегов Ирландии, канадских эскимосов и обитателей одного из островов Самоа, находящихся в южной части Тихого океана

Стр. 31. ...«Треуголка»—глубоко национальный по характеру балет испанского композитора Мануэля де Фалья, впервые поставленный Дягилевым в 1919 г. в Париже, художником спектакля был Пабло Пикассо.

сантерия—синкретический афро-христианский культ, распространенный среди кубинских негров.

...книга «Граф Луканор» (полное название: «Книга примеров графа Луканора и Патронии», 1335, автор—Хуан Мануэль)—произведение испанской средневековой литературы, сборник новелл, афоризмов и изречений, завершающийся морально-дидактическим и теологическим трактатом.

Стр. 32. **ньяньизм, точнее, ньяньго (или абакуа)**—разновидность афро-христианского культа сантерии.

Стр. 35. «...дневники, написанные в форме романа с соответствующим балластом нравочений и сентенций в духе мсье Годо». —Намек на сюрреалистическую трагедию одного из основателей «театра абсурда», ирландца по происхождению, Самуэля Беккетта «В ожидании Годо» (1952). На всем протяжении этой пьесы ее персонажи, ожидая некоего мсье Годо, который так и не появляется, обмениваются нарочито бессмысленными репликами.

Стр. 36. ...**Луи де Бавьер**—по-видимому, баварский король Людвиг II, правивший с 1864 по 1886 г., покровитель Рихарда Вагнера, покончивший жизнь самоубийством в припадке безумия.

...раненный король из «Парсифаля» — персонаж музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Парсифаль» (1882), король рыцарей Амфортас, которого ранил его же копьем злой волшебник Клингзор.

Стр. 37. **Пуэрто-Ордас**—заводской поселок и порт по вывозу железной руды в Венесуэле, возникший после второй мировой войны в связи с начавшейся разработкой железнорудных богатств венесуэльской Гвианы.

Мисьонес—северная провинция Аргентины.

марака—народный музыкальный инструмент, распространенный в странах Латинской Америки. Изготавливается из небольшой тыквы.

Стр. 38. «Романс о Херинельдо» в его эстремадурском варианте» — народный испанский романс о любви инфанты и королевского пажа Херинельдо, восходящий к XV в., известен во множестве (более 160) вариантов, сохранивших устный традиций по всей Испании, Латинской Америке, а также в Марокко. Эстремадура — одна из исторических областей Испании.

маэсе (мастер, маэстро) Педро — Педро де Ганте, францисканский монах, прибывший из Испании в Америку в числе первых миссионеров. В 1523 г. он основал в Тескоко (Мексика) первую музыкальную школу, где обучал индейцев игре на европейских музыкальных инструментах.

Стр. 39. **сарape (мекс.)** — накидка, покрывало, важный элемент народной одежды, обычно — яркой расцветки или с рисунком.

Стр. 41. **Чанго** — бог молнии и кузнечного ремесла.

Критские «лабрисы» — двойные, двулезвийные топоры из бронзы, имевшие ритуальное назначение. Найдены в раскопках дворца Като Закро (вторая половина XVI в. до н. э.) на острове Крит.

Тлалок — бог дождя в мифологии индейцев-ацтеков

Стр. 42. **моле** — мексиканское народное блюдо

Стр. 44. **касабе** — лепешка из молотой юкки (маниоки), употребляется в качестве хлеба жителями тропических областей Америки.

«Пополь Вух» («Книга народа») и книги «Чилам Балам» — памятники литературы народов майя, созданные до испанского завоевания и дошедшие до нас в позднейших записях.

Историческая фраза Камбронна — Речь идет о фразе «Гвардия умирает, но не сдается», приписываемой Камбронну, который, согласно легенде, в битве при Ватерлоо именно так ответил на предложение о капитуляции.

Стр. 46. **куриарас** — множ. число от куриара: так называется в странах Карибского бассейна лодка-пирог.

польерас — множ. число от польера: во многих странах Латинской Америки — верхняя женская юбка, в Чили — сутана священника, а также корзинка, в которой носят на рынок домашнюю птицу.

арепас — мансовые лепешки; в некоторых странах Латинской Америки —

также кулинарные изделия, выпекающиеся из маисовой или пшеничной муки. *качасас*—мн. ч. от *качас*: так называют в странах Центральной Америки удар рога (от «саснаг» — «поднять на рога»).

гуако—обнаруженные в раскопках древнего Перу сосуды, на которых изображены сексуальные сцены, имевшие ритуальный характер.

Стр. 47. «...загадочное древо жизни, цветущее образами и символами, в Оахаке».—Имеются в виду сохранившиеся в штате Оахака (Мексика) памятники художественной культуры индейцев-сапотек, где декоративные украшения, переплетаясь с изображениями—религиозными символами, создают причудливые формы, напоминающие растения тропических лесов.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПОВЕСТИ «ЦАРСТВО ЗЕМНОЕ»

В этом предисловии к повести, впервые опубликованной в 1949 г., писатель обосновал принципы нового художественного подхода к истолкованию действительности Латинской Америки и изложил эстетическую программу так называемой «чуждой реальности». Предисловие печатается по изд.: Алехо Карпентьер. Избранные произведения в двух томах. Том первый. М., 1974.

Стр. 49. *Сан-Суси*—так Анри Кристоф, провозгласивший себя монархом государства Гаити, назвал свой дворец, построенный в 1811—1812 гг., в подражание дворцу Фридриха II в Потсдаме.

Ла-Феррьер—крепость, построенная в годы правления Анри Кристофа.

культы Петро и Ради—языческие негритянские культы, возникшие на Гаити в колониальную эпоху и существующие до нашего времени.

«...лес Броселианды, рыцари Круглого стола, волшебник Мерлин, цикл о короле Артуре».—Имеется в виду цикл французских рыцарских романов о короле Артуре, среди действующих лиц которого—рыцари Круглого стола и волшебник Мерлин, живший в лесу Броселианды.

«*Алхимия глагола*»—глава из книги французского поэта Артюра Рембо «Сквозь ад» (1873).

Стр. 50. «*Песни Мальдотора*»—вышедшая в 1868—1869 гг., а полностью опубликованная в 1890 г. прозаическая книга французского поэта Изидора Дюкаса, выступившего под псевдонимом «граф де Лотреамон» и считающегося одним из предшественников сюрреализма. Имя «Мальдотор» образовано из слов *mal dolor*, что по-испански означает «злая скорбь».

Стр. 51. «*Амадис Гальский*», «*Тирант Белый*»—испанские рыцарские романы (XV—XVI вв.).

Рутилио—персонаж романа Сервантеса «Странствия Персилеса и Сихисмунды» (1617 г.).

ликантропия—распространенная в средние века форма помешательства, при которой больной считает, что превращен в волка.

...путешествие героя из Тосканы в Норвегию на плаще ведьмы—одно из приключений героя романа «Странствия Персилеса и Сихисмунды» Рутилио.

...Лютер видел воочию дьявола и швырнул ему в голову чернильницу.—Имеется в виду легенда, согласно которой дьявол явился Мартину Лютеру, когда тот работал над переводом Библии на немецкий язык.

Виктор Гюго... был убежден, что видел на Гернси призрак Леопольдины...—Леопольдина—дочь Виктора Гюго, утонувшая во время морской прогулки; Гернси—остров в проливе Ла-Манш, где жил Гюго в годы своего изгнания из Франции.

Стр. 52. *Ангостура*—старинное название города Сьюдад-Боливар в Венесуэле (штат Гуаяна).

очарованный Град Цезарей—одно из названий столицы легендарной страны Эльдорадо.

сантеро—приверженцы и служители культа сантерии.

Стр. 53. «...поэтический вариант *Рокамболя*».—Имеется в виду серия бульварных романов «Приключения Рокамболя» французского писателя Понсона дю Террайля, пользовавшихся огромным успехом во второй половине XIX в.

БЕСХИТРОСТНЫЕ ПРИЗНАНИЯ БАРОЧНОГО ПИСАТЕЛЯ

Интервью с А. Карпентьером, опубликованное в журнале «Куба», 1964, № 24. Перевод сделан по изданию: Собрание текстов об Алексо Карпентьер. Гавана, 1977

Стр. 174. *«Куба только что добилась независимости...»*—Сбросившая испанское колониальное иго в результате освободительной войны 1895—1898 гг., Куба была провозглашена республикой 20 мая 1902 г.

«Воспоминания человека действия»—серия, состоящая из 22 романов, опубликованных испанским писателем Пио Барохой с 1913 по 1935 гг

Стр. 175. *Группа минористов, или группа меньшинства*,—возникшее в 1923 г. на Кубе объединение молодых революционных интеллигентов, выступавших за радикальное политическое и культурное обновление страны. Некоторые участники этого объединения стали впоследствии организаторами и активными деятелями кубинской Компартии.

«Протест тринадцати»—антиправительственное заявление, с которым выступила в 1923 году «группа меньшинства».

Движение «Ветеранов и патриотов»—одно из оппозиционных движений, возникших на Кубе в 20-е годы.

Стр. 179. *...на Яве появился очень интересный поэт по имени Пабло Неруда*.—Занимавший в конце 20-х—начале 30-х годов должность чилийского консула в различных странах Востока, Пабло Неруда в 1930—1932 гг находился на Яве, где закончил первый том книги стихов «Местожителство—Земля».

«Я... отправил ее Бергамину, который опубликовал ее в 1934 году в «Крус и Райя».—Первый том стихов «Местожителство—Земля» вышел в 1933 г. в Чили. Вместе первый и второй тома этой книги были опубликованы в Мадриде в 1935 г. издательством при журнале «Крус и Райя», который редактировал испанский писатель Хосе Бергамин.

Стр. 180. *«...Ла мезон де культур», во главе которого стоял Арагон, созвал конгресс писателей в Мадриде*.—Решение о созыве в Испании Второго Международного конгресса писателей в защиту культуры было принято секретариатом Международной ассоциации писателей в защиту культуры и поддержано многими прогрессивными творческими организациями, в том числе и французскими «Домами культуры». Второй Международный конгресс состоялся в 1937 г., его заседания проходили в Мадриде, Валенсии и Париже.

МИГЕЛЬ АНХЕЛЬ АСТУРИАС (Miguel Angel Asturias, 1899—1974)

Гватемальский писатель. Духовная связь с жизнью и культурой коренного населения Гватемалы—индейцами майя-киче сыграла важнейшую роль в его творчестве, цель которого сам писатель определил так: «Измерить все индейской мерою...»

Еще студентом Астуриас принял участие в революционном движении, а вскоре после окончания университета был вынужден эмигрировать в Европу, где провел 1923—1933 годы. В Париже он изучает культуру майя и переводит на испанский язык древний эпос майя-киче «Пополь-Вух», а также работает над антидиктаторским романом «Сеньор Президент», который увидел свет лишь в 1946 г., после победы гватемальской революции 1944 г. Писатель связал свою судьбу с этой революцией, а когда она потерпела поражение в результате вооруженной интервенции, организованной США, Астуриас, снова надолго покинувший родину, поведал о трагедии гватемальского народа в сборнике рассказов «Уик-энд в Гватемале» (1956).

Опубликованный им в 1949 г роман «Маисовые люди» был уникальной попыткой воспроизвести реальные исторические события именно так, как воспринимали эти события их участники—индейцы, в соответствии с законами мифологического мышления. Эта книга, в которой получили воплощение принципы «магического реализма», возвестила, вместе с «Царством земным» Карпентьера, о рождении нового латиноамериканского романа.

На протяжении десятилетия 1950—1960 Астуриас опубликовал так называ-

емую «банановую трилогию», состоящую из романов «Ураган», «Зеленый папа», «Глаза погребенных». «Магический реализм» здесь взаимодействует с современным социальным-критическим осознанием действительности.

Кроме прозы, Астуриас писал также стихи и пьесы. В 1966 г. он был удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», а в 1967 г. — Нобелевской премии по литературе.

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ РОМАН — СВИДЕТЕЛЬСТВО ЭПОХИ

Речь, произнесенная по случаю вручения Нобелевской премии в Стокгольме в декабре 1967 г. Ее текст опубликован в сборнике статей Астуриаса «Америка, сказка сказок». Каракас, 1972. Печатается с сокращениями.

Стр. 58. — «Американские *силвы*» (*silva* — *исп.* — определенная стиховая форма со свободной строфикой и свободной рифмовкой) — общее название двух поэм Андреса Бельо: «Обращение к поэзии» (1823) и «Ода в честь земледелия в тропиках» (1826)

ПИСАТЕЛЬ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО

(Из интервью)

Фрагменты из книги Луиса Лопеса Альвареса «Беседы с Мигелем Анхелем Астуриасом». Мадрид, 1974

Стр. 196. ...*вооруженная интервенция и установление диктатуры Кастильо Армаса*. — Имеются в виду события 1954 г., когда отряды вооруженных наемников США вторглись в Гватемалу с территории Гондураса, и захватившая власть военная хунта установила в стране режим кровавой диктатуры во главе с полковником Кастильо Армасом.

Эпоха Арбенса — здесь: последний период Гватемальской революции 1944—1954 гг., начавшийся в 1951 г., когда президентом страны стал Хакобо Арбенс, правительство которого провело аграрную реформу, экспроприировав земли у банановой монополии «Юнайтед фрут компани» и местных латифундистов

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС (Jorge Luis Borges, p. 1899)

Аргентинский прозаик, поэт, эссеист. Образование получил в Европе, с 1919 г. жил в Испании, где стал основателем ультраизма — авангардистского течения в испаноязычной поэзии. В 1921 г. вернулся на родину, опубликовал ряд поэтических книг («Жар Буэнос-Айреса», 1923; «Луна напротив», 1926; «Тетрадь Сан-Мартина», 1929; «Для шести струн. Милонги Хорхе Луиса Борхеса», 1965, и др.), а также работ, посвященных отечественной и мировой литературе. Но всемирную известность Борхесу принесла — особенно в последние годы — его философская проза. Как правило, он использует жанр фантастических рассказов-иносказаний, написанных с виртуозным мастерством (Борхес признан одним из лучших стилистов испаноязычной литературы). В этих рассказах, составивших книги «Сад расходящихся тропок» (1941), «Алеф» (1949), «Смерть и компас» (1951), «Творец» (1960) и др., воплощена идея познаваемости мира и относительности человеческих представлений о нем.

Не разделяя большинства установок новой латиноамериканской прозы, Борхес тем не менее оказал на нее значительное влияние. Мастера этой прозы следовали ему, синтезируя национальные традиции с опытом мировой литературы, а некоторые из них восприняли и преподанные Борхесом уроки демистификации и демифологизации окружающей действительности.

Общественная позиция Борхеса крайне неустойчива, он не раз компрометировал себя высказываниями эпатирующего характера. Полемизируя с такими высказываниями, лучшие писатели Латинской Америки вместе с тем признают и подчеркивают громадные заслуги Борхеса перед литературой. «Несмотря на то что я чувствую и сознаю себя его идейным антагонистом, — говорил о Борхесе Пабло Неруда в своем последнем интервью (август 1973 г.), — я призываю и прошу, чтобы все с высшим уважением относились к этому деятелю культуры, который являет собою гордость нашего языка».

АРГЕНТИНСКИЙ ПИСАТЕЛЬ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Стенограмма выступления в Свободном институте высшего образования. Опубликовано в 1932 г. Перевод сделан по изданию: Хорхе Луис Борхес. Полное собрание прозаических произведений. Том I. Мадрид. 1979. Печатается с сокращениями

Стр. 63. *Гаучистская поэзия, или поэзия гаучо*, развивавшееся со второго десятилетия XIX в. в литературе Аргентины и Уругвая поэтическое течение, представители которого обратились к фольклору так называемых гаучо — скотоводов и пастухов, населявших пампу, и создали на его основе ряд выдающихся произведений. Лучшее из этих произведений — поэма Хосе Эрнандеса «Мартин Фьерро» (1872) — стало поистине народной книгой и приобрело мировую известность.

Пайадор — бродячий певец, хранитель, а отчасти и творец песенного фольклора гаучо.

Стр. 64. «*Паулино Лусеро, или Песни гаучос Рио-де-ла Платы, сражающихся против тиранов Аргентины и Восточной республики Уругвай*» (1839—1851) — книга аргентинского поэта Иларио Аскасуби; «*Фауст*» (1866) — поэма аргентинского поэта Эстанислао дель Кампо, в которой один гаучо рассказывает другому содержание оперы Гуно «Фауст», увиденной и услышанной им в Буэнос-Айресе.

Стр. 65. *Пайада между Мартином Фьерро и Негром* — эпизод из поэмы Хосе Эрнандеса «Возвращение Мартина Фьерро» (1879), где изображается традиционное поэтическое состязание двух гаучо

АУГУСТО РОА БАСТОС (Augusto Roa Bastos, p. 1917)

Парагвайский писатель. Вырос в крестьянской семье; семнадцати лет ушел добровольцем на войну между Парагваем и Боливией, на собственном опыте изведав ужасы братоубийственной бойни, затеянной по указке империалистических держав. В 1947 г. принял участие в народном восстании против реакционной диктатуры Мориниго, вместе с потерпевшей поражение армией повстанцев перешел аргентинскую границу; с тех пор живет в изгнании; последние годы преподает в университетах Франции.

В рассказах, составивших его первую книгу, «Гром среди листьев» (1953), Роа Бастос воссоздал специфические черты парагвайского народного мироощущения, в котором мифология индейцев гуарани сплывалась с элементами христианской религии. Сборник был посвящен Мигелю Анхелю Астуриасу, следуя которому парагвайский писатель нащупывал путь к сочетанию способов реалистического изображения действительности с традициями народного мифомышления. Этот принцип получил развитие в романе «Сын человеческий» (1959), где повествуется о судьбе парагвайского народа и его освободительной борьбе на протяжении нескольких десятилетий XX в.

Работая над следующим романом, «Я. Верховный» (1974), посвященным историческому лицу — доктору Франсиа, единолично правившему Парагваем с 1814 по 1840 г., Роа Бастос критически пересматривает установки «магического реализма» и «чудесной реальности» и обращается к опыту полифонического романа. Используя фантастический вымысел, писатель превращает книгу в свободный диалог голосов и документов, в который вовлекается и читатель.

Роа Бастоса отличает глубокий интерес к теоретическим проблемам современной прозы; в своих выступлениях и статьях он стремится осмыслить не только собственный опыт, но и опыт нового латиноамериканского романа в целом.

ОБРАЗ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЫ

Выступление на симпозиуме, посвященном проблемам латиноамериканской культуры (1965 г.). Перевод сделан по тексту, опубликованному в сборнике «Критика современного ибероамериканского романа», Мехико. 1973.

Стр. 73. *индейнистская литература*— широко распространенное в литературе различных стран Латинской Америки XIX—XX вв. течение, представители которого посвятили себя изображению жизни индейцев.

Романсеро— совокупность испанских народных романсов (лиро-эпических народных песен), бытующих в устной традиции с XV в.

Стр. 74. *...наблюдавшимся в период всеобщего враждебного отношения к Испании*— здесь автор имеет в виду тот наступивший после 1826 г. период, когда в государствах Латинской Америки, завоевавших независимость от Испании, все испанское стало крайне непопулярным.

...иберийский, несмотря на иную географическую привязку, гротескный мир «Тирана Бандераса»...— В романе испанского писателя Валье-Инклана «Тиран Бандерас» (1926) действие разворачивается в вымышленной латиноамериканской стране, но, как считает Роа Бастос, характер изображения здесь остается иберийским, т. е. испанским.

Стр. 79. *«Кантарес де хеста» («песни о подвигах»)*— памятники испанского героического эпоса.

ПИСАТЕЛЬ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «БОЭМИЯ»

Под этим общим заголовком, в связи с изданием на Кубе романа «Сын человеческий», кубинский журнал «Боземия» (1972. № 42) опубликовал три статьи, посвященные Роа Бастосу. Первая из них («Писатель о себе») представляет собою своеобразный автопортрет, написанный в третьем лице, вторая— интервью, третья— высказывания автора о своем романе.

Стр. 220. *манихейство*— религиозное течение, возникло в III в. В основе его дуалистическое учение о борьбе добра и зла, света и тьмы как изначальных и равноправных принципов бытия.

Стр. 223. *интраистория*— понятие, введенное испанским писателем и философом Мигелем де Унамуно и обозначающее глубинную жизнь народа, чуждую официальной истории.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ И ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ СОСТАВИТЕЛЯ

Статья опубликована в газете «Эль Насиональ» (Каракас) 8 января 1978 г.

МАРИО ВАРГАС ЛЬОСА (Mario Vargas Llosa, p. 1936)

Перуанский писатель. Подростком был отдан в военное училище: в 1958 г. окончил университет в Лиме, а впоследствии защитил диссертацию по филологии в Мадридском университете. В 1958 г. опубликовал первый сборник рассказов «Вожаки», а в 1963 г.— роман «Город и псы». Мировую известность принес ему роман «Зеленый дом» (1966), удостоенный в 1967 г. международной премии имени Ромуло Гальегоса.—многоплановое, сложно организованное повествование, охватывающее несколько десятилетий жизни перуанского общества в XX в. Социально-политической действительности Перу в период реакционной диктатуры Одриа (1948—1956) посвящен роман «Разговор в «Соборе» (1969).

Напряженный интерес к насущным проблемам Перу, социальный критицизм, повествовательное новаторство, которое включает в себя и обращение к широкому кругу традиций мировой литературы, от рыцарского романа до Толстого и Флобера (последнему Варгас Льюса посвятит специальное исследование).— все это сделало его одним из ведущих мастеров новой латиноамериканской прозы. В начале своего творческого пути Варгас Льюса отрицал значение смехового начала, которое считал противопоказанным романному жанру, но в процессе работы над романом «Капитан Панталеон и Рота добрых услуг» (1973), разоблачающим фальшь официальных устоев и лицемерие буржуазного общества, отказался от своего предубеждения и использовал реалистический гротеск.

Литературно-критические работы и выступления Варгаса Льюсы отличает основательная филологическая эрудиция, обостренный интерес к теоретическим проблемам современного романа, стремление осмыслить не только

собственный опыт, но и опыт современников (так, он написал монографию о творчестве Гарсиа Маркеса).

РОМАН (фрагмент)

Книга «Роман» (1969) представляет собой обработанный текст лекций, прочитанных Варгасом Льосой в университете г Лимы

«ПРИМИТИВНЫЙ» И «СОЗИДАЮЩИЙ» РОМАН В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Статья публиковалась в ряде периодических изданий Латинской Америки и Европы конца 60-х гг. Перевод сделан по тексту, опубликованному в сборнике «Критика современного иberoамериканского романа», Мехико, 1973. Печатается с сокращениями.

Стр. 94. ...*чилиец Блест-Гана, эпигон Бальзака*— основоположник критического реализма в чилийской литературе Альберто Блест-Гана действительно испытал огромное влияние Бальзака, но при этом был достаточно самобытным писателем, так что называть его «эпигоном» нет оснований.

Стр. 96. ...*темы здесь по преимуществу тремедистские...*— Тремедистскими (от слова tremendo—ужасный) назывались произведения, появившиеся в испанской литературе 40-х гг. XX в. и рассказывавшие об ужасной в своей обыденности жизни франкистской Испании.

АМАДИС В АМЕРИКЕ

Статья о романе Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», впервые опубликованная в журнале «Амару» (1967, № 3) (Перу). Перевод сделан по изданию: Собрание текстов о Габриэле Гарсиа Маркесе. Гавана, 1969.

Стр. 316. *рыцарь Сифар, Эплиандан, Флоризель Низейский*—персонажи рыцарских романов.

Галионы—парусные суда XVI в., имевшие до семи палуб. Использовались испанцами для доставки через океан сокровищ Нового Света.

«ЛУЧШАЯ КНИГА ВСЕГДА ЕЩЕ ВПЕРЕДИ» (Из беседы с советскими латиноамериканистами)

Беседа состоялась в мае 1977 г. в редакции журнала «Латинская Америка». Полностью опубликована там (1977, № 6).

ФЕРНАНДО АЛЕГРИА (Fernando Alegria, р. 1918)

Чилийский писатель, литературовед. Окончив университет в Сантьяго, продолжал образование в Соединенных Штатах, где занялся изучением латиноамериканской литературы и стал профессором университета в Калифорнии, там последние годы живет постоянно. Вместе с тем Алегрía сохраняет прочную связь с родиной: он горячо поддерживал демократические преобразования, осуществленные правительством Народного единства в Чили, а после военно-фашистского переворота 1973 г. активно участвует в международном движении солидарности с чилийским народом, борющимся против режима Пиночета.

Реалистом, стремящимся оплодотворить национальные традиции опытом современной мировой литературы, выступает Алегрía в сборнике рассказов «Поэт, который стал червяком» (1956), в романах «Хамелеон» (1951) и «Призовая лошадь» (1957)—истории походов молодого чилийца в Соединенных Штатах. Разоблачению «американского образа жизни» посвящена его публицистическая книга «Америка, Америкка, Америкка» (1970). Широкою известность завоевали литературоведческие труды Фернандо Алегрía. Среди них—книги «Уолт Уитмен в Испанской Америке» (1954), «Краткая история испано-американского романа» (1959), «Границы реализма. Чилийская литература XX века» (1962, переведена на русский язык).

ПОРТРЕТ И АВТОПОРТРЕТ, ИСПАНО-АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН ПЕРЕД ЛИЦОМ ОБЩЕСТВА

Статья, опубликованная в журнале «Апортес» (1968, № 8), выходящем во Франции. Печатается с сокращениями.

Стр. 107. *...книги, в которых неотесанный крестьянин парит в высоте на выросших из горба крыльях и радостно сгорает, приближаясь к богу.*— Имеется в виду повесть-сказка «Альсино» (1920), принадлежащая чилийскому писателю Педро Прадо.

Стр. 110. *гринго*— презрительная кличка североамериканцев в странах Латинской Америки.

КАРЛОС ФУЭНТЕС (Carlos Fuentes, р. 1928)

Мексиканский писатель. По окончании университета поступил на дипломатическую службу. В 1954 г. опубликовал первый сборник рассказов «Замаскированные дни». Шумный успех завоевал его первый роман «Край безоблачной ясности» (1958),—панорама жизни современного мексиканского общества, созданная с помощью новаторских повествовательных средств. Становление и судьба мексиканской буржуазии—центральная тема романов «Спокойная совесть» (1959) и «Смерть Артемио Круса» (1962), остающегося до сих пор самым значительным произведением Фуэнтеса. Беспощадный реалистический анализ социальной действительности, последовательная ее демифологизация, плодотворная разработка новых повествовательных форм выдвинули писателя в первый ряд современной латиноамериканской прозы. В романе «Смена кожи» (1967) он подвергает жестокой критике мифы новейшего общества потребления.

С конца 60-х годов, увлекшись экспериментаторством, Фуэнтес становится приверженцем неоавангардизма и выдвигает в качестве главной задачи современного писателя «создание новых языковых структур». С наибольшей последовательностью эта программа реализована им в романе «Наша земля» (1975), где поставлены важнейшие проблемы истории Латинской Америки, но крайняя усложненность формы препятствует установлению авторского контакта с читателем.

В 1978 г. Фуэнтес был удостоен международной премии имени Ромуло Гальегоса. На протяжении всего творческого пути он выступает как критик и теоретик, подвергающий истолкованию опыт нового латиноамериканского романа.

НОВЫЙ ИСПАНО-АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН (фрагменты)

Книга Фуэнтеса «Новый испано-американский роман» была опубликована в Мехико в 1969 г.

Стр. 112. *Ацтеки, кечуа, каробы*—коренные индейские народы и племена Америки.

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС (Gabriel Garcia Marquez, р. 1928)

Колумбийский писатель. Детство провел в провинциальном городке Арака-така, ставшем, под именем Макондо, местом действия многих его произведений. Не закончив университета, занялся журналистикой. В 1947 г. опубликовал первый рассказ, в 1955 г.—повесть «Палая листва». В Европе, где Гарсиа Маркес провел несколько лет в качестве корреспондента колумбийской газеты, была написана повесть «Полковнику никто не пишет» (1958). Поселившись в Мексике, Гарсиа Маркес опубликовал здесь роман «Недобрый час» (1962) и сборник рассказов «Похороны Мамаы Гранде» (1962).

Всемирную известность завоевал его роман «Сто лет одиночества» (1967)—пронизанное фольклорно-мифологическими мотивами повествование о судьбе шести поколений семьи Буэндиа, основателей Макондо. В причудливой семейной хронике по-своему отражаются и пародируются существенные черты истории Колумбии, Латинской Америки, а также всего буржуазного миропорядка. В романе «Осень патриарха» (1975) Гарсиа Маркес воссоздает и

одновременно развенчивает миф о латиноамериканском диктаторе. Последний его роман — «Хроника одной смерти, о которой знали заранее» (1981) — вышел одновременно в четырех испаноязычных странах общим тиражом в миллион экземпляров.

Гарсиа Маркес выступает также как публицист. Друг революционной Кубы, он особенно активизировал свою общественную деятельность после военно-фашистского переворота в Чили. В 1972 г. он удостоен международной премии имени Ромуло Гальегоса. Лауреат Нобелевской премии 1982 г.

Критических статей, а тем более теоретических работ Гарсиа Маркес не пишет, однако в устных выступлениях и в интервью он охотно делится своими литературными взглядами, рассказывает о собственном опыте.

ДИАЛОГ О РОМАНЕ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Текст совместного публичного выступления Габриэля Гарсиа Маркеса и Марио Варгаса Льосы, состоявшегося в Лиме в конце 60-х гг., был издан отдельной книгой «Роман в Америке» (Лима, 1968). Печатается с сокращениями.

Стр. 123. ...*Как раз теперь я разрабатываю историю вымышленного диктатора.*— Гарсиа Маркес говорит о замысле своего романа «Осень патриарха».

Стр. 129. *кумбия, или кумбиамба*, — народный танец в странах Карибского бассейна.

Стр. 140. «*колумбийская виоленсия*» (*violencia* — (исп. — насилие) — так называется период гражданской войны в Колумбии, начавшейся после убийства лидера либеральной партии Гаитана (1948).

Стр. 141. *повесть «Полковнику никто не пишет»*...— *это не вполне искренняя книга.*— Это утверждение впоследствии опроверг сам Гарсиа Маркес, заявивший даже, что «Полковнику никто не пишет» — его лучшее произведение (см. с. 290).

ИЗ БЕСЕДЫ С ЛУИСОМ СУАРЕСОМ

Беседа Гарсиа Маркеса с мексиканским журналистом Луисом Суаресом опубликована в журнале «Сьемпре!» 19 июня 1978 г. (Мехико). Перевод (с сокращениями) печатается по публикации в журнале «Вопросы литературы» (1980, № 3).

Стр. 253. *калипсо* — танец Антильских островов, сопровождающийся пением.

Стр. 255. ...*история лиценциата Видриеры.*— Имеется в виду новелла Сервантеса «Лицензиат Видриера» (из сборника «Назидательные новеллы». 1613), герой которой — «разумный безумец», вообразивший, будто он сделан из стекла.

ИЗ БЕСЕДЫ С МАНУЭЛЕМ ПЕРЕЙРОЙ

Беседа Гарсиа Маркеса с кубинским журналистом Мануэлем Перейрой опубликована в журнале «Бозмия» 2 февраля 1979 г. (Гавана). Перевод печатается по публикации в журнале «Вопросы литературы» (1980, № 3).

Стр. 265. «*Ласарильо с Тормеса*» (полное название — «*Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения*») — испанская повесть, анонимно изданная в 1554 г. и положившая начало жанру плутовского романа.

«...МНОГОЕ Я РАССКАЗАЛ ВАМ ВПЕРВЫЕ...»

(из беседы с советскими латиноамериканистами)

Беседа состоялась в августе 1979 г. в редакции журнала «Латинская Америка» (Москва), где полностью опубликована. 1980, № 1.

Стр. 271. *гуайява* — плод тропического американского дерева гуайява.

...*как это случилось с Карреро Бланко?*...— Имеется в виду террористический акт, жертвой которого в декабре 1973 г. стал премьер-министр франкистского правительства Испании, адмирал Карреро Бланко.

Перуанский писатель. Детство провел в одной из горных провинций страны. «Я сызмальства знаю,—писал он,—что такое индейская община, являющаяся, на мой взгляд, самой благородной частью современного общества». Учился в военном училище, окончил университет в Лиме, стал журналистом, опубликовал несколько сборников стихов. Принимал участие в освободительной борьбе индейцев Перу, попал в тюрьму, несколько раз подвергался ссылке. Скорса—один из основателей и генеральный секретарь «Движения перуанских общин», поставившего целью защиту угнетенных индейцев.

Широкую известность приобрели четыре романа Скорсы, которые сам он назвал «балладами»: «Траурный марш по селенью Ранкас» (1970), «Гарабомбоневидимка» (1976), «Бессонный всадник» (1977) и «Сказание об Агапито Роблесе» (1977), посвященные современной борьбе перуанских индейцев-общинников за землю и свободу, они воссоздают драматические эпизоды этой борьбы, используя традиции и формы народного мифотворчества.

БОГАТСТВО РЕАЛЬНОСТИ—БОГАТСТВО СЛОВА (из интервью)

Ответы на вопросы, предложенные писателю французским журналом «Нувеэль ревью де дё монд» (1974, № 3). Печатаются с сокращениями.

Стр 162. «Сообщение»—понятие, употребляемое структуралистами.

МАРИО БЕНЕДЕТТИ (*Mario Benedetti*, p. 1920)

Уругвайский писатель. Образование получил в Монтевидео, в литературе дебютировал стихами, но затем стал работать во всех литературных жанрах—в поэзии (сборники «Неизгладимый канун», 1945; «Будничные поэмы», 1963; «Познание отчизны», 1963), драматургии (пьесы «Вы, например», 1957; «Репортаж», 1958; «Туда и обратно», 1963), критике и литературоведении (книги «Марсель Пруст и другие очерки», 1951; «Уругвайская литература—век двадцатый», 1963; «Гений и фигура Хосе Энрике Родо», 1966), прозе и публицистике. Реалистически изобразил современную действительность Уругвая и нравы буржуазного общества в рассказах (сборники «Этим утром», 1949; «Последнее путешествие и другие рассказы», 1951; «Жители Монтевидео», 1959) и завоевавших широкую известность романах «Спасибо за огонек» (1965) и «День рождения Хуана Анхеля» (1971).

Большое влияние на творческую деятельность Бенедетти оказала кубинская революция. Свои взгляды на социальное значение литературы и гражданский долг писателя он наиболее полно выразил в сборнике статей «Писатель Латинской Америки и возможная революция» (1974).

Как активный деятель революционного движения, Бенедетти после установления в Уругвае режима военной диктатуры (1973) был вынужден эмигрировать из страны. Последние годы живет на Кубе, много занимаясь литературно-организационной работой.

ОТВАЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТСТАЛОГО КОНТИНЕНТА

Статья, написанная для сборника, изданного ЮНЕСКО, «Латинская Америка в ее литературе» (Париж. 1968). Перевод сделан по тексту, опубликованному в книге: Марио Бенедетти. Писатель Латинской Америки и возможная революция. Мехико. 1977. Печатается с сокращениями.

Стр. 149. *гомогенез*—здесь: процесс объединения.

теухэльче (техуэльче)—коренные индейские племена, жившие на территории Пагагонии (Южная Аргентина). К началу двадцатого века были почти полностью истреблены.

Стр. 153. *...пропасть... между двумя аргентинскими городскими романами: «Бухта молчания», опубликованным в 1940 году, и «Игра в классики», появившимся двадцать три года спустя.*—«Бухта молчания»—роман Эдуардо Маллеа. «Игра в классики»—роман Хулио Кортасара.

Стр. 154. *...вспомним не только «Славу дона Рамиро» или «Севильское волшебство»...*— Действие романов «Слава дона Рамиро» (1908) аргентинского писателя Энрике Ларреты и «Севильское волшебство» (1926) уругвайца Карлоса Рейлеса разворачивается в Испании.

Стр. 156. *...Природа для нас—мир большой и чуждый, но прежде всего чуждый.*— Здесь перефразируется название романа перуанского писателя Сиро Алегри — «В большом и чуждом мире» (1941)

ЭРНЕСТО САБАТО (*Ernesto Sabato*, р. 1911)

Аргентинский писатель. По образованию физик. Литературную деятельность начал в 1943 г., выступая с критическими статьями и философскими эссе. В романе «Туннель» (1948), представляющем собою анализ болезненной психологии отщепенца, писатель изобразил духовный кризис буржуазного общества. Наиболее известный роман Сабато «О героях и могилах» (1961) представляет собою попытку синтезировать национальное и универсальное, конкретно-историческое и вечное в рамках семейной драмы — попытку, не во всем удавшуюся, но по-своему обогатившую опыт новой латиноамериканской прозы. Свои взгляды на жизнь и литературу Сабато изложил в книге эссе «Писатель и его призраки» (1964)

ИЗ ИНТЕРВЬЮ

Интервью, данное писателем аргентинскому журналу «Кларин», было перепечатано кубинским журналом «Кайман барбудо» (1970, № 41). По этой публикации и сделан перевод отрывков.

Стр. 166. *...Мы сейчас переживаем период неокультурнизма, сплавленного с неоконцептизмом.*— Автор усматривает в современной испаноязычной литературе возрождение двух стилевых тенденций, соперничавших в литературе испанского барокко (XVII в.) — культурнизма и концептизма. Для культурнизма характерен так называемый «темный стиль»: искусственно усложненный синтаксис, использование неологизмов, сложных метафор, перифраз; для концептизма — стремление сочетать максимальную выразительность с предельным лаконизмом и смысловой насыщенностью каждого слова, каждой фразы («трудный стиль»).

палиндром (греч.) или *перевертень* — фраза или стих, которые могут читаться спереди назад и сзади наперед, сохраняя при этом определенный смысл.

РОБЕРТО ФЕРНАНДЕС РЕТАМАР (*Roberto Fernandez Retamar*, р. 1930)

Кубинский поэт, литературовед, публицист, общественный деятель. Член Коммунистической партии Кубы. Дебютировал в 1950 г. книгой стихов «Элегия как гимн», за которой последовали поэтические сборники «Две родины» (1952) и «Гимны и беседы» (1955). Победа кубинской революции и строительство новой культуры, в котором Фернандес Ретамар принял активное участие, наделили его поэзию чувством социального оптимизма, получившим воплощение в сборнике «Теми же самыми руками» (1962) и других поэтических циклах. В 1973 г. он опубликовал книгу стихов «Параллельная тетрадь», посвященную сражающемуся Вьетнаму.

Важное место в творчестве Фернандеса Ретамара занимает эссеистика, посвященная актуальным проблемам кубинской и латиноамериканской культуры (книги «Калибан», 1971, «Введение в Хосе Марти», 1978, и др.). Он является профессором Гаванского университета и редактором журнала «Каса де лас Америкас».

ВКЛАД ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ЛИТЕРАТУР В МИРОВУЮ КУЛЬТУРУ XX ВЕКА

Фрагмент из доклада, произнесенного на VIII Конгрессе Международной ассоциации сравнительного литературоведения в Будапеште (август 1976 г.).

Перевод (с сокращениями) печатается по публикации в журнале «Латинская Америка», (1978. № 5).

Стр. 170. *события 1959 г. ...* — имеется в виду победа кубинской революции (январь 1959 г.).

ЖОРЖИ АМАДУ (*Jorge Amado*, р 1912)

Бразильский писатель, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1951). Детство провел на плантациях какао в штате Баия, жизнь которого остается для Амаду и поныне неиссякающим источником творческого вдохновения. В 1931 г. опубликовал сатирический роман «Страна карнавала», за которым последовали романы о жизни батраков и рабочих — «Какао» (1931), «Пот» (1933). В так называемом «первом цикле романов о Баие» — «Жубиба» (1935), «Мертвое море» (1936), «Капитаны песка» (1937), существенную роль играет фольклорное начало.

Активный участник революционного движения, член Бразильской коммунистической партии, Амаду в 1937 г. был арестован, много лет провел в изгнании и окончательно вернулся на родину лишь в 1952 г. За это время им были созданы романы, посвященные освободительной борьбе бразильского народа — «Бескрайние земли» (1943), «Город Сан-Жоржи дос Ильеус» (1944). «Красные всходы» (1946), «Подполье свободы» (1952).

Роман «Габриэла, гвоздика и корица» (1958) ознаменовал собою возвращение Амаду к фольклорной поэтике — на новом, высшем уровне. Сплав быта и легенды, житейской реальности и сказочного вымысла определяет своеобразие «второго баиянского цикла», который создается писателем с конца 50-х годов, — в него входят книги повестей «Старые моряки» (1961) и «Пастыри ночи» (1964), романы «Дона Флор и два ее мужа» (1966), «Лавка чудес» (1969), «Тереза Батиста, уставшая воевать» (1972). «Парадный мундир, китель и ночная рубашка» (1981).

Если первый цикл романов о Баие во многом предвосхитил художественные открытия новой латиноамериканской прозы, то, начиная с «Габриэлы», творчество Амаду фактически принадлежит к этой прозе. Следует, впрочем, заметить, что сам Амаду принципиально отвергает понятие «латиноамериканская литература», а себя считает чисто бразильским — и только бразильским — писателем.

РЕЧЬ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ПО СЛУЧАЮ ИЗБРАНИЯ ЕГО ЧЛЕНОМ БРАЗИЛЬСКОЙ АКАДЕМИИ

Жоржи Амаду был избран членом Бразильской академии литературы в 1961 г. Перевод его речи на торжественном заседании, посвященном этому событию, сделан по тексту, опубликованному в книге: Жоржи Амаду. Документы. Лиссабон, 1964. Печатается с сокращениями.

Стр. 202. *...Моему поколению, выросшему на гребне волны вооруженного народного движения...* — Имеются в виду восстания в городах Сан-Паулу и Санту Анжелу (1924) и героический поход колонны повстанцев под руководством Луиса Карлоса Престеса (1924—1927), а также вооруженная борьба бразильского народа против реакционной олигархии, развернувшаяся в 1930 г.

Стр. 204. *...группа «Лук и стрела» размышляла... над проблемами сан-наулистского модернизма, антропофагии и «возвращения к дикарю»...* Модернизмом в бразильской литературе принято называть авангардистское течение 20-х гг., возникшее в г. Сан-Паулу. «Некоторые из «модернистов» дошли до таких националистических крайностей, что основали журнал «Ревиста де Антропофагия», программой которого было возвращение к дикарю, к индейцу-каннибалу и ликвидация всех чужеземных элементов в бразильской литературе» (Артуро Торрес-Риосеко. Большая латиноамериканская литература. М., 1972, стр. 234).

Стр. 205. *капоэйра* — бразильская народная игра негритянского происхождения: борьба-танец под музыку и песни, где каждый выпад сопровождается сложными акробатическими движениями.

кандомбле (или *макумба*) — афрокатолический культ в Бразилии, наиболее распространен в штате Баия.

Стр. 206. *Ирасема*—индианка, героиня одноименного романа Аленкара, опубликованного в 1865 г.

Капиту—героиня романа Машаду д'Асиса «Дон Касмурро» (1899).

Стр. 209. «*Господский дом и барак рабов*» (1933)—фундаментальный труд бразильского историка и социолога Жильберто Фрейре, посвященный социально-экономическим проблемам северо-восточных районов Бразилии.

Стр. 212. ...*Как-то раз один человек был арестован и осужден на долгий срок... Я написал книгу, радуя за его освобождение.*—Речь идет о вожде Коммунистической партии Бразилии Луисе Карлосе Престесе, который был в 1936 г. арестован и провел в тюрьме почти десять лет. Его жена, Ольга Бенарио Престес в 1944 г. погибла в гитлеровском концлагере. Книга Амаду «Рыцарь надежды. Жизнь Луиса Карлоса Престеса» вышла в 1942 г.

...*фамилию Мангабейра их семья приняла во время борьбы за независимость...*—Имеется в виду развернувшееся в начале XIX в. движение за независимость португальских колоний в Америке, завершившееся в 1822 г. провозглашением Бразилии независимой империей.

Стр. 215. *Ильеус (Сан-Жоржи дос Ильеус)*—город в штате Баия.

Пернамбуку (Ресифе)—город и порт на Атлантическом побережье Бразилии, столица штата Пернамбуку.

Реконкаво—река на северо-востоке Бразилии.

Иеманжа—богиня моря в культе кандомбле.

Ошосси—бог охоты.

Шанго—бог бурь, молний и грома.

БОРЬБА И ПРАЗДНИК НАРОДА (из интервью)

Интервью, взятое у Жоржи Амаду уругвайским журналистом Эрнесто Гонсалесом Бермехой, было опубликовано в газете «Эль Насиональ» (Каракас) 18 июня 1976 г.

Стр. 217 ...*идеологический контроль, установленный бразильским военным режимом...*—Имеются в виду антидемократические мероприятия, осуществленные правительством Кастелу Бранку, установившим в 1964 г. режим военной диктатуры в Бразилии

ХОСЕ МАРИЯ АРГЕДАС (Jose Maria Arguedas, 1911—1969)

Перуанский писатель. Вырос среди индейцев Южных Анд, овладел языком кечуа раньше, чем испанским; окончив университет в Лиме, посвятил свою общественную, научную и художественную деятельность защите интересов угнетенного индейского населения, изучению и пропаганде духовных ценностей индейской культуры. Выдающийся этнограф, доктор антропологии, опубликовавший несколько сборников индейского фольклора, Аргедас был представителем левого крыла в так называемом индеанизме—широком культурно-идеологическом движении интеллигенции, поставившем целью решение «индейской проблемы».

Первые же художественные произведения Аргедаса—рассказы, составившие сборник «Вода» (1935), и повесть «Кровавый праздник» (1940)—свидетельствовали о стремлении писателя не только изобразить жизнь индейцев-общинников, но и воссоздать присущее им коллективистское и мифологическое мировосприятие, осмыслить в его категориях всю окружающую действительность. Это стремление наиболее успешно реализовалось в самом значительном романе Аргедаса «Глубокие реки» (1958). Постоянно занимавшей писателя проблеме интеграции двух этносов, ставших основой перуанской нации, проблеме взаимооплодотворения различных культурных потоков, посвящен его роман «Кровь всех рас» (1964).

Я—НЕ БЕЗРОДНЫЙ

Речь, произнесенная при вручении Аргедасу премии Инки Гарсиаласо де ла Вега в Лиме в 1958 г. Перевод сделан по изданию: Собрание текстов о Хосе Мария Аргедасе. Гавана. 1976.

Стр. 235 *Тауантинсуйю*—так называлось государство древних инков.

сложившееся в XII—XIII вв. н. э. и разрушенное испанскими завоевателями в XVI в.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОЙ ВСТРЕЧЕ ПЕРУАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Эта встреча состоялась в г. Арекипа в 1966 г. Перевод выступления Артедаса сделан по тексту, опубликованному в книге «Первая встреча перуанских писателей», Лима, 1969.

ХУАН РУЛЬФО (*Juan Rulfo*, р. 1918)

Мексиканский писатель. Вырос в крестьянской среде, пятнадцати лет перебрался в Мехико, был фотографом, мелким служащим, затем стал сотрудником Института индейских проблем, работу в котором совмещает с литературной деятельностью.

Жизни крестьян родного штата Халиско посвящены две книги Рульфо — сборник рассказов «Равнина в пламени» (1953) и повесть «Педро Парамо» (1955), в которой история возвышения и гибели деревенского тирана поднята на уровень грандиозного обобщения.

Рульфо до сих пор остается автором только двух этих книг, которые оказали и продолжают оказывать огромное влияние на развитие новой латиноамериканской прозы.

ВЫЗОВ ТВОРЧЕСТВУ

Статья, опубликованная в журнале «Универсидад де Мехико» (1980, ноябрь).

ИЗ ИНТЕРВЬЮ

Интервью было взято у Х. Рульфо во время его пребывания на писательской встрече в Лас Пальмасе (Канарские острова) в конце 1979 г. Перевод сделан по тексту, опубликованному в журнале «Тезис» (1980, № 5, Мехико).

Стр. 247. *Буффало Билл* — прозвище американского авантюриста Уильяма Фредерико Коуди (1846—1917), описавшего свои похождения в ряде популярных книг.

Стр. 248. *Роман его...* — имеется в виду роман Мариано Асуэлы «Те, кто внизу» (1916).

ХУЛИО КОРТАСАР (*Julio Cortazar*, р. 1914)

Аргентинский писатель, поэт, эссеист. Вырос в Буэнос-Айресе, учился на литературно-философском факультете, много лет работал преподавателем в провинции, а вернувшись в столицу, служил в Книжной палате. С 1951 г. постоянно живет во Франции.

Литературную деятельность начал со стихов, которые пишет и поныне. Опубликованный в 1946 г. рассказ «Захваченный дом» положил начало успешной работе Кортасара в этом жанре. В своих рассказах, повестях, сказочных притчах, собранных в книгах «Бестиарий» (1951), «Конец игры» (1956), «Истории о хронопах и фамах» (1962), «Восьмигранник» (1974) и других, писатель использует свободный, нередко фантастический вымысел для разоблачения стандартов, фетишей и мифов буржуазного общества, для исследования психологии современного индивидуума, для выражения своей мечты о свободном и гармоничном человеке будущего. Опору этой мечте в реальной действительности Кортасар нашел в победившей кубинской революции, став ее другом и защитником. С этого времени он начинает ощущать себя сыном Латинской Америки, переживающей эпоху великих революционных потрясений.

Центральная проблема творчества Кортасара — духовное освобождение личности, подавленной и нивелируемой буржуазной системой — получила воплощение в романе «Выигрши» (1960), и в завоевавшем международную известность романе «Игра в классики» (1963). Герои романа «Книга Мануэля» (1974)

обретают внутреннюю свободу, встав на путь революционного переустройства общества.

Свои литературные взгляды Кортасар постоянно развивает и отстаивает в статьях и выступлениях, составляющих органическую часть его творчества.

О ПОЛОЖЕНИИ ИНТЕЛЛИГЕНТА В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ (Письмо Роберто Фернандесу Ретамару)

Статья в форме письма к редактору кубинского журнала «Каса де лас Америкас» Роберто Фернандесу Ретамару была впервые опубликована этим журналом (1967, № 45). Перевод сделан по тексту этой публикации.

Стр. 282. *Хронопы* — сказочные персонажи написанных Кортасаром «Историй о хронопах и фамах»: мечтатели, фантазеры, поэты, упрямые и беззащитные.

Стр. 286. *Юнгианский архетип*. — В системе взглядов швейцарского психолога и философа культуры Карла Густава Юнга (1875—1961) архетипы — древнейшие общечеловеческие образы.

ИЗ БЕСЕД С ЭНРИКЕ ГОНСАЛЕСОМ БЕРМЕХОЙ

Книга Энрике Гонсалеса Бермехи «Беседы с Кортасаром» была опубликована в Барселоне в 1978 г. Здесь дается (с некоторыми сокращениями) перевод 3-й и 4-й глав этой книги.

Стр. 295. *«дерево Мондриана»* — образ, навеянный картиной «Дерево», относящейся к раннему периоду творчества нидерландского художника, основателя геометрического абстракционизма Пита Мондриана (1872—1944).

Стр. 296. *«Питер Пан»* (1904) — фантастическая пьеса шотландского писателя Джеймса Барри о мальчике, который никогда не стал взрослым.

Стр. 300. *...занимаюсь «поисками утраченного времени»...* — Кортасар здесь использует название многотомной эпопеи Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» (1913—1927).

Стр. 305. *mate* — трава, из которой готовится особое рода чай, любимый напиток аргентинцев, уругвайцев и парагвайцев.

Стр. 306. *«Мореллиана»* — под этим названием Кортасар объединяет такие главы романа «Игра в классики», в которых приводятся высказывания одного из персонажей, старого писателя Морелли.

ХОСЕ ЛЕСАМА ЛИМА (Jose Lezama Lima, 1910—1976)

Кубинский поэт, эссеист, литературовед, прозаик. По образованию юрист. Автор поэтических книг «Смерть Нарцисса» и др. После победы кубинской революции Лесамы Лима становится директором департамента литературы и изданий Национального Совета по делам культуры, одним из вице-президентов Союза писателей Кубы, ведет исследовательскую работу в области литературоведения.

В единственном романе Лесамы Лимы — «Парадиз» (1966) воссоздается история внутренней жизни и художественного становления молодого кубинца на протяжении двух десятилетий. Сложный по форме, запечатлевший поэтическое видение мира, этот роман оказал существенное влияние на развитие новой латиноамериканской прозы.

«ВСПЫШКА МОЛНИИ, ВЫСВЕЧИВАЮЩАЯ БЛИЗКОЕ И ДАЛЕКОЕ»

Ответы Лесамы Лимы на вопросы анкеты, с которыми кубинский журнал «Каса де лас Америкас» обратился к деятелям культуры в связи с десятилетием победы кубинской революции, были опубликованы в этом журнале (1968—1969, № 51—52). По ним и сделан перевод. Печатается с сокращениями.

Стр. 310. *даосистская мудрость, или даосизм* — одно из ведущих течений древнекитайской философии, возникшее в VI—V вв. до н. э., а в I—III вв. н. э. превратившееся в религию.

Стр. 311. *протон* — в физике: элементарная положительно заряженная частица, ядро атома водорода; здесь — элементарная частица, первооснова.

Уругвайский писатель. Получил образование в Монтевидео, занимался журналистикой. В 1939 г. опубликовал повесть «Бездна» — исповедь отчужденного индивидуума, отчасти предвосхитившую проблематику экзистенциалистской литературы. Затем, переехав в Буэнос-Айрес, провел здесь 15 лет, работая в аргентинских журналах. Там написал цикл рассказов, повестей и романов, действие которых, начиная с романа «Краткая жизнь» (1950), происходит в вымышленном аргентинском городке Санта-Мария. Это цикл, объединяющий также романы «Верфь» (1961), «Хунга скелетов» (1965), повесть «Для одной безымянной могилы» (1959), сборники рассказов «Самый страшный ад» (1962), «Грустная, как она» (1963) и другие произведения.

С 1954 г. Онетти жил в Монтевидео, но после того, как в Уругвае установился режим реакционной военной диктатуры (1973), он, вместе с другими представителями левой интеллигенции, вынужден был эмигрировать и поселился в Испании.

ПО ВИНЕ ФАНТОМАСА

Под этим названием в журнале «Куадернос испаноамериканос» (1974, № 284, Мадрид) было опубликовано выступление Онетти на конференции латиноамериканских писателей, состоявшейся в мадридском Институте испанской культуры 19 ноября 1973 г. Печатается с сокращениями.

Стр. 329. «Лолита» — вышедший в 1955 г. в США и завоевавший скандальную известность роман Владимира Набокова, история любовной страсти взрослого мужчины к девочке-подростку.

...заглавие «*Иаков и другой*», прямо перекликающееся с библейским эпизодом. — Имеется в виду эпизод ветхозаветного предания (Книга Бытия, 32, 24): патриарх Иаков ночью борется с богом, который так и не может одолеть Иакова, повреждая ему только жилу в бедре.

РЕЧЬ ПРИ ВРУЧЕНИИ ПРЕМИИ СЕРВАНТЕСА

Премии Сервантеса, которая присуждается правительством Испании лучшим испаноязычным писателям, Онетти был удостоен в 1980 г. Текст его речи, произнесенной при вручении этой премии, опубликован в журнале «Сосиалиста» (1981, № 203, Мадрид). Печатается с сокращениями.

Стр. 334. *Сторукий гигант Бриар (Бриарей)* — в греческой мифологии сын бога неба Урана и богини земли Геи, чудовищное существо с пятьюдесятью головами и сотней рук.

КОЛЛЕКТИВНОЕ «НАПАДЕНИЕ» НА ОНЕТТИ

Под таким заглавием аргентинский журнал «Куадернос де кризис» (1974, № 6, Буэнос-Айрес) опубликовал текст беседы Онетти с группой аргентинских и уругвайских писателей и журналистов. Печатается с сокращениями.

Стр. 339. «Лицом своего несчастья» — намек на название повести Онетти «Лицо несчастья» (1960).

ВОЛОДЯ ТЕЙТЕЛЬБОЙМ (Volodia Teitelboim, p. 1916)

Чилийский писатель, литературовед, публицист, общественный деятель, член Политической комиссии ЦК Коммунистической партии Чили. Автор ряда литературоведческих исследований — в том числе книги «Человек и человек» (1969), посвященной русской литературе и ее восприятию в странах Латинской Америки. В 1952 г. опубликовал роман «Сын селитры» — художественную биографию ветерана рабочего движения в Чили Элиаса Лаферте. Личный опыт Тейтельбойма, брошенного, вместе с другими деятелями коммунистической партии, в концентрационный лагерь Писагуа реакционным правительством Гонсалеса Виделы, лег в основу романа «Семя на песке» (1957).

После военно-фашистского переворота в Чили (1973) Тейтельбойм находит-

ся в эмиграции, живет в Советском Союзе. С 1978 г. является главным редактором журнала «Араукария» (Мадрид), объединяющего патристические силы чилийской культуры. О кровавом режиме диктатора Пиночета, о борьбе чилийского народа за свободу он рассказывает в романе «Внутренняя война» (1980), используя художественные открытия новой латиноамериканской прозы.

ДВЕ РЕАЛЬНОСТИ РОМАНА «ВНУТРЕННЯЯ ВОЙНА» (из интервью)

Фрагменты из интервью, данного писателем журналу «Плюраль» (Мехико) и опубликованного там (1981, № 116).

Стр. 351. *Сесар Аугусто, генерал Эльтао, Сальвадор Альенде. Поэт. Надежда-Несмотря-Ни-На-Что. Доктор Франкенштейн. Драккула. Рауф...*— действующие лица романа «Внутренняя война», среди которых борцы за свободу Чили (Сальвадор Альенде, Поэт, т. е. Пабло Неруда), палачи чилийского народа (Сесар Аугусто— Пиночет, генерал Эльтао— генерал Густаво Ли), символические образы (Надежда-Несмотря-Ни-На-Что), собирательные персонажи (немец Рауф— военный преступник, укравшийся в Чили), а также персонажи, заимствованные из литературы и кино.

Стр. 352. *Полковник Динасени*— под этим именем, образованным из двух названий пиночетовской охраны: первоначального— ДИНА и сменившего его— СЕНИ, в романе Тейтельбойма изображен начальник охраны полковник Мануэль Контрерас.

Брюхан-Живодер— собирательный персонаж романа «Внутренняя война», озверелый палач.

операция «Кентавр»— условное название подготовленного Центральным разведывательным управлением США плана военного переворота в Чили.

Стр. 353. *Аламеда Бернардо О'Хиггинс*— один из центральных проспектов чилийской столицы.

МИГЕЛЬ ОТЕРО СИЛЬВА (Miguel Otero Silva, p. 1908)

Венесуэльский писатель, публицист, общественный деятель. Лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1980).

В романах «Лихорадка» (1939), «Мертвые дома» (1955), «Контора № 1» (1961, в русск. пер. «Город в саванне»), посвященных жизни и борьбе венесуэльского народа, писатель следует эстетике социального латиноамериканского романа 30-х годов, но начиная с романа «Смерть Онорио» (1963, в рус. пер. «Пятеро, которые молчали») Отеро Сильва, оставаясь верным прежней тематике, вступает на путь повествовательного новаторства, характерного для современной латиноамериканской прозы. В романе «Когда хочется плакать, не плачу» (1970), действие которого разворачивается в современной Венесуэле, пролог из жизни древнего Рима времен упадка предстает своего рода мифологемой, накладывающейся на последующее повествование о трагической судьбе трех юношей из разных классов общества. Диалогическое взаимодействие различных голосов становится основным средством художественного воплощения характера героя в романе «Лопе де Агирре, Князь Свободы» (1980), посвященном историческому лицу— конкистадору, который поднял восстание против власти испанского короля, а затем превратился в жестокого тирана.

ДОЛГ ХУДОЖНИКА

(из беседы с главным редактором журнала «Латинская Америка» С. А. Микояном)

Беседа состоялась в апреле 1980 г. в Каракасе. Полностью опубликована в журнале «Латинская Америка» (1980, № 12).

ПИСАТЕЛЬ ДОЛЖЕН ОТСТАИВАТЬ СПРАВЕДЛИВОСТЬ

(из беседы с советскими латиноамериканистами)

Беседа состоялась в редакции журнала «Латинская Америка» в декабре 1980 г., где полностью опубликована (1981, № 9).

- Альба дель Байо, Хулио — 179
 Альберти, Рафаэль — 179
 Альвеар, Эльвира де — 179
 Атилиера Мальта, Деметрио (р. 1909) —
 эквадорский писатель — 107
 Адан, Мартин (р. 1908) — перуанский
 поэт — 241
 Аларко, Луис Фелипе (р. 1913) —
 перуанский философ — 240, 241
 Алегриа, Кларибель (р. 1924) —
 сальвадорская писательница — 61
 Алегриа, Сиро (1909—1967) — перуанский
 писатель, автор романов о жизни ин-
 дийцев — 61, 94, 107, 108, 142, 151, 156,
 168, 237, 241, 384
 Алегриа, Фернандо — 7, 81, 104, 380
 Алексис, Жак Стефен (1922—1961) —
 гаитянский писатель, революционер —
 168
 Аленкар, Жозе Маргиньяну ди (1829—
 1877) — бразильский писатель-
 романтик, один из создателей «инде-
 аннистской» школы — 206—210, 386
 Алмейда, Жозе Америко ди (1887—?) —
 бразильский писатель — 209
 Альберди, Хуан Баутиста (1810—1884) —
 аргентинский писатель, политический
 деятель, философ, экономист и исто-
 рик — 74, 179
 Альянде Госсенс, Сальвадор (1908—
 1973) — чилийский политический и госу-
 дарственный деятель, с 1970 г. —
 президент Чили, лауреат междунаро-
 дной Ленинской премии «За укрепление
 мира между народами» (1973), убит в
 1973 г. во время военно-фашистского
 переворота — 350, 390
 Амаду, Жоржи — 3, 61, 168, 169, 201, 216,
 218, 385, 386
 Аморим, Энрике (1900—1960) —
 уругвайский писатель — 107
 Андреев, Леонид Николаевич — 248, 356
 Анри Кристоф (?—1820) — гаитянский
 политический и государственный де-
 ятель: бывший раб, затем один из
 вождей войны за независимость Гаити,
 в 1811 г. объявил себя монархом под
 именем Анри I, а в 1820 г. был свергнут
 восставшей армией и покончил жизнь
 самоубийством — 49, 52, 103, 375
 Апудей — 84, 116
 Арагон, Луи — 178, 179, 180, 368, 376
 Арбенс Гусман, Хакобо (1913—1971) —
 государственный деятель Гватемалы, с
 1951 по 1954 г. — президент страны,
 свергнут в результате вооруженной
 интервенции организованной США —
 196, 197, 377
 Аргедас, Альдисес (1879—1946) —
 боливийский писатель, социол., госу-
 дарственный деятель — 94
 Аргедас, Хосе Мариа — 13, 14, 61, 91, 98,
 99, 110, 111, 146, 152, 159, 161, 168, 171,
 172, 226, 233, 238, 320, 386, 387
 Арисменди, Родней (р. 1913) — деятель
 уругвайского и международного рабо-
 чего и коммунистического движения, с
 1955 г. — первый секретарь ЦК Компар-
 тии Уругвая — 10
 Аристотель — 225
 Арльг, Роберто (1900—1942) —
 аргентинский писатель — 96, 117, 327,
 328
 Арреола, Хуан Хосе (р. 1918) —
 аргентинский писатель-новеллист — 172,
 251
 Арсиньегас, Херман (р. 1900) —
 колумбийский писатель и обществен-
 ный деятель — 77
 Аскасуби, Иларио (1807—1875) —
 аргентинский поэт и публицист, один
 из представителей «таучистской» по-
 эзии — 64, 378
 Асорин (Хосе Мартинес Руис) — 342
 Асгуриас, Мигель Анхель — 3, 6, 7, 9, 10,
 13, 54, 74, 94, 108, 110, 117, 156, 159,
 164, 168, 169, 185, 226, 255, 358, 369,
 376, 377, 378
 Асурдуй де Падилья, Хуана (1781—
 1862) — участница и героиня борьбы за
 освобождение Перу от испанского
 ига — 52
 Асуала, Мариано (1873—1952) —
 мексиканский писатель, один из созда-
 телей так называемого «романа револю-
 ции» — 61, 94, 107, 115, 117, 248, 357,
 360, 387
 Атаульф — 249
 Бабель, Исаак Эммануилович — 356
 Баилле Беррес, Луис — 338
 Балиньо, Карлос (1848—1926) —
 кубинский революционер один из осно-
 вателей Коммунистической партии
 Кубы — 27
 Бальбоа, Сильвестре де (1563—ок.
 1624) — кубинский поэт — 41
 Балтус — 43
 Бальзак, Оноре де — 32, 33, 82, 94, 117,
 150, 187, 255, 340, 380
 Бандейра, Мануэл (1886—1969) —
 бразильский поэт — 168
 Банчс, Энрике (1888—?) — аргентинский
 поэт — 65, 66
 Барба, Жакоб Порфирио (Мигель Анхель
 Осорио) (1883—1942) — колумбийский
 поэт — 185
 Барбюс, Анри — 107
 Бароха-и-Неси, Пио — 174, 376
 Барри, Джеймс — 388
 Барриос, Эдуардо (1884—1963) —
 чилийский писатель — 107
 Барро, Жан Луи — 179
 Барт, Ролан — 163
 Батрес Монтуфар, Хосе (1809—1844) —
 гватемальский поэт-романтик, один из
 основоположников национальной гватема-
 льской литературы — 59

* В указателе аннотируются имена только *латиноамериканских* писателей (кроме авторов настоящего сборника — см. «Краткие справки»). деятелей культуры, исторических лиц.

- Бах, Иоганн Себастьян—38
 Бахтин, Михаил Михайлович—323
 Беккет, Самуэль—145, 374
 Бельо, Андрес (1781—1865)—
 венесуэльский просветитель, писатель,
 ученый, государственный деятель—58,
 150, 155, 377
 Бенедетти, Марио—11, 15, 16, 120, 148,
 171, 172, 226, 344, 383
 Бенитес Рохо, Антонио (р. 1931)—
 кубинский писатель—172
 Бергамин, Хосе—179, 376
 Бернарден де Сен-Пьер, Жак Анри—93
 Бийи Касарес, Адольфо (р. 1914)—
 аргентинский писатель—156
 Бичер-Стоу, Гарриет—44
 Бласко Ибаньес, Висенте—31, 174
 Блейк, Уильям—46
 Блест Гана, Альберто (1830—1920)—
 чилийский писатель-реалист—94, 106,
 150, 380
 Бликсен, Карен—322
 Боккаччо, Джованни—116
 Боливар-и-Понте, Симон (1783—1830)—
 венесуэльский патриот, полководец и
 государственный деятель, один из ру-
 ководителей войны за независимость
 испанских колоний в Америке—16, 28,
 373
 Бонапарт, Полина—49, 181
 Борхес, Хорхе Луис—14, 63, 81, 82, 90,
 99, 117—119, 134—138, 149, 154, 159,
 160, 169, 218, 226, 255, 302, 358, 377, 378
 Бош, Хуан (р. 1909)—доминиканский пи-
 сатель, литературовед, государствен-
 ный деятель—168, 279
 Брамс, Иоганн—36
 Брейгель, Питер—44, 159
 Бретон, Андре—178
 Брехт, Бертольт—41
 Бруль, Мариано (1891—1956)—
 кубинский поэт—177
 Буарки де Оланда, Шико (р. 1944)—
 бразильский композитор, певец и писа-
 тель—217
 Букман, Александр—негр с острова
 Ямайка, руководитель восстания негров
 на Гаити в 1791 г.—52
 Булгаков, Михаил Афанасьевич—276,
 323
 Булес, Франсиско—мексиканский исто-
 рик—247
 Бунюэль, Луис—139, 140
 Бурже, Поль Шарль Жозеф—35
 Бустаманте-и-Баливьян, Энрике (1884—
 1936)—перуанский поэт—241
 Бюттор, Мишель Мари Франсуа—157
 Вагнер, Рихард—40, 374
 Вайс, Петер—290
 Валери, Поль—36, 163, 186, 265, 290
 Валье-Инклан, Рамон дель—74, 351, 379
 Вальехо, Сесар (1892—1938)—
 перуанский поэт—118, 152, 180, 191
 Ван Гог, Винсент—51, 375
 Варас, Хосе Мигель (р. 1928)—чилийский
 писатель и публицист—350
 Варгас Вила, Хосе Мариа (1860—1903)—
 колумбийский романист—32
 Варгас Льюса, Марио—3, 7, 11, 12, 15, 61,
 84, 93, 110, 111, 120, 122—144, 154, 159,
 171, 226, 313, 319, 344, 370, 371, 379,
 380, 382
 Варезе, Эдгар—179
 Варела, Альфредо Мартин Педро (р.
 1914)—аргентинский писатель и обще-
 ственный деятель, лауреат междуна-
 родной Ленинской премии «За укрепле-
 ние мира между народами» (1972)—61
 Вега, Гарсиласо де ла—64, 355
 Вега, Гарсиласо де ла Инка (ок. 1539—
 ок. 1616)—первый перуанский пи-
 сатель, историк, философ, сын испанско-
 го конкистадора и дочери одного из
 правителей государства инков—6, 41,
 56, 58, 64, 178, 233, 234, 387
 Вега, Лопе де—258
 Веласкес, Диего—291
 Вербицкий, Бернандо (р. 1907)—
 аргентинский писатель—61
 Верилий—155, 466
 Вериссимо, Эрико (1905—1975)—
 бразильский писатель—209, 218
 Верн, Жюль—174, 327
 Вернике, Энрике (р. 1915)—аргентинский
 писатель—61
 Вестфален, Эмилио Адольфо фон (р.
 1911)—перуанский поэт—241
 Вильяверде, Сирило (1812—1894)—
 кубинский писатель, журналист, поли-
 тический деятель—30
 Вила Лобос, Эйтор (1887—1959)—
 бразильский композитор—37
 Виньяс, Давид (р. 1929)—аргентинский
 писатель—61, 158, 163, 171
 Витторини, Элис—82
 Витьер, Синтио (р. 1921)—кубинский по-
 эт и литературовед—168
 Вулф, Вирджиния—265, 275
 Вьегас, Пиньеиро—бразильский пи-
 сатель—204
 Вьейра, Жозе Жаралдо (1897—1977)—
 бразильский писатель—209
 Гайтан, Хорхе Эльсер (1898—1948)—
 колумбийский политический деятель—
 382
 Гальегос, Ромуло (1884—1969)—
 венесуэльский писатель, политический
 и государственный деятель—61, 94, 95,
 113, 114, 142, 159, 178, 255, 357, 379, 381
 Гамбоа, Федерико (1864—1939)—
 мексиканский писатель—106
 Гамсун, Кнут—30, 177, 247, 338
 Ганте, Педро де—374
 Гармендия, Сальвадор (р. 1928)—
 венесуэльский писатель—150, 159, 172
 Гарсиа Кальдерон, Вентура (1886—
 1959)—перуанский писатель—241
 Гарсиа Лорка, Федерико—179
 Гарсиа Маркес, Габриэль—3, 11, 14, 15,
 99, 103, 110, 111, 122—144, 153, 154,
 155, 158, 168, 171, 172, 226, 248, 253,
 257, 258, 266, 269, 313—317, 320, 324,
 344, 358, 370, 371, 380—382
 Гварди, Франческо—34
 Гейне, Генрих—45
 Гераклит—333
 Геснод—41
 Гёте, Иоганн Вольфганг—38, 40, 169
 Гиббон, Эдуард—66

Гильен Батиста, Николас (р. 1902) — кубинский поэт, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1954) — 26, 28, 168, 169, 173, 180

Гладков, Федор Васильевич — 108

Гимараэс Роза, Жоан (1908—1969) — бразильский писатель, один из творцов нового латиноамериканского романа — 61, 97, 98, 158, 160, 209, 218, 226

Гоголь, Николай Васильевич — 146, 276, 322, 356

Гойя, Франсиско — 351

Гомер — 64, 354

Гомес, Хуан Висенте — президент и фактический диктатор Венесуэлы в 1909—1935 гг. — 112, 277, 278, 279, 355, 356, 366, 370, 371

Гомес, Эуженио — бразильский писатель — 205

Гомес Вангуэмерт, Луис — 175

Гонгора-и-Арготе, Луис — 75, 355

Гонсалес Бермеха, Энрике — уругвайский журналист — 292, 386, 388

Гонсалес Вера, Хосе Сантос (1897—1970) — чилийский писатель — 159

Горький, Алексей Максимович — 82, 355, 356, 370

Гравина, Альфредо Данте (р. 1913) — уругвайский писатель — 152

Грасес, Педро — 70, 79

Греко, Эль (Доменико Теотокопули) — 34

Грин, Грэм — 254

Груши Эммануэль-Альфонс — 45

Гуиральдес, Рикардо (1886—1927) — аргентинский писатель, увековечивший образ гаучо в романе «Дон Сегундо Сомбра» (1926) — 61, 67, 94, 95, 107, 178, 357

Гумбольдт, Александр — 23, 146

Гуно, Шарль — 378

Гусман, Мартин Луис (1887—1976) — мексиканский писатель — 107, 115

Гусман, Никомедес (1914—1964) — чилийский писатель — 61

Гусман Бланко, Антонио — диктатор Венесуэлы с 1870 по 1887 г. — 33, 371

Гюго, Виктор — 44, 51, 175, 375

Данте Алигьери — 255

Дарио, Рубен (псевдоним; настоящее имя и фамилия — Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто, 1867—1916) — никарагуанский поэт, глава испаноамериканского модернизма, реформатор испаноязычной поэзии — 41, 59, 150, 164, 265, 275, 279, 355

Дебре, Режи — 258

Дега, Эдгар — 34

Декарт, Рене — 301

Депестр, Рене (р. 1926) — гаитянский писатель — 163

Деснос, Робер — 177—179

Десноэс, Эдмундо (р. 1930) — кубинский писатель — 159

Дефо, Даниэль — 143

Джойс, Джеймс — 12, 32, 33, 82, 88, 116, 145, 183, 192, 265, 339, 342, 349

Джотто (Амброджо ди Бондоне) — 291

Диас, Порфирио — президент, фактический диктатор Мексики с 1877 по 1880 и

с 1884 по 1911 гг. Был свергнут Мексиканской революцией 1910—1917 гг. — 23, 24, 112, 360, 370

Диас дель Кастильо, Берналь (ок. 1492—ок. 1582) — испанский конкистадор, автор «Правдивой истории завоевания Новой Испании» (1632) — 41, 55, 56

Диас Санчес, Рамон (1903—1968) — венесуэльский писатель — 61

Диккенс, Чарльз — 268

Дисней, Уолт — 266

Дойл, Артур Конан — 183

Доносо, Хосе (р. 1924) — чилийский писатель — 120, 136

Дос Пассос, Джон — 99, 360

Достоевский, Федор Михайлович — 15, 44, 82, 88, 146, 171, 248, 258, 276, 309, 322, 325, 342, 356, 366

Драйзер, Теодор — 117, 360

Дрогетт, Карлос (р. 1912) — чилийский писатель — 171

Друммонд де Андраде, Карлос (р. 1902) — бразильский поэт — 168, 218

Дюкасс, Исидор (Лотреамон) — 53, 375

Дюма, Александр — 174, 247, 322

Дюрер, Альбрехт — 46

Дюссельдорф, Джон — 343

Дюшамп, Марсель — 229

Дягилев, Сергей Павлович — 289, 374

Евтушенко, Евгений Александрович — 347

Жарри, Альфред — 50, 302

Жиано, Жан — 179

Жуве, Луи — 180

Золя, Эмиль — 31, 117, 175, 193, 212, 361

Иванов, Всеволод Вячеславович — 26, 42

Идальго, Бартоломе (1788—1822) — уругвайский поэт, основоположник «гаучистской» поэзии — 64

Икаса, Хорхе (1906—1978) — эквадорский писатель — 61, 94, 107, 142, 151

Исаакс, Хорхе (1837—1895) — колумбийский писатель — 93, 150, 157, 159

Истрати, Панаит — 30, 177

Ичасо, Франсиско (1901—1962) — кубинский критик, публицист — 176

Кайюа, Роже — 169

Калладо Антонио Карлос — бразильский писатель (р. 1917) — 218

Кальвино, Итало — 82

Камбронн, Пьер — 45, 374

Кампо, Эстанислао дель (1834—1880) — аргентинский поэт и писатель — 64, 378

Кампо, Анхель дель (псевдоним: Микрос. 1868—1908) — мексиканский писатель — 105, 106

Камю, Альбер — 290, 363

Кандидо, Антонио (р. 1918) — бразильский литературовед и социолог — 70, 71, 78, 163

Карвальо, Кампос де — бразильский писатель — 218

Карденаль, Эрнесто (р. 1925) — никарагуанский поэт, министр культуры в революционном правительстве Никарагуа — 155, 161, 164, 273

Кардозо, Луисо (р. 1913)—бразильский писатель—209

Каррентьер, Алехо—3, 5, 9, 11, 12, 13, 23, 30, 49, 75, 99, 102, 103, 110, 133, 136, 150, 154, 156, 157, 159, 160, 164, 168, 169, 171, 172, 174, 191, 226, 256, 279, 286, 316, 324, 358, 360, 361, 369—371, 372, 373, 375, 376

Каррера Бланко, Луис—382

Каррион-и-Карденас, Мигель де (1875—1929)—кубинский писатель—175

Кастильо Армас. Карлос—гватемальский полковник, возглавивший отряды, с помощью которых американский империализм осуществил в 1954 г. интервенцию в Гватемалу. С 1954 по 1957 г.—президент Гватемалы—196, 197, 377

Касгро Рус, Фидель (р. 1926)—руководитель Кубинской революции, первый секретарь ЦК Коммунистической партии Кубы, председатель Государственного Совета и Совета Министров Республики Куба, лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1961)—373

Кастру Алвис, Антониу ди (1847—1871)—бразильский поэт-романтик—206

Катурла, Алехандро Гарсиа (1906—1940)—кубинский композитор—177

Кафка, Франц—12, 33, 82, 88, 166, 255, 274

Кеведо-и-Вильегас, Франсиско—75, 258, 355

Кейруш, Ракель ди (р. 1910)—бразильская писательница—207, 209

Киплинг, Джозеф Редьярд—67

Кирико, Джорджо де—178

Кирога, Орасио (1878—1937)—уругвайский писатель—96, 117, 150, 159, 161

Клодель, Поль Луи Шарль—44, 159, 179, 251

Колдуэлл, Эрскин—340

Колоане, Франсиско (р. 1910)—чилийский писатель—172

Колумб, Христофор—4, 5, 42, 76, 178, 253, 311, 369

Кольридж, Сэмюел Тейлор—295

Кольясос, Оскар (р. 1942)—колумбийский писатель, критик, публицист—159

Конрад, Джозеф—255, 322

Конти, Арольдо (р. 1925)—аргентинский писатель—171

Кортасар, Хулио—3, 11, 14, 15, 92, 100, 101, 110, 111, 133, 134, 135, 136, 138, 159, 171, 172, 226, 279, 282, 292, 316, 320, 344, 348, 349, 358, 370, 384, 387, 388

Кортес, Эрнан (1485—1547)—испанский конкистадор, завоеватель Мексики—112, 195

Коста, Диас да—бразильский писатель—205

Коутиньо, Афрадио (р. 1911)—бразильский критик и эссеист—214

Кофиньо Лопес, Мануэль (р. 1936)—кубинский писатель—171

Крус, Хуана Инес де ла (псевдоним;

настоящее имя—Хуана Инес де Асбахе-и-Рамирес де Сантьяна: 1651—1695)—мексиканская поэтесса. Была монахиней, отсюда имя «сор»—«сестра»—26

Ксаммар, Луис Фабио (1911—1947)—перуанский писатель—241

Кунья, Эуклидис да (1866—1909)—бразильский писатель—172

Кутейщикова, Вера Николаевна—169

Куэвас, Хосе—мексиканский художник—251

Куэто, Карлос (р. 1913)—перуанский психолог и социолог—241

Лавкрафт—292

Лакло, Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло—88

Лам, Вильфредо (р. 1902)—кубинский живописец—50, 253

Ландивар, Рафаэль (1731—1793)—гватемальский поэт, писал на латинском языке—57, 58

Лара, Хесус (р. 1898)—боливийский писатель—61

Ларбо, Валери—40

Ларра, Марьяно Хосе де—74

Ларрета, Энрике (1875—1961)—аргентинский писатель—384

Лас Касас, Бартоломе де (1474—1566)—испанский священник, историк и публицист, защитник коренного населения Америки и обличитель зверств колонизаторов—5

Латчам, Рикардо (1903—1965)—чилийский критик, литературовед—150

Лаферте, Элиас (1886—1961)—деятель Коммунистической партии Чили—390

Леви Стросс, Клод—163

Легиа, Августо—перуанский президент, установивший режим личной диктатуры в стране с 1919 по 1930 г.—370

Ленин, Владимир Ильич—234, 357

Леньеро, Висенте (р. 1933)—мексиканский писатель—152

Леонов, Леонид Максимович—42, 356

Лесага, Ален Рене—73

Лесама Лима, Хосе—11, 98, 99, 101, 102, 136, 146, 159, 226, 289, 310, 388, 389

Линс ду Регу, Жозе (1901—1957)—бразильский писатель—209, 218

Липшиц, Алехандро (1883—1980)—чилийский физиолог, этнограф, общественный деятель—170

Лисарди—см. Фернандес де Лисарди

Ловелук, Хуан (р. 1929)—чилийский литературовед—81

Лонг—116

Лопес-и-Фуэнтес, Грегорио (1895—1966)—мексиканский писатель—108

Лопес Альбухар, Энрике (1872—1966)—перуанский писатель—241

Лугонес, Леопольдо (1874—1938)—аргентинский писатель—63

Лукач, Дьёрдь—180

Лус-и-Кабальеро, Хосе де ла (1800—1862)—кубинский патриот, ученый, публицист—311

Льюис, Мэтью—50

Льюис, Синклер—360

Лэмминг, Джордж (р. 1927) — барбадосский писатель, пишет на английском языке — 168
 Лютер, Мартин — 51, 375

Магдалено, Маурисио (р. 1906) — мексиканский писатель — 107
 Магомед — 66
 Макандаль (ум. 1758) — негр-раб, руководитель освободительного движения на Гаити, казненный властями — 52, 53
 Мак-Каллерс, Карсон — 340
 Малинче — индианка, любовница Эрнана Кортеса — 195
 Малларме, Стефан — 286
 Мальро, Андре — 180, 329
 Малтеа, Эдуардо (р. 1903) — аргентинский писатель — 109, 156, 159, 384
 Мангабейра, Жоан (1880—1964) — бразильский политический деятель — 212, 214
 Мангабейра, Октавио (1886—1960) — бразильский политический деятель — 212, 214
 Мангабейра, Франсиско — бразильский поэт — 212, 213
 Манн, Томас — 82, 306
 Манрике, Хорхе — 199, 355
 Мансисидор, Хосе (1895—1956) — мексиканский писатель — 61, 107
 Мантенья, Андреа — 25
 Маньяч, Хорхе (р. 1898) — кубинский писатель и публицист — 176
 Маречаль, Леопольдо (1900—1970) — аргентинский писатель — 156, 168
 Мариатеги, Хосе Карлос (1895—1930) — перуанский писатель, философ, общественный деятель, основатель Коммунистической партии Перу — 71, 234
 Маринельо, Хуан (1898—1977) — кубинский литературовед, эссеист, общественный деятель — 27, 28, 176, 180
 Маричалар, Антонио — 179
 Маркес, Рене (р. 1919) — пуэрто-риканский писатель — 172
 Маркес, Шавьер (1861—1942) — бразильский писатель — 204
 Маркес Родригес, Алексис (р. 1931) — венесуэльский литературовед — 26
 Марко Поло — 51
 Маркс, Карл — 26, 44, 169
 Мармоль, Хосе (1817—1871) — аргентинский писатель — 59
 Марти-и-Перес, Хосе Хулиан (1853—1895) — кубинский поэт, журналист, политический деятель, руководитель национально-освободительной борьбы кубинского народа против испанского господства — 8, 23, 27, 28, 29, 59, 93, 150, 161, 310, 311
 Мартинес, Вильена (1899—1934) — кубинский поэт, публицист, общественный деятель, один из основателей Коммунистической партии Кубы — 27, 175
 Мартинес Морено, Карлос (р. 1917) — уругвайский писатель — 120, 159, 344
 Мартинес Эстрада, Эсекиель (1895—1964) — аргентинский писатель, эссеист, литературовед — 150, 161, 163, 168, 290
 Мартурель, Джоанот — 86, 87, 91
 Массон, Андре — 50

Матос, Грегорио де (1633—1696) — бразильский поэт-сатирик колониальной эпохи — 218
 Матто де Тарнер, Клоринда (1854—1909) — перуанская писательница — 94
 Мачадо, Антонио — 361
 Мачадо, Херардо — президент Кубы с 1924 г., установивший в стране режим диктатуры, сметенной народным восстанием в 1933 г. — 27, 103, 176, 177, 279, 370, 371
 Машаду д'Ассис, Жоакин Мария (1839—1908) — бразильский писатель — 93, 206—209, 386
 Маяковский, Владимир Владимирович — 356, 361, 368
 Мелвилл, Герман — 146, 255
 Мелья, Хулио Антонио (псевдоним; настоящее имя — Никанор Макпарланд, 1903—1929) — кубинский публицист, революционный деятель — 27, 28
 Мендельсон-Бартольди, Феликс — 120
 Мендес, Мурило (р. 1901) — бразильский писатель — 168
 Менендес Франсиско — 52
 Менендес-и-Пелайо, Марселино — 57, 84
 Микеланджело Буонаротти — 34
 Микоян, Серго Анастасович — 354, 391
 Милтон, Джон — 255
 Миро, Габриэль — 342
 Миро, Хосе Мария (1868—1896) — аргентинский писатель — 106
 Миро Кесада, Франсиско (р. 1918) — перуанский философ — 12
 Мистраль, Габриэла (псевдоним; настоящее имя — Лусила Годой Алькаая, 1889—1957) — чилийская поэтесса, лауреат Нобелевской премии по литературе (1945) — 161, 169, 191
 Митре, Бартоломе (1821—1906) — аргентинский писатель, политический деятель, в 1862—1868 гг. — президент Аргентины — 64
 Молина, Хуан Рамон (1875—1908) — гондурасский писатель — 59
 Мондриан, Пит — 295, 388
 Моне, Клод — 34
 Монтень, Мишель де — 29, 301
 Монтескье, Шарль Луи де Секонда — 30, 373
 Монтефорте Толедо, Марио (р. 1911) — гватемальский писатель — 108
 Моравия, Альберто — 82, 116
 Моран, Рене — 30
 Моранс, Винисиус де (р. 1913) — бразильский поэт — 218
 Мориниго, Ихинио — президент-диктатор Парагвая в 1940—1948 гг. — 378
 Мунтанер, Рамон — 86, 87
 Муньос, Рафаэль Фелипе (1899—1982) — мексиканский писатель — 107, 115, 248
 Муриис, Хосе Кандидо де Андраде (р. 1895) — бразильский критик — 212

Набоков, Владимир Владимирович — 329, 389
 Нерсиа, Андреа де — 88
 Неруда, Пабло — 9, 10, 14, 18, 20, 118, 150, 155, 164, 168, 169, 179, 191, 372, 376, 377, 390

Нимейер, Оскар (р. 1907) — бразильский архитектор, строитель столицы страны — города Бразилиа — 218
Нуньес де Арсе, Гаспар — 265

Онетти, Хуан Карлос — 15, 97, 110, 120, 136, 146, 149 — 153, 155, 156, 171, 172, 226, 302, 313, 326, 333, 337 — 345, 389, 390

Ороско, Хосе Клементе (1883 — 1949) — мексиканский художник — 176, 251, 252
Ортега-и-Гассет, Хосе — 70, 163

Ортис, Фернандо (1881 — 1969) — кубинский этнограф, историк — 41, 177
Отеро Сильва, Мигель — 11, 61, 279, 354, 363, 370, 390

Отон, Мануэль Хосе (1858 — 1906) — мексиканский поэт — 155

Охеда, Алонсо де (ок. 1466 — 1515) — испанский конкистадор, действовавший на территории нынешней Венесуэлы — 112

Павезе, Чезаре — 82

Пазолини, Пьер Паоло — 82

Пальма, Рикардо (1833 — 1919) — перуанский писатель — 94

Пареха Диескансеко, Альфредо (р. 1908) — эквадорский писатель — 107
Парменид — 289

Пас, Октавио (р. 1914) — мексиканский поэт, эссеист, философ — 10, 78, 118, 163, 168, 252

Паскаль, Блез — 41, 301

Пасо, Фернандо дель (р. 1935) — мексиканский писатель — 164

Пастернак, Борис Леонидович — 368

Пегги, Шарль — 40, 42

Пере, Бенжамин — 178

Перейра, Мануэль — кубинский журналист — 382

Перес Гальдос, Бенито — 150, 174

Перес Прадо — 120

Перикл — 299

Перон, Эва — жена Хуана Доминго Перона, президента Аргентины в 1946 — 1955 гг. — 279

Петроний, Гай — 84

Пикассо, Пабло — 178, 327, 374

Пильняк, Борис Андреевич — 356

Пиранези, Джамбатиста — 34, 52

Писарро, Франсиско — (1475 — 1541) — испанский конкистадор, завоеватель Перу — 112

Пита Родригес, Феликс (р. 1909) — кубинский поэт и прозаик — 179, 180

Питталуга Густаво — 179

По, Эдгар Аллан — 179, 183, 370

Понсон дю Террайль, Пьер Алексис — 376

Поррас Барренмеча, Рауль (1897 — 1960) — перуанский историк и дипломат — 241

Портуондо Хосе Антонио (р. 1911) — кубинский литературовед — 83

Прадо, Педро (1886 — 1953) — чилийский поэт и прозаик — 107, 381

Пратолини, Васко — 82

Престес, Луис Карлос (р. 1898) — деятель мирового рабочего и коммунистического движения. Генеральный секретарь

ЦК Коммунистической партии Бразилии — 385, 386

Пруст, Марсель — 33, 82, 88, 116, 175, 327, 350, 360, 383, 388

Пушкин, Александр Сергеевич — 45, 170

Рабле, Франсуа — 143, 146, 255, 322

Райт, Ричард — 107

Рама, Анхель (р. 1926) — уругвайский критик, литературовед — 71, 78, 163

Рамос, Грасилиано (1892 — 1953) — бразильский писатель — 209, 218

Расин, Жан — 66

Ревуэлтас, Хосе (1914 — 1976) — мексиканский писатель — 108, 120

Реймонт, Владислав — 30, 177

Рейес, Альфонсо (1889 — 1959) — мексиканский поэт, эссеист, философ — 41, 172

Рейлес, Карлос (1868 — 1938) — уругвайский писатель — 384

Рембо, Артур — 22, 49, 265, 372, 375

Ретиф де ла Бретонн, Никола — 88

Рибейро, Хулио Рамон (р. 1929) — перуанский писатель — 172

Ривера, Диего (1886 — 1957) — мексиканский художник — 176, 177, 251, 252

Ривера, Хосе Эустасио (1889 — 1928) — колумбийский писатель — 61, 94, 108, 142, 154, 178, 357

Роа, Рауль (р. 1909) — кубинский публицист, общественный и государственный деятель — 28

Роа Бастос, Аугусто — 8, 14, 15, 16, 61, 69, 110, 149, 154, 161, 171, 172, 220, 221, 229, 279, 320, 371, 378, 379

Роб-Грийе, Ален — 157, 344

Робеспьер, Максимилиан — 41

Роллан, Ромен — 107, 175, 341

Родо, Хосе Энрике (1871 — 1917) — уругвайский эссеист, литературовед, философ — 150, 164, 383

Родригес, Симон (1771 — 1854) — венесуэльский просветитель и философ — 24, 373

Родригес Монегаль, Эмир (р. 1921) — уругвайский критик, литературовед — 76, 81

Родригес Руис, Наполеон (р. 1910) — сальвадорский писатель — 61

Ронг де Леучсенринг, Эмилио (1889 — 1964) — кубинский историк — 175

Ролдан, Амадео (1901 — 1939) — кубинский композитор — 177

Росалес, Луис — 335

Росас, Хуан Мануэль — с 1835 г. фактический диктатор Аргентины, установивший режим кровавого террора. Был свергнут в 1852 г. — 370

Ротх, Франц — 190

Рохас, Мануэль (1896 — 1973) — чилийский писатель — 110, 156, 159, 168

Рохас, Рикардо (1882 — 1957) — аргентинский литературовед — 63, 64

Руй Барбоза Антонио (1851 — 1923) — бразильский политический и государственный деятель, известный оратор — 204

Рульфо, Хуан — 14, 61, 97, 98, 110, 115 — 117, 146, 149, 152, 153, 155, 158, 161,

168, 172, 226, 243, 246, 251, 255, 256.
320, 344, 370, 387
Румен, Жак (1907—1944)—гаитянский
поэт и прозаик—53
Руссель, Раймон—229, 232
Руссо, Жан-Жак—41, 44
Сабато, Эрнесто—15, 110, 111, 120, 156.
166, 226, 384
Сад, маркиз де—50, 88
Садуль, Жак—178
Сайяс, Альфредо—президент Кубы в
1920—1924 гг.—175
Салас, Артуро де—бразильский
поэт—204
Салас-и-Кастро, Эстебан (1725—?)—
кубинский композитор—181
Салинас, Педро—179, 252
Сальгари, Эмилио—174, 247
Сальвадор, Умберто (р. 1907)—
эквадорский писатель—152, 158
Санта-Анна, Антонио Лопес де (1795—
1876)—мексиканский политический и
государственный деятель, прославив-
шийся своей авантюристической поли-
тикой: неоднократный президент и дик-
татор страны—279
Санга-Крус, Андрес—перуанский ге-
нерал, государственный деятель Перу и
Боливии—112
Сапата, Эмилиано (1879—1919)—вождь
крестьянского движения на юге Мекси-
ки в период Мексиканской революции
1910—1911 гг.—131
Сармьенто, Доминго Фаустино (1811—
1888)—аргентинский писатель, педагог,
общественный и государственный де-
ятель, президент Аргентины в 1868—
1874 гг.—59, 93, 106, 113, 114, 172
Сартр, Жан-Поль—35, 37, 39, 363
Сеа, Леопольдо (р. 1912)—мексиканский
философ—4
Сезер, Эме (р. 1913)—мартиникский пи-
сатель—149, 163, 169
Сейфуллина Лидия Николаевна—42
Селин, Луи-Фердинанд—92
Сен-Жюст, Антуан Луи Леон—41
Сервантес Сааведра, Мигель де—51, 146,
187, 235, 255, 258, 259, 265, 315, 329.
333—336, 354, 375, 382
Сеспедес, Аугусто (р. 1904)—
боливийский писатель—161
Сикейрос, Давид Альфаро (1898—1974)—
мексиканский художник—251, 252
Сильва, Хосе Асунсион (1865—1896)—
колумбийский поэт—355
Синклер, Эптон—360
Ситтинг Булл—247
Скорса, Мануэль—14, 145, 383
Сократ—354
Сомоса, Анастасио—диктатор Никарагуа
с 1936 по 1956 г., установил в стране
режим кровавого террора—271.
276—278
Соррилья де Сан Мартин, Хуан (1855—
1931)—уругвайский поэт—155
Софокл—255, 258, 268, 363
Спота, Луис (р. 1925)—мексиканский пи-
сатель—250
Стайн, Гертруда—192
Стейнбек, Джон Эрнест—107

Стендаль—150
Суарес, Луис—мексиканский журна-
лист—253, 282
Тальет, Хосе Сакариас (1893—?)—
кубинский поэт—175, 176
Танги, Ив—50, 178
Твен, Марк—67
Тейтельбойм, Володя—61, 152, 346, 390
Тернер, Джозеф Маллорд Вильям—102.
291
Терпин, Дик—247
Тодоров, Цветан—292
Толстой, Алексей Николаевич—367
Толстой, Лев Николаевич—15, 82, 88,
117, 146, 171, 255, 276, 322, 356, 379
Торре, Гильермо де—72—77
Торре Нильсон—аргентинский киноре-
жиссер—137
Торрес Боде, Хайме (1902—?)—
мексиканский поэт—176
Торрес Риосеко, Артуро (1897—1972)—
чилийский литературовед—385
Торрьенге Брау, Пабло де ла (1901—
1936)—кубинский публицист и проза-
ик, погиб в Испании, сражаясь против
фашизма—172
Триоле, Эльза—368
Трухильо, Рафаэль Леонидас—диктатор
Доминиканской республики с 1930 по
1938 и с 1942 по 1952 гг.—278, 279
Тцара, Тристан—178
Тупак Амару (Хосе Габриэль Кондоркан-
ки, 1740—1781)—руководитель народ-
ного восстания против испанского вла-
дчества в Перу—25, 373
Убальдо Рибейро, Жоан—бразильский
писатель—218
Уидобро, Висенте (1893—1949)—
чилийский поэт—118
Уитмен, Уолт—179, 356
Унамуно, Мигель де—50, 187, 379
Уолш, Родольфо (р. 1927)—аргентинский
писатель—172
Услар Пьетри, Артуро (р. 1906)—
венесуэльский писатель—56, 191
Фалья, Мануэль де—374
Фальяс, Карлос Луис (1909—1966)—
коста-риканский писатель—108, 172
Фарг, Леон-Поль—45, 192
Фариа, Октавио ди (р. 1908)—
бразильский писатель—209
Фаррел, Джеймс Томас—107
Федин, Константин Александрович—356
Фейхоа Самуэль (р. 1914)—кубинский по-
эт, литературовед—286
Фернандес, Маседонио (1874—1952)—
аргентинский писатель—117, 302
Фернандес, Пабло Армандо (р. 1930)—
кубинский поэт и прозаик—153
Фернандес де Лисарди, Хосе Хоакин
(1776—1827)—мексиканский писатель
и журналист, основоположник нацио-
нальной прозы—7, 41, 73—75, 93, 104,
105
Фернандес Ретамар, Роберто—11, 163,
168, 282, 384, 388
Фернандес Санчес, Леонардо—кубинский
публицист, общественный деятель—
180

Филлой Хуан (р. 1894)—аргентинский писатель — 166
Филье, Аденис — бразильский писатель — 218
Фицджеральд, Фрэнсис Скотт — 82
Фиренцуола, Аньоло — 116
Флаколле, Дарвин Дж. — 61
Флаэрти, Роберт — 373
Флобер, Гюстав — 90, 116, 322, 335, 350, 379
Флор да, Роджер — 86
Фолкнер, Уильям — 12, 42, 82, 90, 91, 142, 143, 167, 171, 228, 248, 255, 258, 264, 274, 313, 340, 360
Франк, Уолдо Дейвид — 287
Франко, Франсиско — 180, 278
Франс, Анатолий — 174, 175
Франсиа, Хосе Гаспар Родригес де (1766—1840)—политический и государственный деятель Парагвая, руководитель борьбы за независимость, с 1814 г.—единоличный правитель страны — 279, 370, 378
Фрейре, Жильберто — бразильский историк и социолог — 386
Фриас, Эриберто (1870—1925)—мексиканский писатель — 106
Фуэнтес, Карлос — 15, 36, 99, 100, 110, 112, 133, 134, 136, 164, 171, 181, 226, 256, 279, 316, 320, 344, 358, 370, 371, 381
Фуко, Мишель — 163

Хаксли, Олдос — 167, 306
Хельман, Хуан (р. 1921)—аргентинский поэт и прозаик — 150
Хемингуэй, Эрнест — 42, 82, 167, 171, 263, 264, 274, 359, 360
Хесус, Мария де — 61
Хильберт, Хиль (р. 1912)—экваторский писатель — 108
Хорхе Кардосо, Онелио (р. 1914)—кубинский писатель — 172
Хуан Мануэль — 374
Хуарес, Бенито Пабло (1806—1872)—политический и государственный деятель Мексики, в 1861—1872 гг.—президент страны — 247

Хьюз, Ленгстон — 179
Хэррис, Уилсон — 171

Цотль — 298

Чаплин, Чарльз — 36
Чехов, Антон Павлович — 43, 323, 356

Шатобриан, Франсуа Рене де — 58, 93, 153
Шевалье, Морис — 38
Шекспир, Уильям — 66, 259, 342, 364, 368
Шелли, Мэри Уолстонкрафт — 390
Шиллер, Фридрих — 40
Шолохов, Михаил Александрович — 108
Шопенгауэр, Артур — 345

Элюар, Поль — 178, 179
Энгельс, Фридрих — 80, 169
Эрикес Уренья, Педро (1884—1946)—испано-американский литературовед, уроженец Доминиканской республики — 57, 150, 163
Эпиктет — 36
Эредиа, Хосе Мариа (1803—1839)—кубинский поэт-романтик — 58, 155
Эренбург, Илья Григорьевич — 356
Эрнандес, Фелисберто (1902—1963)—уругвайский писатель — 117, 302
Эрнандес, Хосе (1834—1886)—аргентинский поэт, журналист, политический деятель — 64, 65, 93, 378
Эррера-и-Рейссиг, Хулио (1875—1910)—уругвайский поэт — 355
Эса ди Кейрош, Жозе Мариа — 207
Эскобар, Альберто (р. 1929)—перуанский поэт — 236
Эстрада Кабрера, Мануэль — президент Гватемалы в 1898—1920 гг., установивший в стране диктаторский режим — 191, 196
Эсхил — 363
Эчеверриа, Эстебан (1805—1851)—аргентинский поэт-романтик — 59, 106

Юнг, Карл Густав — 388

Яньес, Агустин (р. 1904)—мексиканский писатель — 61, 110, 115, 160, 168

| | |
|--------------------------------------|---|
| Предисловие. В. Н. Кутейщикова | 3 |
|--------------------------------------|---|

Часть I

РОМАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В ВЫСКАЗЫВАНИЯХ ЕЕ ПИСАТЕЛЕЙ

| | | |
|---|-----|-----|
| Пабло Неруда. Слова... * <i>Перевод Л. Синянской</i> | 18 | 372 |
| Заключительная часть речи, произнесенной по случаю вручения Нобелевской премии. * <i>Перевод Л. Синянской</i> | 20 | 372 |
| Алехо Карпентьер. Самосознание и сущность Латинской Америки. <i>Перевод Н. Земсковой</i> | 23 | 373 |
| Проблематика современного латиноамериканского романа. <i>Перевод Н. Земсковой</i> | 30 | 373 |
| Предисловие к повести «Царство земное». <i>Перевод А. Косс</i> | 49 | 375 |
| Мигель Анхель Астуриас. Латиноамериканский роман — свидетельство эпохи (Речь, произнесенная по случаю вручения Нобелевской премии.) * <i>Перевод А. Кофмана</i> | 54 | 377 |
| Хорхе Луис Борхес. Аргентинский писатель и литературные традиции. <i>Перевод А. Кофмана</i> | 63 | 378 |
| Аугусто Роа Бастос. Образ и перспективы современной латиноамериканской прозы. <i>Перевод А. Кофмана</i> | 69 | 378 |
| Марио Варгас Льюса. Роман (Фрагмент из книги). <i>Перевод Т. Коробкиной</i> | 84 | 380 |
| «Примитивный» и «созидающий» роман в Латинской Америке. <i>Перевод Т. Коробкиной</i> | 93 | 380 |
| Фернандо Алегриа. Портрет и автопортрет. Испано-американский роман перед лицом общества. <i>Перевод Ю. Грейдинга</i> | 104 | 381 |
| Карлос Фуэнтес. Новый испано-американский роман (Фрагменты из одноименной книги). <i>Перевод Т. Коробкиной</i> | 112 | 381 |
| Габриэль Гарсиа Маркес, Марио Варгас Льюса. Диалог о романе в Латинской Америке. <i>Перевод Т. Коробкиной</i> | 122 | 382 |
| Мануэль Скорса. Богатство реальности — богатство слова *. <i>Перевод Тит. Балашовой</i> | 145 | 383 |
| Марио Бенедетти. Отважная литература отсталого континента. <i>Перевод А. Кофмана</i> | 148 | 384 |
| Эрнесто Сабато. Из интервью. <i>Перевод Е. Огневой</i> | 166 | 384 |
| Роберто Фернандес Ретамар. Вклад латиноамериканских литератур в мировую культуру XX века. <i>Перевод Н. Земсковой</i> | 168 | 384 |

Часть II

ПИСАТЕЛИ О СЕБЕ И ДРУГ О ДРУГЕ

| | | |
|--|-----|-----|
| Алехо Карпентьер. Бесхитростные признания барочного писателя. <i>Перевод Н. Земсковой</i> | 174 | 376 |
| Мигель Анхель Астуриас. Писатель и его творчество (Из интервью). * <i>Перевод А. Кофмана</i> | 185 | 377 |
| Жоржи Амаду. Речь на торжественном заседании по случаю избрания его членом Бразильской академии. <i>Перевод Е. Огневой</i> | 201 | 385 |

* Материалы, опубликованные после 27 мая 1973 года, отмечены знаком *.

| | | |
|--|-----|-----|
| Борьба и праздник народа. (Из интервью). Перевод Е. Огневой | 216 | 386 |
| Аугусто Роа Бастос. Писатель на страницах журнала «Бозмия». Перевод А. Кофмана | 220 | 379 |
| Приключения и злоключения составителя. Перевод А. Кофмана | 229 | 379 |
| Хосе Мария Аргедас. Я — не безродный. Перевод А. Кофмана | 233 | 387 |
| Выступление на первой встрече перуанских писателей. Перевод А. Кофмана | 238 | 387 |
| Хуан Рульфо. Вызов творчеству.* Перевод А. Кофмана | 243 | 387 |
| Из интервью.* Перевод А. Кофмана | 246 | 387 |
| Габриэль Гарсиа Маркес. Из беседы с Луисом Суаресом.* Перевод Л. Осовата | 253 | 382 |
| Из беседы с Мануэлем Перейрой.* Перевод Л. Осовата | 258 | 382 |
| «...Многое я рассказал вам впервые...» (Из беседы с советскими латиноамериканистами)*. Перевод Л. Синянской | 269 | 382 |
| Хулио Кортасар. О положении интеллигента в Латинской Америке. Перевод Е. Огневой | 282 | 388 |
| Из бесед с Энрике Гонсалесом Бермехой.* Перевод Е. Огневой | 292 | 388 |
| Хосе Лесама Лима. «Вспышка молнии, высвечивающая близкое и далекое». (Ответы на вопросы анкеты). Перевод Ю. Грейдинга | 310 | 389 |
| Марио Варгас Льюса. Амадис в Америке. Перевод Т. Коробкиной.... | 313 | 380 |
| «Лучшая книга всегда еще впереди» (Из беседы с советскими латиноамериканистами)*. Перевод А. Шлейфер | 319 | 380 |
| Хуан Карлос Онетти. По вине Фантомаса.* Перевод Там. Балашиовой | 326 | 389 |
| Речь при вручении премии Сервантеса.* Перевод Там. Балашиовой | 333 | 389 |
| Коллективное «нападение» на Онетти (Ответы журналистам). * Перевод Там. Балашиовой | 337 | 390 |
| Володя Тейтельбойм. Две реальности «Внутренняя война» (Из интервью). Перевод Ю. Грейдинга | 346 | 390 |
| Мигель Отеро Сильва. Долг художника (Из беседы с главным редактором журнала «Латинская Америка» С. А. Микояном) Перевод А. Казачкова | 354 | 391 |
| Писатель должен отстаивать справедливость (Из беседы с советскими латиноамериканистами). Перевод А. Казачкова | 363 | 391 |
| Комментарий | 372 | |
| Именной указатель. Л. Осоват | 392 | |

ИБ № 11110

Редактор русского текста Т. Харламова

Художник В. Соловьев

Художественный редактор В. Пузанков

Технический редактор Е. Колчина

Сдано в набор 12.01.82. Подписано в печать 01.09.82. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура таймс. Печать высокая. Условн. печ. л. 21. Уч.-изд. л. 25, 10. Тираж 20 000 экз. Заказ № 3672. Цена 1 р. 30 к. Изд. № 33972.

Издательство «Радуга» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119021, Zubovskiy bul'var, 17

Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Ваволова, 28