

Ибероамериканские тетради

Том XI · № 3 · 2023

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3

Издается с 2013 г.
Периодичность – 4 номера в год:
№1 март; №2 июнь; №3 сентябрь; №4 декабрь.

«Ибероамериканские тетради» — научный рецензируемый журнал об ибероамериканской истории и культуре.

Цель журнала — развитие междисциплинарных исследований в области истории, этнологии, искусствоведения, литературоведения, лингвистики и других дисциплин для раскрытия многообразия и самобытности ибероамериканской картины мира. В журнале публикуются статьи на русском, испанском, португальском и английском языках, что создает уникальную площадку для взаимного познания двух пограничных цивилизационных пространств: ибероамериканского и российского.

Задачи журнала:

- предоставление исследователям открытой площадки для публикации результатов разноплановых научных исследований по истории, этнологии и этнографии, культуре, литературе, искусству, языкам стран ибероамериканского ареала. Приветствуются исследования, имеющие фундаментальное и прикладное значение;
- обзор передовых публикаций (статей, монографий), посвященных региональной проблематике, многообразию и самобытности стран Иberoамерики по указанным специальностям;
- привлечение к сотрудничеству как авторитетных российских и зарубежных исследователей-ибероамериканистов, так и начинающих исследователей, занимающихся изучением и интерпретацией истории, культуры, литературных тенденций, разных видов искусства, лингвокультуры ибероамериканского мира;
- формирование международной дискуссионной площадки для поддержания академического диалога ибероамериканистов по проблемам истории, культуры, искусства, лингвокультуры.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Е.В. Астахова, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России

Заместитель главного редактора

А.Н. Кожановский, доктор исторических наук, ИЭА РАН

Н.Е. Анисеева, доктор исторических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

А.В. Баранов, доктор исторических наук, доктор политических наук, профессор КубГУ, Краснодар (Россия)

А.Х. Верду-Ховер, доктор экономических наук, профессор, Университет Мигеля Эрнандеса, Аликанте (Испания)

О.В. Волосюк, доктор исторических наук, профессор, НИУ ВШЭ (Россия)

Р. Гусман Тирадо, доктор филологии, профессор, Университет Гранады (Испания)

Н.В. Иванов, доктор филологических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

С. Каменецкая, доктор филологии, Национальный автономный университет, г. Мехико (Мексика)

Н.С. Константинова, кандидат исторических наук, руководитель Центра культурологических исследований ИЛА РАН, член Союза театральных деятелей РФ (Россия)

А.Ф. Кофман, доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе ИМЛИ РАН (Россия)

И.А. Кряжева, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Россия)

М.В. Ларионова, доктор филологических наук, доцент, МГИМО МИД России (Россия)

Б.Ф. Мартынов, доктор политических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

О.А. Масалова, кандидат исторических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Россия)

А.В. Морозова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, СПбГУ (Россия)

Ю.Л. Оболенская, доктор филологических наук, профессор, МГУ (Россия)

Х. де Ойос Пуэнте, доктор географии и истории, доцент, Национальный университет заочного обучения (Испания)

И.В. Попов, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России (Россия)

И.Л. Прохоренко, доктор политических наук, заведующая Сектором международных организаций и глобального политического регулирования ИМЭМО РАН (Россия)

А. Санчес-Андрес, доктор экономических наук, профессор, Университет Валенсии (Испания)

Л.И. Тананаева, доктор искусствоведения, почётный член РАХ (Россия)

М.Г. Толоса Санчес, ведущий научный сотрудник Национального исследовательского центра истории искусств (Cenidiap) Национального института искусств (Мексика)

В.Л. Хейфец, доктор исторических наук, профессор, СПбГУ (Россия)

С.М. Хенкин, доктор исторических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

Я.Г. Шемякин, доктор исторических наук, ИЛА РАН (Россия)

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Е.В. Астахова, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России

Заместитель главного редактора

А.Н. Кожановский, доктор исторических наук, ИЭА РАН

Научный редактор

Н.А. Ростов, кандидат исторических наук

Редакторы

С.Р. Керимова, МГИМО МИД России

А.В. Родионов, МГИМО МИД России

Ответственный секретарь

Я.С. Доброславская, МГИМО МИД России

Дизайн, верстка

Волков Дмитрий Евгеньевич, МГИМО МИД России

Дизайн обложки

Чичин Сергей Николаевич, Дьяченко Мария Алексеевна

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

МГИМО МИД России

© МГИМО МИД России, 2023
www.iberpapers.org
submissions@iberpapers.org

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-78906 от 7 августа 2020 г.

Cuadernos Iberoamericanos

Vol. XI · Nº 3 · 2023

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3

Se publica 4 veces al año desde 2013
Frecuencia de publicación – 4 números al año:
Nº1 marzo; Nº2 junio; Nº3 septiembre; Nº4 diciembre.

“Cuadernos Iberoamericanos” es una Revista de Humanidades revisada por pares. Su **objetivo principal** es desarrollar estudios originales interdisciplinarios derivados de la investigación académica, reflexiones teóricas, debates especializados, ensayos y reseñas críticas en torno a temas relacionados con los estudios en áreas de historia, etnografía y etnología, arte, comunicación, literatura, lingüística y otros para ofrecer una amplia visión sobre la diversidad y la identidad del mundo iberoamericano. Se publican artículos en ruso, español, portugués e inglés lo que crea una plataforma académica privilegiada para el conocimiento mutuo y comunicación intercultural entre las dos civilizaciones especiales — de Rusia y de Iberoamérica.

Tareas de la revista:

- Ofrecer a los investigadores-iberoamericanistas una plataforma abierta para la publicación de diversas investigaciones científicas y reflexiones analíticas sobre la historia, la cultura, la literatura, artes y lenguas de los países del mundo iberoamericano;
- Difundir las publicaciones tanto de investigadores de renombre como de los expertos principiantes (artículos, monografías) en las áreas mencionadas en forma de reseñas críticas;
- Invitar a la colaboración tanto a los expertos rusos como a los iberoamericanistas extranjeros para compartir el diálogo académico y el debate intelectual sobre los estudios y la interpretación de diferentes fenómenos de la historia, la cultura y artes, de las tendencias literarias y lingüísticas presentes en el espacio iberoamericano.

CONSEJO EDITORIAL

Directora de la revista

Elena Astakhova, PhD (Historia), profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Vicedirector de la revista

Alexander Kozhanovsky, Dr. en Historia, Instituto de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de Rusia

Consejo Editorial

Natalia Anikeeva, Dra. en Historia, catedrática, Universidad MGIMO, Rusia

Andrei Baranov, Dr. en Historia, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático de la Universidad Estatal de Kubán, Krasnodar, Rusia

Rafael Guzmán Tirado, Dr. en Filología, catedrático, Universidad de Granada, España

Jorge de Hoyos Puente, Dr. en Historia y Geografía, profesor titular, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Nicolay Ivanov, Dr. en Filología, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Victor Jelfets, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Sofía Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Serguéy Khenkin, Dr. en Historia, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Andrei Kofman, Dr. en Filología, Director Adjunto de investigaciones del Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia

Natalia Konstantinova, PhD (Historia), Jefa del Centro de Estudios Culturales del Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia, Miembro de la Unión de los trabajadores de teatro de la Federación de Rusia

Irina Kryazheva, Dra. en Artes, Instituto Estatal de Estudios del Arte, Rusia

Marina Larionova, Dra. en Filología, profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Boris Martynov, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Olga Masalova, PhD (Historia), profesora titular, Universidad Federal de Kazán, Rusia

Anna Morózova, Dra. en Estudios Culturales, PhD (Historia del Arte), profesora titular, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Yulia Obolenskaya, Dra. en Filología, catedrática, Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, Rusia

Ivan Popov, PhD (Historia), profesor titular, Universidad MGIMO, Rusia

Irina Prokhorenko, Dra. en Ciencias Políticas, jefa del Sector de Organizaciones Internacionales y Reglamentación de Política Mundial en el Instituto de Economía Mundial y Relaciones Internacionales de la Academia de Ciencias de Rusia

Antonio Sánchez-Andrés, Dr. en Economía, catedrático, Universitat de València, España

Yakov Shemyakin, Dr. en Historia, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia

Larisa Tananaeva, Dra. en Artes, Miembra Honoraria de la Academia de Bellas Artes de Rusia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Investigadora Titular C del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

Antonio José Verdú-Jover, Dr. en Economía, catedrático, Universitat Miguel Hernández, Alicante, España

Olga Volosyuk, Dra. en Historia, catedrática de la Universidad Escuela Superior de Economía, Rusia

EQUIPO EDITORIAL

Directora de la revista

Elena V. Astakhova, PhD en Historia, profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Vicedirector de la revista

Alexander V. Kozhanovsky, Doctor en Historia, Instituto de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de Rusia

Redactor académico

Nikita A. Rostov, PhD en Historia, Rusia

Redactores

Sofía R. Kerimova, Universidad MGIMO, Rusia

Aleksei V. Rodionov, Universidad MGIMO, Rusia

Secretaría ejecutiva

Yana S. Dobroslavskaya, Universidad MGIMO, Rusia

Diseño, Diseño editorial

Dmitriy E. Volkov, Universidad MGIMO

Diseño de Portada

Sergey N. Chichin, María A. Diachenko

FUNDADOR Y PUBLICADOR

Universidad MGIMO

Iberoamerican Papers

Vol. XI · № 3 · 2023

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3

Established in 2013, Issued 4 times a year
Publication Frequency – 4 issues per year:
№1 March; №2 June; №3 September; №4 December.

“Iberoamerican papers” is a peer-reviewed scientific journal. **The Journal’s goal** is to develop interdisciplinary research in the field of history, ethnology, art history, literary studies, linguistics and other disciplines to show the diversity and identity of the Ibero-American worldview. The Journal publishes articles in Russian, Spanish, Portuguese and English, which creates a unique platform for mutual knowledge and intercultural communication of two “frontier” civilizations: that of Russia and Ibero-America.

The Journal’s objectives are:

- To provide researchers with an open platform to publish the results of different scientific research on the history, ethnology and ethnography, culture, literature, art, languages of the countries of the Ibero-American world;
- To disseminate the publications of both renowned researchers and junior experts (articles, monographs) in the above-mentioned areas in the form of critical reviews;
- To invite both Russian experts and Ibero-Americanists from abroad to collaborate in order to share academic dialogue and intellectual debate on the study and interpretation of different phenomena of history, culture and the arts, literary and linguistic trends in the Ibero-American world.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Elena Astakhova, PhD (History), associate professor, MGIMO University, Russia

Deputy Editor-in-Chief

Alexander Kozhanovsky, Dr. of History, Institute of Ethnography and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia

Editorial Board

Natalia Anikeeva, Dr. of History, professor, MGIMO University, Russia

Andrei Baranov, Dr. of History, Dr. of Political Sciences, professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia

Rafael Guzmán Tirado, Dr. of Philology, professor, University of Granada, Spain

Jorge de Hoyos Puente, Dr. of History and Geography, National University of Distant Education, Spain

Nicolay Ivanov, Dr. of Philology, professor, MGIMO University, Russia

Victor Jefeits, Dr. of History, professor, Saint Petersburg State University, Russia

Sofia Kamenetskaia, Dr. of Linguistics, Autonomous University of Mexico City, Mexico

Sergey Khenkin, Dr. of History, professor, MGIMO University, Russia

Andrei Kofman, Dr. of Philology, Deputy Director of Research at the

Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Russia

Natalia Konstantinova, PhD (History), Head of the Center for Cultural

Studies at the Institute for Latin America of the Russian Academy of

Sciences, Member of the Union of Theatre Workers of the Russian

Federation

Irina Kryazheva, Dr. of Arts, State Institute for Art Studies, Russia

Marina Larionova, Dr. of Philology, associate professor, MGIMO

University, Russia

Boris Martynov, Dr. of Political Sciences, professor, MGIMO University,

Russia

Olga Masalova, PhD (History), associate professor, Kazan Federal

University, Russia

Anna Morozova, Dr. of Cultural Studies, PhD (History of Art), associate

professor, Saint Petersburg State University, Russia

Yulia Obolenskaya, Dr. of Philology, professor, Moscow State University,

Russia

Ivan Popov, PhD (History), associate professor, MGIMO University, Russia

Irina Prokhorenko, Dr. of Political Sciences, Head of the Department

of International Organizations and Global Political Regulation at

the Institute of World Economy and International Relations, Russian

Academy of Sciences, Russia

Antonio Sánchez-Andrés, Dr. of Economics, professor, University of Valencia, Spain

Yakov Shemyakin, Dr. of History, Institute for Latin America, Russia

Larisa Tananaeva, Dr. of Arts, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Russia

Maria Guadalupe Tolosa Sánchez, Senior Researcher of the National Research Center for Art History (Cenidiap), National Institute of Arts, Mexico

Antonio Jose Verdú-Jover, Dr. of Economics, Professor, Miguel Hernández University, Alicante, Spain

Olga Volosyuk, Dr. of History, professor, National Research University Higher School of Economics, Russia

EDITORIAL OFFICE

Editor-in-Chief

Elena V. Astakhova, PhD in History, associate professor, MGIMO University, Russia

Deputy Editor-in-Chief

Alexander Kozhanovsky, Dr. of History, Institute of Ethnography and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia

Editor-in-Charge

Nikita A. Rostov, PhD (History), Russia

Associate Editors

Sofia R. Kerimova, MGIMO University, Russia

Aleksei V. Rodionov, MGIMO University, Russia

Secretary-in-Charge

Iana S. Dobroslavskaya, MGIMO University, Russia

Design, Desktop Publishing

Dmitriy E. Volkov, MGIMO University

Cover Design

Sergey N. Chichin, Maria A. Diachenko

FOUNDER AND PUBLISHER

MGIMO University

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

В.Е. Багно, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, научный руководитель Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Россия)

А.В. Баранов, доктор исторических наук, доктор политических наук, профессор КубГУ, Краснодар (Россия)

А.Х. Верду-Ховер, доктор экономических наук, профессор, Университет Мигеля Эрнандеса, Аликанте (Испания)

В.М. Давыдов, член-корреспондент РАН, доктор экономических наук, профессор, научный руководитель ИЛА РАН (Россия)

С. Каменецкая, доктор филологии, Национальный автономный университет, г. Мехико (Мексика)

А.Ф. Кофман, доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе ИМЛИ РАН (Россия)

Р. дель Мораль, доктор филологии, Европейская ассоциация преподавателей испанского языка (Испания)

Х. де Ойос Пуэнте, доктор географии и истории, доцент, Национальный университет заочного обучения (Испания)

Л.С. Окунева, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и политики стран Европы и Америки МГИМО МИД России, сопредседатель Иberoамериканского центра МГИМО МИД России (Россия)

А.А. Орлов, кандидат исторических наук, профессор МГИМО МИД России (Россия)

М.М. Раевская, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой испанского языка факультета иностранных языков и регионоведения МГУ (Россия)

М.Г. Толоса Санчес, ведущий научный сотрудник Национального исследовательского центра истории искусств (Cenidiap) Национального института искусств (Мексика)

Р.Д. Флорес Арсила, доктор филологии, доцент, Национальный университет Колумбии, г. Богота (Колумбия)

Л.С. Хейфец, доктор исторических наук, профессор, СПбГУ (Россия)

А.В. Шестопал, доктор философских наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

CONSEJO INTERNACIONAL DE EXPERTOS CIENTÍFICOS

Vsevolod Bagnó, Dr. en Filología, Miembro-Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, Director de Investigaciones del Instituto de Literatura Rusa (Casa Pushkin), Rusia

Andrei Baranov, Dr. en Historia, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático de la Universidad Estatal de Kubán, Krasnodar, Rusia

Vladimir Davydov, Dr. en Economía, Miembro Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, catedrático, Director de Investigaciones del Instituto de Latinoamérica, Rusia

Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. en Filología, profesor titular, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Jorge de Hoyos Puente, Dr. en Historia y Geografía, profesor titular, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Lazar Jeifets, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Sofía Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Andrei Kofman, Dr. en Filología, Director Adjunto de investigaciones del Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia

Rafael del Moral, Dr. en Filología, Asociación Europea de Profesores de Español, España

Ludmila Okuneva, Dra. en Historia, jefa del Departamento de Historia y Política de los países de Europa y América, Copresidenta del Centro Iberoamericano de la Universidad MGIMO, Rusia

Alexander Orlov, PhD (Historia), catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Marina Raevskaya, Dra. en Filología, catedrática, jefa del Departamento de Español de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, Rusia

Alexey Shestopal, Dr. en Filosofía, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Investigadora Titular C del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

Antonio José Verdú-Jover, Dr. en Economía, catedrático, Universitat Miguel Hernández, Alicante, España

INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND EXPERT COUNCIL

Vsevolod Bagnó, Dr. of Philology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Research Director of the Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russia

Andrei Baranov, Dr. of History, Dr. of Political Sciences, professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia

Vladimir Davydov, Dr. of Economics, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Research Director of the Institute for Latin America, Russia

Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. of Philology, National University of Colombia, Bogotá, Colombia

Jorge de Hoyos Puente, Dr. of History and Geography, National University of Distant Education, Spain

Lazar Jeifets, Dr. of History, Professor, Saint Petersburg State University, Russia

Sofía Kamenetskaia, Dr. of Linguistics, Autonomous University of Mexico City, Mexico

Andrei Kofman, Dr. of Philology, Deputy Director of Research at the Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Russia

Rafael del Moral, Dr. of Linguistics, European Association of Professors of Spanish, Spain

Ludmila Okuneva, Dr. of History, Professor, Head of the Department of History and Politics of European and American countries, Co-President of the Iberoamerican Centre of MGIMO University, Russia

Alexander Orlov, PhD (History), Professor, MGIMO University, Russia

Marina Raevskaya, Dr. of Philology, Professor, Head of the Department of Spanish Language at Moscow State University, Russia

Alexey Shestopal, Dr. of Philosophy, Professor, MGIMO University, Russia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Senior Researcher of the National Research Center for Art History (Cenidiap), National Institute of Arts, Mexico

Antonio Jose Verdú-Jover, Dr. of Economics, Professor, Miguel Hernández University, Alicante, Spain

СОДЕРЖАНИЕ

От главного редактора

Астахова Е.В.

Представление номера: Литературные диалоги 8

Приветствие журналу от Посла Мексики в России 17

Ибероамерика: Литературные диалоги

Исследовательская статья

Оболенская Ю.Л.

Стал ли Л.Н. Толстой Дон Кихотом? Или: полувековой спор гениев 18

Аналитическое эссе

Мартынов Б.Ф.

Фернанду Пессоа: Португалия в сердце 32

Исследовательская статья

Бурак М.С.

Поэтический дискурс в творчестве Х.Р. Хименеса 54

Исследовательская статья

Новосёлова Е.В.

Образ смерти в «тайнах могилы» К.А. Салаверри 76

Исследовательская статья

Ковалев Б.В.

Лингвостилистические особенности диалога в ранних романах М. Варгаса Льосы 87

Аналитическое эссе

Мальковская И.А.

Бразилия: корни народной культуры (опыт интерпретаций) 107

Исследовательская статья

Кузнецова В.А.

Народная традиция и европейский жанр в современной малой прозе Мозамбика 131

Исследовательская статья

Баканова А.В.

Малые жанры испанского фольклора 146

Интервью

Кофман А.Ф.

О латиноамериканском фольклоре: истоки, жанры, своеобразие 164

Страницы истории международных отношений

Исследовательская статья

Волосюк О.В.

Испано-американские отношения в 1890-е годы в контексте доктрины Монро 184

Особый взгляд

Корконосенко К.С.

«Испанские» писатели Борхес, Маркес и Коэльо (по результатам одного опроса) 201

Рецензии

Кузнецов Д.А.

Личность в истории и история личности:

взгляд из России на роль Жетулио Варгаса в судьбе Бразилии 210

Аникеева Н.Е.

Книга «История Испании» — важное событие для исследователей-испанистов 219

ДЛЯ АВТОРОВ 234

ÍNDICE

Astakhova E.V. Presentación del número.....	8
Nota de saludo del Embajador de México en Rusia	17
Iberoamérica: Diálogos sobre la literatura y el folclore	
Artículo de investigación Obolenskaya Yu.L. ¿León Tolstói llegó a hacerse Don Quijote? Medio siglo de disputa entre dos genios	18
Ensaio analítico Martynov B.F. Fernando Pessoa: Portugal no coração	32
Artículo de investigación Burak M.S. El discurso poético en la obra de J.R. Jiménez	54
Artículo de investigación Novoselova E.V. La imagen de la muerte en «Misterios de la tumba» de Carlos Augusto Salaverry	76
Artículo de investigación Kovalev B.V. Particularidades lingüísticas y estilísticas de los diálogos en las primeras novelas de M. Vargas Llosa ...	87
Ensaio analítico Malkovskaya I.A. Brasil: as raízes da cultura popular (experiência de interpretações)	107
Artigo de investigação Kuznetsova V.A. Tradição popular e o género europeu na ficção curta moderna de Moçambique	131
Artículo de investigación Bakánova A.V. Parecias españolas y folclore infantil	146
Entrevista Kofman A.F. Folklore latinoamericano: raíces, géneros, idiosincrasia	164
Historia de las relaciones internacionales	
Artículo de investigación Volosyuk O.V. Las relaciones hispanoamericanas en la década de 1890 en el contexto de la Doctrina Monroe.....	184
Otra mirada	
Korkonósenko K.S. Escritores «españoles»: Borges, Márquez y Coelho (basado en una encuesta)	201
Reseñas	
Kuznetsov D.A. Personalidad en la historia e historia de una personalidad: visión desde Rusia del papel de Getúlio Vargas en el destino de Brasil	210
Anikeeva N.E. El libro «Historia de España» es un acontecimiento importante para los hispanistas.....	219
PARA LOS AUTORES.....	234

CONTENTS

Editorial

Astakhova E.V. Presenting the Issue.....	8
Ambassador of Mexico to Russia Greets the Journal.....	17

Ibero-America: Dialogues About Literature and Folklore

Research article

Obolenskaya Yu.L. Did Leo Tolstoy Become Don Quixote? Half a Century of Dispute Between Two Geniuses	18
--	----

Analytical essay

Martynov B.F. Fernando Pessoa: Portugal in His Heart.....	32
---	----

Research article

Burak M.S. The Poetic Discourse in the Work of J.R. Jiménez	54
---	----

Research article

Novoselova E.V. The Image of Death in Carlos Augusto Salaverry's «Mysteries of the Grave».....	76
--	----

Research article

Kovalev B.V. Linguistic and Stylistic Features of the Dialogue in the Early Novels of M. Vargas Llosa	87
---	----

Analytical essay

Malkovskaya I.A. Brazil: Roots of Popular Culture (experience of interpretations)	107
---	-----

Research article

Kuznetsova V.A. Folklore Motifs in Contemporary Short Fiction of Mozambique	131
---	-----

Research article

Bakanova A.V. Small Genres of Spanish Folklore	146
--	-----

Interview

Kofman A.F. Latin American Folklore: Roots, Genres, Uniqueness	164
--	-----

History of International Relations

Research article

Volosyuk O.V. Spanish-American Relations in the 1890s in the Context of the Monroe Doctrine	184
---	-----

Another View

Korkonosenko K.S. «Spanish» Writers Borges, Márquez, and Coelho (based on the results of a survey)	201
--	-----

Book Reviews

Kuznetsov D.A. Personality in History and History of a Personality: A View from Russia on the Role of Getúlio Vargas in the Fate of Brazil.....	210
--	-----

Anikeeva N.E. The book "History of Spain" Is an Important Event for Hispanists	219
--	-----

FOR AUTHORS.....	234
------------------	-----

Дорогие читатели, авторы и коллеги!



Этот номер «Иberoамериканских тетрадей» открывается письмом Чрезвычайного и Полномочного Посла Мексики в России г-на Эдуардо Вильегаса Мехиаса (Eduardo Villegas Megías), в котором он приветствует наш журнал и его приверженность изучению и распространению знаний об истории, литературе, искусстве и других проявлениях культурного наследия иberoамериканского мира. «Узнавание разных образов жизни, быта, любви, отношения к природе позволяет выстраивать мосты взаимопонимания», — пишет посол.

Этим благородным целям, безусловно, служит литература, поэтому настоящий выпуск «Иberoамериканских тетрадей» мы назвали «Литературные диалоги». Литературное произведение — это всегда диалог автора и читателя или читателя с героями произведения, и в этом диалоге/восприятии присутствуют интерпретация, сравнение, размышления, поиски смыслов. Статьи, собранные в третьем номере журнала, объединены этой общей идеей.

Искусство, по определению Льва Толстого, — это деятельность, «посредством которой один человек, испытав чувство, сознательно передает его другим»¹. Искусство (любое) имеет свойство соединять людей: «Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление»². Хорошее искусство способствует, по мнению Толстого, всеобщему братству. В нашем случае речь идет о творчестве, профессиональном или народном, людей, принадлежащих цивилизационному пространству Иberoамерики.

В исследовательской статье известного российского профессора-испаниста Юлии Оболенской анализируется диалог, который на протяжении многих лет вел Лев Толстой с героем романа Сервантеса, рыцарем печального образа Дон Кихотом, пытаясь постичь суть искусства и поведение человека. На основе дневниковых записей и писем Толстого, воспоминаний его современников впервые реконструируются мотивы его противоречивых оценок творчества Сервантеса, что позволяет глубже понять идейно-нравственные приоритеты великого русского писателя в разные периоды жизни. Детальное изучение полемики писателя с текстом творения Сервантеса и со статьей И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», а также с Тургеневым лично вписывается в широкий контекст духовной жизни России.

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 15. Москва. Художественная литература. 1983. С. 157.

² Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 30. Москва. Художественная литература. 1951. С. 157.

Не иначе как диалогом можно назвать аналитическое эссе замечательного ибероамериканиста историка Бориса Мартынова о творчестве крупнейшего португальского поэта и мыслителя Фернанду Пессоа (1888–1935), который мало известен широкой публике. Личные впечатления автора и переводы поэтических строк обогащают этот очерк. На фоне старых улочек Лиссабона, перемешивая собственные рассуждения о поэзии, мире и человеке в нем, Б.Ф. Мартынов раскрывает разные грани многоликого гения, который писал стихи от лица множества авторов, придумав им отдельные биографии и литературный стиль³. Диалог с самим собой и поиск себя — вот главное в поэзии и публицистике Ф. Пессоа, где он предстает как создатель новых выразительных средств и революционного языка авангарда.

Лингвистическое исследование петербургского филолога М.С. Бурака посвящено творчеству выдающегося испанского поэта, нобелевского лауреата 1956 г. Хуана Рамона Хименеса. Категории *время* (разное в своем течении), *сознание* (воплощенное в слове) и *пространство* — магистральные темы лирики Хименеса. На примере сборника «Вечности» — «Eternidades» (отсутствует рифма при сохранении ритма) и поэмы «Пространство» — «Espacio» (написана белым стихом) анализируются поэтические и смысловые приемы, оказывающие особое воздействие на читателя: специфическое использование временных дейксисов и фигур речи, а также метафор (сна как отражения поэтической реальности и «трепещущей капли» как мига поэтического вдохновения), соединение карнавального и мистического начал. Нарушение рамок обыденного делает жизнь Поэзией, а поэта — великим.

Итак, поэзия — «щит» от смерти и забвения. Об этом писал и размышлял перуанский поэт, драматург, военный и политический деятель Карлос Аугусто Салаверри (1830–1891), яркий представитель литературы этой страны периода романтизма. Исследователь Елена Новосёлова описывает философские рассуждения Салаверри на тему смерти, бессмертия и социального неравенства на основе поэмы «Тайны могилы» — «Misterios de la tumba». Противопоставление жизни и смерти в любой мифологии является одним из центральных. Этот мотив пришел и в литературу. Образ смерти, погребальные обычаи, поведение перед лицом смерти, поклонение ей присутствуют в культуре и ментальности многих латиноамериканских стран, проявляясь по-разному. В этой статье дается характеристика ключевых особенностей образа смерти в Перу, определяется место этого образа в общей системе перуанского романтизма.

³ В 1990 г. профессор Тереза Рита Лопеш представила список из 72 гетеронимов поэта. Жерónimo Пизарро и Патрисιο Феррари использовали более широкий критерий анализа творчества Пессоа и опубликовали в 2013 г. список из 136 вымышленных авторов (гетеронимов, полу-гетеронимов и псевдонимов), созданных поэтом. — *Прим. авт.*

Латиноамериканский бум 1960–1980 гг. — особое явление мировой литературы, когда произведения молодых латиноамериканских писателей получили широкое признание во всем мире. В ряду этих романистов, бросивших вызов устоявшимся традициям латиноамериканской литературы, Марио Варгас Льюса, получивший в 2010 г. Нобелевскую премию. Тема диалога и его лингвостилистические особенности в произведениях М. Варгаса Льюсы «первой манеры» («Город и псы», 1963; «Зеленый дом», 1966; «Разговор в Соборе», 1969) рассматриваются в работе исследователя из СПбГУ члена Союза писателей Санкт-Петербурга Б.В. Ковалева. Именно диалог стал ключевым и структурообразующим приемом в поэтике *тотального романа* времен латиноамериканского бума. На основе метода классификации диалогов в художественной прозе XX в. автор статьи выделяет и анализирует три типа диалогов в прозе Льюсы: традиционный, монологизованный и диалогизованный монолог.

Профессиональная литература рождается из народного творчества, поэтому ряд статей и эссе в этом сборнике посвящены фольклористике.

Личным опытом интерпретации фольклора Бразилии делится философ Ирина Мальковская, вступая в диалог с читателями. Бразилия — многоликая страна, где переплетаются культуры аутентичные (местных племен) и «пришлые» (европейская, африканская), которые взаимодействовали друг с другом в сложных социально-политических реалиях. Вместе эти культуры создали красочный образ страны, который существует в ее ярком фольклоре и говорит на разных вербальных и невербальных языках: пластического искусства, музыки, танца, народных поделок, национальных костюмов, многообразных произведений словесного жанра (сказок, былин, легенд, мифов и т.д.). В аналитическом эссе рассматривается, каким образом народная культура определяет идентичность общества, менталитет нации, стабильность ее существования и самосохранение.

Лузофонная Африка, где говорят и создают произведения на португальском языке, обнаруживает обширное поле для работы ученых — этнографов, историков, филологов и искусствоведов. Постараемся посвящать страницы нашего журнала и африканской теме и в этом номере представляем научную статью Варвары Кузнецовой (ИЛА РАН) об «африканской страшной сказке», где на примере малой прозы современного Мозамбика (рассказ «Роза Мария» известного писателя Алдину Муянга) показано, как народный фольклор и устное наследие модифицируют европейскую культурную матрицу.

Анна Баканова (МГУ) в исследовательской статье «Малые жанры испанского фольклора» с опорой на разработанную отечественными учеными жанровую классификацию прослеживает изменчивость формы и многофункциональность крылатых выражений и афоризмов, пословиц и поговорок, скороговорок и загадок. Начиная с XV в. и в течение нескольких веков малые жанры привлекают особое внимание испанских собирателей. Темати-

чески *пословицы и поговорки* затрагивают темы, значимые для духовной и хозяйственной жизни человека, отражая исторические периоды и социальные институты прошлого. Особое место занимает детский фольклор, которому свойственна особо прочная географическая привязка, иллюстрирующая процессы межпоколенной преемственности, сохранения и передачи национальных традиций.

Продолжает наш диалог с читателями интервью с Андреем Кофманом, видным отечественным литературоведом и латиноамериканистом, который начинал свой путь в науке, открывая истоки мексиканского фольклора. В ходе разговора А.Ф. Кофман рассказывает о понятии «латиноамериканский фольклор», огромном по своим масштабам и разнородном явлении, основой которого стал «креольский фольклор», т.е. испаноязычная народная поэзия Латинской Америки. Формирование креольского фольклора проходило в специфических исторических условиях, которые обусловили и его сравнительно позднее становление, и его тесную связь с профессиональной литературой, и коренное преобразование. Учёный подробно анализирует особенности основных жанров креольского фольклора: романса, десимы (гlossы) и коплы, а также влияние как европейской привнесённой культуры, так и сложившегося коллективного сознания и психологии латиноамериканцев на фольклорные мотивы и сюжеты, в том числе на «жестокий романс».

В «Страницах истории международных отношений» публикуем исследовательскую статью авторитетного российского историка Ольги Волосюк (НИУ ВШЭ) на весьма актуальную по своей историчности тему «Испаноамериканские отношения в 1890-е годы в контексте доктрины Монро». События подаются сквозь призму донесений русского посла в Мадриде. Интересно проследить по архивным документам риторику Вашингтона о якобы поисках согласия и возможности урегулирования ситуации вокруг Кубы в интересах Испании. Но именно тогда Испания потеряла последние имперские владения, а ее колониальные территории перешли под контроль США.

С этого номера мы вводим новую рубрику «Особый взгляд», которую, надеемся, оценят читатели. Писатель и переводчик Кирилл Корконосенко (Пушкинский дом — ИРЛИ РАН) решил поделиться своим видением (на основе опросов), насколько в России знают испанскую и латиноамериканскую литературу и насколько граница культурной коммуникации совпадает с границей языковой.

Читатели могут ознакомиться с рецензиями на недавно вышедшие книги. Политолог Денис Кузнецов (МГИМО) написал рецензию на роман-биографию «Жетулио» (автор Б.Ф. Мартынов) о президенте Бразилии Ж. Варгасе, знаковой и противоречивой фигуре в истории и судьбе этой страны. С «Эрой Варгаса» связывают упрочение Бразилии как нации, но споры о личности президента будут присутствовать в политическом поле Бразилии всегда. Д. Кузнецов, подробно разбирая книгу, чье действие развивается на фоне бра-

зийского пейзажа, фольклорного, социального и политического, дает высочайшую оценку этому произведению Б.Ф. Мартынова и приходит к выводу, что «опыт», подобный эпохе Варгаса, «дается тем народам, которым есть что сказать в мировой истории».

Рецензия профессора Н.Е. Аникеевой (МГИМО) знакомит с книгой об истории Испании, вышедшей на русском языке в 2023 г. в издательстве «Весь Мир». Этот труд, написанный тремя известными испанскими историками, выдержал несколько переизданий в Испании и по праву считается классическим — в нем изложены основные события истории Испании от Средних веков до Нового и Новейшего времени. Перевод и комментарии осуществили известные российские историки-испанисты: Г.А. Попова (Институт всеобщей истории РАН), В.А. Ведюшкин (Институт всеобщей истории РАН) и Е.Э. Юрчик (исторический факультет МГУ).

Завершая обзор этого номера журнала, приглашаем авторов заблаговременно присылать свои исследования и эссе для формирования портфеля статей в 2024 г. Выпуски, планируемые на следующий год, будут посвящены концептуальным темам, представляющим широкое поле для исследований и размышлений — «Город», «Музей, место встречи», «Традиции».

Обращаем также внимание, что 8 ноября с.г. в МГИМО пройдет круглый стол «Ибероамерика: Общество. Культура. Язык». С анонсом события и условиями участия можно ознакомиться на сайте журнала.

До новых встреч на страницах журнала!

Елена Астахова,
главный редактор журнала «Ибероамериканские тетради»

¡Amigas y amigos de la revista!
¡Estimados colegas!

Este número de «Cuadernos Iberoamericanos» lo abre una nota del Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de México en Rusia, Sr. Eduardo Villegas Megías, en la que felicita a nuestra revista por su dedicación al estudio y difusión de la historia, la literatura, la música, la pintura y tantas otras manifestaciones culturales del universo iberoamericano. «El conocimiento de otras maneras de convivir y bailar, de vestir y comer, de amar o de entender las relaciones con la naturaleza contribuye a construir puentes de tolerancia», escribe el embajador.

Sin duda, la literatura sirve a estos nobles propósitos, por lo que decidimos nombrar esta edición «Diálogos sobre la literatura y el folclore». Cualquier obra literaria representa un diálogo entre el autor y el lector o del lector con los personajes de la obra, y en este diálogo/percepción están presentes la interpretación, la comparación, la reflexión, la búsqueda de sentidos especiales. El arte, según la definición de León Tolstói — es una actividad «por medio de la cual una persona, después de haber experimentado un sentimiento, lo transmite conscientemente a los demás». El arte hace que «las personas que perciben el sentimiento transmitido por el artista se unan espiritualmente con el artista, en primer lugar, y, en segundo lugar, con todas las personas que han recibido la misma impresión». El buen arte contribuye, en opinión de Tolstói, a la fraternidad universal. Los artículos recogidos en el tercer número de la revista responden a esta idea común.

La investigación de la famosa hispanista rusa Yulia Obolenskaya analiza el diálogo que durante muchos años mantuvo León Tolstói con el héroe de Cervantes, el caballero de la triste figura Don Quijote, tratando de comprender e interpretar la esencia del arte y el comportamiento humano. Los juicios contradictorios de la obra de Cervantes permiten comprender las prioridades ideológicas y emocionales del gran escritor ruso en diferentes períodos de su vida lo que se encaja en el amplio contexto de la vida espiritual de Rusia de aquellos tiempos.

El destacado historiador Boris Martynov continúa el diálogo con el público reflexionando sobre la poesía de Fernando Pessoa (1888–1935), el genio indiscutible de la literatura portuguesa, creador del lenguaje revolucionario de vanguardia quien se escondía bajo muchísimos heterónimos. Las impresiones personales del autor de este ensayo analítico y las traducciones de las líneas poéticas enriquecen el contenido en que se mezclan el paisaje artístico y poético.

El estudio lingüístico del filólogo de San Petersburgo Mikhail Burak está dedicado a la obra del gran poeta español Juan Ramón Jiménez. Las categorías *el tiempo*, *la conciencia* y *el espacio* son los temas principales de las letras de Jiménez. Usando como base la obra «Eternidades» y el poema «Espacio» se analizan las técnicas poé-

ticas y semánticas que tienen un impacto especial en el lector. Las metáforas, el conjunto de temas carnavalescos y místicos rompen el marco de lo ordinario y hacen que la vida sea *poesía*.

La poesía es un «escudo» contra la muerte y el olvido, — lo escribía el poeta, dramaturgo, militar y político peruano Carlos Augusto Salaverry (1830–1891), un destacado representante de la literatura de este país del período del romanticismo. La investigadora Elena Novoselova aborda la visión filosófica de Salaverry sobre la muerte, la inmortalidad y la desigualdad social basándose en el poema «Misterios de la tumba». La oposición entre la vida y la muerte en cualquier mitología es uno de los motivos centrales el que llegó también a la literatura. La imagen de la muerte, las costumbres funerarias y el comportamiento humano frente a la muerte están presentes en la cultura y la mentalidad de muchos países latinoamericanos, manifestándose de diferentes maneras haciendo parte también del folclore.

El boom latinoamericano de 1960–1980 es un fenómeno especial de la literatura mundial. Entre los novelistas que desafiaron las tradiciones y los estereotipos se encuentra el peruano Mario Vargas Llosa. El tema del diálogo y sus características lingüísticas en las obras de «la primera manera» de Llosa («La ciudad y los perros», 1963; «La Casa Verde», 1966; «Conversación en La Catedral», 1969) se examinan en la investigación de Boris Kovalev, de la Universidad Estatal de San Petersburgo, miembro de la Asociación de Escritores de San Petersburgo. Fue el diálogo el que se convirtió en la técnica clave que estructura la poética de la novela total de los tiempos del boom latinoamericano. Sobre la base del método de clasificación de los diálogos en la prosa artística del siglo XX el autor del artículo identifica y analiza tres tipos de diálogos en la prosa de Llosa.

La literatura profesional nace del arte popular, por lo que una serie de artículos y ensayos en esta colección están dedicados al folclore.

La experiencia personal de interpretación del folclore brasileño la comparte con nosotros la filósofa Irina Malkovskaya, entablando su propio diálogo. Brasil es un país multifacético donde las culturas auténticas y «forasteras» (europea, africana) se entrelazan e interactúan entre sí en complejas realidades sociopolíticas. Juntas, estas culturas han creado una imagen colorida del país que existe en su vibrante folclore y habla diferentes idiomas verbales y no verbales. Este ensayo analítico examina cómo la cultura popular define la identidad nacional, la mentalidad de la nación y contribuye a su manutención y estabilidad.

El África lusófona, donde hablan y crean las obras literarias en portugués, revela un amplio campo de estudios para etnógrafos, filólogos e historiadores del arte. Trataremos de dedicar las páginas de nuestra revista también al tema africano y en este número presentamos el artículo de investigación de Varvara Kuznetsova (ILIRAN) sobre el «Cuento africano de terror» en que la prosa menor del Mozambique moderno (el cuento «Rosa María» del famoso escritor Aldino Muianga) muestra cómo el folclore popular y el legado de los pueblos originarios modifican la matriz cultural europea.

Anna Bakánova, profesora titular de la Universidad Estatal de Moscú, en el artículo de investigación «Paremiyas españolas y folclore infantil», basándose en la clasificación de género desarrollada por investigadores nacionales, rastrea la variabilidad de la forma y la multifuncionalidad de las frases hechas, dichos y aforismos, proverbios y refranes, trabalenguas y el folclore infantil.

Nuestro diálogo culmina con la entrevista que ofreció Andrey Kofman, el destacado crítico literario e investigador-latinoamericanista quien comenzó su camino en la ciencia estudiando los orígenes del folclore de México. Durante la conversación, Kofman habla sobre el concepto de «folklore latinoamericano», un fenómeno enorme y heterogéneo cuya base fue el «folklore criollo», es decir, la poesía popular hispana traída a América. La formación del folklore criollo tuvo lugar en condiciones históricas específicas que determinaron su formación, su estrecha relación con la literatura profesional y su transformación. El experto analiza en detalles las características de los principales géneros del folklore criollo: romance, décima (glossa) y copla, así como la influencia tanto de la cultura europea como de la conciencia colectiva y la psicología de los latinoamericanos en los motivos y temas folklóricos.

En la sección de «Las páginas de Historia de las Relaciones Internacionales» publicamos un artículo de investigación de la prestigiosa historiadora rusa Olga Volosyuk (Universidad Nacional de Investigación «Escuela Superior de Economía») sobre el tema relevante — «Las relaciones hispanoamericanas en la década de 1890 en el contexto de la Doctrina Monroe». Los acontecimientos se presentan a través del prisma de los informes del embajador ruso en Madrid. Es interesante seguir la retórica de Washington sobre la supuesta búsqueda de un acuerdo y una posibilidad de resolver la situación en torno a Cuba en beneficio de España. Pero fue entonces cuando España perdió sus últimas posesiones imperiales y sus territorios coloniales pasaron al control de los Estados Unidos.

Al mismo tiempo, presentamos una nueva sección — «Otra mirada», en que el escritor y traductor Kirill Korkonósenko de la Casa Pushkin de la Academia de las Ciencias de Rusia comparte su visión (basándose en una encuesta) de cuánto conocen la literatura española y la latinoamericana en Rusia y cuánto coincide la frontera de la comunicación cultural con la frontera lingüística.

Presentamos también las reseñas críticas de los libros recién publicados. El politólogo Denis Kuznetsov redactó una reseña de la novela-biografía «Getúlio» (su autor es Boris Martynov) sobre la controvertida figura del presidente de Brasil Getúlio Vargas. La catedrática de la MGIMO Natalia Anikeeva evalúa la publicación en ruso de la «Historia de España» que abarca las etapas desde la Edad Media hasta los tiempos contemporáneos.

En conclusión, invitamos a las investigadoras y los investigadores a enviar sus estudios y ensayos con anticipación para formar la cartera de publicaciones para el año 2024. Los temas programados para el próximo año se centrarán en conceptos que representan un amplio campo de investigación y reflexión: «Ciudad», «Museo, lugar de encuentro», «Tradiciones».

Además, hay que recordar que el 8 de noviembre de este año se celebrará en la MGIMO la mesa redonda «Iberoamérica: Sociedad. Cultura. Lengua». El anuncio del evento y las condiciones de participación se detallan en el sitio web de la revista iberpapers.org.

¡Hasta nuevo encuentro en las páginas del cuarto número de «Cuadernos Iberoamericanos»!

Elena Astakhova,
Directora de la revista «Cuadernos Iberoamericanos»

Приветствие журналу от Посла Мексики в России



Amigas y amigos:

Como embajador de México en Rusia, he podido constatar la fascinación por parte del pueblo ruso respecto a la situación social, las tendencias políticas, la historia, las leyendas, y, por supuesto, las riquísimas expresiones artísticas del universo latinoamericano. Este interés se ve reflejado en múltiples investigaciones dentro de la red de instituciones de enseñanza superior, y especialmente en la Academia Rusa de las Ciencias.

La región de América Latina juega un papel cada vez más importante en la recomposición del orden mundial. Los pesos y contrapesos de las relaciones internacionales con los países al sur del río Bravo enriquecen la diversidad geopolítica del orbe entero para un futuro equilibrado.

Aunque entre los Estados que aglutina el bloque latinoamericano hay diferencias, son muchos los puntos de convergencia. Los países de la región buscan avanzar sus propios y legítimos intereses individuales. Pero al mismo tiempo, nos unen en muchos casos, no solo el idioma y el pasado de explotación colonial, sino también la cercanía física, las migraciones y los intercambios comerciales. En conjunto, América Latina se presenta como un actor estratégico del siglo XXI.

Felicito a la revista Cuadernos Iberoamericanos por su dedicación al estudio y difusión de la historia, la literatura, la música, la pintura y tantas otras manifestaciones culturales de nuestros pueblos entre el público ruso. El conocimiento de otras maneras de convivir y bailar, de vestir y comer, de amar o de entender las relaciones con la naturaleza contribuye a construir puentes de tolerancia.

Deseo sinceramente a la revista que siga cosechando éxitos en esta noble empresa.

Eduardo Villegas Megías,

Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de los Estados Unidos Mexicanos
en Rusia

Стал ли Л.Н. Толстой Дон Кихотом? Или: полувековой спор гениев

© Оболенская Ю.Л., 2023

Юлия Леонардовна Оболенская, д-р филол. наук, заслуженный профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, заведующая кафедрой иберо-романского языкознания МГУ, руководитель Центра иберо-романских исследований.

119991, Россия, Москва, ГСП-1, ул. Ленинские горы, 1, стр. 51

E-mail: obolens7@yandex.ru



Аннотация. Тема интерпретации двух «Дон Кихотов» — бессмертного творения М. де Сервантеса Сааведры и знаменитой статьи И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» — занимала Л.Н. Толстого на протяжении более 50 лет. На основе дневниковых записей и писем Толстого, воспоминаний его современников впервые реконструируются мотивы противоречивых оценок творчества Сервантеса и его творения, что позволяет глубже понять как характер самого Л.Н. Толстого, так и его эстетические и идейно-нравственные приоритеты в разные периоды жизни. Детальный анализ диалога-poleмики писателя с двумя знаменитыми авторами и с самими текстами вписывается в широкий контекст духовной жизни России второй половины XIX в. Большое значение в жизни молодого Толстого имел эпизод встречи с другим гением русской литературы И.С. Тургеневым во время так называемого «дижонского уединения» двух писателей в 1857 г.,

когда Тургенев, доказывая высокое общественное значение идеалов донкихотства для новой эпохи, предпринял попытку духовного наставничества: сделать из молодого писателя гамлетовского типа деятеля самоотверженного типа Дон Кихота.

Название романа «Дон Кихот», имена Сервантеса и его героев встречаются в дневниках, статьях и письмах Л.Н. Толстого около 20 раз. Роман до конца жизни словно «испытывает» его: восприятие современниками героя Сервантеса как своего рода мессии, способного спасти человечество, вступает в противоречие с толстовским пониманием служения добру. Работая над важнейшим для него трактатом-манифестом «Что такое искусство?», Толстой несколько раз меняет оценки «Дон Кихота». То упоминает среди любимых поэтов, композиторов и живописцев единственный роман — «Дон Кихот», то говорит о бедности его содержания. А в 1905 г. Толстой окончательно убеждается в важности идеи самопожертвования ради высоких идеалов и в воспитательном значении романа и признается, что все его сыновья — «Дон Кихоты». Более чем полувековой диалог Толстого с Сервантесом и его героями неизменно продолжался в его сознании, и наиболее ярко странствующий рыцарь отразился в одном из самых автобиографичных и близких Толстому персонажей — Левине из «Анны Карениной». Трагически переключаются как обстоятельства исхода Л.Н. Толстого из яснополянской усадьбы и последнего странствия Рыцаря печального образа, так и обстоятельства их кончины.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, «Дон Кихот», М. де Сервантес Сааведра, И.С. Тургенев, «Гамлет и Дон Кихот», диалог, интерпретация, полемика, оценки

Для цитирования: Оболенская Ю.Л. (2023) Стал ли Л.Н. Толстой Дон Кихотом? Или: полувековой спор гениев. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 18–31. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-18-31

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2023. 3. P. 18–31
DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-18-31

UDC 94:327+801.731

Recibido 11.08.2023.
Revisado 01.09.2023.
Aceptado 05.09.2023.

¿León Tolstói llegó a hacerse Don Quijote? Medio siglo de disputa entre dos genios

© Obolenskaya Yu.L., 2023

Yulia L. Obolenskaya, doctora en Ciencias filológicas, profesora emérita de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, jefa del Departamento de Lingüística Iberorrománica de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, directora del Centro de estudios Iberorrománicos.
119991, Rusia, Moscú, GSP-1, calle Leninskie Gory, 1-51
E-mail: obolens7@yandex.ru

Resumen. La interpretación por León Tolstói de los dos «Quijotes» — la gran obra de M. de Cervantes Saavedra y el famoso artículo de Iván Turguénev «Hamlet y Don Quijote» — se examina en este artículo. Sobre la base de los diarios y las cartas de L. Tolstói, las memorias de sus contemporáneos por primera vez se reconstruyen los motivos de las evaluaciones contradictorias de la obra inmortal de Cervantes hechas por Tolstói durante más de 50 años de su vida. Estas evaluaciones nos facilitan una comprensión más profunda tanto del carácter del gran escritor ruso como de sus prioridades estéticas, ideológicas y morales en diferentes períodos. Un análisis detallado del diálogo polémico de Tolstói con estos dos genios y sus textos permite comprender el contexto de la vida espiritual de Rusia en la segunda mitad del siglo XIX. Se considera la importancia de un episodio relevante de la vida del joven Tolstói: la llamada «soledad de Dijon», encuentro de los dos escritores en 1857, cuando Turguénev, comprobando la alta importancia social de los ideales de quijotismo para la nueva era, intentó ejercer una tutela espiritual y convertir al joven escritor de tipo Hamlet (L. Tolstói) en una figura parecida al abnegado Don Quijote.

El título de la novela «Don Quijote», los nombres de Cervantes y de sus personajes aparecen en los diarios, artículos y cartas de Tolstói unas 20 veces. La novela hasta el final de su vida como si lo «experimentara»: la percepción de Don Quijote por sus contemporáneos como un nuevo Mesías capaz de salvar a la humanidad, entraba en conflicto con la comprensión de Tolstói del servicio al Bien. Por eso, trabajando en el tratado más importante para él, el manifiesto «¿Qué es el arte?» Tolstói cambia varias veces sus estimaciones de «Don Quijote». Primero menciona entre sus poetas, compositores y pintores favoritos la única novela, «Don Quijote», luego indica la pobreza de su contenido. En 1905, Tolstói finalmente se convence de la importancia de la idea del sacrificio por los altos ideales y del significado educativo de la novela, e incluso declara que todos sus hijos son «Don Quijotes». Durante más de medio siglo, el diálogo de Tolstói con Cervantes y sus héroes ocupó su mente, y el caballero andante se reflejará brillantemente

en uno de los personajes más autobiográficos y cercanos a Tolstói: Levin de «Anna Karénina». Trágicamente se hacen eco las circunstancias del éxodo de León Tolstói de su mansión de Yásnaya Poliana y el último viaje del caballero de la triste figura, así como las circunstancias de su muerte.

Palabras clave: L.N. Tolstói, «Don Quijote», M. de Cervantes Saavedra, Iván Turguénev, «Hamlet y Don Quijote», diálogo, interpretación, controversia, evaluación

Para citar: Obolenskaya Yu.L. (2023) ¿León Tolstói llegó a hacerse Don Quijote? Medio siglo de disputa entre dos genios, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 18–31. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-18-31

Declaração de divulgação: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2023. 3. P. 18–31
DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-18-31

UDC 94:327+801.731

Received 11.08.2023.

Revised 01.09.2023.

Accepted 05.09.2023.

Did Leo Tolstoy Become Don Quixote? Half a Century of Dispute Between Two Geniuses

© Obolenskaya Yu.L., 2023

Yulia L. Obolenskaya, Doctor of Philology, Honored Professor of Lomonosov Moscow State University, Head of the Department of Iberian Romance Linguistics of Lomonosov Moscow State University, Head of the Center for Ibero-Romance Studies.

119991, Russia, Moscow, GSP-1, Leninskie Gory street, 1-51

E-mail: obolens7@yandex.ru

Abstract. This article for the first time examines Leo Tolstoy's interpretation of two «Don Quixotes»: the greatest creation of M. de Cervantes Saavedra and the famous article by Ivan Turgenev «Hamlet and Don Quixote». On the basis of L. Tolstoy's diaries and letters, the memoirs of his contemporaries, the article analyzes the motives of Tolstoy's contradictory assessments of Cervantes' work and his immortal creation. These assessments offer a deeper understanding of both the character of L. Tolstoy and his aesthetic, ideological and moral priorities in different periods of his life. A detailed analysis of the writer's dialogue-polemic with these two authors and with the texts themselves fits into the broad context of Russia's spiritual life in the second half of the 19th century. L. Tolstoy had an important episode in his youth that became crucial for his work: the spiritual mentoring of another genius of Russian literature, Ivan Turgenev, during the meeting of two writers in 1857, the so-called «Dijon solitude», when Turgenev, proving the high social significance of the ideals of quixotism for the new era, attempted to turn a young Hamlet-type writer (L. Tolstoy) into a selfless Don Quixote type.

The title of the novel «Don Quixote», as well the names of Cervantes and his characters are mentioned in Tolstoy's diaries, articles and letters about 20 times. The novel seems to «test» him until the end of his life: the high assessments of his contemporaries, their perception of Don Quixote as a new Messiah capable of saving humanity, contradict Tolstoy's understanding of serving good, therefore working on the most important treatise for him, which is the manifesto «What is art?», Tolstoy changes the estimates of «Don Quixote» several times. Firstly, he mentions among his favorite poets, composers and painters the only novel — «Don Quixote», then he indicates its «poor contents». In 1905, Tolstoy finally became convinced of the importance of the idea of self-sacrifice for the sake of high ideals and of the educational significance of the novel, and besides, he admitted that all his sons were «Don Quixotes». More than half a century of Tolstoy's dialogue with Cervantes and his heroes invariably continued in his mind, and the knight errant will be most vividly reflected in one of the most autobiographical and close to Tolstoy characters — Levin from «Anna Karenina». The circumstances of Leo Tolstoy's farewell to the Yasnaya Polyana estate and the last journey of the knight of the sad image, as well as the circumstances of their demise, tragically echo.

Key words: Leo Tolstoy, «Don Quixote», M. de Cervantes Saavedra, Ivan Turgenev, «Hamlet and Don Quixote», dialogue, interpretation, polemics, assessments

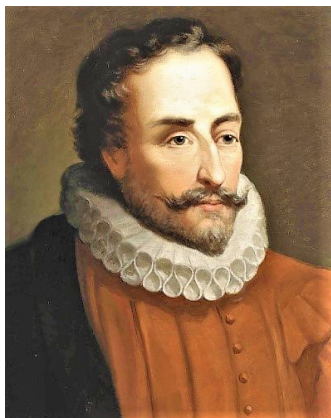
For citation: Obolenskaya Yu.L. (2023) Did Leo Tolstoy Become Don Quixote? Half a Century of Dispute Between Two Geniuses. *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 18–31. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-18-31

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

В статье речь пойдет о теме, неизвестной в Старом и Новом свете. Она пока не разрабатывалась и в России, поскольку слишком противоречивым кажется отношение Л.Н. Толстого к двум «Дон Кихотам» — бессмертному творению М. де Сервантеса Сааведры и знаменитой статье И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (1860). В связи с этим попытаемся реконструировать 50 лет диалога-полемики писателя как с их авторами, так и с самими текстами и представить результаты освоения образа Дон Кихота Львом Толстым, отраженные в его произведениях, размышлениях и даже в его трагическом исходе. Также необходимо услышать голос самого Л.Н. Толстого в его дневниковых записях, черновиках статей и письмах друзьям, чтобы понять долгий и очень сложный путь к восприятию и оценке содержания творения испанского гения, к слову сказать, довольно сильно искаженного в несовершенных европейских и русских переводах XIX в.

Известные суждения Л.Н. Толстого о творчестве признанных его современниками гениях мировой литературы кажутся парадоксальными только на первый взгляд. Но если о причинах неприятия им творчества Шекспира написано довольно много работ, то мотивы противоречивых оценок Толстым творчества Сервантеса и его столь модного в России второй половины XIX в. романа «Дон Кихот» пока не привлекли внимания исследователей. В то же время эти оценки позволяют глубже понять как характер самого

писателя, так и его эстетические и идейно-нравственные приоритеты в разные периоды жизни. Помимо этого, заслуживают особого рассмотрения и комментария обстоятельства знакомства Толстого со знаменитой статьей И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот»



М. де Сервантес Сааведра.
1547–1616

Судьба самого часто издаваемого в мире испанского произведения — романа Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» («El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha», 1-я часть вышла в 1605 г., 2-я — в 1615 г.) в России оказалась необычайно счастливой¹. Уже в XIX в.



Л.Н. Толстой. 1828–1910

этот роман оценивался читателями и критикой как вершина мировой литературы, а его влияние на развитие русской литературы, и в частности на творчество Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова и многих других русских писателей, трудно переоценить. Кроме того, славу «испанского Боккаччо» принесли Сервантесу «Назидательные новеллы» («Novelas ejemplares», 1613). Сервантес также знаменит как драматург, непревзойдённый мастер созданного им жанра интермедий, в России блестяще переведённых А.Н. Островским и опубликованных в 1880-х гг.

Следует подчеркнуть, что в 60–80-е гг. XIX в. интерес к Сервантесу в России был чрезвычайно велик: уже в те годы Сервантес — общепризнанный гений. Образ Дон Кихота как пророка социального переустройства мира вдохновляет литераторов и читателей на поиски новых духовных ориентиров. «Дон Кихот» благодаря оценкам В.Г. Белинского, И.С. Тургенева², Ф.М. Достоевского³, А.Н. Островского⁴, Н.С. Лескова, И.А. Гончарова и других ав-

¹ Подробнее о восприятии и переводах романа в России: см. Багно В.Е. (1988) *Дорогами Дон Кихота*, Москва, Книга, 448 с. — *Прим. авт.*

² Помимо статьи, о которой идет речь, в планы Тургенева входил и перевод всего романа Сервантеса, о чем он неоднократно писал в письмах друзьям. — *Прим. авт.*

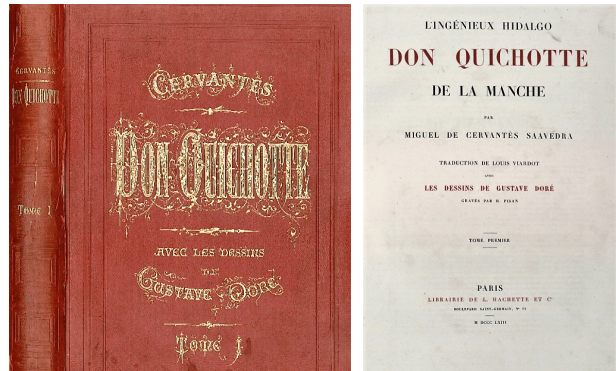
³ Отметим, что в самой Испании трактовка странствующего рыцаря как символа самоотверженного служения высоким идеалам, а не свихнувшегося из-за чтения рыцарских романов чудака распространилась только в XX в. и во многом благодаря русской литературе, главным образом, знакомству с творчеством Ф.М. Достоевского. Дон Кихот отраженным светом пришел в Испанию вместе с героем «Идиота», князем Мышкиным. Подробнее об этом см.: Оболенская Ю.Л. (2021) *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*, Москва, URSS, 264 с. — *Прим. авт.*

⁴ В планы Островского входил перевод отдельных глав «Дон Кихота». Об этом, в частности, пишет в своих воспоминаниях Н.Н. Луженовский: «...Его мечтой было перевести еще некоторые главы Дон Кихота с народными сценами и поговорками» (журнал «Русский вестник», 1887, 25 апр. № 11), поскольку именно эти главы были сокращены или изменены в русских и французских переводах того времени. Островский несколько раз перечитывал роман «Дон Кихот», но особенно часто он упоминает образ «Рыцаря печального образа» в последние годы жизни, работая над переводами интермедий Сервантеса. — *Прим. авт.*

торитетных деятелей культуры того времени расценивается современниками как очень актуальное произведение. Русский публицист-революционер А.И. Герцен пишет в письме № 13 от 1 июня 1851 г. о наших *Дон Кихотах*, рассуждая в письмах о типе *Дон Кихотов революции*, целью которых было «уничтожение тиранства, водворение всеобщего братства, всемирной свободы», однако отсутствие должной подготовки обрекло их на поражение. Опыт XIX в. заключают очень по-русски оптимистичные слова драматурга и переводчика «Интермедий» Сервантеса А.Н. Островского: «Поборники правды, чести, любви, возвышенных надежд еще не сошли со сцены, — рыцарь еще не побежден окончательно, он еще будет бороться с неправдой и злом»⁵. А русский писатель, поэт и литературный критик Д.С. Мережковский на излете XIX в. уловил доминанту последовавших интерпретаций образа и пишет в статье «Сервантес» (1897): «Исчерпать его содержание невозможно, потому что он еще не закончен, он еще развивается вместе с нами, и уловить его нельзя, как собственную тень. В этом гениальном образе таится зародыш единственно возможного на земле бессмертия — бессмертия великой идеи».

Разделял ли эти оценки Л.Н. Толстой, который на протяжении всей своей жизни искренне пытался понять, что привлекает русских читателей и его самого в романе испанского писателя эпохи Возрождения, а что — нет?

Творчество Сервантеса Толстому, вероятно, было знакомо лишь по роману «Дон Кихот»⁶: в яснополянской библиотеке сохранилось только это сочинение испанского писателя, замечаний Толстого о других произведениях Сервантеса пока не обнаружено. Яснополянский экземпляр «Дон Кихота» — это французский перевод (Париж, 1875 г.), выполненный мужем знаменитой певицы Полины Виардо — известным французским писателем-испанофилом Луи Виардо, и этот перевод нельзя считать ни полным, ни верным оригиналу, однако он заслужил похвалы Достоевского, Белинского, Тургенева. Подчеркнем, что заметки о романе были сделаны Толстым



Французский перевод «Дон Кихота». 1863.
Пер. с испанского Л. Виардо, иллюстрации Г. Доре

⁵ Островский А.Н. Собрание сочинений. Т. 10, Москва. Искусство. 1973. С. 544.

⁶ Возможно, он был знаком с «Интермедиями» Сервантеса в переводах А.Н. Островского, но никаких откликов Л.Н. Толстого на них в архивах не было обнаружено. — Прим. авт.

уже в 1857, 1866, 1870 гг., следовательно, он познакомился с «Дон Кихотом» много раньше появления этой книги в его библиотеке: впервые этот перевод издан во Франции в 1838 г. и был известен Толстому уже в начале 1850-х гг.

С «Дон Кихотом» связан удивительный и очень важный эпизод биографии не только Л.Н. Толстого, но и другого классика русской литературы — И.С. Тургенева, к творчеству, личности и художественному чутью которого Л.Н. Толстой всегда относился с большим уважением. Речь идет об их *дижонском уединении* — удивительном опыте духовного наставничества И.С. Тургенева, целью которого была попытка сделать из молодого писателя *гамлетовского типа* деятеля *самоотверженного типа Дон Кихота* — тогда эта попытка оказалась безуспешной. Несмотря на усилия Тургенева, *русский Дон Кихот* из Л. Толстого так и не вышел, но попытки понять привлекательность и общественную пользу донкихотства на русской почве Толстой принимал всю свою жизнь. Итак, во время своего путешествия по Европе весной 1857 г. Толстой прожил 5 дней в Дижоне, в комнате, где Тургенев заканчивал работу над своей знаменитой впоследствии статьей «Гамлет и Дон Кихот». В Дижон они приехали 9 марта 1857 г., а 10 марта Тургенев читает Толстому конспект статьи, которая будет опубликована в «Современнике» тремя годами позже — в январе 1860 г. Обсуждение конспекта вылилось в обсуждение творческих замыслов писателей, проблем, стоявших перед русскими писателями, литературой и, конечно, перед обществом в целом. Тургенев, с высоты своего писательского авторитета, пытался наставить молодого писателя, слишком занятого, на его взгляд, рефлексией по поводу своей собственной персоны, на путь подвижничества. Вот как пишет об этом выдающийся русский литературовед Б. Эйхенбаум: «Во время общения с Толстым Тургенев, увлеченный вопросом об исторической роли Гамлетов и Дон Кихотов, пытался “развить” в Толстом черты Дон-Кихота, “внушить” Толстому высокое общественное значение “донкихотства” для новой эпохи — “сделать” из него человека, способного противостоять революционной демократии не в качестве “скептика” <...>, а в качестве “стойка”, проповедника добра» [Эйхенбаум, 1987: 15]. Эту роль наставничества Тургенева Толстой высоко ценил: «Я его очень люблю. Он сделал и делает из меня другого человека», — напишет он о Тургеневе 27 марта 1857 г. Толстой сразу же понял эту статью как проповедь донкихотства, ни тогда, ни позже ему не близкого. Кроме того, он считал, что выделение двух этих типов людей противоречит «психологической правде», потому что в любом человеке заключено сразу несколько типов.

После смерти И.С. Тургенева, в ответ на письмо А.Н. Пыпина от 7 января 1884 г. с просьбой предоставить необходимые для написания биографии И.С. Тургенева письма из их переписки, Лев Толстой сразу же, 10 января 1884 г., пишет ему довольно подробное письмо, в котором дает оценку и Ивану Сергеевичу, и его творчеству, и интересующей нас статье.

«Я всегда любил его; но после его смерти только оценил его как следует. <...> Главное в нем — это его *правдивость* (курсив Л.Н. Толстого. — Ю.О.). <...> Тургенев прекрасный человек (не очень глубокий, очень слабый, но добрый, хороший человек), который хорошо говорит всегда *то самое* (курсив Л.Н. Толстого. — Ю.О.), то, что думает и чувствует. <...> И потому воздействие Тургенева на нашу литературу было самое хорошее и плодотворное. <...> По-моему, в его жизни и в произведениях есть три фазиса: 1) вера в красоту (женскую любовь — искусство). Это выражено во многих и многих его вещах; 2) сомнение в этом и сомнение во всем. И это выражено и трогательно, и прелестно в “Довольно”, и 3) не формулированная, как будто нарочно из боязни захватить ее (он сам говорит где-то, что сильно и действительно в нем только бессознательное), не формулированная, двигавшая им и в жизни, и в писаниях, вера в добро — любовь и самоотвержение, выраженная всеми его типами самоотверженных и ярче, и прелестнее всего в “Дон-Кихоте”, где парадоксальность и особенность формы освобождала его от стыдливости перед ролью проповедника добра»⁷. Любопытно, что Толстой оставил без внимания ответ самого И.С. Тургенева, содержащийся в этой статье, на вопрос о том, что представляет собою Дон Кихот. — «Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину...»⁸

В этом письме А.Н. Пыпину, помимо суждений, ярко характеризующих личность самого Толстого, интересны и важны для нас сразу несколько положений, основанных на заявленном в нем главном критерии оценки творчества Тургенева — *правдивости* его произведений. Это и вытекающая из правдивости полезность воздействия произведений на русскую литературу, и «не формулированная» писателем вера в добро, и, наконец, освобождение этой веры «от стыдливости перед ролью проповедника добра, любви и самоотвержения» именно в статье «Гамлет и Дон Кихот».

Толстого и дальше не оставляет мысль о кихотизме и об этой статье, он размышляет о ней, и более 50 лет спустя в дневнике от 6 марта 1905 г. записал, возможно, вспоминая о том *дижонском уединении* в марте 1857 г.: «Тургенев написал хорошую вещь: “Гамлет и Дон Кихот” и в конце присоединил Горацио. А я думаю, что два главных характера — это Дон Кихот и Горацио, и Санчо Панса, и Душечка. Первые большей частью мужчины; вторые большей частью женщины. Сыновья мои все Дон Кихоты, но без самоотвержения, дочери — все Горации с готовностью к самопожертвованию»⁹.

⁷ Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 19. Москва. Художественная литература. 1984. С. 27–28.

⁸ В статье, а первоначально в лекции о Гамлете и Дон Кихоте, И.С. Тургенев, намекая на низкое качество имевшихся в то время переводов, замечает: «Хороший перевод Дон Кихота был бы истинной заслугой перед публикой, и всеобщая благодарность ждет того писателя, который передаст нам это единственное творение во всей его красоте». — *Прим. авт.* Тургенев И.С. Полное собрание сочинений 30 томах. Москва. Наука. 1980. С. 330–348.

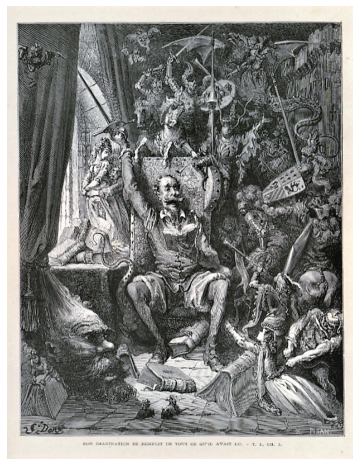
⁹ Толстой Л.Н. Избранные дневники 1895–1910 гг. URL: <http://croquis.ru/922.html> (accessed: 25.08.2023).

Видимо, в этом и заключается окончательный вывод осмысления Толстым противоборства основных типажей-характеров в статье Тургенева: Гамлету вообще отказано в праве быть *главным характером*, но зато в новом времени стало возможно существование Дон Кихотов *без самопожертвования* — только преданные, подобно Горацио, «преимущественно женщины» способны на него.

Неясно, с какими именно из первых русских переводов «Дон Кихота» был знаком Толстой, а их в то время было несколько: К.П. Масальского, В.А. Карелина, В.А. Жуковского и еще несколько более ранних. Неизвестно также, какие из этих переводов он перечитывал, ссылаясь на перевод романа в своих письмах. Однако 19–21 января 1887 г. в письме В.Г. Черткову он сообщал о своём намерении «просить по всем писателям... кто что даст» для народного издания в «Посреднике» «иностранных писателей, которые выдержали много изданий и, главное, переводов...»¹⁰, причем среди имён Вольтера, Руссо, Свифта и других он упоминал и «Дон Кихота» Сервантеса. Это замечание: «...главное, переводов...» — очень важно, и значит, что Толстой понимал важность качества публикуемых для народного издания переводов.

Название романа «Дон Кихот» или имена Сервантеса и его героев встречаются в дневниках, статьях и письмах Толстого около 20 раз. В одном из вариантов трактата «Что такое искусство?» Толстой пишет о вещах, которые «понимает и любит», и упоминает среди любимых поэтов, композиторов и живописцев единственный (!) роман — «Дон Кихот».

Известно, что Толстой несколько раз перечитывал роман: так, в ноябре 1857 г. он читал его, работая над «Казаками», а 20 мая 1866 г., работая над «Войной и миром», писал А.А. Фету: «Вы читаете Аристофана. Я это очень понимаю и читаю хоть и свежее, но в том же роде — “Дон-Кихота”, Гёте и последнее время всего Victor Hugo»¹¹. То, что образ Дон Кихота в эти годы воспринимался русскими писателями и, по-видимому, самим Толстым как некий абсолютный образец литературного героя, становится ясно из письма поэта А.А. Фета Толстому 16 июня 1866 г., содержащего критические замечания по поводу прочитанного им варианта главы «Войны и мира» о князе Андрее: «Разве Гектор и Дон Кихот не поря-



Г. Доре. Дон Кихот за чтением рыцарских романов. 1863.

¹⁰ Толстой Л.Н. — Черткову В.Г., 19–21 января 1887 г. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma/k-chertkovu-1887-1889/letter-3.htm> (accessed: 25.08.2023).

¹¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 томах. Т. 18. Москва. Художественная литература. 1984. С. 650.

дочные люди? А между тем они нечто и другое, во имя чего они интересны. Тут-то есть в деле искусства своя порядочность. Гомер и Сервантес могли бы сделать главными героями и Тирсита, и Санчо Пансо, но не сделали бы той ошибки, в которую я впал в моих «Военных записках». Я вздумал группировать события рассказа около человека-нуля-героя. Это неисполнимо...»¹² Противопоставление образов Дон Кихота и *человека-нуля-героя* князя Андрея в этом письме не должно удивлять, потому что в последующие годы Толстой довольно часто обращался к образу Дон Кихота в связи с оценкой приоритетности «реалистического» или «психологического» в художественном образе.

На протяжении более 50 лет *качели* в восприятии сервантесовского романа продолжают, как и спор двух гениев: Л.Н. Толстой то высоко оценивал «внутреннее содержание» романа Сервантеса, относя его к «серьёзной» литературе, то критиковал роман за отсутствие содержания. Например, в записной книжке в 1870 г. он размышляет (достаточно сбивчиво и наивно, но ведь это записи явно для себя, попытка все-таки разобраться самому!) о существовании двух «резко различных родов литературы: серьезного и несерьезного, или поэзии содержания и поэзии формы, или простого и не простого. В первом автор говорит своим языком, только настолько изменяя склад своей речи, насколько того требует предмет. Пушкин, Сервантес, Рабле и многие другие. Во втором автор говорит не своим языком, а каким-то особенным языком, который ему нравится или по своей возвышенности, или по комичности, или по оригинальности: Оды, Диккенс, Щедрин, Некрасов и мн. др.»¹³. Оказавшийся среди «серьезных» писателей рядом с Пушкиным, Сервантес соседствует с Рабле, что вполне понятно, поскольку на тот момент они оба, по мнению Толстого, соответствуют критериям *поэзии содержания* по простоте языка, а именно таковым предстает их язык в значительно сокращенных по законам «хорошего вкуса» переводах с французского языка (с него же выполнялись и первые переводы Сервантеса). Под понятием литературы второго рода — «поэзии формы» и «не своего», «особенного» языка, Толстой объединил и литературные стили (высокий и низкий), и индивидуально-авторские, а также жанры и даже скучные для него оригиналы или тяжеловесные переводы Диккенса. Толстому вообще было присуще стремление к постоянной *классификации* авторов и произведений, и, как мы убедимся в дальнейшем, «Дон Кихот» всякий раз оказывается в разных *списках* авторов, соседствуя в них с Пушкиным, Гюго, Мольером, Дюма и даже «Сказками тысяча и одной ночи».

¹² Толстой Л.Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т. Т. 1. Москва. Художественная литература. 1978. С. 380

¹³ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 48. Москва. Художественная литература. 1952. С. 112.

Роман словно «испытывает» его: высокие оценки современников, восприятие ими героя как своего рода мессии, способного спасти человечество, вступают в противоречие с толстовским пониманием служения добру. Именно поэтому по мере работы над важнейшим для писателя трактатом-манифестом «Что такое искусство?» (1897 г.), кстати, очень популярном и в Испании, и в Латинской Америке, оценки Толстым «Дон Кихота» не раз уточнялись и изменялись. В одном из вариантов он относил «Дон Кихота» к «произведениям, передающим самые высокие чувства, до которых дожили люди известного времени, но доступные только малому количеству людей». В следующем варианте Толстой прояснил свою мысль: «В новых же историях, хотя бы в Дон-Кихоте, Пиквики... содержание менее значительно. <...> Совершается ложный круг: чем исключительнее чувства, которые передаются, тем реальнее передаются условия, в которых проявлялось чувство, а чем реальнее передаются подробности, тем ещё менее доступным становится чувство». «Самые высокие чувства, доступные малому количеству людей...», воспетые в «Дон Кихоте», — это ответ и литературному критику и почитателю Дон Кихота В.Г. Белинскому, и Ф.М. Достоевскому, да и И.С. Тургеневу. В последующих вариантах Толстым было дано разъяснение, почему же эти высокие чувства недоступны большинству читателей: чувства и «психологизм» поступков главного героя, тонущие во множестве деталей и бытовых подробностей, — именно это мешает Толстому поверить в реалистичность / правдивость персонажа и раздражает его, в то время как именно эти экзотические, *испанские* детали так привлекали переводчиков тех лет, стремящихся в первую очередь передать комическое начало и национальный колорит жизнеописания *гидальго*, причем часто в ущерб философской составляющей романа.

Полемика Толстого с писателями-современниками по поводу общечеловеческой ценности «Дон Кихота» достигла кульминации в следующей редакции трактата: «Если и есть такие превосходные произведения по внутреннему содержанию, как “Дон-Кихот”, комедии Мольера, <...> “Пиквикский клуб” <...> или повести Гоголя, Пушкина, то все эти вещи не удовлетворяют требованиям этого рода по исключительности передаваемых чувств, совершенно недоступных большинству людей». Далее Толстой противоречит сам себе, указывая как на «образцы другого отдела хорошего искусства, передающего простые чувства, но доступные всем людям <...> народные сказки, <...> на Дон-Кихота, эпос, большую часть “Тысячи и одной ночи”, отчасти на романы Дюма-отца»¹⁴.

¹⁴ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 30. Москва. Художественная литература. 1951. С. 415.

Неопределенность отношения Толстого к «Дон Кихоту» проявилась в черновых вариантах трактата со всей очевидностью: с одной стороны, на это указывает литературное окружение, в котором оказывается «Дон Кихот», — это Пушкин, Гюго, Диккенс, А. Дюма и даже сказки «Тысячи и одной ночи», а с другой — невозможность определить критерии ценности произведения, подобного «Дон Кихоту». Эта неопределенность отразилась на том, что в результате Лев Николаевич оставил по-толстовски противоречивое рассуждение о романе Сервантеса в трактате «Что такое искусство?». «Дон Кихот» нравится Толстому, но чувства его персонажей могут быть непонятны простому читателю, далекому от экзотической среды, в которой герои Сервантеса действуют, любят и страдают. Акцентирование исключительности образа Дон Кихота — своего рода мучительная для писателя попытка противостоять укоренявшемуся в России кихотизму, силе, не поддающейся толстовской схеме «полезного» для народных умов произведения. Вот уж действительно борьба разума и чувства в сознании художника!

В окончательной редакции трактата «Что такое искусство?» мысль о причинах недоступности романа Сервантеса широкому читателю высказана следующим образом. Толстой полагает, что роман «Дон Кихот» наряду с сочинениями многих других авторов — «вещи и по исключительности передаваемых чувств, и по излишку специальных подробностей времени и места, и, *главное, по бедности содержания* (курсив мой. — Ю.О.), сравнительно с образцами всемирного древнего искусства, как, например, история Иосифа Прекрасного, большею частью доступны только людям своего народа и даже своего круга»¹⁵. Из этого Толстой заключает, что чувства Дон-Кихота, героев Мольера и «тем более Пиквика» «исключительны, не общечеловечны, и поэтому, чтобы сделать их заразительными, авторы обставили их обильными подробностями времени и места. Обилие же подробностей этих делает эти рассказы ещё более исключительными, малопонятными для всех людей, живущих вне той среды, которую описывает автор»¹⁶. Избыточная испанская «барочная» подробность всегда значимых деталей бытописания — важная черта, присущая стилю Сервантеса, но ложно истолкованная переводчиками как экзотическая или костюмбристская — она не могла не претить эстетическим принципам Толстого, у которого деталь должна была быть «говорящей», характеризующей персонаж. Но ведь и у Сервантеса все детали столь же говорящие, просто переводчики их не поняли и не передали их суть... Именно экзотичность описаний жития Дон Кихота в переводах и воздействовала на оценки Толстого, сблизив «Тысяча и одну ночь» и злоключения Дон Кихота, сегодня кажущиеся курьезом.

¹⁵ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 30. Москва. Художественная литература. 1951. С. 161.

¹⁶ Там же. С. 161–162.

Впрочем, слова про «бедность содержания» романа Сервантеса, его доступность представителям определенной национальной культуры и даже определенного социального круга, *не общечеловечность*, непонятность его героев вне описываемой им среды — это уже *задиристая* реплика в другой полемике: Л.Н. Толстого с Ф.М. Достоевским, который в «Дневнике писателя» за 1876 г. предложил теперь уже широко известную квинтэссенцию русской интерпретации романа на все времена. «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: “Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?”»¹⁷.

Автограф Л.Н. Толстого

Автограф М. де Сервантеса

Удивительно: два русских гения читают в одно время один и тот же текст (и, по-видимому, в тех же самых переводах) и приходят к прямо противоположным выводам! Однако десять лет спустя, в 1905 г., как видно из приведенной выше записи Толстого в дневнике, «Дон Кихот» стал уже настолько освоенной и важной частью русского и его собственного мира, что Толстой уподобляет Кихоту своих сыновей в кажущейся странной интерпретации образа рыцаря, говоря о том, что его «сыновья — Дон Кихоты, но без самоотвержения»!

Годом позже, в беседе с петербургским издателем Н.Е. Фельтеном о писателе С.Т. Семёнове, отмечая важность психологической точности в создании художественного образа, Толстой опять-таки ссылается на роман Сервантеса и замечает: «В “Дон-Кихоте” одна из лучших сцен — как осёл Санчо Панса издох, а Санчо над ним вопит. А в следующей главе Санчо на нём верхом едет — реалистически неверно, психологически верно»¹⁸. Этот эпизод Толстой привёл как образец столь высоко ценимой им психологической достоверности образа, и вместе с тем обращение к примеру из «Дон Кихота» говорит, во-первых, о прекрасном знании текста романа Сервантеса, ну и, главное, о том, что и в 1906 г. произведения русского сочинителя Л.Н. Толстой поверял опытом испанского классика.

Получается, что более чем полувековой диалог Толстого с Сервантесом и его героями неизменно продолжался в его сознании, без сомнения, обретая русские черты и черты самого Толстого. Ведь наиболее ярко странству-

¹⁷ Достоевский Ф.М. ПСС. Т. 22. Ленинград. Наука. 1981. С. 92.

¹⁸ Литературное наследство. Т. 90, кн. 2. У Толстого. 1904–1910. Яснополянский дневник Д.П. Маковицкого. Москва. Наука. 1979. С. 80.



Одна из последних фотографий
Л.Н. Толстого



Г. Доре. Смерть Дон Кихота

ющий рыцарь отразится в одном из самых автобиографичных и близких Толстому персонажей — Левине из «Анны Карениной». Левин — это и есть окончательная толстовская интерпретация образа Дон Кихота, героя, наделенного верой в добро, причем с самоотвержением.

Наконец, чтобы понять, стал ли Л.Н. Толстой Дон Кихотом, то есть приблизился ли он к идеальному типу самоотверженного деятеля, к чему призывал его в Дижоне И.С. Тургенев, следует вспомнить, каким удивительным и печальным образом перекликаются обстоятельства исхода Л.Н. Толстого из яснополянской усадьбы и последнего странствия Рыцаря печального образа и сами обстоятельства их кончины...

Список литературы / References

- Багно В.Е. (1988) *Дорогами Дон Кихота*, Москва, Книга, 448 с.
 Bagno V.E. (1988) *Dorogami Don Kikhota* [By the ways of Don Quixote], Moscow, Kniga, 448 p. (In Russian)
- Оболенская Ю.Л. (2021) *Художественный перевод и межкультурная коммуникация*, Москва, URSS, 264 с.
 Obolenskaya Yu.L. (2021) *Khudozhestvennyi perevod i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Artistic translation and intercultural communication], Moscow, URSS, 264 p. (In Russian)
- Оболенская Ю.Л. (2009) Сервантес М. де, *Лев Николаевич Толстой. Энциклопедия*, под ред. Н.И. Бурнашевой, Москва, Просвещение, с. 811.
 Obolenskaya Yu.L. (2009) Servantes M. de [Cervantes M. de], in Burnasheva N.I. (ed.) *Lev Nikolaevich Tolstoi. Entsiklopediya* [Leo Tolstoy. Encyclopedia], Moscow, Prosveshchenie, p. 811. (In Russian)
- Эйхенбаум Б.М. (1987) *О литературе*, Москва, Советский писатель, 550 с.
 Eikhnenbaum B.M. (1987) *O literature* [On literature], Moscow, Sovetskii pisatel', 550 p. (In Russian)

Фернанду Пессоа: Португалия в сердце

© Мартынов Б.Ф., 2023

Борис Федорович Мартынов, д-р полит. наук, профессор МГИМО МИД России.
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
ORCID: 0000-0002-4013-4199 E-mail: bfmartynoff@gmail.com



Аннотация. Имя португальского поэта и публициста Фернанду Пессоа (1888–1935), к сожалению, мало известно российскому читателю. В самой Португалии подлинное признание пришло к поэту только после смерти. Ф. Пессоа, обладая исключительным талантом, издавал свои произведения от лица воображаемых авторов (более 42), которые выводились им в качестве самостоятельных лиц. При этом каждый из гетеронимов обладал собственной биографией и собственным литературным стилем. Большинство исследователей творчества поэта (одним из наиболее известных является британский литературовед Р. Зенит), рассуждая о «феномене Пессоа», придерживаются мысли о том, что «странности» этого человека были во многом обусловлены специфическими чертами его характера и особыми мистическими чувствами к своей родине — Португалии, историю которой он воспринимал как мессианскую. Поэт, глубоко

погруженный в свой внутренний мир, зачастую не отделял свои фантазии от реальности, демонстрируя при этом уникальное чувство предвидения. Как публицист Ф. Пессоа интересен своими взглядами на историю Португалии и будущее Европы. Эволюция его взглядов — от республиканизма в молодости до «научного монархизма» в зрелые годы — свидетельствовала о том, что поэт не останавливался в своем познании внешнего мира, предлагая свои собственные, подчас весьма оригинальные методы истолкования его сути. При этом взгляды Ф. Пессоа обнаруживают некоторое сходство с такими отечественными философами, как А.Ф. Лосев и М.М. Бахтин. В поэтическом и философском наследии поэта миф о «короле-спасителе нации» Себастьяне, погибшем в XVI в. в Северной Африке, и идея «Пятой Империи» связывались с национальной идентичностью Португалии, без которой он не мыслил поступательного развития своей страны. Утопии в его трудах не отрицали реальность, а творчески развивали и дополняли ее. Отчасти утопии были ответом на ужесточение реакции внутри Португалии (установление диктатуры Салазара) и в Европе в целом в 30-е годы прошлого века. Символом посмертного признания Ф. Пессоа в качестве великого португальского поэта было перенесение его праха в 1985 г. в монастырь Жеронимуш, где покоятся останки Васко да Гамы, Камоэнса и короля Себастьяна.

Ключевые слова: Фернанду Пессоа, гетеронимы, история Португалии, миф о короле Себастьяне, национальная идентичность

Для цитирования: Мартынов Б.Ф. (2023) Фернанду Пессоа: Португалия в сердце. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 32–53. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-32-53

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Fernando Pessoa: Portugal no coração

© Martynov B.F., 2023

Boris F. Martynov, Dr. em ciências políticas, professor catedrático da MGIMO-Universidade da Rússia. 119454, Rússia, Moscovo, avenida prospect Vernadskogo, 76
ORCID: 0000-0002-4013-4199 E-mail: bfmartynoff@gmail.com

Resumo. O nome do grande poeta e publicista português Fernando Pessoa (1888–1935), desafortunadamente, ainda é pouco conhecido pelo público russo. O reconhecimento mesmo em Portugal só lhe chegou depois da sua morte. Para além do seu talento excepcional, o poeta chegou a ser famoso por escrever as suas obras sob os nomes dos autores fictícios (mais de 42), que foram apresentados como pessoas reais. Porém, cada «heterónimo» dele tinha a sua biografia e o seu próprio estilo literário. A maioria dos pesquisadores das suas obras (dos mais reconhecidos é o crítico literário britânico R. Zenith), falando do «fenômeno Pessoa», chegam à conclusão de que as «singularidades» deste poeta eram resultado dos traços especiais do seu caráter, do amor pela sua pátria — Portugal e a língua portuguesa — e do mito sobre o Rei D. Sebastião (século XVI). O poeta, profundamente submerso no seu mundo interno, desde miúdo não separava as suas fantasias da realidade, mostrando contudo uma surpreendente sensação própria desta realidade e o único senso de previsão. A evolução das suas ideias políticas: do republicanismo na juventude até o «monarquismo científico» na idade madura, testemunhava de que o poeta jamais parou na sua pesquisa do mundo externo, propondo às vezes os bem originais métodos de como entender a sua essência. Contudo, ele revelava certa semelhança com tais filósofos russos, como M.M. Bakhtín e A.F. Lósev. Na herança político-filosófica de F. Pessoa o mito do Rei D. Sebastião e a ideia do «Quinto Império» estavam ligados à formação da própria identidade nacional portuguesa, sem a qual ele não imaginava o desenvolver da sua pátria. As utopias nas obras dele não desmentiam a realidade, mas criativamente desenvolviam e completavam-na. Em parte, as utopias eram uma espécie de respostas ao endurecimento da reação política mesmo dentro e fora de Portugal nos anos 30 do século XX. O símbolo do reconhecimento *post mortem* de Pessoa como um «Grande poeta português» foi a transladação dos seus restos ao Mosteiro dos Jerónimos em 1985, onde ficam os restos de Vasco da Gama, de Luís de Camões e do Rei D. Sebastião.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, heterónimos, história de Portugal, mito do Rei Sebastião, identidade nacional portuguesa

Para citar: Martynov B.F. (2023) Fernando Pessoa: Portugal no coração, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 32–53. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-32-53

Declaração de divulgação: O Autor declara que não existe nenhum potencial conflito de interesses.

Fernando Pessoa: Portugal in His Heart

© Martynov B.F., 2023

Boris F. Martynov, Dr. of Political Science, professor, Moscow State Institute of International Relations.
119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76
ORCID: 0000-0002-4013-4199 E-mail: bfmartynoff@gmail.com

Abstract. The name of Fernando Pessoa (1888–1935), who is a great Portuguese poet and political journalist, unfortunately is not well known to the common Russian reader. In Portugal he became famous only after his premature death. Besides his unquestionable talent, the poet was well known because of his «heteronyms», i.e. imaginary authors (he had more than 42 of them). Along with that, every one of his «heteronyms» had his own biography and literary style. The majority of those who study the creative work of Fernando Pessoa (one of the most prominent of them is the British literary critic R. Zenith), believe, dealing with his «phenomenon», that the peculiarities of this man in many aspects were caused by the specific features of his character, love for his home country and its language, and by his faith in the «Sebastianist» idea (16th century). Deeply submerged in his inner world, the poet frequently did not separate his fantasies from the reality, showing along with that his surprising proper feeling of that reality and the unique capacity to foresee it. As a political journalist, Pessoa is interesting to study due to his views on the history of Portugal and the future of Europe. His views have drifted from the early republicanism to the «scientific monarchism» in the adult times, and testified that the poet never stopped in his studies of the outer world, suggesting his own, sometimes rather original ways of its understanding. At the same time, Pessoa's views resonate to a certain degree with those of Russian philosophers A. Losev and M. Bakhtin. The «Sebastianist» myth and the project of the «Fifth Empire» were interlaced in the Pessoa's philosophic heritage with the concept of Portuguese national identity. Without them he didn't see any perspectives for the future development of his country. Utopia in his works never denied the reality, rather it creatively developed and complemented the latter. Partly, utopia might reflect his response to the reactionary trends within Portugal as well as in Europe as a whole in the 1930s. The transfer of his ashes to the famous Jerónimos Monastery in 1985, where the remains of Vasco da Gama, Camões and the King Sebastian also lay, symbolized the recognition of Pessoa as a Great Portuguese poet.

Key words: Fernando Pessoa, heteronyms, history of Portugal, King Sebastian myth, national identity of the Portuguese

For citation: Martynov B.F. (2023) Fernando Pessoa: Portugal in His Heart, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 32–53. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-32-53

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

«... Я не был ни святым и не героем,
 Но Бог не поскупился на регалию:
 Не сердцем португальца удостоил,
 Но вместо сердца вставил Португалию»¹
 Фернанду Пессоа

Ранней весной, когда над полноводной Тежу рассеивается, наконец, предутренняя мгла, по реке, заглушая мощными гудками пение птичьих стай, начинают курсировать маршрутные катера. Стоя на балконе второго этажа по другую сторону реки (ален-Тежу) и глядя на веера расходящихся от катеров волн, интересно наблюдать за тем, как на другом берегу медленно открывается широкая панорама португальской столицы. Как постепенно, шаг за шагом, выплывают из предутренней дымки ее средневековые храмы и крепостные стены, ее современные кварталы и перекинутые через Тежу величественные мосты. Но сначала из тумана появляются очертания лиссабонского порта с нависшими над водой порталными кранами. Их размеры говорят о том, что это уже не река, но и, строго говоря, еще и не море. Впечатление «не-реки» усиливается силуэтом круизного лайнера: они обычно швартуются тут же. Многопалубную громаду лайнера легко спутать с современной новостройкой, которая чудесным образом — бук-



«Хрестоматийный» образ Ф. Пессоа



Полноводная Тежу

вально ниоткуда! — возникла рядом с барочными паласиуш и монастырями Алфамы.

Эпоха Салазара, по счастью, слабо затронула архитектурную эндемику этого города. Она оставила потомкам монументальную статую Христа — выше 110 метров. Спаситель распростер свои руки над Тежу, готовясь принять в них Лиссабон, примерно так же, как по другую сторону

¹ Перевод А.В. Племянникова. — Прим. авт.

океана, в Рио-де-Жанейро, это сделал его архитектурный собрат. У ног Христа над Тежу протянулся 2,5-километровый мост, когда-то самый длинный в Европе. До 1974 г. он носил имя Антониу Салазара, правившего страной с 1932 по 1968 г., а после его смерти стал называться «Мост 25 апреля» в честь «революции гвоздик» 1974 г., так что любителям исторической компаративистики здесь есть, о чем подумать.



Статуя Христа и мост «25 апреля»

Сравнение с нашей столицей будет уместно, но лишь отчасти, памятуя колоссальную разницу в антуражах и стилистических подходах. Дата освобождения Лиссабона от мавров — 1147 год — перекликается с историей Москвы, а «колокольное семихолмие» (М. Цветаева) вдали от московских просторов — с её географией. Если Москву «ужать» до размеров Лиссабона, то ее отлогие возвышенности («холмы») запросто превратились бы в крутые лиссабонские «sete colinas». На семи холмах, как мы знаем, был основан и «Вечный Город» — Рим...

«...С любого из семи холмов, на которых раскинулся Лиссабон, взору путешественника открывается великолепная панорама разноцветных строений древнего города. Тот, кто прибывает с моря, видит Лиссабон уже издалека. В свете утреннего солнца на фоне ярко-голубого неба он предстает сказочной декорацией. Шпили соборов и замков возносятся над домами и, словно герольды, возвещают путешественнику о прибытии в благословенное Богом место...»²

Эти строки были взяты мной из путеводителя по Лиссабону, который был издан на английском языке в 1926 году. Знакомясь с ним накануне своей самой первой поездки туда, я не мог и подумать, что автор этих строк скоро займет особое место в наборе моих представлений об окружающем мире.

Туристов в Лиссабоне — пруд пруди. Туризм — одна из главных статей бюджета Португалии, страны, которая в XX в. не была затронута разрушительными революциями и войнами. В отличие, например, от соседней Испании, которой пришлось пережить жестокую гражданскую смуту. «Счастливая» в этом смысле Португалия страдала исключительно лишь от природы. Памятником разрушительного землетрясения 1755 г. остаются развалины монастыря ду Карму в центре ее столицы.

² Fonseca e Costa J. Os Mistérios de Lisboa, or What the Turists Should See. 2nd edition. Lisboa, JFC Filmes. 2009. P. 5.

Организованные стайки туристов увлекают в свой водоворот отдельных любопытствующих приезжих. Среди них оказался и я. С тех пор я задаю себе вопрос: а не было ли мое неожиданное свидание с *Персоной из Параллельного Мира* велением Судьбы? Случайно ли разноречивый поток восторженных восточных неофитов увлек меня за собой на Байшу? Не те ли высшие смыслы, которые самовольно вторгаются в нашу жизнь, потащили потом меня *вверх*, на Байру Алту? Ведь вместо этого я мог бы спокойно спуститься *вниз* и предаться блаженному отдыху в одном из милых ресторанчиков на Аугусте!

А может быть, меня привлек чудесный запах бразильского кофе, исходивший сверху от знаменитого кафе «А Бразилейра»? Как бы то ни было, но ни кофе, ни неповторимый, в стиле ар-нуво, интерьер кофейни, которая открыла свои двери еще в 1905 г., ни разлитый внутри дух творческого созерцания не привлекли мое внимание так, как это сделал вальяжно усевшийся у входа бронзовый ПОЭТ. Добросовестно затертый до желтизны на локтях и коленях любителями поэзии и просто энтузиастами, он выглядел там как завсегдатай.



*Бронзовая скульптура Пессоа
у входа в кафе «А Бразилейра»*

До той поры я почти не был знаком с творчеством Фернанду Пессоа (Fernando Pessoa, 1888–1935), хотя и знал, что некоторые знатоки сравнивают его с самим Камюэнсом (Luís de Camões, ок. 1524–1580). Руководствуясь каким-то шестым чувством, я решил ликвидировать этот пробел и незамедлительно направился в ближайший книжный магазин, где приобрел томик его стихов и вдобавок к нему фундаментальное, 700-страничное биографическое исследование, посвященное жизни и творчеству португальского поэта [Simões, 1971].

На все — Судьба! Тогда я сильно удивился своей реакции. Мало ли кто пишет стихи? Если всем ставить памятники... Но, сгибаясь под тяжестью книг, я почему-то был уверен, что теперь для меня открывается что-то новое, заряженное на долгоиграющий эффект.

«Многоликий Шива»

В самом начале меня поразило то, что Фернанду Пессоа родился 13 июня: всего-то на два дня раньше меня. Я не мистик и астрологию, в отличие от моего героя, воспринимаю не как науку, а как забавное времяпрепровождение.

ние. Но это не мешало мне иногда подкожно, а иногда и вполне достоверно ощущать себя Блинецом, т.е. «единым в двух лицах». Хорошо это или плохо, я так до сих пор и не понял, хотя «раздвоение личности» обычно не фигурирует в ряду людских достоинств.

Однако мой «неожиданный» поэт переплюнул по этой части всех: и простых любителей слова вроде меня, и отмеченных Историей литераторов — мэтров, которые время от времени прикрывались одним, от силы двумя псевдонимами. Все было гораздо ярче. В распухшей от обилия информации монографии англичанина Ричарда Зенита «Пессоа. Экспериментальная жизнь»³, сей автор насчитал 46 (!) *гетеронимов*, за которыми скрывался поэт [Zenith, 2022].

Не псевдонимов, а именно гетеронимов! То есть Ф. Пессоа был вовсе не «персоной», как это следовало бы из его фамилии⁴, а некой уникальной в своем роде «коллективной личностью». Каждый из его виртуальных порождений или, если хотите, «друзей» был награжден собственной биографией, иногда — собственной эпохой, и всегда (это самое невероятное!) — своей *особой философией и литературным стилем!*

Гетероним Алвару ди Кампус «был», например, инженером-судостроителем и якобы работал на лондонских верфях. Он время от времени посещал родной Лиссабон и выдавал «на-гора» провокативные стихи и прозу, иногда совпадая, а иногда нет с идиосинкразиями своего остававшегося за сценой «духовного отца». Другой гетероним — позитивист и крайний рационалист Алберту Каэйру, «родившийся» в Лиссабоне в 1889 г. и якобы умерший там же от туберкулеза в 1915 г., вряд ли был любимым чадом своего создателя. Однако это не помешало «ему» произвести на свет два замечательных поэтических сборника и около сотни разных стихотворений. В когорте этих фантастических, но в то же время каких-то *слишком уж реальных* персонажей пребывали и школьный учитель Рикарду Рейш, который писал оды в духе Горация (!) и эмигрировал в Бразилию в 1919 г., и англичанин Фредерик Уайатт, «чья эксцентричная манера одеваться вызывала замешательство толпы», и мятущийся дух английского неоплатоника Генри Мура Кембриджского (1614–1687), который состоял в переписке (!) с самим Ф. Пессоа посредством *астральной коммуникации*. Среди них была даже женщина — 19-летняя горбунья Мария-Жозе, которая засыпала романтическими, но так и не отправленными письмами своего возлюбленного — слесаря по металлу. Присутствие женщины в когорте гетеронимов дало повод Р. Зениту задуматься об *андрогинной* сущности своего героя, который, по отзывам современников, оставался *девственником* до конца своих дней... Так это было или нет, но свои нереализованные любовные

³ Потрудившись долгие годы на ниве научной литературы, я понял, что дать удачное название своему опусу — это уже полдела. — *Прим.авт.*

⁴ «Pessoa» — человек, личность, персона (порт.) — *Прим.авт.*

переживания и фантазии (довольно, впрочем, разнообразные) Ф. Пессоа излагал бумаге через подставных лиц. При этом некоторые довольно забавные гетеронимы поэта вполне могли бы влиться сегодня в ряды ЛГБТ-сообществ. Сам же «Многоликий Шива» предпочитал вести эрзац-жизнь скромного конторщика.

Но была и другая проблема. Наш линейный подход к социальным практикам не позволяет понять, *зачем* человек, который, как и многие, искал известности, денег и славы⁵, расходовал свой талант на разношерстных литературных хулиганов, каждый из которых должен был добиваться успеха в одиночку? Ведь никто, кроме его ближайших родственников и друзей, не знал, да и не особо хотел интересоваться происхождением новых поэтических протуберанцев, которые один за другим стали вдруг вспыхивать на доселе спокойных литературных горизонтах Португалии. Если это была просто страсть к оригинальничанию, свойственная поэтам вообще, то *этому* поэту, как считал его первый биограф Гаспар Симоиш, она обошлось слишком дорого [Simões, 1971]. Пессоа, довольно легкомысленно полагал тот, не преуспел в создании великого поэтического чуда наподобие «Лузиад» Камоэнша, «потому что у него на пути, перекрывая дорогу к прижизненной славе, выстроились гетеронимы». Как бы то ни было, но известность пришла к Пессоа только после его преждевременного ухода из жизни в 1935 году.

Ответ отчасти нужно искать во все той же раздвоенности и в крайней непрактичности нашего героя. Ведь помыслить и захотеть — далеко не всегда значит *сделать*. В этом, кстати, как раз и упрекают представителей пассивных латинских рас повернутые на праксис нордические архетипы. Не случайно первый бизнес-проект поэта — издательство «Ибис» — оказался последним, после чего Пессоа до конца своей жизни нуждался в деньгах, погрязал в долгах и перебивался случайными заработками. Как латинский «многочеловек», да к тому же еще и поэт, он ярко олицетворял собой диссонанс между словом и делом. Но он же на высоком — буквально *высочайшем!* — уровне сумеет этот диссонанс преодолеть.

Есть жизни, прожитые за счет других. С Фернанду Пессоа все было наоборот: он отдал свою жизнь на прожитие «другим». Зачем ему это было надо? Р. Зенит, например, считал, что компания гетеронимов была для поэта-анакорета «симулякром отсутствовавших у него близких отноше-

⁵ Поначалу в своем стремлении к славе Пессоа намеревался стать английским поэтом, здраво рассудив, что на этом языке бывает легче выбиться в люди. Детство и юность поэта прошли в южноафриканском Дурбане, в результате чего он стал неискоренимо двуязычен. Его первые и многие последующие опусы были писаны на английском (Пушкин, как известно, начинал писать на французском. Тут нечему удивляться: таков уж удел любого общества, которое обрекает себя на подражательство). Но постоянно отсылаемые им в Британию стихи так и не встретили там должной оценки. Р. Зенит считает, что английский язык поэта был немного «rusty» («шероховатый»?) Но это вряд ли. Скорее всего, британский литературный бомонд просто не захотел допустить в свои ряды «какого-то португальца». Наверняка чопорным англосаксам пришлось потом горько пожалеть об этом, иначе в лице Ф. Пессоа мы имели бы сейчас «великого английского поэта». Что до самого Пессоа, который всегда выступал с самых ярых патриотических позиций (см. эпиграф), то вот вам еще один яркий пример раздвоения личности. — *Прим. авт.*

ний с окружающими, а писательский труд — единственным средством любить и быть любимым» [Zenith, 2022: 726–727]. Симулякр? — Возможно... Но факт остается фактом: выше всех семейных, карьерных, политических и пр. соображений, выше морали и нравственности, философских течений и чувственных наслаждений *этот* поэт привык ставить Слово.

Творец и пленник Слова

«Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Упав на открытую для целостного, холистического понимания мира детскую душу маленького Фернанду, эти понятия дали потом фантастические всходы. Культ Слова, возведенный в превосходную степень, довел поэта до такой кондиции, что Литература (с «Большой буквы»!), а за ней с небольшим лагом музыка стали почитаться им *главнейшими* из наук и искусств, в которых все другие должны были искать отражение. Что-то подобное проповедовал герой Германа Гессе (Hermann Hesse, 1877–1962), «Мастер Игры» Иозеф Кнехт⁶. Современник Ф. Пессоа, Г. Гессе правильно угадал направление ветра: великие идеи носятся в воздухе, но даются они лишь избранным. Слово и Бог у Пессоа постоянно менялись местами. Поиск Слова был поиском Бога, а на мгновение обретенный и быстро утекающий Бог тут же вынуждал его изыскивать новое Слово. Оно, и только оно было для поэта путем к познанию Истины. Но догонять Бога — задача не из легких. «О, Его не догоните!», — писала Марина Цветаева⁷. В одиночку этого не сделать, отсюда и когорта его поэтических *alter ego*, а проще говоря — *друзей и пособников*.

В отличие от своих друзей — футуристов, имажинистов и пр., Пессоа не коверкал слова и не занимался поэтической эквилибристикой. «Партизан без отряда» (еще одна характеристика поэта), он, наверное, был одним из тех немногих, кто старался как можно более точно *предугадывать* реакцию людей на свои стихи. Вот что пишет об этом Р. Зенит: «Пессоа считал, что вещи не значимы сами по себе, как таковые. Значение для него имела та *космическая*, по его мнению, *ткань*, которая заполняет пространство между вещами (словами), то, как мы обращаемся с ними и как реагируем на них» [Zenith, 2020: 810]. Но разные люди на слова и вещи реагируют *по-разному*, и в этом еще одна причина перенаселенности его поэтической «квартиры».

Христианин, язычник, гностик, алхимик и астролог, но все время — «*мистический рационалист*», в своих верованиях Пессоа был предельно вариативен, утверждая в ходе редких признаний друзьям и коллегам, что

⁶ Герман Гессе, «Игра в Бисер» (Das Glasperlenspiel, 1942) — Прим. ред.

⁷ О, его не догоните!
В домовитом поддоннике
Бог — ручною бегонией
На окне не цветет! <...>

Ибо бег он и движется
Ибо звездная книжища
Вся: от Аз и до Ижицы, —
След плаща его лишь!

и первое, и второе, и третье про него — это далеко не вся правда. Что в любой момент может проявиться его новая ипостась, которая с жаром станет отрицать собою все прежние. То есть отвечать на вечный вопрос «Кто я?» он намеренно отказывался, отдавая его на откуп своим «гетеронимам» [Zenith, 2022: 432]⁸. Ничего удивительного: ведь мы уже знаем, что и с любовными историями нашего героя дела обстояли подобным же образом.

Но за всем этим прочно угадывалась основанная на интуиции (а на чем же еще?) оригинальная система *собственных взглядов*. «Пессоа всеми силами хотел прожить жизнь, отличающуюся от других», — писал Р. Зенит. «Я ПУТЕШЕСТВУЮ — писал поэт в письме к одному из своих друзей, — постоянно меняясь, расширяю (и при этом эволюционирую!) список своих новых «я» и тех форм, с помощью которых



Ф. Пессоа. Фото начала XX в.

познаю этот мир, вернее сказать, *притворяюсь*, что познаю его» [Zenith, 2022: 874]. Для ясности: после возвращения из Южной Африки, где прошло его безоблачное детство, Пессоа так ни разу никуда и не выехал из родной Португалии. Для «путешествий» поэту хватало одного воображения.

Дневные часы он проводил в лиссабонских кафе («А Бразилейра» фигурировало в списке любимых) с парой-тройкой избранных друзей-литераторов, где неспешно смаковал свое бренди. Поэт чем дальше, тем больше отдавал предпочтение спиртным напиткам. Друзья старались не замечать дурной привычки, получая взамен редкие, но меткие замечания дистиллированного ума, который прибил к ним, казалось, с какой-то другой планеты. «Никто и никогда не мог сказать с точностью, на чем останавливался этот ум, пребывавший в постоянном движении» [Zenith, 2022: 877, 878]. Отсюда и вечное диссидентство в отношении фотографически застывшего сущего. Поэт явно опережал свое время.

Все связанное с ним было неожиданным, идущим вразрез и наперекор. Чернокнижник, парадоксалист, мистификатор, «самотрансформер» и пр., поэт превращал обычное лиссабонское кафе — «оазис досужей болтовни» — в капище оракула. «Насколько красивее была бы Мона Лиза, если бы мы ее *не* видели!» Или: «Сократ любил повторять: “Я знаю, что я ничего не знаю”. А я не знаю даже этого!» Далее в том же роде.

⁸ «Я — всего лишь часть какого-то неизвестного целого, выставленная для обозрения в этнографический музей», — говорил о себе поэт. — *Прим. авт.*

За поэтом закрепились прозвища: «Сфинкс», «Человек другой эпохи» и «Инопланетянин». Но он на них не реагировал. Сам Пессоа иногда называл себя «интеллектуальным оккультистом». К началу 30-х гг. прошлого века оккультизм успел уже выйти из моды, но на моду поэту, как, впрочем, и на все другое, было наплевать. В мире *слишком реальных* вещей и ставших *слишком реальными* правительств (в 1932 г. на политическом горизонте Португалии появился Салазар /António de Salazar, 1889–1970/ [Zenith, 2022: 822]⁹) Пессоа позволял себе интеллектуально расслабиться. Причем не «просто так», но *ao grande*, т.е. «по большому счету». В череде своих неудач и ошибок поэт полагал, что мир, в котором мы живем, — это всего лишь бледное отражение другого, более совершенного, и нашим бедам и горестям «здесь» корреспондируют радости и победы «там», ибо исконное свойство природы — пребывать в равновесии. Но и та, другая, высшая форма существования, из которой мы попадаем в здешний мир, считал он, тоже иллюзия. Миры накладываются на миры, сверхреальность на сверхреальность, и даже это еще не конец. Тогда где же он и как постичь внешний мир? — спросил себя поэт еще в детстве. «Только премудрый Змий, извиваясь в пространстве параллельных бесконечностей, может постичь начала Великой Истины» [Zenith, 2022: 816], — ответил он на вопрос, окончательно повзрослев. Нет, рационалистическим его учение явно не назовешь! Но «матрешечные» миры Фернанду Пессоа заставляют задуматься. Если все так, то это значит, что смерти нет и что мы не одиноки во Вселенной.

Порой друзья-литераторы временно «теряли» своего компаньона, но списывать все на алкоголь не решались. Им было известно, что Пессоа, невзирая на количество выпитого, практически не пьянел. При этом он мог завернуть за угол и раствориться в воздухе. Без остатка. Попрощавшись с поэтом, друзья привыкли оглаживаться, как бы проверяя, а не исчезнет ли он внезапно вновь? Один из них, некий Жоржи ди Сена, повстречав однажды своего друга в доме его тети, сильно удивился, что тот его не сразу узнал и выглядел «каким-то иностранцем, вне времени и пространства». «Настоящий» Пессоа, предположил его слегка обескураженный знакомый, «был в это время где-то **далеко**»¹⁰. Говорили также, что когда поэт бывал особо задумчив, то, шествуя по тротуару в своей черной фетровой шляпе и неизменном черном костюме, он, случалось, легонько отрывался от земли... Неизвестно, правда, в какой кондиции пребывали сами свидетели этих необычайных феноменов.

⁹ Пессоа признавал заслуги Салазара, которые сделали его позднее национальным лидером. Но уже в те годы он считал, что главное для диктатора — это не страна и населяющие ее люди, а абстрактные «статистические данные», называя Салазара «эмоциональным мертвецом, который был искусственно оживлен проправительственной пропагандой». — *Прим. авт.*

¹⁰ Vale F. Sentir tudo, de todas as maneiras. Antologia Poética. Fernando Pessoa, Alvaro de Campos, Alberto Caieiro, Ricardo Reis. Lisboa, Relógio d'Água Editores. 2022. P. 15.

«Народная» монархия

Поэзия Ф. Пессоа — это почти всегда серьезный философский и политический дискурс. Историка и политологу она должна быть особенно интересна. «Странные», «непоследовательные» и «противоречивые» (удивительно, если это было бы не так!), его взгляды в первую очередь *непривычны* для тех, кто мерилom своего отношения к политике считают «последовательность», «научность», «практичность» и «принципиальность». Таковых большинство, но теперь-то мы знаем, что если прикидывать «вдолгую», то эти качества успешно повисают в воздухе. «Только очень ограниченные люди имеют твердые убеждения», — считал Ф. Пессоа [Zenith, 2022: 451]. Мы можем соглашаться с этим или нет, но нельзя не признать того очевидного факта, что мир не статичен: он *движется*. Движением своей мысли Фернанду Пессоа старался поспевать за ним. И взирая на мир «в *его* минуты роковые» поэт предпочитал с высоты своей собственной, *интуитивно осмысленной* «колокольни». Поэтому, как ни странно, но именно сейчас его «символ веры» становится для нас актуален. Можно сказать — «до дрожи».

К концу своей жизни, который Пессоа, как и всякий сверходаренный человек, неизбежно предчувствовал, поэт успел разочароваться во всем: в людях, в порядке вещей, в друзьях, в своей писательской карьере. Что неудивительно, учитывая его склонность к одинокому субсуществованию в компании порожденных им мультипликаций. Перспективы мира воспринимались поэтом крайне пессимистически. И это тоже неудивительно: через год в Испании вспыхнет гражданская война, а что было дальше — мы с вами хорошо знаем. Умершему в 47 лет поэту еще «повезло», что он всего этого не увидел.

Свое политическое *кредо* Пессоа определял так: «Я — мистический националист и рациональный *себастианист*¹¹. Но, кроме этого и, частично, *благодаря* этому, я — это еще и многое другое». И тут же, следом: «В политике, в религии, как и в других формах высшей практической деятельности, интеллект обязан подчиняться политическим, религиозным и другим конъюнктурным критериям. В литературе же и в науке разум предоставлен самому себе и не обязан следовать никаким указаниям “свыше”»¹².

Вот Пессоа и не следовал. Он исходил из того простого предположения, что нет одинаковых людей, как нет и одинаковых наций. Во всяком случае, когда сейчас нам говорят о цивилизационных, культурных и пр. различиях между народами, остается принять за данное, что когнитивные диссонансы

¹¹ Себастьян I «Желанный» (Sebastião «o Desejado») — король Португалии (1554–1578). Его главной целью было завоевание для Португалии колоний в Северной Африке. В 1574 г. он предпринял экспедицию в Марокко, возглавляя войско, в которое входили португальцы, испанцы, итальянцы и немцы. При Эль-Ксар-эль-Кебуре войско Себастьяна было разбито (1578 г.), сам король погиб, но тело его не было найдено. Гибель юного неженатого короля привела к пресечению Ависской династии и к последующему объединению Португалии и Испании под скипетром короля Испании Филиппа II. Исчезновение короля создало вокруг имени Себастьяна легенду: долгое время португальцы ждали, что он-таки вернется и спасет страну от врагов. Легенда гласила, что с «возвращением» короля Себастьяна наступит «Золотой век» Португалии. — *Прим. авт.*

¹² Fernando Cabral Martins Nos, Portugal. Fernando Pessoa. Mensagem. Lisboa, Assírio & Alvim, 2012. Pp. 107, 109.

между ними *естественны*. Когда устами своего гетеронима Алвару ди Кампуса поэт сказал, что Соединенные Штаты — это «нация без души» и «амальгама отбросов Европы, свихнувшихся на утилитарном интересе» [Zenith, 2022: 548, 554]¹³, то ему можно верить. А поверив, придется согласиться с поэтом и в том, что всякое равенство (помимо чисто юридического) — *противоестественно*. Особенно равенство между людьми. «*All men are created equal*» («Все люди созданы равными» — Т. Джефферсон). — Как же так? Ведь наука давно доказала обратное...

Но самое интересное еще впереди. Элитарный поборник индивидуальной свободы, в юности горячо приветствовавший свержение монархии в Португалии, в зрелые годы Пессоа пришел к тому, что стал *монархистом*. Певец спонтанного начала, он презирал все «измы», за исключением литературных. Но и к этим относился с изрядной долей иронии. Что же касается коммунизма и либерализма, — учений, которые подавляют, одно открыто, а другое — скрыто, человеческую индивидуальность и то, что поэт называл «волей богов», то здесь для него вообще не было вопросов. Воцарившуюся у него в стране буржуазную демократию Пессоа называл «олигархией Брутов» и предсказывал, что она неизбежно скатится к диктатуре (так оно потом и случилось!).

Мощным катализатором политического созревания «творца и пленника собственных мифов» стала Первая мировая война. Плоды этого созревания сегодня мы могли бы отнести к проявлениям того самого «здорового консерватизма», который с некоторых пор стал присутствовать в российском политическом дискурсе, но пока так и не обрел законченных форм.

Поэт, который отличался тем, что бросал многие свои произведения, едва успев их начать (*post mortem* был обнаружен большой деревянный сундук, доверху набитый его незавершенными сочинениями), сумел-таки облечь свои политические взгляды в некую автономную систему. Стимулом для несвойственного ему системотворчества стала поддержка парламентами воюющих стран шовинистических устремлений своих правительств и вступление в войну Португалии, демократические правители которой поддались грубому нажиму со стороны Англии. Параллели с сегодняшней Европой слишком очевидны, чтобы останавливаться на них подробно.

¹³ Поэты способны видеть не только дальше и глубже, но и часто гораздо раньше других. «...С некоторого времени Северо-Американские Штаты обращают на себя в Европе внимание людей наиболее мыслящих... Уважение к сему новому народу и к его уложению... сильно поколебалось. С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нетерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, возвышенное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстью к комфорту» (А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6 томах. Том 5. Критика, истории, публицистика. М., ОГИЗ. 1947. С. 206). — *Прим. авт.*

Но Пессоа не был пацифистом! Вопреки идее идеалистов и самовлюбленных гуру, которые вещают о том, что война «противна природе человека»¹⁴, поэт полагал, что государства — как люди (см. выше), поэтому и войны, к сожалению, *неискоренимы*. Он выступал против той, по его мнению, «грязной и захватнической» войны, в которой Португалия понесла много жертв, а в результате осталась ни с чем.

В своем неотправленном письме к британскому премьеру Ллойд-Джорджу, которое было обнаружено «пессоистами» в знаменитом сундуке, он еще до О. Шпенглера изложил идею о моральной деградации Европы. Поэт считал, что Первая мировая — это не просто война одних государств против других, а *гражданская война внутри одной цивилизации*, «революция декадентов», которая охватила Европу [Zenith, 2022: 554]. Сегодня мнение о прогрессирующей деменции «старушки Европы» разделяют многие. А для шествующих по дороге С. Хантингтона «цивилизационщиков» существование единой «цивилизации Запада» стало чуть ли не *idée fixe* [Уткин, 2000: 10; Ferguson, 2011: 28]. Выходит, поэт и здесь опередил свое время. Ну а что он «приготовил» для своей родной Португалии? Как раз здесь Читателя, который не поленился отдать должное некоторым идеям «экспериментатора жизни», может постигнуть глубокое разочарование.

«Пятая Империя»¹⁵? «второе пришествие короля Себастьяна»? (см. выше). Как-то не вяжется это даже с «мистическим реализмом» поэта: слишком много мистики, слишком мало реализма. Неужели же его родина настолько погрязла в проблемах, что ей оставалось уповать лишь на чудо?

«Будем реалистами — потребуем невозможного!» — этот лозунг французских гошистов высмеивался нами до тех пор, пока это «невозможное» само не взломало нам двери. Причем не без нашего прямого участия. «Небываемое — бывает!»: девиз петровских времен приобретает сегодня новое звучание. Когда прежние «трезвые математические расчеты» стали стоить не дороже листов прошлогоднего календаря, самое время будет обратиться к классику отечественной философии А.Ф. Лосеву. Его слова о том, что «миф не есть выдумка или фикция и не есть фантастический вымысел» [Лосев, 1990: 395], заслуживают внимания, а вывод мэтра о том, что *миф — это реальность*, звучит крайне актуально, если не сказать больше — провидчески.

¹⁴ Если война — «это противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» (Л.Н. Толстой, «Война и мир»), то закономерно встает вопрос: почему же люди все время воюют? — *Прим. авт.*

¹⁵ Идея «Пятой Империи», которая возникла в голове Ф. Пессоа, была обязана своим происхождением падре Антониу Виейра (António Vieira, 1608–1697), внесшему особый вклад в историю Португалии и Бразилии. В своем трактате «История будущего» падре Виейра предрек образование в будущем новой великой всемирной империи под эгидой португальского короля, но управляемой самим Богом. Эта империя должна была оказаться пятой после Вавилона, Персии, Древней Греции и Рима и длиться вечно. Ее сторонники связывали наступление «Пятой Империи» с возвращением на трон короля Себастьяна. Пессоа восхищался этим мифом как «великолепным художественным вымыслом» и, следуя себе, полагал, что он «намного лучше любой реальности». — *Прим. авт.*

Вслед за А.Ф. Лосевым, М.М. Бахтиным, Ж. Сорелем и др., но, понимает-ся, независимо от них Пессоа верил, что, распространяясь среди людей, миф приобретает свойства реальности. Это неудивительно, ведь все материальное — преходяще, люди уходят, а легенды о граде Китеже, святом Граале и пр. живут и здравствуют по сей день. По аналогии с З. Фрейдом Ф. Пессоа, наверное, мог бы «застолбить» за собой термин «*национальное бессознательное*», но — увы! — его непрактичность так и осталась при нем.

Однако не миф о Себастьяне как таковой занимал мысли Ф. Пессоа в начале 30-х гг. прошлого века, а горячее желание преодолеть тот «онтологический кошмар», который воцарился в его стране после неудач Пер-



Лиссабон

вой мировой и череды военных переворотов. Стремясь вернуть португальцам чувство национальной гордости, он, наконец, «морально собравшись», выпустил свой первый, *вышедший под собственным именем*, поэтический сборник «Послание» (*“Mensagem”*, 1932). В нем всё о былой славе Португалии: о Магеллане (Fernão de Magalhães,

1480–1521) и о Васко да Гаме (Vasco da Gama, 1469–1524), о Генрихе Мореплавателе (Infante Dom Henrique, 1394–1460) и, конечно же, — о короле Себастьяне. Эта скромных объемов книга — одновременно и радиография португальской истории, и миф о ней. «Миф есть ничто и одновременно — всё», — утверждал Пессоа в начале стихотворения об Одиссее — Улиссе. Поэт верил (или *хотел* верить) в миф о том, что именно он был подлинным основателем Лиссабона — древнего *Улиссипо*.

Частично затронутая в сборнике «Послание» идея «Пятой Империи» более подробно излагалась поэтом в его публицистических трудах. Она предполагала создание «народной», «ненаследственной», «научной» монархии, которая собрала бы под свои знамена Португалию, все ее африканские и азиатские колонии и, разумеется, Бразилию, в рамках одной общей, *национал-обновленческой* идеи. В реанимации мифа о короле Себастьяне и «Пятой Империи» Пессоа видел не только «мощное средство для поднятия морального духа португалоговорящих народов до уровня, который существовал в эпоху Великих географических открытий» [Zenith, 2022: 676]. Обновленная «мягкая сила» Португалии, по его задумке, должна была бы проецироваться и дальше, на весь остальной мир.

Сегодня, в отличие от совсем еще недавних времен, мы, наверное, не станем слишком уж рьяно опровергать имперскую идею. Она воскресла буквально у нас на глазах, причем не только в теории [Караганов, 2021; Хаас, Капчан, 2021], но и на практике. Имперские мифы оживают, когда мы слышим о том, что Соединенные Штаты всеми силами пытаются «сохранить» свою империю, Великобритания, Турция и Китай свои империи стремятся «воссоздать» и что имперские амбиции имеются и у Франции, и у Польши, и у Европейского союза в целом. Что же касается России, то уж ее-то в этих «амбициях» не упрекает сейчас только ленивый. При этом, однако, не стоит забывать о том, что «миры империй», установленные после Вестфальского (1648 г.) и Венского (1815 г.) мира, смогли уберечь планету от «войны всех против всех» на гораздо более длительные сроки, чем «демократические» Версальский (1919 г.) и Ялтинско-Потсдамский (1945 г.). Конечно, если брать за идеал «Вечный мир» И. Канта, то даже это станет для кого-нибудь слабым утешением. Но случалось ли в истории когда-нибудь так, чтобы наши желания совпадали с действительностью?

«Мистический реализм» Ф. Пессоа, очевидно, помогал ему смотреть на вещи более широко и непредвзято. Если агрессия заложена в самой *природе* человека и не зависит напрямую от форм правления, экономических и пр. категорий, то корни проблемы следует искать не в «империях» как таковых, а в тех юридических, идеологических, исторических, культурных и религиозных основах, на которых они строятся.

В основе его «себастьянизма» лежала труднореализуемая на практике идея *меритократии*. И коммунизм, и либеральная демократия («Светлый Храм на вершине холма»), и даже, осмелимся предположить, нацизм (как «рай для “арийцев”») — все известные до сих пор светские и государствоцентричные идеологии питались от этой идеи, понимаемой, впрочем, по-разному. «Себастьянизм» здесь не исключение. Все *меритократии* так или иначе тяготели к проектам создания «Рая на Земле», а итог у них, к сожалению, был один: «хотели, как лучше, а получилось...». Само по себе «правление достойнейших», естественно, не может вызывать отторжения. Вопрос в другом: из *какой* социальной страты, класса, нации, имущественной категории и пр. и *каким путем* отбирать «достойнейших»? Ведь при любых раскладах ясно, что этот вопрос всегда будет решаться *людьми*.

Поэт намеренно отвергал *любое* организационное решение как открывающее простор для произвола. Его «аристократия духа» должна была формироваться *спонтанно* на основе добровольного сотрудничества всех классов и социальных слоев, но состоять в основном из выдающихся ученых, философов, литераторов и поэтов. В общем, все понятно, а на самом деле ничего не понятно. Как это: «спонтанно»? К сожалению, Пессоа не смог ответить на этот вопрос. Ясно, что ни Второе пришествие короля Себастьяна, ни всплытие града Китежа, ни обретение святого Грааля, никакие другие национальные мифы и предания, сколь бы «реальны» они ни были, здесь вряд

ли могут помочь. Это притом что национальная мотивация, несомненно, необходима для развития реформ. Можно было бы поумствовать, конечно, о возможностях искусственного интеллекта, но их последствия для нас самих еще не очень ясны, так что рассчитывать на непредвзятость айтишного отбора в новые управленческие элиты пока, наверное, не стоит.

Но, вернемся к Пессоа. «Народ»? — «Народы»? — «Нации»? Не сам ли он устами своего порожденца — позитивиста и циника Алберту Казейру явил миру следующее:

*Они говорят о «народе», о «нациях» и о «свободе»,
Но сам я, признаться, не видел
каких-нибудь штук в этом роде.
Я вижу людей. И только.
Плохих и хороших. Разных.
А между ними — пустоты:
Они недоступны глазу¹⁶.*

Списать все на многоликость лиссабонского «Шивы» было бы крайне удобно. Но дело не в том. Понятия «народ», «нация», «свобода» и пр. бытуют у нас с конца XVIII в., что, пожалуй, ярче всего говорит о живучести и непотопляемости мифов. А когда рациональное и иррациональное идут нога в ногу, причем последнее так и норовит опередить первое, то «себастьянизм» анахорета и индивидуалиста Пессоа, превратившегося в поборника хоть и монархического, но коллективизма, становится понятен. Да и следовало ли ожидать чего-то иного от «Человека из Параллельных Миров»?

Стоит признать, однако, что акцент, сделанный поэтом в начале 1930-х гг. на существование исторической, языковой и культурной общности португалоязычных народов, спустя годы все-таки дал о себе знать в виде «Сообщества стран португальского языка» (CPLP, 1996 г.). Правда, заправляет там сегодня, скорее, Бразилия, чем Португалия, но что делать, если заветы Пессоа так и не были соблюдены до конца? Ведь он считал, что в вождеденный им «себастьянистский» союз — в его «Пятую Империю» — на добровольной основе будут входить независимые от внешних игроков страны и народы. Интересно, а как бы он отнесся к членству своей страны в НАТО?



Ф. Пессоа в начале 1930-х гг.

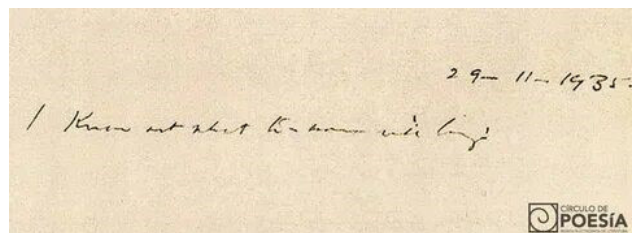
¹⁶ Перевод А.В. Племянникова. — Прим. авт.

Ближе к концу жизни поэт почувствовал, насколько он опередил свое время, и понял, что прижизненной славы ему не дожждаться. А замкнутая жизнь, не разбавленная, кроме табака и алкоголя, никакими другими радостями, судя по всему, перестала приносить удовольствие. «Гетеронимы» наскучили: в последние годы он всё больше стал издаваться под собственным именем. На новых поэтических экспериментах был поставлен жирный крест. Пессоа неожиданно решил «опроститься» и, к несказанному удивлению окружающих, стал писать примитивные *вириши*. Но попытка «обняться с банальностью» [Zenith, 2022: 932] того, кто привык вкушать от экзотических блюд, результата не принесла. Разочарование в сущем — очень опасный синдром.

К тому же ни внутри Португалии (он быстро перестал видеть в Салазаре нового *ad potentio* Себастьяна), ни тем более вне ее (Муссолини и Гитлер вызывали в нем отвращение) происходившие события не внушали оптимизма. Поэт «видел впереди лишь несчастья и беды» [Zenith, 2022: 918]. На этом безрадостном фоне он взял да и умер.

* * *

Последней написанной им по-английски уже в госпитале фразой стала «*I know not what tomorrow will bring*» («Не знаю, что ждет меня завтра»). Медицинские причины того, что произошло 30 ноября 1935 г., до сих пор не совсем ясны. В его свидетельстве о смерти значилась «печеночная колика», хотя этот диагноз, по мнению специалистов, выглядит слишком уж общим. Гаспар Симоиш говорил о «циррозе печени» как самом, наверное, вероятном сценарии, учитывая образ жизни поэта. С ним не соглашается Р. Зенит, считая, что такому диагнозу «не соответствовали симптомы» [Zenith, 2022: 926]. Однако ни тот ни другой не были профессиональными медиками, поэтому вокруг смерти Фернанду Пессоа сразу же возникла новая интрига. Также не будучи медиком, я готов предложить свой диагноз: *tedium vitae* — «усталость от жизни», который одинаково приемлем для многих, даже самых эксцентричных случаев ухода из жизни великих поэтов.



Последняя фраза, написанная Ф. Пессоа
на английском языке: «*I know not what tomorrow will
bring*» («Я не знаю, что принесёт завтрашний день»)

P.S. Для посмертного признания чьего-либо величия необходимо соблюдение неких формальных правил. В 1985 г. прах Пессоа перенесли с лиссабонского кладбища «Душ Празериш» («Удовольствия» — яркий образчик

черного юмора) в великолепный монастырь Жерóнимуш¹⁷ в Белене. В этом чуде архитектуры XVI в. рядом с саркофагом «Великого Национального Поэта» покоятся останки Васко да Гамы, Камоэнса и останки того самого короля Себастьяна I, достоверность которых до сих пор вызывает сомнение у «подлинных себастьянистов». В любом случае поэту повезло, если он оказался в компании своих героев.



Монастырь Жеронимуш — место упокоения Ф. Пессоа

Р.Р.S. Больших поэтов переводить — только портить. Но не уступить просьбе своего старого школьного друга я не мог. Автор приведенных ниже переводов — Александр Васильевич Племянников, в 1975 г. окончил Высшее военно-морское училище в Ленинграде и долгие годы служил на Тихоокеанском флоте. Еще курсантом, чтобы понравиться любимой девушке, он выучил на спор португальский язык и с тех пор подпал под его очарование. Перу А.В. Племянникова принадлежат переводы нескольких португальских и бразильских поэтов, но стихотворения Ф. Пессоа занимают в его творчестве особое место. В настоящее время капитан первого ранга в отставке А.В. Племянников работает смотрителем маяка на о-ве Лавенсаари (Балтийское море).

Фернанду Пессоа

Автопсихография

Поэт-комедиант.
Не зная, куда заводит эта роль,
Он может боль свою,
играя,
Притворно выдавать за боль.

¹⁷ 13 декабря 2007 г. в этом монастыре в ходе саммита лидеров стран — членов Европейского союза был подписан Лиссабонский договор. — *Прим. авт.*

Притворство ведь не задевает
 приватных чувств.
И, без обид,
 его печатают, читают,
А «там» — *доподлинно* болит!

Вот так в сплетении сосудов,
Умам потворствовать желая,
Мясная шевелится грудя.
Зовется «сердцем»?
 — Я не знаю.

Ноябрь, 1932

Из сборника «Послание»

1. Сфинкс

Растопырив свои «котовелос»,
 («котовело» красивое слово, значит — «локоть»)
Вальяжно и гордо
Отдыхает на карте Европа —
Золотистые галльские косы
С византийской в глазах поволокой.

Локоть левый, то бишь «котовело»,
Чуть изогнут, а правый — не очень.
Тут Италия телу опора,
Там — Британия
 (лишняя впрочем!)

А лицо — Португалия.
 Прочно
Подбородком в буруны ушедши,
Смотрит вдаль, в горизонты истории.
— Сфинкс.
Продукт бесконечной теории,
Сказка будущего о прошедшем.

2. Сфинкс

Мне снилась наша бедная Империя,
Такою, как Господь ее создал:
Загадочной, как целая Вселенная,
Плебейской, как учение Христа.
Я не был ни святым и ни героем,
Но Бог не поскупился на регалию:
Не сердцем португальца удостоил,
Но *вместо* сердца вставил Португалию!

3. Дон Себастьян, король Португалии

Сумасшедший?! — Ну конечно!
Потому что без «грандезы»
 (это значит, что без «славы»),
Он не мог.
Да и не дали!

Я не соображаю, что к чему?
Вижу бег времен, руины храмов.
Я все время в прошлом. — Почему?
Тоже не хватает дифирамбов?

А мое безумие? — Оно...
 (хоть бы его заняли другие!)
Кажется, безумие одно
Делает нас лучше и счастливей.

«Человек безумный» — Мне дано!
В «гомо сапиенс» — ни смысла, ни причины!

4. Брать и давать

Боги получают, отдавая.
Слава покупается позором
 (что это за «счастье», я не знаю:
 видно, бренный мир наш так устроен!)

Хватит лишь тому, кому *хватает*.
 Тот доволен, кто живет сознанием:
 Жизнь — короткая, душа — большая,
 А «иметь» — смириться с опозданием.

С тем и приготовил Бог-отец
 Тяжкую судьбу земному Сыну,
 Чтобы прошлой жизни дать венец,
 Предварительно его отринув.

Список литературы / References

Караганов С.А. (2021) В этом мире Россия должна быть крепостью, *Россия в глобальной политике*. URL: <https://globalaffairs.ru/articles/krepost-rossiya/> (accessed: 01.08.2023).

Karaganov S.A (2021) V etom mire Rossiya dolzhna byt' krepost'yu [In this world, Russia should be a fortress], *Russia in global politics*. URL: <https://globalaffairs.ru/articles/krepost-rossiya/> (accessed: 01.08.2023). (In Russian)

Лосев А.Ф. (1990) *Из ранних произведений. «Диалектика мифа»*. Москва, Правда, 655 с.

Losev A.F. (1990) Iz rannikh proizvedenii. «Dialektika mifa» [From early works. The Dialectics of Myth], Moscow, Pravda, 655 p.

Ливен А. (2020) Прогрессивный национализм, *Россия в глобальной политике*, № 5, с. 25–42.

Liven A. (2020) Progressivnyi natsionalizm [Progressive nationalism], *Russia in global politics*, no. 5, pp. 25–42. (In Russian)

Уткин А.И. (2000) *Забывтая трагедия. Россия в Первой мировой войне*, Смоленск, Русич, 640 с.

Utkin A.I. (2000) *Zabytaya tragediya. Rossiya v Pervoi mirovoi voine* [Forgotten Tragedy. Russia in the First World War], Smolensk, Rusich, 640 p. (In Russian)

Хаас Р., Капчан Ч. (2021) Новый концерт держав, *Россия в глобальной политике*. URL: <https://globalaffairs.ru/articles/novyj-konzert-derzhav/> (accessed: 01.08.2023).

Haas, R., Kupchan, Ch. (2021) Novyi kontsert derzhav [The new concert of powers], *Russia in global politics*. URL: <https://globalaffairs.ru/articles/novyj-konzert-derzhav/> (accessed: 01.08.2023). (In Russian)

Ferguson N. (2011) *Civilization: The West and the Rest*, New York, The Penguin Press, 464 p.

Simões J.-G. (1971) *Vida e obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Bertrand, 700 p.

Zenith R. (2022) *Pessoa. An Experimental Life*, London, Penguin, 1055 p.

Поэтический дискурс в творчестве Х.Р. Хименеса

© Бурак М.С., 2023

Михаил Сергеевич Бурак, канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии и перевода СПбГЭУ.

191023, Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, 30–32, литер А

ORCID: 0000-0002-8204-8213

E-mail: bertran4442000@yandex.ru



Аннотация. Данное исследование посвящено поэтическому дискурсу в творчестве Хуана Рамона Хименеса. В статье анализируются фрагменты из поэмы «Espacio» и стихотворения из сборника «Eternidades». Магистральная тема творчества Х.Р. Хименеса — *время*. Время, разное в своём течении. Обе группы произведений демонстрируют его разноплановый характер. Исследование подтверждает их «внутреннее родство», их глубинное тождество. Особое мировосприятие, ощущение «незримого» позволяет автору оставаться поэтом всегда. Нарушение рамок обыденного делает жизнь Поэзией. Она — «щит» от смерти и забвения. Для сборника «Eternidades» характерно отсутствие рифм при сохранении ритма. Поэма «Espacio» — кульминация творчества автора — написана белым стихом. Это позволяет Х.Р. Хименесу освободиться от условностей формы и воплотить в слове чистый поток сознания. Поэтический дискурс в

творчестве Х.Р. Хименеса характеризуется глубочайшей интроспекцией, в рамках которой категория Сознание постепенно становится наиболее значимой. При внешних различиях между указанными произведениями характерно наличие сходных приёмов, оказывающих особое воздействие на читателя и «разрывающих» линейное течение времени. Это — специфическое употребление временных дейксисов, а также фигур речи: анафоры, параномазии, полиптотона и др. Особую роль играет метафора сна как отражения поэтической реальности и метафора трепещущей капли — мига поэтического вдохновения. Органичное соединение неоплатонизма и пантеизма, карнавального и мистического начал — всё это сквозь ускользающее время — ставит Хименеса в один ряд с наиболее выдающимися представителями мировой литературы.

Ключевые слова: поэтический дискурс, сознание, время, фигура речи, метафора

Для цитирования: Бурак М.С. (2023) Поэтический дискурс в творчестве Х.Р. Хименеса. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 54–75. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-54-75

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

El discurso poético en la obra de J.R. Jiménez

© Burak M.S., 2023

Mikhail S. Burak, PhD (lingüística), profesor titular del departamento de filología románica y germánica y de traducción de la Universidad de Economía de San Petersburgo.

191023, Rusia, San Petersburgo, malecón del canal Griboédov, 30–32A

ORCID: 0000-0002-8204-8213

E-mail: bertran4442000@yandex.ru

Resumen. El presente estudio está dedicado al discurso poético en la obra de J.R. Jiménez. El análisis abarca algunos fragmentos del poema «Espacio» y varios versos de la colección «Eternidades». A pesar de diferencias estilísticas, ambos revelan la relevancia del *Tiempo* como fenómeno existencial en la obra del autor. Distintos en su organización rítmica, ambos grupos de poesías entroncan en cuanto a su contenido ideológico más profundo. En todos los casos se traspasan los límites de lo cotidiano, lo cual vuelve poética la vida de su autor en cada momento. Para J.R. Jiménez la poesía es como *un escudo* en su lucha contra la muerte y el olvido. La percepción de lo *inefable* le ayuda a ser Poeta. En las «Eternidades» no hay rima, pero hay ritmo. En el «Espacio» que es un Verso blanco, Jiménez se siente libre de las restricciones formales, lo cual le permite encarnar en letra su *neto fluir de la conciencia*. Así su discurso poético se vuelve cada vez más introspectivo y el concepto de la *Conciencia* llega a ser cada vez más relevante. En ambos grupos de poesías podemos ver procedimientos comunes, que ejercen una influencia particular en el lector y *quiebran* el transcurso habitual del tiempo. Se trata del empleo específico de elementos deícticos y de *figuras* como anáfora, paronomasia, políptoton, entre otras. Un papel especial lo desempeña la metáfora del sueño como reflejo de la realidad poética y sobre todo la de la gota *que tiembla* que simboliza el momento de la inspiración. Una combinación natural de la corriente neoplatónica y el panteísmo, de los principios carnalesco y místico — todo a través del enfoque de la Conciencia y el Tiempo — le incorpora a Jiménez a la lista de los hombres de letras más destacados de la historia.

Palabras clave: discurso poético, conciencia, tiempo, figura de dicción, metáfora

Para citar: Burak M.S. (2023) El discurso poético en la obra de J.R. Jiménez, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 54–75. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-54-75

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

The Poetic Discourse in the Work of J.R. Jiménez

© Burak M.S., 2023

Mikhail S. Burak, PhD (linguistics), senior lecturer at department Romance and Germanic philology and translation, Saint Petersburg University of Economics.

191023, Russia, Saint Petersburg, Griboedov channel embankment, 30–32A

ORCID: 0000-0002-8204-8213

E-mail: bertran4442000@yandex.ru

Abstract. This paper analyses the poetic discourse in the work of J.R. Jiménez. Certain extracts from the poem «Espacio» and several verses from the «Eternidades» collection are concerned. Despite the differences in form and style, both prove the Time-concept to be relevant in the author's work and show affinity in key points. All of them pass over the every-day life concepts. Thus, the author remains Poet every second. The poetry is a sort of *a shield* for Jiménez in his fight against death and oblivion. His capacity to perceive *the nameless things* makes his poetic discourse true. In the «Eternidades» one can find rhythm, but no rhyme. In the «Espacio» which is blank verse, Jiménez feels free from formal rules and restrictions. It helps him to *translate* his pure stream of consciousness into text. Thus, his poetic discourse becomes entirely introspective, and the concept of Consciousness appears to be its key point. Both groups of verses and fragments use common «tricks» that influence reader's mind in a particular way as they *break* the linear flow of time. These «tricks» include peculiar use of deictic elements as well as figures of style such as anaphora, paronomasia, polyptoton, etc. The metaphor of dream is of particular importance as it reflects the poetic reality. The *trembling* drop metaphor is no less significant as it symbolizes the elusive Inspiration. A natural combination of Neoplatonism and Pantheism, of carnivalesque and mystic elements — all that through Time and Consciousness — marks Jiménez as one of the most outstanding writers in human history.

Key words: poetic discourse, consciousness, time, figure of style, metaphor

For citation: Burak M.S. (2023) The Poetic Discourse in the Work of J.R. Jiménez, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 54–75. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-54-75

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Говоря о творчестве выдающегося испанского поэта конца XIX и первой половины XX в. Х.Р. Хименеса, представляется уместным привести наблюдение Х.Д. Пуханте Санчеса о существовании двух способов «отражения поэтического опыта». Первый подразумевает поступки человека, т.е. жизнь, не отражённую в языке. Второй — поэзию как таковую [Pujante Sánchez, 1990: 278]. И в жизни, и в литературе поэт выражает своё «я», своё отношение к себе и к миру. При этом, как справедливо отмечает Р. Гульон, жизнь и поэзия Х.Р. Хименеса составляют единое целое [Gullón, 1960: 75].

Коммуникативный подход к исследованию произведений литературы позволяет описывать жизнь средствами языка, рассматривая текст «как поступок и речевое поведение создавшего его лица» [Винокур, 1927: 78–83], где слово становится «социально-психологическим актом» [Винокур, 1927: 78–83]. Таким образом, утверждение выдающегося лингвиста и литературоведа Г.О. Винокура о том, что «стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни» [Винокур 1927: 78–83], находит своё отражение непосредственно в языке.



Хуан Рамон Хименес. 1881–1958

В этой связи представляется справедливым также наблюдение М. Тернера о том, что «язык художественной литературы не является отдельным языком, принципиально отличающимся от разговорного. Однако литературный жанр позволяет оптимальным образом раскрыть заложенный в языке потенциал благодаря как таланту писателя, так и особым лингвистическим приёмам» [Turner, 1991: 4–18; Бурак, 2020: 137].

На наш взгляд, «коммуникативный анализ» поэтического текста сближает два наиболее общих подхода, выделенных ещё Ю.М. Лотманом. Первый из них говорит о том, что «сущность искусства скрыта в самом тексте». Второй исходит из видения произведения как части, как «выражения чего-то более значительного, чем сам текст» [Лотман, 1996: 24].

Анализ особенностей поэтического дискурса в ряде произведений Х.Р. Хименеса в русле коммуникативного подхода является предметом исследования в данной статье. Речь идёт об отдельных стихотворениях из сборника «Eternidades» («Вечные мгновения», 1918) и об отрывках из поздней поэмы в прозе «Espacio» (1954).

Говоря о магистральных линиях в творчестве Х.Р. Хименеса, на наш взгляд, следует отметить, прежде всего, его пристальное внимание к теме времени. Времени, неподвластного нам. Интерес автора к данному вопросу обуславливает использование им особых приёмов воздействия на читателя. В рамках статьи будут рассмотрены некоторые из этих приёмов.

Оба упомянутые выше произведения являются достаточно репрезентативными и значимыми в творчестве автора. Сборник «Eternidades» («Вечные мгновения») — одно из трёх основных сочинений, создающих основу его новой эстетики. Что касается поэмы «Espacio», то она, согласно мнению В. Медея, является одной из самых красивых поэм за всю историю мировой литературы. Она — синтез и кульминация творческого пути поэта [Vázquez-Medel, 1999: 52]. Как справедливо отмечает А. де Альборнос, «Espacio» является наиболее оригинальным произведением Хименеса, в нём присутствуют почти все главные темы его творчества. Данная поэма полностью охватывает последний его этап. Она словно подчёркивает «вечность настоящего мгновения, вбирающего в себя всё прожитое и всё предстоящее» [Albornoz, 1982: 90].

С нашей точки зрения, в обеих указанных выше группах произведений присутствуют сопоставимые друг с другом приёмы: усиление роли дейктических элементов, постоянное противопоставление граней личности поэта и др., что будет подробнее рассмотрено ниже.

В подтверждение данного тезиса полагаем уместным привести наблюдение академика В.В. Виноградова. «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения» [Виноградов, 1926: 39]. И далее: «...свободное “я” перерастает в “образ автора”, благодаря которому сохраняется единство изменяемых “стилистических масок”: ведь “право перевоплощения” предполагает единство того, кто “перевоплощается”» [Золян, 1988: 24].

Несмотря на то что «внешняя канва», внешний облик произведений, исследуемых в данной статье, различен, вся поэзия Х.Р. Хименеса обладает глубинным внутренним единством, что мы и попытаемся продемонстрировать в ходе анализа указанных текстов.

Поэтический дискурс и коммуникативный подход

В свете сказанного выше представляется важным раскрыть суть коммуникативного подхода в отношении художественных произведений.

В качестве точки отсчёта в этом случае можно принять следующий постулат. Любое литературное произведение может быть представлено как «коммуникативная ситуация» [Pihler, 2008: 178], в рамках которой читателю сообщается информация. Под информацией подразумевается в данном случае любая эмоция, чувство, настроение или их комплекс. Всё это, будучи осмыслено сквозь призму метафор и «сдобрено» фантазией автора, оказывается как бы «упакованным» в языковые символы. Задача читате-

ля — «распаковать» содержание на основании степени его подготовленности к восприятию данного текста и в зависимости от сложности этого текста. Средство выражения авторской интенции — языковые символы и их многоплановые комбинации¹.

Н.Ф. Алефиренко и И.И. Чумак-Жунь рассматривают интенциональность в поэзии как одну из составляющих поэтической коммуникации. Характеристикой последней, в частности, является эстетическая функция, необходимое условие создания и восприятия художественного текста. Данная функция не только позволяет заострить внимание на предмете сообщения. Она предполагает процесс, связанный с эмоцией наслаждения как при создании, так и при чтении/слушании стихотворения или поэмы [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 70; Мукаржовский, 1994: 55–56].

Проблематика поэтического дискурса привлекала внимание многих специалистов. Так, Б. Пилер в какой-то степени приравнивает понятия «устная речь» и «письменный текст» в том отношении, что в рамках коммуникативного акта «единицы языковой коммуникации» превалируют над единицами грамматики [Pihler, 2008: 178]. При этом исследователь также ссылается на Дж. М. Адама, который акцентирует внимание на преобразовании письменного текста в иллокутивный акт в определённых условиях. Эти условия придают данному устному высказыванию окончательный облик [Adam, 1990: 23].

С точки зрения использования литературой языковых знаков её письменный характер не означает её качественного отрыва от устного сообщения. Речь идёт лишь об употреблении всё тех же языковых средств, наиболее адекватных ситуации письменной речи.

Соответствие плана выражения плану содержания в авторском тексте художественного произведения, как правило, является результатом усилий одного автора.

С другой стороны, многочисленные интерпретации письменного текста, при условии его достаточной сложности, подразумевают и такие, которые не предполагались автором.

Говоря об этом, Н.Ф. Алефиренко и И.И. Чумак-Жунь выделяют рефлексивность в качестве ещё одной успешной составляющей *поэтической коммуникации*. При этом, по справедливому наблюдению исследователей, «рефлексия не просто отражает авторское сознание, но способствует по-

¹ При этом в данном случае мы не рассматриваем в качестве дополнения или замещения языковых символов те, которые относятся к другим семиотическим системам и кодам, т.к., в отличие, например, от языка смс-сообщений, язык классической литературы является самодостаточным и самодовлеющим и способен сугубо лингвистическими средствами эффективно выразить эмоцию, чувство или настроение. При этом в отдельных случаях рисунки, иллюстрации к произведению и даже музыкальное сопровождение способны обогатить впечатление от прочитанного. — *Прим. авт.*

рождению новых смыслов. Эти смыслы в некоторых случаях не совпадают с теми смыслами, которые вкладывал в текст автор» [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 70].

В этой связи представляется интересным сопоставление предыдущих положений с теорией И.А. Мельчука «Смысл $\leftrightarrow$ Текст». Выдающийся российско-канадский исследователь выделяет факт большей значимости Говорящего по сравнению с адресатом и приоритета в языке «производства речи для заданного смысла» по сравнению с её восприятием адресатом сообщения [Мельчук, 2012: 23].

Справедливость вышеупомянутого тезиса И.А. Мельчука убедительно доказывается им, когда он говорит об «эгоцентричности» человеческого языка. Согласно наблюдению исследователя, «большое количество языковых знаков особым образом кодируют точку зрения “я” (т. е. Говорящего² — того, кто произносит рассматриваемый текст в данном речевом акте)³; точка зрения адресата языком не кодируется практически никогда. Эта эгоцентричность проявляется самыми разными способами и в словаре, и в грамматике» [Мельчук, 2012: 23].

Последнее представляется особенно интересным применительно к анализу творчества Х.Р. Хименеса, что подробнее будет рассмотрено нами на конкретных примерах.

В подтверждение вышеуказанных тезисов можно привести наблюдение Н.Ф. Алефиренко и И.И. Чумак-Жунь о том, что поэт является «постоянной величиной» в поэтической коммуникации, а читатель — «величиной переменной» [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 69].

При этом остаётся релевантным коммуникативный аспект поэзии, имеющий как устный, так и письменный характер. Представляется справедливым наблюдение Б. Пилер и А.Л. Лухана Атьенсы, считающих, что любое стихотворение в момент своего произнесения становится «публичным» актом трансформации жизни в литературу [Pihler, 2008: 178; Luján Atienza, 2005]. В этом отношении характерно то, что даже когда автор читает самому себе своё же стихотворение или поэму, он в этот момент становится первым «адресатом» данного коммуникативного сообщения, ибо может увидеть его «глазами другого».

Не менее важно помнить о том, что поэтическое произведение в качестве естественного компонента несёт в себе художественный вымысел. Когда хорошее стихотворение или поэму декламирует талантливый чтец, они

² В нашем понимании этот термин можно распространить и на письменную речь, исходя из указанных выше положений. — *Прим. авт.*

³ В этой связи представляется очевидной возможность естественного преобразования небольшого по формату письменного текста в устное сообщение, т. е. в речевой акт, без ущерба для его лингвистической составляющей, его содержания и смысла. При этом адресатом может стать любой, кто способен будет адекватно воспринять данный текст в устном формате. — *Прим. авт.*

неизбежно рождают в искушенном слушателе эмоции высокого порядка. И этим коренным образом отличаются от устного сообщения бытового характера [Pihler, 2008: 178; Herrnstein Smith, 1993].

Б. Хернштейн Смит также приводит следующее любопытное наблюдение. Не являясь обычными сообщениями, стихотворные произведения в то же время не представляют собой и так называемые «однократные события» [Herrnstein Smith, 1993]. Это связано с тем, что, будучи зафиксированными письменно, они просуществуют в веках и останутся живы, пока хоть один человек сможет их обнаружить и прочесть. А если произведение написано талантливо, каждая его декламация будет уникальной и неповторимой. И лишь кардинальная смена культурной парадигмы приведёт к его постепенному исчезновению из памяти языкового коллектива.

Как отмечает далее Б. Пилер, коммуникация в рамках поэтического дискурса имеет многоуровневый характер. Поэтому задачей читателя и критика является обнаружение глубинных пластов произведения и воссоздание его изначального контекста [Pihler, 2008: 178].

Согласно наблюдению Б. Хернштейн Смит, коммуникация в литературе осуществляется тремя основными путями, которые часто соединяются: 1) «внутренняя» коммуникация персонажей текста; 2) «внешняя» коммуникация реально существующих автора и читателя; 3) так называемая «посредническая» коммуникация, осуществляемая между гипотетическими автором и читателем [Herrnstein Smith, 1993].

При этом все три типа объединены принципом коммуникации *я-ты* [Алефиренко, Чумак-Жунь, 2008: 69]. В данном исследовании речь пойдёт о трансформации первого, а также третьего типа в диалог поэта с самим собой, с временем, с Вечностью.

Поскольку нами сопоставляются различные фрагменты произведений одного автора, можно говорить о так называемых «интратекстуальных» связях согласно терминологии некоторых западных исследователей, в частности Б. Пилер [Pihler, 2008: 179].

Возвращаясь к проблеме языка, уместно еще раз подчеркнуть, что лингвистическими средствами выражаются малейшие эмоциональные и смысловые нюансы и оттенки стихотворных произведений.

Применительно к творчеству Х.Р. Хименеса в рамках данного исследования речь идёт, прежде всего, о специфическом характере временной модальности, чему будут посвящены последующие рубрики данной статьи.

Коммуникативный аспект творчества Х.Р. Хименеса

Как известно, творчество Х.Р. Хименеса традиционно принято делить на три основных этапа [Андреев, 1994: 5–19]. Первый охватывает период с 1898 по 1915 г. В это время начинающий, но уже известный Хименес находится под влиянием романтической лирики Г.А. Беккера (Gustavo Adolfo Bécquer, 1836–1870), которая послужила для него своего рода «поэтической направ-

ляющей». Также он пребывает под сильным воздействием модернистской поэтики своего учителя Рубена Дарио (Rubén Darío, 1867–1916). Обоим он впоследствии не раз отдавал дань уважения. Наконец, в этот же период Хименес испытывает влияние французских символистов Бодлера (Charles Baudelaire, 1821–1867) и Верлена (Paul Verlaine, 1844–1896).

Второй этап творчества Х.Р. Хименеса охватывает период с 1916 по 1936 г. В это время в его произведениях заметно увлечение англоязычной поэзией.

Наконец, третий этап (1937–1958 гг.) окрашен в тона ностальгии по родной Испании, откуда он вынужден был уехать в связи с гражданской войной. Этот период многолетнего изгнания сопровождается в душе поэта постоянным духовным поиском.

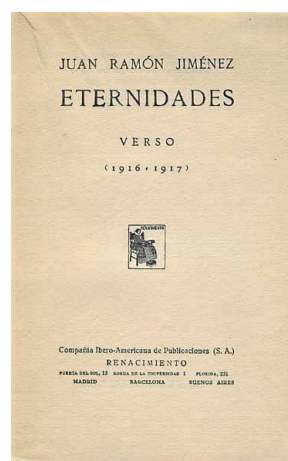
Книга «Eternidades» («Вечные мгновения») относится ко второму периоду его творчества. Она была написана автором в 1916–1917 гг. и опубликована в 1918 г. Собрание поэм в миниатюре являет собой начало диалога поэта с окружающим миром пред лицом неумолимого хода времени.

Этот диалог, протянувшийся до конца жизни, носит глубоко личный, проникновенный характер и призван «победить» смерть поэзией [Pihler, 2008: 180].

По выражению Х. Бласко, эти мини-поэмы подобны «островкам, которые олицетворяют собой осколки творческого напряжения, словно “излитые” поэтом на бумагу и идущие из глубин сознания» [Blasco, 1999: 72]. Согласно наблюдению Б. Пилер, здесь автор находится в поисках «нового слова», которое дало бы точное название всему, оставшись нетронутым в вечности [Pihler, 2008: 180].

По мере того как Х.Р. Хименес всё больше обретает свой неповторимый и индивидуальный стиль, для него становятся единственно важными создаваемые силой воображения собственные миры. Реальность поэтического вымысла заслоняет собой видимую реальность [Pujante Sánchez, 1990: 265].

В поэме «Espacio», полностью опубликованной в 1954 г., автор развивает эту тенденцию, делая ключевым понятие *сознание* (*conciencia*). Время приобретает в ней относительный характер. Смерть — это переход в инобытие, где душа сливается с Абсолютом и становится частью единого, всеобщего Космического поля сознания [Pihler, 2008: 180]. Стих обретает циклическую структуру, в рамках которой фразы и мотивы бесконечно повторяются, что соответствует идее «Пространства» (Espacio). Это обуславливает название поэмы и воплощается в единой и бесконечной строфе [Pihler, 2008: 180]. И в «Eternidades» («Вечные мгновения»), и в «Espacio» происходит внутренний монолог лирического героя с самим собой: о времени, о жизни, о смерти [Pihler, 2008: 180]. «Здесь» и «сейчас» устанавливаются в восприятии поэти-



Х.Р. Хименес.
«Eternidades»

ческого «я» с помощью различных дейктических элементов, отражающих состояние или ситуацию [Pihler, 2008: 181]. Главная цель — сосредоточить внимание на данном моменте, на настоящем, стирая тем самым границы между прошлым и будущим [Pihler, 2008: 181].

Механизмы временной модальности у Х.Р. Хименеса. Вечность в бесконечности

Несмотря на то что анализируемые поэтические фрагменты относятся к разным этапам творчества Х.Р. Хименеса, а также опуская различия в деталях, можно выделить магистральную линию, о которой шла речь выше. Идеи и переживания поэта отражаются в языке всех его произведений.

Речь идёт о пространственно-временных транспозициях («замещениях») и суперпозициях («наложениях»). И те и другие обеспечивают восприятие текста в русле временного континуума. Устойчивая «сопряжённость» различных временных пластов реализуется в «Espacio», поэме, написанной белым стихом, на лексико-семантическом уровне. И это предполагает единое восприятие всего фрагмента текста. Примеры будут рассмотрены ниже.

В «Eternidades» («Вечные мгновения»), благодаря наличию особого и уникального ритма, позволяющего создавать строки разной длины, не нарушая при этом содержательного единства строфы, представляется возможным также синтактико-морфемный анализ, о чём пойдет речь ниже [Pihler, 2008: 181].

Представленные в данном исследовании фрагменты будут проанализированы в двух аспектах. Во-первых, с точки зрения лексикализации различных языковых единиц в русле слияния лингвистического и философского понимания категории «время». В основном это касается глагольных парадигм. Почти все элементы структуры в данных группах стихотворных произведений оказываются в той или иной степени задействованными в создании специфической временной модальности. Во-вторых, определённое внимание будет обращено на отдельные дейктические элементы, связанные с категорией времени [Pihler, 2008: 181].

С точки зрения коммуникативной ситуации (автор — произведение — читатель) представляется также релевантным лексико-семантический аспект, задающий тон и атмосферу. В обеих группах превалируют абстрактные существительные («время», «сознание», «душа» и т.д.), обуславливающие тенденцию к поэтической интроспекции. Ниже приводятся примеры и их анализ, сопровождаемые буквальным переводом на русский язык.

(1) *Lo seré todo*⁴,
Pues que mi alma es infinita;
Y nunca moriré, pues que soy todo.

⁴ Здесь и далее в стихотворных фрагментах курсив и выделение жирным шрифтом наши. — М.Б.

*¡Qué gloria, qué deleite, qué alegría,
qué olvido de las cosas,
en esta nueva voluntad,
en este hacerme yo a mí mismo eterno⁵!*

*Я буду всем, ведь моя душа безгранична;
И я никогда не умру, ибо я есть всё.*

*О слава, о наслаждение, о радость,
О забвение вещей,
В этом новом волеизъявлении,
В этом созидании себя самого вечным⁶!*

На наш взгляд, в отношении данного стихотворного произведения, столь лаконичного и в то же время ёмкого, уместно высказывание самого Х.Р. Хименеса, взятое из его труда по теории литературы: «Если поэт (или любой человек), изливая душу в неистовом порыве вдохновения, довольствуется лишь осязаемой реальностью, то в ней он и останется навсегда. Если же этот человек-поэт стремится мыслить категориями иной, невидимой действительности, если чувства и мечты его устремлены к ней, а творческое самовыражение реализуется путём соприкосновения с ней, тогда, возможно, силой воображения и внутреннего видения ему удастся её ухватить»⁷ [Jiménez, 1967: 93–94; Pujante Sánchez, 1990: 266].

*(2) Yo no soy yo.
Soy este
que va a mi lado sin yo verlo:
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera⁸.*

⁵ Jiménez J.R. Eternidades. Antología poética. Ed. J. Blasco. Madrid. Cátedra. 1999. P. 293.

⁶ Здесь и далее буквальный и художественный перевод наш. — М.Б.

«Нет, весь я не умру» (А.С. Пушкин, «Памятник»),
но в Вечности пребуду.

Я буду всем, поскольку я есть всё.

О наслаждение, о радость, о восторг

в забвении всех вещей,

в творении мной самим меня же самого

для вечности рождённым.

⁷ Перевод наш. — Прим. авт.

⁸ Jiménez J.R. Eternidades... P. 295.

Я — не я.
 Я — тот, кто идёт рядом со мной так, что я его не вижу:
 Тот, кого я иногда навещаю,
 А иногда забываю.
 Тот, кто замолкает, безмятежный, когда я говорю,
 Тот, кто прощает, нежный, когда я ненавижу,
 Тот, кто гуляет там, где меня нет,
 Тот, кто останется твёрдо стоять на ногах, когда я умру⁹.

(3) *Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo **callar**, no se puede **callar** <...> Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé **callar** a éste, ni se sabe **callar**. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla maldito¹⁰!*

Внутри меня некто, кто говорит, говорит и говорит (прямо) сейчас. Я не могу заставить его замолчать, он не может замолчать <...> Хочу тишину в моей тишине, но не умею заставить его замолчать, и он не умеет заставить себя замолчать. Молчи, второе «я», ты, что говоришь, как я, и не говоришь, как я; умолкни, окаянный!

С нашей точки зрения, мини-поэма (1) демонстрирует эгоцентричность человеческого языка, о чём шла речь выше. Здесь это проявляется в том, что даже при слиянии с Вечностью точкой отсчёта служит «я», естество поэта.

При этом во всех трёх случаях (1), (2), (3) присутствует явление, которое Б. Пилер называет «desdoblamiento» [Pihler, 2008: 182], т.е. как бы «раздвоение». В примерах (1) и (2) оно воплощено в неочевидном диалоге автора с самим собой, а в примере (3) этот диалог становится явным.

Тематическое родство фрагментов (1) и (2), а также фрагментов (2) и (3) проявляется в каждом из них в особого рода когезии или синтаксическом единстве. Для достижения одного автор применяет один из своих любимых приёмов: один и тот же мотив повторяется в разных вариантах, усиливается различными средствами. Это подчёркивает единство содержания, воплощенного в слове.

⁹ Уж я — давно не я. Я — тот, другой,
 Что в такт моим шагам со мной шагает.
 Невидимый, он силу обретает.
 Его украдкой чувствую порой.
 Хотя о нём подчас я забываю.
 Когда я начинаю говорить,
 Он безмятежно рядом замолкает.
 И ненависть мою не разделяет,
 Прощая и любя.
 Где находится доле я не в силах,
 Гуляет он один.
 И, если я умру,
 Он навсегда останется, навеки.

¹⁰ Jiménez J.R. Espacio. Antología poética. Ed. J. Blasco. Madrid. Cátedra. 1999. P. 293.

В первом примере повторение восклицательного ¡Qué! в сочетании с абстрактными существительными, выражающими близкие по духу эмоции, призвано максимально усилить общее чувство радости.

Здесь также повторяются указательные местоимения (*este, esta*), являющиеся важными дейктическими элементами, эффект употребления которых усиливается за счёт анафоры (*en esta nueva voluntad, en este hacerme yo*). Причём единая синтагма *en este hacerme yo* предполагает лексикализацию своих элементов как за счёт субстантивации инфинитива *hacer*, так и за счёт синтаксического уравнивания двух неравнозначных строк, стоящих рядом.

В дополнение представляется интересным отметить наличие в данном случае двух онтологических метафор. И абстрактное существительное *voluntad*, и синтагма *en este hacerme yo*, где субстантивированный инфинитив становится как бы *описанием действия*, превращаются, по выражению Лакоффа и Джонсона, в своего рода *дискретные единицы*, уподобляясь конкретным именам существительным, обозначающим ограниченные в пространстве предметы [Lakoff, Johnson, 2003: 23–28].

Кроме того, здесь присутствуют указанная выше сопряжённость и взаимное усиление двух временных пластов (*lo seré porque lo soy*), что можно также рассмотреть как *суперпозицию* («наложение»): настоящее волей автора как бы распространяется и на будущее.

В мини-поэме (2) налицо сочетание параллелизма и анафоры (*el que perdona, el que pasea, el que quedará*). Также здесь имеет место эпанадиплозис (*yo no soy yo*).

Во фрагменте (3) можно наблюдать трёхкратное повторение герундия, который вкупе с временным дейксисом в виде наречия *сейчас* как бы усиливает и само действие, и его «внутреннюю протяжённость» [Pihler, 2008: 183]. Также здесь присутствует несколько примеров особой фигуры речи, акцентирующей внимание на содержании высказывания и именуемой *полиптотон*. Данный приём заключается в употреблении стоящих рядом синтагм, или лексем, выражающих похожую мысль, но разными способами. При этом принципиальным является наличие одного или нескольких главных элементов, имеющих одинаковую звуковую оболочку. За счёт повторения одинаковых звуковых сочетаний в разных вариантах основная идея многократно усиливается. В данном случае речь идёт, в частности, о вариациях: *no lo puedo callar, no se puede callar, no sé callar, no se sabe callar*.

Таким образом, за счёт упомянутого выше внутреннего диалога время во всех трёх фрагментах утрачивает свой линейный характер и в каждом случае трансформируется особым образом. В первом примере — с акцентом на слиянии души поэта с Вечностью. Во втором — подчёркивается его относительный, противоречивый характер. В третьем — вечность длящегося мига становится константой.

Также представляется интересным сопоставление мини-поэмы из сборника «Eternidades» (5) и отрывка из поэмы «Espacio» (4), в которых речь идёт о небесных светилах.

(4) *Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy del sol, como el sol alumbró?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora*¹¹.

Так как я родился на солнце и из солнца пришёл сюда в тень, принадлежу ли я солнцу, свечу ли, как солнце? И моя тоска, подобная тоске луны, в том, что я был некогда солнцем солнца, а теперь лишь отражаю его¹².

(5) <...> *Las estrellas cojidas por nosotros,
En cuyo seno claro
dormíamos,
temblaban en sus almas deslumbradas
por la luna.
Soñábamos, soñábamos
Para que ellos vieran*¹³.

<...> *Звёзды, взятые нами,
В чьём ясном чреве
Мы спали,
Дрожали в своих душах, ослеплённых
луной.
И видели мы сны
Для того, чтобы нас увидели*¹⁴.

В обоих примерах можно наблюдать присутствие антропоцентрической парадигмы. С древних времён явления и элементы природы обожествлялись, но в то же время и «очеловечивались». Однако, в отличие, например, от фольклорной традиции, здесь эта тенденция преломляется сквозь призму субъективного видения автора. В первом случае во фрагменте (4) луна и солнце не просто персонифицируются. Сам автор отождествляет себя с ними.

¹¹ Jiménez J.R. Espacio... P. 368.

¹² Я — солнца отблеск, солнцем я взлелеян.
Ужель в тени лишь бледным отраженьем его величья,
В тоске о прошлом, грёзами былого
терзаться мой удел?
И как луне мечтать о невозвратном?
И тешить лишь себя воспоминаньем
О том, как солнцем был?

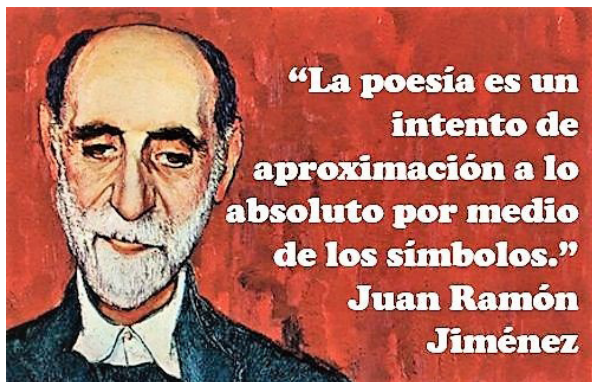
¹³ Jiménez J.R. Eternidades... P. 295.

¹⁴ Дрожали души звёзд,
Луною ослеплённых.
И звёздами владея,
В их чреве забывались мы,
Чтоб в снах своих
Мечтать о тех, кто нас увидит.

Мировая литература знает примеры разных взаимоотношений человека с силами природы. В этой связи представляется интересным сопоставление данной мини-поэмы, в частности, с «Гимном брату Солнцу» («*Laudes creaturarum*», 1224) Франциска Ассизского (Francesco d'Assisi, 1181/1182–1226)¹⁵. Последний в русле христианской доктрины Средневековья обращается к солнцу как к брату, воспринимая его, себя и всё сущее как творение Божие. Хуан Рамон в духе пантеизма говорит о тождестве своей природы природе солнца, которое он обожествляет. С другой стороны, он видит человека и как несовершенное существо, способное лишь отражать величие Высших сфер.

В мини-поэме (5) пантеизм уходит на второй план, а неоплатонический мотив отражения духовного в материальном [Dillon, 2004] выражается более явственно, подчёркивая тем самым иллюзорность видимого мира. Всё это усиливается мотивом сна. Здесь также идёт речь о поэтическом вдохновении, воплощённом в материальных символах: звуках и буквах.

Как справедливо отмечает в этой связи Б. Пилер, поэзия для Х.Р. Хименеса подобна щиту, которым он защищает себя от смерти и забвения, «увечковечивая Сознание в слове». Поэзия воплощённой мечтой удерживает жизнь в Вечности, в непреходящем *здесь и сейчас* [Pihler, 2008: 184]. Глагол *soñar* (который означает и «мечтать», и «видеть сны») дважды подряд



употреблён в первом лице множественного числа времени Imperfecto. На самом деле он относится и к настоящему моменту: мы-поэты «видим сны / грезим» здесь и сейчас, в данный миг. В подтверждение этого тезиса уместно привести слова самого Х.Р. Хименеса: «Да. Они (читатели) учатся видеть в наших “снах” саму жизнь»¹⁶ [Pihler, 2008: 184].

С лингвистической точки зрения представляется важным следующее. Во фрагменте (4) время Pretérito Perfecto, которое, как известно, отражает актуальные события, на первый взгляд, употреблено вразрез с правилами грамматики, т.к. относится к моменту рождения поэта, очевидно, удалённому во времени. Однако в действительности здесь идёт речь о категориях

¹⁵ d'Assisi San Francesco. Cantico di Frate Sole (cod. 338, ff. 33r–34r, sec. XIII). Biblioteca del Sacro Convento di San Francesco. Assisi. 2012. URL: <https://marteau7927.wordpress.com/2012/10/04/cantico-di-frate-sole-san-francesco-dassisi/> (accessed 04.09.2023).

¹⁶ Jiménez J.R. Diario de un poeta recién casado. Barcelona. Labor. 1970.

мифа и символа. А в рамках мифа линейное течение времени исчезает, уступая место его символическому осмыслению. Поэтому лирический герой как бы остаётся в тени; его приход в этот мир является прямым следствием его предыдущего бытия, связанного с его *солнечной природой*. Таким образом, и здесь можно наблюдать пространственно-временную транспозицию. Кроме того, шестикратное повторение слова *sol* («солнце») на протяжении двух с половиной строк позволяет воспринимать данный фрагмент в его лексико-семантическом и синтаксическом единстве.

В мини-поэме (5), как уже было сказано, прошедшее незавершённое время *Preterito Imperfecto* употребляется в том числе как *Presente*, т.е. Настоящее. Более того, вслед за Б. Пилер [Pihler, 2008: 184] мы склонны предполагать здесь вневременной характер событий, учитывая, что речь идёт о метафоре сна как об отражении поэтического вдохновения.

Представляется интересным также сопоставить фрагмент (4) с ещё одним фрагментом из «*Espacio*» (6), где пантеизм достигает своего апогея. Солнце здесь не только источник жизни, оно — источник Любви и духовного света. Оно обожествляется, олицетворяя собой высшее начало.

(6) *¿Qué es este amor de todo como se me ha hecho en el sol, con el sol, en mi conmigo? Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella. Allí estará temblándome el envío de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza mágica, esta noche*¹⁷!

Что есть эта любовь ко всему, что родилась со мной и во мне от солнца, вместе с солнцем? Спокойным было море и безмятежными небеса, что утопали в ясном серебре божественного и земного света. Золотое сияние, необъятное в единстве двойственной реальности своей природы. Между ними — остров. И был он в обоих и нигде. И трепетала в нём серо-жемчужная капля высокого ириса. И там будет объятый трепетом призыв ко мне — тот, что боле ниоткуда меня достичь не может. И этой ночью, о чудное упование, я поплыву к этому острову, к этому ирису, навстречу этой песне¹⁸!

Органичное соединение библейского и языческого мотивов в русле поэтического мифа, с нашей точки зрения, позволяет трактовать данный фрагмент также и в неоплатоническом ключе. В этом случае солнце — воплощение божественного начала. И именно в соединении его материальной и духовной сути поэт черпает вдохновение и любовь ко всему сущему.

¹⁷ Jiménez J.R. *Espacio*... P. 369.

¹⁸ Т.к. в данном случае буквальный перевод слишком сильно нарушает нормы русского языка, полагаем уместным ограничиться художественным переводом. — Прим. авт.

Наконец, «трепещущая серо-жемчужная капля высокого ириса» на блуждающем острове, где соединяется материальное и духовное, олицетворяет миг поэтического вдохновения.

Присутствие реальности одновременно и единой, и двойственной подчёркивается суперпозицией разных временных планов и употреблением разных грамматических времён.

В некоторых случаях (в других фрагментах и мини-поэмах) суперпозиция достигается не только за счёт особого употребления глагольной парадигмы. Точку отсчёта может менять присутствие наречия. Таким образом, эмоциональная сила стихотворного фрагмента проявляется в полной мере в амбивалентности временных координат. Ниже следует пример подобного рода:

(7) *Es verdad ya. Mas fue
tan mentira, que sigue
siendo imposible siempre*¹⁹.

*Это уже правда. Но она была
столь лжива, что продолжает
всегда быть невозможной.*

Здесь происходит сращивание двух временных пластов. План актуального действия, выраженный глаголом и глагольной конструкцией в настоящем времени *es / sigue siendo*, совмещается с планом неактуального действия, выраженного тем же глаголом «быть», но в прошедшем законченном времени Pretérito Indefinido. Двойственный характер этой ситуации усиливается благодаря наречию времени «всегда» (*siempre*): *Es verdad, pero siempre imposible. Это правда, но всегда правда, связанная с невозможностью*. Кроме того, за счёт тавтологического усиления отрицательного смысла наречием *siempre* конструкция *seguir siendo* частично лексикализуется.

Согласно мнению Б. Пилера [Pihler, 2008: 184], в ответ на приведённый выше возглас отчаянья (7) своего рода утешением служит следующий фрагмент (8):

(8) *Ya pasó lo anterior y ya está, es este aquí, este esto, aquí está esto, y ya, y ya estamos nosotros <...> con ello.*²⁰

Как полагает исследователь, смысл отрывка следующий. «Мы уже находимся здесь с этим, которое было тем, но уже всё, мы в безопасности, мы уже ближе к моменту истины» («*ya estamos aquí con esto, que fue ello, pero ya está, ya estamos a salvo, ya se está más cerca de lo esencial*») [Pihler, 2008: 185].

¹⁹ Jiménez J.R. Segunda antología poética. Ed. J. Blasco. Madrid. Colección Austral. 2001. P. 341.

²⁰ Jiménez J.R. Espacio... P. 382.

С точки зрения синтаксиса представляется релевантным четырёхкратное употребление наречия «уже» (ya), которое здесь служит дейксистом завершенности. Особого рода параномазия (está, este, estamos) в сочетании с пространственным дейксистом «здесь» (aquí) позволяет автору выразить всю глубину авторского «я» и достигнуть высшей степени «субъективации человеческого “я” в языке» [Бурак, 2017: 3].

Своего рода экспликацией (смысловым «развёртыванием») предыдущего фрагмента может послужить отрывок из того же произведения. Однако, в отличие от более абстрактной смысловой парадигмы (8), следующий фрагмент (9) использует метафору театра как одного из ключевых явлений испанской культуры. Особый интерес в этой связи представляет яркое и самобытное сочетание карнавального и мистического начал.

(9) *Todos somos actores aquí, y solo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte ¡el mundo! Y Otello con Desdemona será lo eterno. Esto es el hoy todavía, y es el mañana aún, pasar de casa en casa del teatro de los siglos <....> Todos hemos estado reunidos en la casa agradable blanca y vieja, y ahora todos (y tú, mujer sola de todos) estamos separados*²¹.

Все мы здесь актёры, и только актёры, а театр — это город, а поле и горизонт — весь мир! И Отелло с Дездемоной будут Вечностью. Это — всё ещё сегодня, и всё ещё завтра, переходить из дома в дом через театр столетий <....> Мы все были вместе в том милом доме, белом и старом, и теперь мы все (и ты, женщина, воплощение одиночества) порознь.

Согласно мнению Х. Бласко, слово «дом» (casa) в данном контексте означает «пространство за чертой физической смерти, в котором “я” расширяется настолько, что соединяется со всеми вещами» [Blasco, 1999: 385]. При этом женщина олицетворяет поэзию в её одиночестве [Pihler, 2008: 185]. Таким образом, и здесь можно наблюдать временную транспозицию. В этом случае она достигается лексическими средствами. Синтаксис же обуславливает несколько интерпретаций, одна из них связана с движением по круту. «Мы уже были там, теперь мы порознь, но мы снова там соединимся, и это будет всегда».

Завершая данную рубрику, полагаем уместным привести фрагмент поэмы «Espacio» (10), который, на наш взгляд, можно сопоставить с мини-поэмой (1), процитированной ранее:

(10) *¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad*²²!

Пространство и время и свет во мне всём, во всех, я и все! Я в необъятности!

²¹ Jiménez J. R. Espacio... P. 385.

²² Jiménez J. R. Espacio... P. 377.

На формально-синтаксическом уровне в данном фрагменте можно наблюдать *полисиндетон* («многосоюзи́е») и отсутствие глагольных парадигм. Здесь создаётся особый хронотоп [Бахтин, 1975: 235; Бурак, 2020: 136], особый план единства пространства и времени. Приведённый выше фрагмент (10) благодаря своей циклической структуре раскрывает и завершает мини-поэму (1).

Слияние лирического «я» героя со всеми в необъятности находит своё финальное воплощение в соединении различных пластов метафизической реальности, в их фундаментальном единстве. «Я — время» — конечно и обусловлено единым *Пространством* (полем) *Сознания*. Душа поэта сливается с этим *чистым Пространством* и таким образом обретает бессмертие.

* * *

В ходе исследования нами было проанализировано 10 примеров: четыре мини-поэмы из сборника «Вечные мгновения» и шесть фрагментов из поэмы «Espacio». Данные примеры демонстрируют богатую палитру творческой самореализации человека, сделавшего поэзию философией бытия. Хотя рамки статьи не позволяют раскрыть все грани его личности, приведённые выше примеры являются в нашем понимании достаточно репрезентативными.

Представляется удивительным тематическое разнообразие, связанное так или иначе с одной магистральной линией — *временем*. По воле автора оно удлиняется, прерывается, возникает вновь, разливается в едином *пространстве сознания*.

Поэтический дискурс в творчестве Х.Р. Хименеса характеризуется глубочайшей интроспекцией, в рамках которой категория *Сознание* постепенно становится наиболее значимой. Авторская интенция здесь воплощается как во внутреннем диалоге, так и в намеренном удлинении текущего момента и в слиянии своего поэтического «я» с Вечностью. При этом подобное слияние подчас принимает неожиданные формы. Их диапазон широк. Начиная от прямого указания на бессмертие своей души через отождествление себя с небесными светилами — к соединению карнавального и мистического начал в метафоре театра. При этом разноплановость «стилистических масок» лишь подчёркивает внутреннее единство, присущее многим произведениям автора. Важной представляется также метафора сна как отражения поэтической реальности и, в особенности, метафора трепещущей капли на кочующем острове, олицетворяющая ускользающий миг поэтического вдохновения.

Органичное соединение в творчестве Х.Р. Хименеса разных традиций, в особенности неоплатонизма и пантеизма, несомненно, придаёт ему яркий и неповторимый характер. А преломление этих традиций сквозь глубоко личное, индивидуальное восприятие автора ставит его в один ряд с наиболее выдающимися представителями мировой литературы.

С лингвистической точки зрения разнообразие приёмов, применяемых автором, подчёркивает его блестящее знание родного языка. Такие инструменты, как дейкисы, а также фигуры речи, такие как анафора, паронимия, эпанадиплозис, полиптотон, полисиндетон и др., являются важными элементами поэтической коммуникации в творчестве Х.Р. Хименеса. Транспозиции и суперпозиции, создаваемые постоянной сменой временной парадигмы глагола и усиливаемые вышеуказанными приёмами, в большой степени определяют особенности авторского поэтического дискурса.

Релевантным в творчестве поэта является также отсутствие рифм во многих его поэтических произведениях при сохранении в них ритма. Некоторые написаны белым стихом. С точки зрения автора, его освобождение от уз формальных догм помогло ему приблизиться к истинной и недоступной для обычного человека реальности — той, которая делает поэтов людьми особого плана и в творчестве, и в жизни.

Список литературы / References

Алефиренко Н.Ф., Чумак-Жунь И.И. (2008) Коммуникативная ситуация как когнитивно-прагматический фактор порождения поэтического дискурса, *Auspicia: recenzovaný neimpaktovaný časopis pro otázky společenských věd*, № 1, сс. 68–72.

Alefirenko N.F., Chumak-Zhun I.I. (2008) Kommunikativnaja situacija kak kognitivno-pragmaticheskij faktor porozhdenija poeticheskogo diskursa [Communicative situation as a cognitive-pragmatic factor of creation of the poetic discourse], *Auspicia: recenzovaný neimpaktovaný časopis pro otázky společenských věd*, no. 1, pp. 68–72. (In Russian)

Андреев В.Н. (1994) О страсть моей жизни — поэзия. Хименес Хуан Рамон. *Вечные мгновения: стихотворный сборник*, Санкт-Петербург, Северо-Запад, сс. 5–19.

Andreev V. N. (1994) O strast' moej zhizni — poezija [Oh, the passion of my life is the Poetry!], in Jiménez Juan Ramón. *Vechnye mgnovenija: stihotvornyj sbornik* [Jiménez Juan Ramón. Eternal moments: a collection of poems], Saint Petersburg, Severo-Zapad, pp. 5–19. (In Russian)

Бахтин М.М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва, Художественная литература, 809 с.

Bakhtin M.M. (1975) *Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let* [Questions of Literature and Aesthetics. Studies conducted in different years], Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 809 p. (In Russian)

Бурак М.С. (2017) Категория действия в аналитико-фразеологических сочетаниях с глаголом «делать» (на материале современных испанского и итальянского языков), Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Санкт-Петербург, 23 с.

Burak M.S. (2017) *Kategorija dejstvija v analitiko-frazeologicheskikh sochetanijah s glagolom «delat'» (na materiale sovremennyh ispanskogo i ital'janskogo jazykov)* [The Category of Action in the phraseological units with the verb «to do» on the material of the modern Spanish and Italian], PhD. Thesis Abstract, Saint Petersburg, 23 p. (In Russian)

Бурак М.С. (2020) Некоторые аспекты лингвистического анализа рассказа Х. Кортасара «Непрерывность парков», *Верхневолжский филологический вестник*, № 3 (22), сс. 134–140. DOI: 10.20323/2499-9679-2020-3-22-133-139

Burak M.S. (2020) Nekotorye aspekty lingvisticheskogo analiza rasskaza H. Kortasara «Nepřerývnost' parkov» [Some aspects of the linguistic analysis of the «Continuity of Parks» by Julio Cortázar], *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik*, no. 3 (22), pp. 134–140. DOI: 10.20323/2499-9679-2020-3-22-133-139 (In Russian)

Виноградов В.В. (1926) Проблема сказа в стилистике, *Поэтика. Временник*, № 1, сс. 24–40.

Vinogradov V.V. (1926) *Problema skaza v stilistike* [The problem of narration in stylistics], *Poetica*, no. 1, pp. 24–40. (In Russian)

Винокур Г.О. (1927) *Критика поэтического текста*, Москва, ГАНХ, 134 с.

Vinokur G.O. (1927) *Kritika poeticheskogo teksta* [Criticism of the poetic text], Moscow, GANH, 134 p. (In Russian)

Золян С.Т. (1988) «Я» поэтического текста: семантика и прагматика (к проблеме «лирического героя»), *Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения*, Рига, Зинатне, сс. 24–29.

Zolyan S.T. (1988) «Ja» poeticheskogo teksta: semantika i pragmatika (k probleme «li-richeskogo geroja») [«I» of the poetic text: semantics and pragmatics (to the problem of the lyrical subject)], *Tynjanovskij sbornik: Treťi Tynjanovskie chtenija*, Riga, Zinatne, pp. 24–29. (In Russian)

Лотман Ю.М. (1996) Задачи и методы структурного анализа поэтического текста. *О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления*, Санкт-Петербург, Искусство-СПб, сс. 25–31.

Lotman Ju.M. (1996) Zadachi i metody strukturnogo analiza poeticheskogo teksta [Problems and methods of the structural analysis of the poetic text], in *O poetah i poezzii: Analiz poeticheskogo teksta. Stat'i i issledovanija. Zametki. Recenzii. Vystuplenija* [About Poets and Poetry: Analysis of the poetic text. Articles and studies. Notes. Reviews. Papers], Saint Petersburg, Iskustvo-SPb, pp. 25–31. (In Russian)

Мельчук И.А. (2012) *Язык: от смысла к тексту*, Москва, Языки славянской культуры, 176 с.

Melchuk I.A. (2012) *Jazyk: ot smysla k tekstu* [Language: from Meaning to Text], Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 176 p. (In Russian)

Мукаржовский Я. (1994) Эстетическая функция, норма и ценность? *Исследования по эстетике и теории искусства*, под ред. Ю.М. Лотман, О.М. Малевич, Искусство, Москва, сс. 35–120.

Mukařovský J. (1994) Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, in Lotman Ju.M., Malevich O.M. (ed.), *Issledovanija po jestetike i teorii iskusstva* [Studies of the Aesthetics and Art theory], Moscow, Iskustvo, pp. 35–120.

Adam J.L. (1990) *Éléments de linguistique textuelle* [Elements of text linguistics], Liège, Mardaga, 265 p. (In French)

de Albornoz A. (1982) «Introducción» [«Introduction»], in Juan Ramón Jiménez *Espacio*, Madrid, Editora Nacional, pp. 90–101. (In Spanish)

Blasco J. (1999) «Introducción» [«Introduction»], in Blasco J. (ed.) *Juan Ramón Jiménez. Antología poética*, Madrid, Cátedra, pp. 11–104. (In Spanish)

Dillon J. (2004) *Neoplatonic Philosophy*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 400 p.

Gullón R. (1960) *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* [Studies on Juan Ramón Jiménez], Buenos Aires, Editorial Losada, 241 p. (In Spanish)

Herrnstein Smith B. (1993) *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje* [On the margins of discourse. The relationship between literature and language], Madrid, Visor, 167 p. (In Spanish)

Jiménez J.R. (1967) *Estética y ética estética* [Aesthetics and esthetic ethics], Madrid, Aguilar, 396 p. (In Spanish)

Lakoff G., Johnson M. (2003) *Metaphors we live*, London, The University of Chicago press, 193 p.

Luján Atienza A.L. (2005) *Pragmática del discurso lírico* [Pragmatics of lyrical discourse], Madrid, Arco, 352 p. (In Spanish)

Pihler B. (2008) El discurso poético de Juan Ramón Jiménez: eternidades en espacio: enfoque pragmático [The poetic discourse of Juan Ramón Jiménez: eternities in space: a pragmatic approach], *Linguística (Ljubljana)*, no. 48, pp. 177–189. (In Spanish)

Pujante-Sánchez J.D. (1990) Proceso creador e imaginación romántica en Juan Ramón Jiménez, teórico y poeta: apuntes para una poética [Creative process and romantic imagination in Juan Ramón Jiménez, theorist and poet: notes for a poetics], *Epos: Revista de filología*, no. 6, pp. 263–278. (In Spanish)

Turner M. (1991) *Reading minds: the study of English in the age of cognitive science*, Princeton, Princeton University Press, 398 p.

Vázquez-Medel M.Á. (1999) «Introducción» [«Introduction»], in Juan Ramón Jiménez *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 11–53.

Образ смерти в «тайнах могилы» К.А. Салаверри

© Новосёлова Е.В., 2023

Елена Владимировна Новосёлова, канд. ист. наук, доцент МИРЭА – Российского технологического университета.

119454, Москва, проспект Вернадского, 78

ORCID: 0000-0001-8593-8572

E-mail: helena-novoselova@yandex.ru



Аннотация. Статья посвящена анализу образа смерти в поэме «Тайны могилы» (Misterios de la tumba) Карлоса Аугусто Салаверри, одного из самых известных представителей перуанского романтизма. Актуальность темы обусловлена как недостаточной изученностью перуанской литературы XIX в., так и фундаментальностью моральной проблематики в культуре и ментальности этой страны. Для достижения поставленной цели автор решает следующие задачи: анализ основных сюжетных перипетий поэмы, характеристика ключевых особенностей образа смерти, определение места этого образа в общей системе перуанского романтизма.

Сюжет поэмы строится вокруг преждевременной кончины девушки Розы, страданий ее отца и неожиданного пробуждения от летаргического сна. При этом едва ли не большее значение для понимания произведения имеет не сам сюжет, а философские рассуждения автора на темы

смерти, бессмертия и социального неравенства. Композиционно поэма делится на три части: «В храме» (En el templo), «На кладбище» (En el panteón), «В гробу» (En el féretro).

Исходя из текста произведения, можно выделить следующие составляющие образа смерти. Во-первых, двойственность (смерть физическая и смерть ментальная в форме забвения). Во-вторых, атеистическое видение смерти (отсутствие веры в посмертное существование). В-третьих, важность социального аспекта смерти (кладбище как город мертвых, отражающий социальное неравенство). В-четвертых, отсутствие явных следов национального колорита, универсальность образа смерти. Таким образом, текст поэмы позволяет прийти к выводу о сложности и поликомпонентности образа смерти у Салаверри.

Ключевые слова: перуанская литература, романтизм, смерть, летаргический сон, погребение

Для цитирования: Новосёлова Е.В. (2023) Образ смерти в «тайнах могилы» К.А. Салаверри. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 76–86. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-76-86

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

La imagen de la muerte en «Misterios de la tumba» de Carlos Augusto Salaverry

© Novoselova E.V., 2023

Elena V. Novoselova, PhD (Historia), profesora titular de MIREA – Universidad Tecnológica de Rusia.
191023, Rusia, Moscú, avenida Vernadskogo, 78
ORCID: 0000-0001-8593-8572 E-mail: helena-novoselova@yandex.ru

Resumen. Este artículo analiza la imagen de la muerte en el poema «Misterios de la tumba» de Carlos Augusto Salaverry, uno de los representantes más famosos del romanticismo peruano. La relevancia del tema se debe tanto al escaso estudio de la literatura peruana del siglo XIX, como al carácter fundamental de la problemática mortal en la cultura y la mentalidad de este país. Para alcanzar el objetivo planteado, la autora analiza las principales peripecias de la trama, determina las características clave de la imagen de la muerte en el poema, precisando el lugar de esta imagen en el sistema general del romanticismo peruano.

La trama del poema se basa en el fallecimiento prematuro de una joven llamada Rosa, el sufrimiento de su padre y el inesperado despertar del letargo. No obstante, para comprender la obra lo crucial no es la trama, sino el razonamiento filosófico del autor sobre el tema de la muerte, la inmortalidad y la desigualdad social. Desde el punto de vista de la estructura de la obra, el poema se divide en tres partes: «En el templo», «En el panteón», «En el féretro».

La obra nos permite distinguir cuatro componentes de la imagen de la muerte. Primero, la dualidad (muerte física y muerte mental en forma de olvido). Segundo, la visión atea de la muerte (falta de fe en la existencia postmortem). Tercero, la importancia del aspecto social de la muerte (el cementerio como ciudad de los muertos, que refleja la desigualdad social). En cuarto lugar, la ausencia de particularidades explícitamente nacionales de la imagen de la muerte, o sea, su universalidad. Por lo tanto, el texto del poema muestra la complejidad de la imagen de la muerte en la obra de Salaverry.

Palabras clave: Literatura peruana, romanticismo, muerte, letargo, entierro

Para citar: Novoselova E.V. (2023) La imagen de la muerte en «Misterios de la tumba» de Carlos Augusto Salaverry, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 76–86. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-76-86

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

The Image of Death in Carlos Augusto Salaverry's «Mysteries of the Grave»

© Novoselova E.V., 2023

Elena V. Novoselova, PhD (History), Associate professor at MIREA – Russian Technological University, 119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 78
ORCID: 0000-0001-8593-8572 E-mail: helena-novoselova@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the analysis of the image of death in the poem «Mysteries of the Grave» (Misterios de la tumba) by Carlos Augusto Salaverry, one of the most famous representatives of Peruvian Romanticism. The relevance of the topic is determined by the insufficient study of Peruvian literature of the XIX century and the fundamental importance of the mortal problem for the culture and mentality of this country. To achieve the goal, the author solves the following tasks: analyzes the main plot elements of the poem, determines the main features of the image of death, as well as the positioning of this image in the general system of Peruvian Romanticism.

The plot of the poem is built around the premature death of a young girl Rose, the suffering of her father and an unexpected awakening from a lethargic sleep. At the same time, the author's philosophical arguments on the topic of death, immortality and social inequality are no less important than the plot itself so as to better understand the poem. Structurally, the poem is divided into three parts: «In the temple» (En el templo), «In the cemetery» (En el panteón), «In the coffin» (En el féretro).

The poem allows the author to distinguish the following components of the image of death. Firstly, its duality (physical death and mental death in the form of oblivion). Secondly, the atheistic vision of death (lack of faith in posthumous existence). Thirdly, the importance of the social aspect of death (cemetery as a city of the dead that reflects social inequality). Fourthly, the absence of apparent national elements, i.e., the universality of the image of death. Thus, the text of the poem allows us to come to a conclusion about the complexity of the image of death in Salaverry's work.

Key words: Peruvian literature, romanticism, death, lethargy, burial

For citation: Novoselova E.V. (2023) The Image of Death in Carlos Augusto Salaverry's «Mysteries of the Grave», *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 76–86. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-76-86

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Карлос Аугусто Салаверри (Carlos Augusto Salaverry, 1830–1891) принадлежит к числу наиболее прославленных перуанских поэтов XIX в., многими он также рассматривается как величайшая фигура перуанского романтизма [Velásquez Castro, Denegri 2021: 119; Tamayo Vargas, 1955: 246]¹, оказавшая влияние не только на национальную поэзию, но и на прозу [Velásquez Castro, 2002: 69]. Однако далеко не все аспекты его творчества нашли должное освещение в историографии. Особенно это касается нашей страны, где о перуанской литературе республиканского периода написано прискорбно мало². Более детальный анализ такого фундаментального явления для перуанской культуры, как смерть, в творчестве Салаверри позволит лучше понять и перуанскую литературу соответствующего периода, и романтизм в целом.

Историография проблематики представлена работами преимущественно обзорного характера, которые описывают жизнь и творчество Салаверри³. Анализируя заявленный материал, нельзя не коснуться как проблемы романтизма в целом, так и латиноамериканского и испанского романтизма в частности. Последний, как известно, оказывал заметное влияние на развитие латиноамериканских литератур [Карилья, 1965: 41–42]⁴.

Целью настоящей работы является анализ образа смерти в поэме «Тайны могилы». Для ее решения необходимо решить следующие задачи: обрисовать основные сюжетные перипетии произведения с акцентом на мортальной тематике; проанализировать, в чем заключаются особенности образа смерти



К.А. Салаверри

¹ Однако подобной оценки поэт удостоился не сразу: антология испано-американской поэзии, изданная Испанской королевской академией спустя три года после его смерти, описывает вклад Салаверри в национальную литературу в весьма сдержанных выражениях. Real academia española. Antología de poetas hispano-americanos. Tomo III. Colombia. Ecuador. Perú. Bolivia. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra. 1894. P. 277. — *Прим. авт.*

² Можно назвать статью С.П. Мамонтова «Литература независимого Перу» из сборника «Культура Перу» [Кузьмищев, 1975] и «Индийский мир в литературе Перу» Л.Н. Лапшиной [Лапшина, 1999]. Однако первая работа отражает вклад Салаверри в самых общих чертах, а вторая имеет к творчеству поэта лишь самое косвенное отношение.

³ Формат и тематика настоящей статьи не предполагают подробного ознакомления с фактами биографии Салаверри, кроме того, они довольно подробно освещены в некоторых испаноязычных публикациях. Отмечу лишь, что поэт был внебрачным сыном трагически погибшего перуанского президента Фелипе Сантьяго Салаверри и что его жизнь была насыщена поистине «романтическими» перипетиями (подробнее см. [Umphrey, 1923; Velásquez Castro, Denegri, 2021]). — *Прим. авт.*

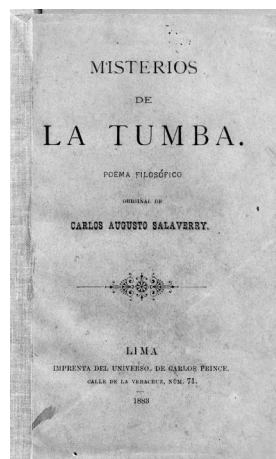
⁴ Французский романтизм также оказал заметное воздействие на перуанский. Влияние прочих национальных вариантов романтизма можно считать незначительным [de Riva-Aguero, 1962: 136]. — *Прим. авт.*

у Салаверри; определить место этого образа в общей системе перуанского романтизма. Вместе с тем стоит отметить, что сугубо литературоведческий анализ (особенности поэтики, выразительные средства и т.д.) не входит в задачи автора.

Поэма «Тайны могилы» (*Misterios de la tumba*) с подзаголовком «Философская поэма» (*Poema filosófico*) была впервые опубликована в Лиме в 1883 г., уже на закате жизненного и творческого пути поэта. Тематика произведения очевидна из названия: она непосредственным образом связана со смертью. Само обращение к смерти и всему таинственному типично для романтизма, в том числе и перуанского (недаром готика и романтизм тесно связаны между собой) [Gamer, 2004: 2–5; Schanze, 2018: 175]. Кроме того, внимание Салаверри к этой теме можно объяснить и некоторыми печальными фактами его биографии, не в последнюю очередь несчастьем в любви [Umphrey, 1923: 297].

Сюжет поэмы довольно прост: она повествует о смерти молодой девушки Розы, оплакиваемой отцом, но которая в конце концов чудом оказывается жива, поскольку обнаруживается, что она впала в летаргический сон. Выбор имени главной героини вряд ли случаен: как и одноименный цветок, девушка предстает хрупким и нежным созданием, страдающим от превратностей судьбы. Лирический герой, от лица которого периодически ведется повествование, не принимает в сюжете непосредственного участия, однако его сопереживание героям и небезразличное отношение к их судьбе очевидны. Печальная участь Розы выполняет сюжетобразующую функцию. Причина смерти девушки прямо не называется, но для романтического восприятия это и не нужно: ее смерть в расцвете лет, не мотивируемая серьезными причинами (болезнь, травма и т.п.), усиливает драматический эффект и побуждает лирического героя к активным размышлениям на тему превратностей жизни и смерти.

В композиционном плане поэма состоит из трех частей: «В храме» (*En el templo*), «На кладбище» (*En el panteón*), «В гробу» (*En el féretro*). Каждая из них представляет собой определенную ступень на пути от жизни к смерти, а также раскрывает определенный аспект философских взглядов Салаверри относительно этой темы. В центре первой части находится, с одной стороны, идея бессмысленности украшательства там, где находится смерть (описание украшенной к похоронам церкви создает впечатление, что автор против всех этих излишеств), с другой — неотвратимость и непреодолимость смер-



Поэма «Тайны могилы». Обложка издания 1883 г.

ти, невозможность смягчить ее тяжесть⁵. Автор вкладывает в уста отца Розы следующие слова: «Мне не рисуйте языком идеальным вашим / Душу в виде голубя, таинственно парящим»⁶. Другими словами, он отвергает утешение, предлагаемое христианством тем, кто оплакивает своих почивших близких. Возможность этого утешения предполагает веру в бессмертную душу, часто изображаемую в виде голубя, отсюда и горькие слова скорбящего отца.

Вторая часть посвящена описанию кладбища и тех мыслей, которые пришли на ум автору в связи с его описанием. Само кладбище Салаверри метафорически называет «застывшим городом мертвых»⁷, подразумевая, что оно так же отражает социальное неравенство, как и любой город живых. Далее автор развивает эту идею. Он осуждает стремление богачей выделить свои могилы роскошью, поскольку в реальности это не имеет никакого значения, ведь смерть всех уравнивает⁸. Квинтэссенцией этого стремления для Салаверри являются египетские пирамиды, выступающие здесь как воплощение человеческого тщеславия⁹. Для поэта единственным достойным памятником умершему является не роскошь могилы, а плоды его жизненных трудов: в качестве примера приводится «Илиада» Гомера, которая восславилась в веках своего автора¹⁰. Салаверри называет «Илиаду» «бессмертной урной, в которой дышит Гомер»¹¹. Великому скажителю суждена вечная жизнь в памяти потомков, несмотря на то что место его погребения неизвестно. В то же время правителей и богачей роскошь их надгробий не спасет от забвения, которое и является, по мысли Салаверри, подлинной смертью.



Кладбище как «город мертвых».

Кладбище «Пастор Матиас Маэстро» в Лиме.

Фото автора

⁵ Смерть девушки описывается так: del ataúd la sábana mortuoria / envuelve a la beldad que era mi gloria / y la corona virginal de mi hija («саван погребальный / накрывает красоту, что была моей славой, / и девственную корону дочери моей»). Salaverry C.A. *Misterios de la tumba. Poema filosófico*. Lima, Imprenta del Universo de Carlos Prince. 1883. P. 3.

⁶ No me pinteis en vuestra ideal idioma / el alma como mística paloma. Salaverry C.A. *Misterios de la tumba...* P. 5. — *Прим. авт.*

⁷ ... la ciudad inmóvil de los muertos. Salaverry C.A. *Misterios de la tumba...* P. 7.

⁸ Ibidem. P. 6.

⁹ Ibid. Pp. 9–10.

¹⁰ Ibid. P. 10.

¹¹ ... de siglo á siglo flotará la Iliada, / urna inmortal en que respira Homero. Salaverry C.A. *Misterios de la tumba...* P. 10.

Последнюю часть поэмы можно назвать наиболее динамичной: именно там выясняется, что Роза на самом деле не умерла, а стала жертвой летаргического сна¹². Обнаружил это ее убитый горем отец, услышавший в гробу шум¹³. Поначалу никто ему не верит, но он не оставляет надежды отыскать ключ и освободить любимое дитя. Наконец, ему это удастся, и Роза (смертельно бледная и утомленная, но живая) оказывается на свободе¹⁴.

Вкратце обрисовав основные сюжетные повороты поэмы, теперь необходимо более подробно рассмотреть, в чем именно заключаются особенности образа смерти у Салаверри, какое место этот образ занимает в общей системе романтизма (в чем его схожесть и отличия от «классической» романтической смерти).

Очевидна двойственность представленного образа смерти. Она выступает в двух основных ипостасях: с одной стороны, смерть физическая, которая видится автору необратимой (утешение в христианском ключе, надежда на загробную жизнь не кажется ему реальной). С другой стороны, смерть может быть и ментальной, в форме забвения. Лишь прижизненные достижения, по мнению Салаверри, способны даровать человеку подлинное бессмертие (отсылка к Гомеру показывает, что и сам поэт надеется на эту форму бессмертия для себя). В этом отношении взгляд Салаверри на смерть, с одной стороны, атеистичен, с другой — выбивается из общего русла романтического восприятия, для которого в целом мистицизм (вера в жизнь после смерти, призраков и т.п.) был характерной чертой. Вместе с тем автору, как кажется, не удалось в полной мере согласовать эти два образа смерти, в результате чего поэма в этом отношении создает ощущение противоречивости.

Поэт, воспитанный в лоне католической церкви, демонстрирует очевидное пренебрежение христианским пониманием жизни и смерти. В историографии высказывалась мысль о невыраженности религиозной составляющей в латиноамериканском романтизме [Карилья, 1965: 240–241], однако данная точка зрения кажется верной лишь отчасти и сама проблематика «Тайн могилы» это подтверждает. Выше уже упоминалось об отрицании веры в посмертное существование у Салаверри; помимо этого, следует подчеркнуть, что смерть в рассматриваемой поэме лишена мистического ореола: она не персонифицирована и довольно абстрактна, что необычно для романтического поэта.

¹² Салаверри прямо не называет причину того, почему ее сочли мертвой и похоронили, однако из описания и общего культурного контекста можно предположить, что речь идет о летаргии. — *Прим. авт.*

¹³ Salaverry C.A. Misterios de la tumba... P. 22.

¹⁴ Ibid. Pp. 35–36.

Для Салаверри очевидной значимостью обладает социальный аспект смерти, отсюда такое внимание к кладбищу как «городу мертвых». С одной стороны, автор осуждает подчеркивание социальных различий посредством роскоши погребения, соглашаясь с тем, что смерть всех уравнивает; с другой — отсылка к древнеегипетским пирамидам показывает, что в представлении Салаверри это подчеркивание — вещь в какой-то мере естественная, поскольку исходит из глубинных особенностей человеческого восприятия смерти, стремления преодолеть ее. Следовательно, это подчеркивание можно рассматривать как неизбежное зло.

Тему летаргического сна и погребения заживо, представленную в поэме, можно рассматривать как элемент, связующий поэтику Салаверри с обширной европейской литературной традицией. Эта тема бытовала в культуре с давних времен [Bondeson, 2001: 17–21], однако именно в XIX в. она приобрела огромную популярность, проникнув даже в городской фольклор, что свидетельствует о ее важности для тогдашнего мировоззрения [Young, 2022: 10–13]. Таким образом, можно говорить о «романтическом» контексте летаргического сна, в рамках которого получили широкое распространение сюжеты, связанные со смертью. Самым известным и вместе с тем полным литературным воплощением этой идеи следует признать творчество Эдгара Алана По (Edgar Allan Poe, 1809–1849) (в частности, его рассказ «Преждевременное погребение» («The Premature Burial», 1844)). На перуанской почве она не получила значительного развития, по крайней мере в рассматриваемый период. Нельзя отрицать возможность знакомства перуанского поэта с творчеством По, однако явного его влияния в «Тайнах могилы» не прослеживается: скорее можно говорить об общности тематики, нежели стилистики и поэтики. В поэме Салаверри погребение заживо, несмотря на весь ужас ситуации, не производит шокирующего впечатления в том отношении, что эстетика произведения лишена элемента хоррора. Саму эту ситуацию с погребением заживо в «Тайнах могилы» можно трактовать с философской точки зрения как демонстрацию эфемерности грани между жизнью и смертью.

Стоит отметить еще одну интересную особенность образа смерти в «Тайнах могилы», которая в определенной степени выбивается из общих тенденций. Известно, что для романтизма характерно обращение к народным корням, местному колориту [Flitter, 2005: 291]. Для испаноязычной литературы рассматриваемого периода прекрасным образцом этого направления может служить творчество испанского писателя Густаво Адольфо Беккера (Gustavo Adolfo Bécquer, 1836–1870), чьи рассказы и новеллы пронизаны региональным и антикварным духом¹⁵. Данная тенденция прослеживает-

¹⁵ Одна из многочисленных публикаций см.: Bécquer G.A. *Leyendas*. Córdoba, El Cid Editor. 2003. Некоторые из рассказов Беккера переводились и на русский. — *Прим. авт.*

ся и в перуанской литературе, хотя и не в столь явной форме. В этом контексте наиболее показательно творчество писателей Рикардо Пальмы (Ricardo Palma, 1833–1919) и Клоринды Матто де Турнер (Clorinda Matto de Turner, 1852–1909): для них характерно регулярное обращение к колониальным временам (XVI–XVIII вв.), которые нередко предстают в облике «славного прошлого». При этом встречаются и доиспанские, то есть индейские мотивы, в том числе в мортальном контексте¹⁶.

В случае с «Тайнами могилы» ситуация иная: образ смерти, рисуемый Салаверри, лишен явных следов национального колорита. Весь мортальный антураж, описанный поэтом (храм, кладбище, гроб и т.п.), можно было равно встретить как в Перу, так и в Старом Свете: в нем нет географических и культурных привязок (за исключением его принадлежности к христианству, понимаемому и характеризующемуся в поэме довольно абстрактно). Можно предположить, что Салаверри таким образом хотел подчеркнуть универсальность идеи смерти, которая не знает культурных и хронологических преград. Здесь уместно сказать, что сама мысль трансцендентности, вневременности является характерной чертой романтической поэзии [McGann, 1985: 69].

* * *

Какие выводы по результатам анализа можно сформулировать? Поэма «Тайны могилы» перуанского поэта К.А. Салаверри представляет собой яркий образец романтической поэзии. Анализ образа смерти в поэме показывает его многокомпонентность. С одной стороны, он объединяет черты, типичные для романтизма и тогдашней литературы в целом (сама тематика смерти, летаргический сон и погребение заживо и т.п.), но не исчерпыва-



*Сосуд культуры Моче (200–800 гг. н.э.)
с изображением танца мертвецов
из собрания Национального музея
археологии, антропологии
и истории Перу*

¹⁶ Matto de Turner C. Tradiciones cuzqueñas completas. Lima, Peisa. 1976. 205 p. Palma R. Cien tradiciones peruanas. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 1977. 532 p.

ется ими. Салаверри творчески объединяет эти черты с идеями социального неравенства и философскими рассуждениями о жизни и смерти, их отражении друг в друге (один из ключевых образов — кладбище как метафора «города мертвых»). На наш взгляд, объяснить это можно не только индивидуальными особенностями Салаверри как поэта и мыслителя, но и объективными факторами: в то время как в Латинской Америке романтизм оставался главенствующей художественной системой, в большинстве европейских стран уже господствовал реализм, а впоследствии модернизм. Салаверри, не один год проживший в Париже, имел возможность ознакомиться с последними литературными веяниями, которые не могли не оказать на него определенного влияния.

Как бы то ни было, и образ смерти в поэме, и само произведение в целом хорошо демонстрируют как поэтический талант автора, так и оригинальность перуанской литературы рассматриваемого периода, которая достойна всестороннего изучения.

Список литературы / References

- Карилья Э. (1965) *Романтизм в Испанской Америке*, Москва, Прогресс, 470 с.
 Carilla E. (1965) *Romantizm v Ispanskoi Amerike* [Romanticism in Spanish America], Moscow, Progress, 470 p. (In Russian)
- Кузьмищев В.А. (1975) *Культура Перу*, Москва, Наука, 380 с.
 Kuzmichev V.A. (1975) *Kul'tura Peru* [The Culture of Peru], Moscow, Nauka, 380 p. (In Russian)
- Лапшина Л.Н. (1999) *Индейский мир в литературе Перу* Москва, Духовное возрождение, 159 с.
 Lapshina L.N. (1999) *Indeiskii mir v literature Peru* [Indigenous world in the Peruvian literature], Moscow, Dukhovnoe vozrozhdenie, 159 p. (In Russian)
- Bondeson J. (2001) *Buried alive. The terrifying history of our most primal fear*, New York, London, W.W. Norton & Company, Inc., 320 p.
- Flitter D. (2005) Spanish romanticism, in Ferber M. (ed.) *A companion to European romanticism*, Malden, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 276-292. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470996607.ch17>
- Gamer M. (2004) *Romanticism and the gothic. Genre, reception, and canon formation*, Cambridge, Cambridge University Press, 274 p.
- McGann J.J. (1985) *The romantic ideology. A critical investigation*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 182 p.
- de Riva-Aguero J. (1962) *Estudios de literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente* [Studies of Peruvian literature. Character of the literature of independent Peru], Lima, PUCP, 384 p. (In Spanish)

Schanze H. (2018) *Erfindung der Romantik* [Invention of Romanticism], Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 441 p. (In German)

Tamayo Vargas A. (1955) El romanticismo peruano y Carlos Augusto Salaverry [Peruvian romanticism and Carlos Augusto Salaverry], *Revista Iberoamericana*, vol. 20, no. 40, pp. 243–261. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1955.1622> (In Spanish)

Umphrey G.W. (1923) Peruvian literature, *Hispania*, vol. 6, no. 5, pp. 294–308. DOI: <https://doi.org/10.2307/331496>

Young S. (2022) *The nail in the skull and other Victorian urban legends*, Jackson, University Press of Mississippi, 270 p.

Velásquez Castro M., Denegri F. (2021) *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 3. De la Ilustración a la Modernidad (1780–1920)* [History of literatures in Peru. Volume 3. From the Enlightenment to Modernity (1780–1920)], Lima, PUCP, Casa de la literatura peruana, 458 p. (In Spanish)

Velásquez Castro M. (2002) La novela romántica en la crítica y la historia literaria peruana [The romantic novel in Peruvian literary criticism and history], *Arrabal*, no. 4, pp. 61–72. (In Spanish)

Лингвостилистические особенности диалога в ранних романах М. Варгаса Льосы

© Ковалев Б.В., 2023

Борис Вадимович Ковалев, исследователь СПбГУ, кафедра романской филологии Санкт-Петербургского государственного университета, член Союза писателей Санкт-Петербурга. 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
ORCID: 0000-0002-1904-1844 E-mail: bvkovalev@yandex.ru



Аннотация. В статье анализируется поэтика диалога в романах «первой манеры» М. Варгаса Льосы: «Город и псы» (1963), «Зеленый дом» (1966) и «Разговор в Соборе» (1969). Изучение лингвостилистической специфики диалогов в латиноамериканских текстах является особенно актуальным, потому что именно в поэтике тотального романа времен латиноамериканского бума ключевым приемом оказывается диалог. Методологической базой исследования послужили труды Б. Кастани Прадо, А.Н. Веселовского и В.В. Виноградова, в частности, метод классификации диалогов в художественной прозе XX в. В ранних романах М. Варгаса Льосы обнаруживаются три типа диалогов: традиционный диалог, монологизованный диалог и диалогизованный монолог. Выясняется, что для традиционного диалога характерно разделение реплик на строки и последовательность ведения диалога без вкрапления хронологических

фрагментов и интроспекции. Монологизованный диалог записывается в одну строку: он основывается на принципе амебейности, строится на технике подхватов и характеризуется ритмизованностью. Диалогизованный монолог — комбинированный тип, сочетающий два диалога: внешний (экстрадигетический) и внутренний (интрадигетический). На внешнем уровне два актанта сообщают информацию о некотором событии, а на внутреннем — актуализируется само событие. Делается вывод, что в романе «Город и псы» три типа диалогов находятся на раннем этапе своего развития, «Зеленый дом» оказывается романом, в котором равномерно и гармонично сочетаются все три типа диалога, а в «Разговоре в Соборе» диалогизованный монолог оказывается структурообразующим и доминирующим приемом.

Ключевые слова: Марио Варгас Льоса, латиноамериканский роман, диалог, лингвистика диалога, лингвопоэтика, тотальный роман

Для цитирования: Ковалев Б.В. (2023) Лингвостилистические особенности диалога в ранних романах М. Варгаса Льосы. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 87–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-87-106

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Particularidades lingüísticas y estilísticas de los diálogos en las primeras novelas de M. Vargas Llosa

© Kovalev B.V., 2023

Boris V. Kovalev, Investigador de la Universidad Estatal de San Petersburgo, Departamento de la Filología Románica, miembro de la Asociación de escritores de San Petersburgo. 199034, Rusia, San Petersburgo, malecón Universitetskaya, 7–9
ORCID: 0000-0002-1904-1844 E-mail: bvkovalev@yandex.ru

Resumen. Investigar las particularidades lingüísticas y estilísticas de los diálogos en las obras de escritores latinoamericanos parece especialmente relevante, porque es el diálogo que se presenta como instrumento clave en la poética de la novela total del boom literario latinoamericano. En este contexto, resulta de interés analizar las estructuras del diálogo en las obras de “primera manera” de Mario Vargas Llosa: “La ciudad y los perros” (1963), “La casa verde” (1966) y “Conversación en La Catedral” (1969). La base metodológica de este estudio la constituyeron las investigaciones de B.C. Prado, A.N. Veselovsky y V.V. Vinogradov y, en particular, el método de clasificación de los diálogos en la narrativa del siglo XX. En las primeras novelas de M. Vargas Llosa están presentes tres tipos de diálogo: diálogo tradicional, diálogo «monologizado» y monólogo «dialogizado». El diálogo tradicional se caracteriza por la división de las réplicas en líneas y por la secuencia del diálogo sin intercalar fragmentos cronológicos ni introspección. El diálogo «monologizado» se compone en una sola línea: este se fundamenta en el principio del verso amobeo, es decir, se basa en la técnica de las respuestas con la misma estructura del verso, caracterizándose por la ritmicidad. El monólogo «dialogizado» es un género combinado que compagina dos diálogos: externo (extradiegético) e interno (intradiegético). A nivel externo, dos actantes reportan información sobre algún evento, y a nivel interno, se actualiza el evento en sí. En la novela «La ciudad y los perros» los tres tipos de diálogos se encuentran en la etapa temprana de su desarrollo, «La casa verde» ya es una novela en la que los tres tipos de diálogo se combinan de manera uniforme y armoniosa, mientras que en «Conversación en La Catedral» el monólogo «dialogizado» es el elemento estructurador y dominante.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa, novela latinoamericana, diálogo, lingüística del diálogo, linguopoética, novela total

Para citar: Kovalev B.V. (2023) Particularidades lingüísticas y estilísticas de los diálogos en las primeras novelas de M. Vargas Llosa, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 87–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-87-106

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Linguistic and Stylistic Features of the Dialogue in the Early Novels of M. Vargas Llosa

© Kovalev B.V., 2023

Boris V. Kovalev, Research assistant in St. Petersburg State University, Department of Romance Philology of St. Petersburg State University, member of the Union of writers of St. Petersburg.
199034 Russia, St. Petersburg, Universitetskaya embankment, 7–9
ORCID: 0000-0002-1904-1844 E-mail: bvkovalev@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the poetics of dialogue in the so-called «first-style» novels of M. Vargas Llosa: «The Time of the Hero» (1963), «The Green House» (1966) and «Conversation in The Cathedral» (1969). The study of the linguo-stylistic specifics of dialogues in Latin American texts is especially relevant, because it is in the poetics of the total novel during the Latin American boom that dialogue is the key technique. The methodology of the study is based on the works of B.C. Prado, A.N. Veselovsky and V.V. Vinogradov, in particular, the method of classifying dialogues in fiction of the 20th century. There are three types of dialogues that can be distinguished in the early novels of M. Vargas Llosa: traditional dialogue, monologized dialogue and dialogized monologue. It turns out that the traditional dialogue is characterized by the division of replicas into lines and the sequence of the dialogue without nonchronological fragments and introspection. The monologized dialogue is written in a line: it is based on the principle of repetition / parallelism and is characterized by rhythmicity. The dialogized monologue is a combined type of two dialogues, which are external (extradiegetic) and internal (intradiegetic). At the external level, two actants report information about an event, whereas at the internal level, the event itself is updated. As a result, we conclude that in the novel «The Time of the Hero» the three types of dialogues are at an early stage of their development, «The Green House» turns out to be a novel in which all three types of dialogue are smoothly and harmoniously combined, and in «Conversation in The Cathedral» the dialogized monologue becomes structure-forming and dominant technique.

Key words: Mario Vargas Llosa, Latin American novel, dialogue, linguistics of dialogue, linguopoetics, total novel

For citation: Kovalev B.V. (2023) Linguistic and Stylistic Features of the Dialogue in the Early Novels of M. Vargas Llosa, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 87–106. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-87-106

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Лингвистика диалога не только одно из самых популярных и перспективных направлений в языкознании сегодня, но и область, располагающая богатым инструментарием для анализа сложно выстроенных на языковом уровне текстов. К таковым мы безоговорочно можем отнести произведения латиноамериканских авторов второй половины XX в. и, в частности, три ранних романа перуанского прозаика, нобелевского лауреата по литературе 2010 г. Марио Варгаса Льосы (Mario Vargas Llosa, р. 1936).

Представляется полезным объединить мощный потенциал лингвистики диалога художественного текста с анализом лингвопоэтических особенностей поэтики латиноамериканского романа периода расцвета, поскольку именно этот синтез может поспособствовать созданию многосторонней характеристики стиля латиноамериканских писателей.

Актуальность работы обусловлена повышенным интересом в современной науке к проблеме анализа диалога в художественных текстах, непреходящим интересом к проблемам языка и поэтики латиноамериканских авторов 1960-х гг., а также несомненно перспективным с точки зрения методологии соединением инструментария лингвистики диалога с богатейшим материалом — латиноамериканским романом 1960-х гг., а именно тремя ранними романами М. Варгаса Льосы — «Город и псы» («La ciudad y los perros»), «Зеленый дом» («La casa verde»), «Разговор в Соборе» («Conversación en La Catedral»). Целью исследования является лингвистическая характеристика различных типов диалога в ранних романах М. Варгаса Льосы. Методологической базой в рамках настоящего исследования послужили труды В.В. Виноградова, А.Н. Веселовского и Б.К. Прадо.

Научная новизна состоит в том, что в работе предпринята попытка классификации диалогов в поэтике М. Варгаса Льосы, что определяет также и теоретическую значимость. Практическая значимость состоит в том, что основные положения, уточнения и выводы могут быть использованы в специальных курсах по отдельным аспектам лингвопоэтики, стилистики испанского литературного языка, а также в исследованиях по сравнительной и общей поэтике.

Диалог о диалоге: к проблеме определения и изучения

Диалог — одна из самых противоречивых и в то же время привычных для восприятия категорий. В «Большой российской энциклопедии» статья, посвященная диалогу, состоит из трех разделов: диалог в языкознании, в философии и в литературе. Диалог в языкознании есть «форма речи, состоящая из регулярного обмена высказываниями-репликами, на языковой состав которых взаимно влияет непосредственное восприятие речевой деятельности говорящих», в философии — «специфическая для человека форма межличностного взаимодействия, когда собеседники выступают друг

для друга не как объекты или условия деятельности, а как равноправные субъекты общения», в литературе — разговор между двумя или более персонажами в произведении»¹.

Словарь Испанской королевской академии (Real Academia Española) определяет диалог так: «Plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos»² — разговор между двумя или более людьми, которые попеременно выражают свои мысли. В кембриджском словаре (Cambridge Academic Content Dictionary) дается следующая дефиниция: «1) conversation between the characters in a story, such as in a book or movie; 2) a serious exchange of opinion, esp. among people or groups that disagree»³ — «1) разговор между героями в тексте, например, в книге или фильме; 2) серьезный обмен мнениями, особ. среди людей или групп, которые не согласны друг с другом».

Несомненно, что в каждом из приведенных определений содержится общий инвариант, подразумевающий коммуникацию между рядом актантов. Однако в рамках нашего исследования мы будем пользоваться языковедческой интерпретацией диалога и, учитывая иные, общеполитические и литературоведческие подходы к предмету, все же опираться на лингвистическую специфику диалога.

Отечественная традиция богата исследованиями, посвященными проблеме диалога. С разных сторон ее разрабатывали такие крупные ученые, как М.М. Бахтин, Л.П. Якубинский, В.В. Виноградов. М.М. Бахтин рассматривает диалог с эстетико-философских позиций. В работе «Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского» Бахтин постулирует, что диалог является единственной формой бытия и выступает как фундаментальная онтологическая категория: «Быть — значит общаться диалогически... Два голоса — минимум жизни, минимум бытия. Когда диалог кончается, все кончается» [Бахтин, 1979: 294]

К мысли о фундаментальности и первичности диалога приходит и Л.П. Якубинский — но уже с позиций лингвистики. Он полагает, что диалог есть первичная естественная форма языкового общения: «Нет речевых взаимодействий вообще там, где нет диалога, но есть такие взаимодействующие группы, которые знают только диалогическую форму, не зная монологической... В сущности, всякое взаимодействие людей есть именно взаимодействие; оно, по существу, стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, диалогичным и бежит монолога» [Якубинский, 1986: 19].

¹ Винокур Т.Г., Братченко С.Л., Леонтьев Д.А., Махов А.Е., Юрченко Т.Г. Диалог. Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/philosophy/text/v/1954512> (accessed: 01.07.2023).

² Diálogo. Diccionario de la lengua española. URL: <https://dle.rae.es/diálogo> (accessed: 01.07.2023).

³ Dialogue. Cambridge Academic Content Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dialogue> (accessed: 01.07.2023).

По Ю.М. Лотману, диалог есть «механизм выработки принципиально новых текстов» [Лотман, 1992: 19]. Согласно его семиотической модели культуры, диалогизм является и важнейшим принципом внутреннего развития культуры, и ключевым способом коммуникации культуры с иными семиотическими системами — другими культурами. Для Лотмана, таким образом, диалог становится не только одним из видов коммуникации, но оказывается главным принципом, организующим культуру как процесс и феномен.

В русле лотмановской мысли осуществляется изучение диалога и сегодня: в рамках как семиотических, так и лингвистических исследований. Н.Н. Шпильная замечает: «В последние годы начинает активно разрабатываться общая теория диалога как метатеория языка... Она основывается не только на работах Якубинского и Бахтина, но и на работах Лотмана, полагающего, что диалог — это принцип работы и организации семиотических систем, в том числе и языка» [Шпильная, 2021: 163]. Проблема диалога разрабатывается и в рамках теории дискурса. Нельзя не отметить труды В.И. Карасика и его разделение диалога на симметричный и асимметричный [Карасик, 2004]. Проблеме классификации диалога и соотносённости различных концепций посвящены работы В.Н. Бабаяна [Бабаян, 2011], в которых тот также отстаивает примат диалога над монологом [Бабаян, Круглова: 2016] и необходимость систематизации и классификации разновидностей диалогической коммуникации в самом широком смысле.

Основная тенденция очевидна: диалог сегодня рассматривается не просто как один из принципов работы языка, но как основной. И потому изучение механизма его работы оказывается донельзя важным и актуальным при анализе разного рода текстов, в том числе и художественных.

Однако изучать лингвистические особенности диалога в рамках художественного текста важно именно на ибероамериканском материале — в первую очередь потому, что именно во время так называемого латиноамериканского бума (1960-е гг.) формируется жанр тотального романа, в котором ключевую роль играет диалог.

Тотальный роман как явление и понятие возникает в начале 1960-х гг. В обиход этот термин вводят сами авторы этих романов — К. Фуэнтес, Г. Гарсиа Маркес и М. Варгас Льюса. Тотальный роман описывает замкнутый самодостаточный мир и претендует на всеобъемлющее описание реальности и, более того, на подмену реальной действительности реальностью фикциональной. Таковы, например, «Смерть Артемио Круса» («La muerte de Artemio Cruz», 1962) К. Фуэнтеса, «Хроника объявленной смерти» («Crónica de una muerte anunciada», 1981) Г. Гарсиа Маркеса и все романы «первой манеры» М. Варгаса Льюсы: «Город и псы» (1963), «Зеленый дом» (1966) и «Разговор в Соборе» (1969). Однако сама возможность всеобъемлющего и всеохват-

ного изображения реальности и ее подмены реальностью литературной зиждется на убеждении, что язык является универсальным средством, которого достаточно для умопостижения и отражения реальности. Б.К. Прадо отмечает: «В 1960-е гг. Варгас Льюса уверен, что язык и человеческая мысль способны воссоздать реальность, и поэтому человек, сколь бы ничтожным он ни был, способен эту реальность познать» [Prado, 2015: 142]. По определению Х.М. Овьедо, «тотальный роман — множественный инструмент, призванный отыскать истинную сущность бытия, материи и человека» [Oviedo, 1982: 64]. Тотальный роман претендует на всеобъемлющее описание и воссоздание мира языковыми средствами, а поскольку диалог является первичной формой языкового общения и находится в основе механизма работы культуры и языка, то именно диалог и является важнейшим, структурообразующим приемом.

Особенно живо это утверждение воспринял М. Варгас Льюса. Его романы «первой манеры» изобилуют диалогами, а последний роман периода — «Разговор в Соборе» — является одним большим диалогом, внутри которого существует ряд диалогов более низкого порядка. Мы считаем необходимым анализировать лингвистические особенности диалога на материале ранних романов, поскольку именно в них в полной мере отображено жанровое своеобразие тотального романа, ключевым языковым средством и приемом которого является диалог.

В романах М. Варгаса Льюсы можно выделить три устойчивых типа диалога. Наиболее функциональным подходом к анализу диалогов в рамках тотального романа является концепция В.В. Виноградова, заметившего: «В сфере повествовательной прозы вообще наблюдается тенденция к осуществлению своеобразных гибридных форм “диалогизованного монолога”, а драма стремится, как к “доминанте” речевого построения, к “диалогизации” монологов, которые обычно воспринимаются как “разговор” персонажа с самим собой или с отсутствующим партнером — при “подразумеваемых” репликах» [Виноградов, 1980: 79]. Именно понятия «диалогизованный монолог», «монологизованный диалог» и «традиционный диалог» — наиболее емкие и подходящие для описания трех типов диалога в тотальных романах М. Варгаса Льюсы и именно на эти понятия мы будем опираться при анализе особенностей построения диалогов в его ранних текстах.



М. Варгас Льюса

Диалог в романе «Зеленый дом»

Поскольку «абсолютным» тотальным романом считается «Зеленый дом», воспользуемся репрезентативными примерами из этого текста, а затем перейдем к рассмотрению эволюции каждого типа во всех романах «первой манеры» М. Варгаса Льосы.

(1) Традиционный диалог:

«— ¿Qué pasa, madre Angélica? ¿Por qué viene así? — ¡Se han escapado, madre! — balbuceó la madre Angélica. — No queda ni una sola, Dios mío»⁴.

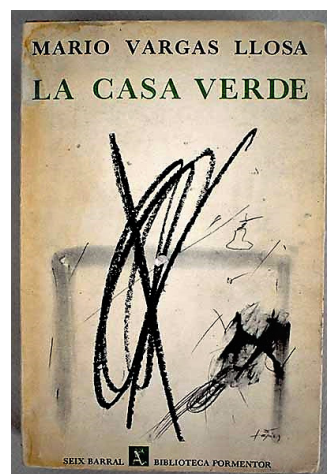
Пер.: «— В чем дело, мать Анхелика? Что это с вами?

— Они убежали, мать! — пролепетала мать Анхелика. — Боже мой, все до одной»⁵.

Обе реплики принадлежат разным актантам, коммуникация осуществляется и описывается традиционным образом, каждый участник процесса легко идентифицируется. Наблюдается формальная симметричность диалога; можно говорить разве что о сущностной иерархии коммуникантов, основанной на внелингвистических характеристиках (статус, возраст и прочее). Синтаксически же реплика каждого передается одинаковыми средствами, нормативными для оформления диалогов в испаноязычной традиции.

(2) Монологизованный диалог:

«Siguen avanzando **y el oficial**⁶ se vuelve hacia el sargento: casi no había podido hablar con el teniente Cipriano, ¿por qué no se quedó siquiera hasta ponerlo al corriente? **Pero es que** si no aprovechaba la lancha hubiera tenido que esperar un mes, **mi teniente**, y estaba loco por irse, el teniente Cipriano. Que no se preocupara, el sargento lo pondría al tanto en un dos por tres **y el Rubio** deposita en el suelo un maletín y muestra la cabaña: ahí la tenía, **mi teniente**, la comisaría más pobre del Perú, **y el Pesado** ésa del frente sería su casa, **mi teniente**, **y el Chiquito** más tarde le conseguirían un par de sirvientas aguarunas, y el Oscuro las sirvientas era lo único que andaba botado en este pueblo perdido»⁷. — «Жандармы идут дальше, и офицер оборачивается к сержанту: ему не удалось толком поговорить с лейтенантом Сиприано, почему он не остался хотя бы ввести его в курс дела? Но ведь если бы он упустил лодку, ему пришлось бы



Обложка первого издания романа «Зеленый дом» М. Варгаса Льосы. 1966

⁴ Vargas Llosa M. La casa verde. Barcelona. Seix Barral. 1983. P. 30.

⁵ Варгас Льоса. М. Зеленый дом. Москва. Прогресс. 1971. С. 37.

⁶ Здесь и далее выделения мои. — Б.К.

⁷ Vargas Llosa M. La casa verde... P. 143.

ждать целый месяц, господин лейтенант, а он спал и видел, как бы поскорее уехать. Пусть он не беспокоится, сержант в два счета введет его в курс дела. Блондин ставит на землю чемодан и указывает на неказистую хижину — вот он, господин лейтенант, самый захудалый полицейский участок в Перу, и Тяжеловес — а он будет жить вон там, напротив, господин лейтенант, и Малыш — они подберут ему пару агварунок в служанки, и Черномазый — служанок здесь хоть завались, только их и хватает в этой дыре»⁸.

Реплики героев не разносятся по отдельным строкам, не отделяются тире. Коммуникация осуществляется «в строку», в тексте периодически (но не обязательно) появляются маркеры разделения: «se vuelve», «muestra», «у el Pesado» и проч. Именно для этого типа диалога характерна отмеченная чилийским лингвистом Симунович-Диасом «альтернативная последовательность высказываний, которую нельзя четко дифференцировать» [Simunovic Díaz, 2013: 213]: рассказчик, внешняя и внутренняя речь актантов сливаются в единый «тотальный» нарратив, при этом объективный и всеобъемлющий, выстраивающий перед читателем определенную панорамность взгляда; обеспечивается стереоскопия. В известном смысле этот тип диалога похож на то, что в русской традиции называется несобственно-прямой речью. Метафорически говоря, монологизованный диалог — это шум толпы, записанный в строку.

Связность в рамках этого типа достигается за счет амебейного принципа — приема композиционного параллелизма, имеющего место у архаических культур и наблюдающегося в народной песне. Его характерной чертой является наличие двух параллельных линий, объединенных при помощи связок⁹. Такими связками в случае диалогов из «Зеленого дома» оказываются обращения, повторы финалов фраз, связка, строящаяся по модели «у + X», где X — номинация того, кому будет принадлежать следующая реплика. В приведенном выше примере наблюдается несколько таких реплик, соединенных этим средством: «у el Pesado ésa del frente sería su casa», «у el Chiquito más tarde le conseguirían», «у el Oscuro las sirvientas era lo único».

Это средство выполняет две функции: с одной стороны, скрепляет повествование, замещая привычное разделение на разные строки. С другой стороны, именно конструкция «у + X» выполняет разделительную функцию. В сущности, она оказывается анафорой, предваряющей следующую реплику нового актанта. Кроме того, повторяющаяся анафора способствует созданию особого песенного ритма, что возвращает нас к ритуально-

⁸ Варгас Льюса М. Зеленый дом... С. 160.

⁹ Заметим, что А.Н. Веселовский находит примеры употребления амебейного принципа в песнях народов из региона, где происходит действие «Зеленого дома», — в сельве: «На острове Mexiana у устьев Амазонки певец начинает: "Батюшка (padre) заболел и не мог прийти!" Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: "Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье!" И эти слова также подхватываются хором» [Веселовский, 1989: 159].

песенным истокам амебейности. Реплики образуют несколько параллельных рядов, синтаксически соединенных конструкцией «у + X».

Также связующую роль играют обращения: «mi teniente», «el teniente Cirgiano». Обращения оказываются лексическими повторами, которые, с одной стороны, также способствуют ритмизации текста и, с другой стороны, помогают читателю идентифицировать персонажа и понять, кому реплика адресуется.

Одним из наиболее традиционных средств обеспечения связности диалога в рамках этого типа является вопросно-ответная конструкция. Обратим внимание на начало примера: «¿Por qué no se quedó siquiera hasta ponerlo al corriente? Pero es que si no aprovechaba la lancha hubiera tenido que esperar un mes». Офицер задается вопросом, почему лейтенант не остался, чтобы ввести его в курс дела. Ответ дается уже в следующем предложении с помощью конструкции «es que» — стандартного испанского клише, служащего для выражения оправдания или объяснения причины.

Выстраивая ряды реплик и объединяя их в тотальное повествование, Варгас Льюса отдает предпочтение сочинительной, а не подчинительной связи, тем самым создавая параллелизм и эффект панорамы: подчинительная связь осуществляется в рамках конкретных реплик (как в случае с объяснением выше), но сцепление самих реплик обеспечивается сочинительной связью и посредством указанных конструкций.

(3) Диалогизованный монолог.

Третий тип — сращение двух диалогов. В нарратологических терминах их можно описать так: экстрадиегетический — внешняя рамка, нарратор повествует о событии, и интрадиегетический — диалог внутри рамки, диалог внутри события, о котором рассказывает внешний нарратор. По своему внешнему строению этот тип тяготеет к традиционному диалогу, однако многоплановость и наличие большого количества актантов роднит этот тип со вторым.

«— Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía, — dijo Aquilino. — Yo quiero que me digas cómo fue que te escapaste.

— Con esta ganzúa — dijo Chango. — La hizo Iricuo con el alambre del catre. La probamos y abre la puerta sin hacer ruido. ¿Quieres ver, japosito?»¹⁰

Пер.: «— Это ты мне уже рассказывал, Фусия, когда мы отплыли с острова, — сказал Акилино. — Мне интересно, как тебе удалось бежать.

— Вот этой отмычкой, — сказал Чанго. — Ее сделал Ирикуо из проволоки, которую выломал из койки. Мы уже испробовали ее — дверь отпирается без шума. Хочешь посмотреть, Фусия?»¹¹

¹⁰ Vargas Llosa M. La casa verde... P. 35.

¹¹ Варгас Льюса М. Зеленый дом... С. 38.

На внешнем уровне беседуют Акилино и Фусия, внутри события — Ирикуо и Чанго. Ответ на реплику актанта с внешнего уровня дается прямой репликой актанта из внутреннего события. Опускается подразумеваемая авторская ремарка: «И Фусия ответил, что сбежал при помощи отмычки, которую ему дал Чанго». Вместо этого Варгас Льюса сразу вводит реплику Чанго, выполняющую двоякую функцию: с одной стороны, это ответ на также опущенный вопрос Фусии в рамках внутреннего события, с другой стороны, она служит ответом на вопрос, заданный внешним участником. Граница между диалогами стирается, повествование тотализуется; здесь связь между диалогами выражена не эксплицитно, а на ассоциативно-концептуальном уровне.

В иных случаях связь между уровнями диалогов может выражаться и эксплицитно: за счет прямых лексических повторов:

«— ¿Y resultó tal cual, Fushía? — dijo Aquilino.

— Tal cual — dijo Iricuo»¹².

Или, например, за счет уточнений. Акилино спрашивает Фусию, сколько тому заплатил когда-то за каучук дон Фабио:

«— Compraba caucho y las vendía en Iquitos. Pero siempre lo mismo, se necesitaba un capitalito y yo no tenía un centavo.

— ¿Y te llevaste mucha plata, Fushía? — dijo Aquilino.

— Cinco mil soles, don Julio, — dijo don Fabio»¹³.

Ответ на уточняющий вопрос Акилино, много ли заплатили Фусии, дается не адресатом, а самим доном Фабио, который в рамках своего диалога обращается к подельнику, дону Хулио, отвечая, по всей видимости, на тот же вопрос: происходит сращение двух диалогов, переход с внешнего уровня на внутренний.

«Диалогизованный монолог» станет доминирующим в «Разговоре в Соброре», поскольку он обеспечивает безболезненное монтажное соединение малых диалогов внутри большого. Важно понимать условность термина «монолог» в данном случае — здесь мы понимаем под ним реплику одного из участников макродиалога, внутри которой инкорпорируется бесконечное количество микродиалогов. Впоследствии тот же принцип будет широко использоваться в романе «Капитан Панталеон и Рота добрых услуг» («Pantaleón y las visitadoras», 1973).

Итак, мы рассмотрели, как реализуются три типа диалогов в «Зеленом доме» — эталонном тотальном романе, ключевом для понимания поэтики и стиля М. Варгаса Льюсы на этом этапе. Три типа диалога равномерно представлены в тексте; характерна устоявшаяся синтаксическая организация диалогов и средств, свойственных каждому типу.

¹² Vargas Llosa M. La casa verde... P. 37.

¹³ Vargas Llosa M. La casa verde... P. 55.

Диалог в романе «Город и псы»

Три типа диалога не вполне равномерно распределены по трем тотальным романам М. Варгаса Льосы «первой манеры».

Наиболее «бедным» с точки зрения диалогового разнообразия является «Город и псы». В нем типы диалога находятся на раннем этапе развития.

(1) Традиционный диалог в «Городе и псах» является скорее преобладающим типом, именно с него начинается текст:

«—Entro de imaginaria a la una — dijo Boa. — Quisiera dormir algo.

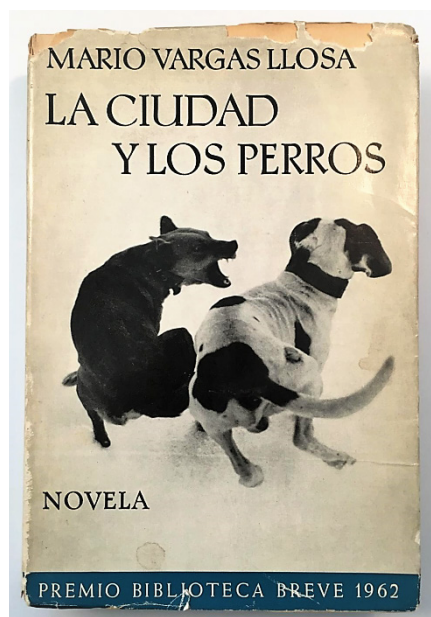
—Váyanse — dijo el Jaguar. — Los despertaré a las cinco»¹⁴.

Пер.: «— Мне в час заступать, — сказал Питон. — Хоть бы немножко вздремнуть.

— Идите, — сказал Ягуар. — В пять разбужу»¹⁵.

(2) Монологизованный диалог в романе находится в неформленном состоянии. Стилистически он близок к традиционному диалогу. Такова, например, третьеличная история Рикардо Араны:

«Iba con el rostro pegado a la ventanilla y sentía su cuerpo roído por la excitación: “voy a ver Lima”. A veces, su madre lo atraía hacia ella, murmurando: “Richi, Ricardo”. Él pensaba: “¿por qué llora?”. Los otros pasajeros dormitaban o leían y el chofer canturreaba alegremente el mismo estribillo, hora tras hora»¹⁶ — «Он прижимался носом к стеклу, дрожа от волнения: “Я увижу Лиму”. Мама то и дело обнимала его и шептала: “Ричи, Рикардито”. Он думал: “Почему она плачет?” Другие пассажиры дремали, читали, а шофер все время мурлыкал какой-то веселый мотив»¹⁷. Текст насыщен разноуровневыми маркерами: кавычками, глаголами «подумал», «прочитал», «шептал» и проч. Сходство с «выпрямленным» традиционным диалогом в этом случае обеспечивают ярко выраженное присутствие идентифицируемого рассказчика и в целом легкая дифференциация актантов диалогов. Лексических повторов, анафор, многофункциональных связей «у + X» не наблюдается; ритмизованность также отсутствует.



Обложка первого издания романа «Город и псы» М. Варгаса Льосы. 1963

¹⁴ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros. URL: <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20ciudad%20y%20los%20perros%20Vargas%20Llosa.pdf> (accessed: 04.01.2023).

¹⁵ Варгас Льоса М. Город и псы. URL: https://librebook.me/gorod_i_psy (accessed: 04.01.2023).

¹⁶ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros...

¹⁷ Варгас Льоса М. Город и псы...

Наибольшая степень «имперсональности» монологизованного диалога достигается в имитациях казарменной суеты: «Oiga Fernández, por qué me sirve tan poco arroz, tan poca carne, tan poca gelatina, oiga no escupa en la comida, **oiga** ha visto usted la jeta de maldito que tengo, perro no se juegue conmigo. **Digo** que si mis perros babearan en la sopa, Arróspide y yo les hacíamos la marcha del pato, calatos, hasta botar los bofes. Perros respetuosos, **digo, mi cadete** quiere usted más bistec, **quién** tiende hoy mi cama, yo **mi cadete, quién** me convida hoy el cigarrillo, **yo mi cadete, quién** me invita una Inca Cola en “La Perlita”, yo **mi cadete, quién** se come mis babas, digo, **quién**»¹⁸ — «Эй, Фернандес, чего рису жалеешь? А мяса? А подливки?.. Эй, не плюй в тарелку, со мной шутки плохи, псина, а это видал?.. Если бы мне псы в тарелку плюнули, мы бы с Арроспиде их разделали, дали б им жизни... Псы, найдите свое место... Еще мяса, сеньор кадет?.. Кто сегодня мне стелет постель?.. Я, сеньор кадет... А кто покурить угостит?.. Я, сеньор кадет... А кто поставит рюмочку у Гибрида?.. Я, сеньор кадет... А кто за мной тарелку вылизет, кто, а?»¹⁹

Отметим наличие обращений («mi cadete»), которые употребляются значительно реже, чем в других текстах, и повторы местоимения «quién», императива «oiga» и метадискурсивного слова «digo», которое, с одной стороны, выполняет свою непосредственную функцию — акцентирует позицию говорящего и заполняет паузу в его речи и, с другой стороны, служит для различения реплик двух коммуникантов, способствует выстраиванию параллельных амебейных рядов реплик внутри диалога и ритмизует диалог. Выстраивается два ряда реплик: амебейный «подхват» реализуется посредством повторяющихся обращений «mi cadete» и местоимения «quién» или метадискурсивного слова «digo». Обратим при этом внимание на то, что в приведенном фрагменте обращение и местоимение всегда следуют друг за другом: «Hoy el cigarrillo, **yo mi cadete, quién** me invita», «yo **mi cadete, quién** se come» — подхват выражен эксплицитно. Таким же образом организуются все диалоги, где описывается большое количество кадетов, однако парадоксальным образом в тексте о военном училище такие фрагменты единичны.

Несмотря на относительную редкость такой практики в течение повествования и преобладания менее очевидных и описанных выше типов диалогов, несомненна попытка применения техники монологизованного диалога, которая усовершенствуется в следующих романах.

(3) Примером диалогизованного монолога можно назвать разговор Питона с Худолайкой: «Yo estaba agachadito, prendiendo un fósforo y al oír al de quinto, el cigarrillo se cayó y me arrodillé para buscarlo y todos comenzaron a moverse. “Oiga, cadete, saque esos ladrillos de su asiento que quiero ver la película”.

¹⁸ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros...

¹⁹ Варгас Льюса М. Город и псы...

“¿A mí me habla, cadete?, le pregunté. “No, al que está a su lado”. “¿A mí?”, le dijo el Jaguar. “¿A quién sino a usted?” “Hágame un favor, dijo el Jaguar; cálese y déjeme ver a esos cow-boys”. “¿No va a sacar esos ladrillos?” “Creo que no”, dijo el Jaguar. Y entonces yo me senté, sin buscar más el cigarrillo, quién se lo encontraría»²⁰ — «Я нагнулся, спичку зажигал, а как услышал, что у того, с пятого, сигарета упала, я стал на колени, чтоб ее найти, и все задвигались. “Эй, кадет, уберите кирпичи, я тоже хочу смотреть”. — “Вы мне говорите?” — спрашиваю. “Нет, вашему соседу”. — “Мне?” — говорит Ягуар. “А кому ж еще?” — “Сделайте одолжение, — говорит Ягуар, — заткнитесь, дайте посмотреть ковбоев”. — “Значит, не уберете кирпичи?” — “Кажется, нет”, — говорит Ягуар. Тут я сел, бросил сигарету искать — кто ее там найдет»²¹.

Внутри одного монолога разворачивается ряд маркированных диалогов, при этом фигура рассказчика остается до некоторых пор неизвестной. В «Городе и псах» диалогизованный монолог не делится на строчки, — такую трансформацию этот тип диалога претерпит уже в «Зеленом доме».

Типы диалога не закреплены за главками или сюжетными линиями отдельных персонажей, единственное исключение — маркированный диалогизованный монолог, принадлежащий персонажу по имени Питон. Полноценно представлены в «Городе и псах», таким образом, традиционный тип и диалогизованный монолог, употребление монологизованного диалога — редкий случай, граница с остальными двумя типами чаще всего размыта.

Диалог в романе «Разговор в Соборе»

Если в «Зеленом доме» нет преобладающего типа диалога, то «Разговор в Соборе» характеризуется рамочной композицией, основу которой составляет диалогизованный монолог. Это логичное развитие композиции тотального романа: наибольшую степень всеохватности и тотальности гарантирует именно этот тип диалога, поскольку позволяет рекурсивно соединять реплики бесконечного числа актантов. Все остальные диалоги, встречающиеся в романе, таким образом, являются частями одного рамочного макродиалога.

Два главных коммуниканта — персонажи Савалита и Амбросио. Савалита — сын богатых родителей, разорвавший контакты с семьей, Амбросио несколько лет назад работал в их доме слугой и личным шофером отца Савалиты, дона Фермина. Именно их диалог является рамочным для остальных.

²⁰ Vargas Llosa M. La ciudad y los perros...

²¹ Варгас Льюса М. Город и псы...

(1) Традиционный диалог как форма существует в тексте, оставаясь внутри большого рамочного макродиалога.

«—Te busco un día de éstos a la misma hora — dijo el Chispas —. Con la Teté ¿de acuerdo?

— Bueno — dijo Santiago —. Gracias por traernos, Chispas»²².

Пер.: «— Как-нибудь на днях, в это же время заеду, — сказал Чиспас. — Вместе с Тете. Идет?

— Идет, — сказал Сантьяго. — Спасибо, что подобрал нас»²³.

(2) Примечательно, что и «Зеленый дом», и «Разговор в Соборе» начинаются с монологизованного диалога. Однако в «Зеленом доме» характер этого типа сугубо внешний. Новация третьего романа в том, что диалог теперь включает в себя психологический уровень, интроспекцию:

«Desde la puerta de La Crónica Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas merodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia la Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la Plaza San Martín. El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución. Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la Plaza y ahí está Norwin, hola hermano, en una mesa del Bar Zela, siéntate Zavalita, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invitaba un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a él. Listo jefe, ahoritita jefe, se los dejaría como espejos, jefe»²⁴ — «Из дверей редакции



Обложка первого издания романа «Разговор в Соборе»

М. Варгаса Льосы. 1969

²² Vargas Llosa M. *Conversación en la Catedral*. URL: https://prepa.unimatehuala.edu.mx/pluginfile.php/7362/mod_glossary/attachment/416/Conversaci%C3%B3n%20en%20La%20Catedral%20-%20Mario%20Vargas%20Llosa.pdf (accessed: 05.01.2023).

²³ Варгас Льоса М. *Разговор в «Соборе»*. URL: <https://knijky.ru/books/razgovor-v-sobore> (accessed: 05.01.2023).

²⁴ Vargas Llosa M. *Conversación en la Catedral*...

Сантьяго глядит на проспект Такны, и во взгляде его нет любви: тонущие в тумане серенького дня машины, разнокалиберные блеклые фасады, каркасы неоновых реклам. Когда же это так испаскудилась его страна, его Перу? На проспекте Вильсона меж замерших перед светофором машин с криками мечутся мальчишки-газетчики, а он медленно шагает к Кольмене. Понурившись, сунув руки в карманы, идет он словно под конвоем прохожих — все в одну сторону, к площади Сан-Мартин. Он сам, Савалита, — вроде Перу, с ним тоже в какой-то момент случилась непоправимая пакость. В какой же это момент? — думает он. У дверей отеля “Крийон” к ногам его жметесь, лижет ему башмаки бездомная собака. Пошла вон, может, и ты бешеная? И с Перу, думает он, и с Карлитосом, и со всеми. Выхода нет, думает он. На автобусной остановке — длинный хвост; он пересекает площадь и видит за столиком бара “Села” — здорово, старина! — Норвина — присаживайся, старина, — плотно облапившего высокий стакан, подставившего ногу чистильщику ботинок, — выпей со мной. Норвин вроде бы еще не пьян, и Сантьяго садится, показывает чистильщику, чтоб занялся и его башмаками. Сейчас, сеньор, сделаем в лучшем виде, сеньор, в лучшем виде, как зеркало будут»²⁵.

Фокус диалога расширяется, усложняется: теперь разговор ведется не только на внешне-вербальном уровне, но и на внутреннем. Ощущения и мысли Савалиты (маркирующиеся глаголами «piensa», «se sienta», «parece») становятся неотъемлемой частью диалога: обращение к бездомной собаке нарушает ход мыслей персонажа, зрительная констатация сменяется репликой нового актанта — Норвина, при этом мы «слышим» и атрибутируем личность Норвина раньше, чем узнаем, где он находится, — в баре «Села». Все элементы сплетены и находятся на высоком уровне взаимодействия и взаимопроникновения. Так Варгас Льюса достигает эффекта тотальности: переплетение речи и мысли способствует эффекту воспроизведения и автономизации реальности в значительно большей степени, чем театральный обмен репликами, записанный в строку. Обратим внимание, что переход от команды Савалиты к сапожнику осуществляется неявно: ответная реплика дается в следующем предложении без связки между ними. Читатель атрибутирует говорящего за счет обращения «jefe» и подобострастного стиля: сапожник использует двойной диминутивный суффикс — «ahor-itita» и трижды повторяет обращение «jefe».

В романе часто употребляется конструкция «у+X», например: «Señaló la Secretaria, ¿no sabían las damas ésas que tenían que estar aquí a las ocho y media?, y el doctor Alcibiades miró el reloj de la pared: sólo eran ocho y media, don Cayo»²⁶ — «Он кивнул в сторону секретариата: этим дамам что, неиз-

²⁵ Варгас Льюса М. Разговор в «Соборе»...

²⁶ Vargas Llosa M. Conversación en la Catedral...

вестно, что они должны являться на службу в восемь тридцать, а доктор Альсибиадес, взглянув на стенные часы: сейчас ровно восемь тридцать»²⁷. Основной инструментарий, обеспечивающий связность и амебейную последовательность для этого типа диалога, тот же, что и в «Зеленом доме».

(3) Диалогизованный монолог. В этом романе актуализируется проблема монолога, сопряженная с уникальной оптикой главного героя — Савалиты. Здесь необходимо обратить внимание на наше понимание монолога в этом контексте: монолог является репликой одного из актантов диалога, при этом реплика характеризуется высокой степенью независимости. Выстраивается своего рода иерархия: персонаж, чья реплика именуется монологом, находится на уровень выше, чем его собеседник. Соответственно, информация, предоставленная вторым по значимости актантом, служит материалом для главного актанта. Степень воздействия этой информации ограничена: реплики Амбросио наводят Савалиту на различные мысли, влияют на ход диалога, но не оказывают решающего воздействия. Оптика главного актанта является ключевой, именно его точка зрения, фокус внимания, заинтересованность в материале являются определяющими факторами. Условно говоря, в «Разговоре в Соборе» скорее Савалиту можно назвать спрашивающим, в то время как Амбросио — отвечающим. Это, однако, не означает, что ситуативно Амбросио не может спросить о чем-либо Савалиту — в тексте широко представлены моменты, когда второй актант запрашивал информацию у первого (например, о смерти дона Фермина). Имеется в виду доминирование «монологизанта» на общем уровне: именно он задает общую тему, через его сознание проходит основная идейно-концептуальная проблематика, актуализирующаяся в диалоге. Читатель при такой конструкции оказывается в сравнительно независимой позиции. Несмотря на то что точка зрения Савалиты и его роль в тексте оказываются преобладающими, читатель в равной мере располагает информацией от обоих актантов и в состоянии провести собственный анализ материала, отдавая себе отчет об иерархической структуре и асимметрии внутри романа.

Природа диалога в «Разговоре в Соборе» является двоякой. С одной стороны, диалог — инструмент, организующий текст, выстраивающий композицию и обеспечивающий «тотальность» романа. С другой стороны, как подчеркивает М.Ф. Надъярных, «структура диалога используется для воплощения некоммуникабельности» [Надъярных, 2005: 646]. Диалог приобретает черты инструмента управления хаоса и при этом сам хаотизируется. Непродуктивность коммуникации становится итоговой стадией развития диалога на этом этапе поэтики М. Варгаса Льосы.

²⁷ Перевод наш. — Прим. авт.

«Разговор в Соборе» — последний роман «первой манеры». Далее поэтика М. Варгаса Льосы меняется — он разочаровывается в доктрине тотального романа, отходит от убеждения, что при помощи языковых средств можно воссоздать реальность. Значение трех типов диалога в последующих текстах — «Капитан Панталеон и Рота добрых услуг» (1973), «Тетушка Хулия и писака» («La tía Julia y el escribidor», 1977) и «Война конца света» («La guerra del fin del mundo», 1981) — снижается. Монологизованный диалог и диалогизованный монолог будут встречаться в поэтике автора, но эпизодически — доминирующим типом станет традиционный диалог. Многообразие диалога как средства, структурирующего и организующего текст, — атрибут именно ранних романов М. Варгаса Льосы.

* * *

Мы проанализировали поэтику диалога в романах М. Варгаса Льосы «первой манеры» и приходим к следующим выводам.

1. В поэтике М. Варгаса Льосы времен «первой манеры» выделяются три типа диалога: традиционный диалог, монологизованный диалог и диалогизованный монолог.

2. Для традиционного диалога характерно привычное для читателя разделение реплик на строки и последовательность ведения диалога без вкрапления хронологичных фрагментов и интроспекции.

3. Монологизованный диалог записывается в одну строку. Этот тип основан на принципе амебейности, строится на технике подхватов и характеризуется ритмизованностью. Основными средствами, обеспечивающими связность диалога и в то же время разграничивающими реплики актантов, являются лексические и грамматические повторы, многочисленные обращения и конструкция «у + Х». Эти средства, в сущности, оказываются основами, «мостиками» для подхватов и способствуют динамическому движению и амебейному взаимодействию рядов реплик.

4. Диалогизованный монолог является комбинированным типом, сочетающим два диалога: внешний (экстрадигетический) и внутренний (интрадигетический). На внешнем уровне два актанта сообщают информацию о некотором событии, на внутреннем — актуализируется само событие. Возможный пересказ событий заменяется прямой речью непосредственного участника события. Уровни могут быть связаны эксплицитно (средством вопросно-ответной конструкции, повтора или уточнения) или имплицитно — на основе ассоциативной связи между содержанием реплик в рамочном диалоге и во внутреннем.

5. Три типа присутствуют в каждом романе «первой манеры», но распределены неравномерно. В «Городе и псах» осуществляется «проба пера». Несмотря на лишь частичную репрезентацию монологизованного диалога, несомненно наличие перспективы для будущего развития. «Зеленый дом» является образцовым тотальным романом с точки зрения оформленно-

сти и законченности каждого типа диалога. В тексте нет доминирующего типа, но полноценно развиты и активно использованы все три. «Разговор в Соборе» основан на диалогизованном монологе: эта конструкция вмещает в себя все остальные типы диалога, представленные в романе. М. Варгас Льюс расширяет до предела горизонт возможностей каждой техники. В диалоге задействуются все мыслимые уровни коммуникации; впервые в диалог вплетается внутренняя речь персонажа. Обладая способностью рекурсивного воспроизведения диалогов, обеспечивающих движение повествования и, как следствие, его выхода за временные пределы означенной рамки, «Разговор в Соборе» оказывается наиболее «тотальным» из всех романов на уровне диалога за счет как многоплановости и вариативности изображаемого материала, так и полной неограниченности на уровне времени, пространства и психологии. В этой связи уместно говорить о диалоге как о структурообразующем и наиболее значительном лингвистическом средстве для выстраивания тотального романа М. Варгаса Льюсы на раннем этапе его творчества.

Список литературы / References

Бабаян В.Н. (2011) *Дискурсивное пространство терциарной речи. Психолингвистические особенности диалогической речи в присутствии молчащего третьего лица*, Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 385 с.

Babayan V.N. (2011) *Discursive Diskursivnoe prostranstvo tertsiarnoi rechi. Psikholingvisticheskie osobennosti dialogicheskoi rechi v prisutstvii molchashchego tret'ego litsa* [Space of Tertiary Speech: Psycholinguistic Features of Dialogic Speech in the Presence of a Silent Third Person], Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 385 p. (In Russian)

Бабаян В.Н., Круглова С.Л. (2016) Основные классификации диалогов и диалогических высказываний-реплик, *Вестник Костромского государственного университета*, № 3, с. 155–159.

Babayan M.N., Kruglova S.L. (2016) *Osnovnye klassifikatsii dialogov i dialogicheskikh vyskazyvaniy-replik* [Main classifications of dialogues and dialogical utterances], *Vestnik of Kostroma State University*, no. 3, pp. 155–159. (In Russian)

Бахтин М.М. (1979) *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Советская Россия, 320 с.

Bakhtin M.M. (1979) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of poetics of Dostoyevsky], Moscow, Sovetskaya Rossiya, 320 p. (In Russian)

Веселовский А.Н. (1989) *Историческая поэтика*, Москва, Высшая школа, 405 с.

Veselovskiy A.N. (1989) *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], Moscow, Vysshaya shkola, 405 p. (In Russian)

Виноградов В.В. (1980) *О языке художественной прозы*, Москва, Наука, 360 с.

Vinogradov V.V. (1980) *O yazyke khudozhestvennoi prozy* [On the language of fiction], Moscow, Nauka, 360 p. (In Russian)

Карасик В.И. (2004) *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*, Москва, Гнозис, 390 с.

Karasik V.I. (2004) *Yazykovoi krug: lichnost', kontsepty, diskurs* [Language circle: personality, concepts, discourse], Moscow. Gnosis, 390 p. (In Russian)

Лотман Ю.М. (1992) О семиосфере, *Статьи по семиотике и топологии культуры. Т. 1*, Таллин, «Александра», с. 11–25.

Lotman Yu.M. (1992) O semiosfere [On the semiosphere], *Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. T. 1* [Articles on semiotics and topology of culture. Vol. 1], Tallinn, «Aleksandra», pp. 11–25. (In Russian)

Надъярных М.Ф. (2005) Марио Варгас Льоса, *История литератур Латинской Америки. Т. 5*, под ред. В.Б. Земскова, А.Ф. Кофмана, Москва, ИМЛИ РАН, с. 622–664.

Nadyarnykh M.F. (2005) Mario Vargas Llosa [Mario Vargas Llosa], in Zemskov V.B., Kofman A.F. (eds.) *Istoriya literatur Latinskoi Ameriki. T. 5* [History of the Literature of Latin America. Vol. 5], Moscow, IMLI RAN, pp. 622–664. (In Russian)

Шпильная Н.Н. (2021) Диалогическая лингвистика в России: история становления и современное состояние, *Культура и текст*, № 1(44), с. 159–173. DOI: 10.37386/2305-4077-2021-1-159-173

Shpilnaya N.N. (2021) Dialogicheskaya lingvistika v Rossii: istoriya stanovleniya i sovremennoe sostoyaniye [Dialogical Linguistics in Russia: the History of Formation and the Current Status], *Culture and text*, no. 1 (44), pp. 159–173. DOI: 10.37386/2305-4077-2021-1-159-173 (In Russian)

Якубинский Л.П. (1986) *Избранные работы. Язык и его функционирование*, Москва, Наука, 206 с.

Yakubinskiy L.P. (1986) *Izbrannyye raboty. Yazyk i ego funktsionirovaniye* [Selected works. Language and its functioning], Moscow, Nauka, 206 p. (In Russian)

Oviedo J.M. (1982) *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* [Mario Vargas Llosa: the invention of a reality], Barcelona, Seix Barral, 464 p. (In Spanish)

Prado B.C. (2015) El escepticismo identitario en la obra de Mario Vargas Llosa [Identity skepticism in the work of Mario Vargas Llosa], *Mario Vargas Llosa: cartografías del amor y del poder* [Mario Vargas Llosa: Cartographies of Love and Power], Sofia, Editorial Universitaria San Clemente de Orjíd, pp. 142–159. (In Spanish)

Simunovic Díaz H. (2013) Semántica en la fase de inicio de Conversación en la catedral de Mario Vargas Llosa, *Lingüística y literatura*, no. 63, pp. 195–220. (In Spanish)

Бразилия: корни народной культуры (опыт интерпретаций)

© Мальковская И.А., 2023

Ирина Александровна Мальковская, канд. филос. наук, доцент, независимый исследователь.
123298, Москва, улица Берзарина 4–67
E-mail: irinamalkovskaya@gmail.com



Аннотация. «Корни» народной культуры Бразилии имеют разные формы, историю, структуру. Они формировались на протяжении длительного периода, переплетались и прорастали друг в друга. Культуры аутентичные (индейских племен) и «пришлые» (африканская, европейская) взаимодействовали друг с другом в сложных социально-политических реалиях. Вместе эти культуры создали красочный эстетический образ страны.

Наиболее ярко эстетическое начало выражено в многоликом фольклоре. Культура народа динамична и проявляется через фольклор на разных вербальных и невербальных языках: пластического искусства, музыки, танца, народных поделок, национальных костюмов, многообразных произведений словесного жанра (сказок, былин, легенд, мифов и т.д.). Народная культура определяет самобытность общества, отражается в высокой эстетике профессионального изобразительного искусства, входит постепенно в массовую культуру, шоу-бизнес. Ярким отражением народных черт культуры Бразилии стал модернизм — художественное течение начала XX в. Со временем тенденция опоры на народную культуру в стране укрепилась, затронув все стороны жизни общества, от массовой культуры до политики. Культурное строительство общества в тесном взаимодействии с народной традицией, ее упрочение и обновление определяют менталитет нации, стабильность ее существования и самосохранение. Изучение народной культуры Бразилии открывает новые горизонты познания тем, кто жаждет понять мир многообразия и мир красоты. Сосуществование в едином пространстве многих традиций, эстетических образов, не противоборствующих, а дополняющих друг друга, вселяет исторический оптимизм, которым и «окрашен» наш опыт интерпретации культуры Бразилии.

Ключевые слова: фольклор, Бразилия, народная культура, народное творчество, массовая культура, эстетический образ, многообразие, традиция, язык тела, карнавал, бразильский модернизм, культурное строительство

Для цитирования: Мальковская И.А. (2023) Бразилия: корни народной культуры (опыт интерпретаций). *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 107–130. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-107-130

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Brasil: as raízes da cultura popular (experiência de interpretações)

© Malkovskaya I.A., 2023

Irina A. Malkovskaya, PhD (Filosofia), docente, cientista independente.
123298, Russia, Moscovo, rua Berzarin, 4–67
E-mail: irinamalkovskaya@gmail.com

Resumo. As raízes da cultura popular brasileira têm diferentes formas, estruturas e história própria. As raízes foram-se formando durante um longo período, entrelaçando-se e crescendo. As culturas autênticas e recém-chegadas (africanas, europeias) interagiram entre si em complexas realidades sócio-políticas. O princípio estético está mais vividamente expresso no folclore, cujas formas são múltiplas e multifacetadas. A cultura do povo é dinâmica, fala através do folclore em várias línguas verbais e não verbais: artes plásticas, música, dança, artesanato popular, trajes nacionais, várias obras do gênero verbal (contos de fadas, obras épicas, lendas, mitos, etc.). A cultura popular determina a identidade da sociedade, reflete-se na alta estética das artes plásticas profissionais, na música e na literatura, penetra gradualmente na cultura de massa. Um reflexo óbvio das características populares da cultura brasileira foi o Modernismo — a orientação artística do início do século XX. Com o tempo, a tendência de se apoiar na cultura popular nacional se intensificou, afetando todos os aspetos da vida da sociedade, da cultura de massa, a política social. A construção cultural da sociedade, em estreita interação com a tradição popular, a consolidação e a renovação de tradição determinam a mentalidade da nação, a estabilidade da sua existência e a autopreservação.

O estudo da cultura popular brasileira abre novos horizontes de conhecimento para quem anseia por compreender o mundo da diversidade e um mundo de beleza. A convivência em um único espaço de vida de povos de muitas tradições que não se opõem, mas se complementam, inspira um otimismo histórico, que «colore» a nossa experiência de interpretação da cultura do Brasil.

Palavras-chave: folclore, Brasil, cultura popular, arte popular, imagem estética, diversidade, tradição, linguagem corporal, carnaval, modernismo brasileiro, construção cultural

Para citar: Malkovskaya I.A. (2023) Brasil: as raízes da cultura popular (experiência de interpretações), *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 107–130. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-107-130

Declaração de divulgação: A autora declara que não existe nenhum potencial conflito de interesses.

Brazil: Roots of Popular Culture (experience of interpretations)

© Malkovskaya I.A., 2023

Irina A. Malkovskaya, PhD (Philosophy), associate professor, independent scientist.
123298, Russia, Moscow, Berzarin street, 4–67
E-mail: irinamalkovskaya@gmail.com

Abstract. The roots of Brazilian folk culture have different forms, structure and history. These roots have been formed over a long period, they have intertwined and influenced one another. Authentic cultures (Indian tribes) and «newcomers» (African and European culture) have been interacting with one another in complex socio-political realities. Together these cultures have created a vivid aesthetic image of the country. The aesthetic principle is most clearly expressed in folklore, the forms of which are diverse and multifaceted. The culture of the people is dynamic; it speaks through folklore in a variety of verbal and non-verbal languages: plastic art, music, dance, folk crafts, national costumes, works of the verbal genre (fairy tales, epics, legends, myths, etc.). Folk culture defines the identity of society, it is reflected in the high aesthetics of professional visual art, music, literature and gradually enters into mass culture and show business. Modernism, the art trend of the early 20th century, became a vivid reflection of the folk features of Brazilian culture. Over time, the tendency to rely on folk national culture has intensified, affecting all aspects of society — from mass culture to social policy. The cultural construction of society in close interaction and cooperation with the folk tradition, the consolidation and renewal of tradition ultimately determine the mentality of the nation, the stability of its existence and self-preservation. The study of Brazilian folk culture opens up new horizons for those who yearn to understand the world of diversity and the world of beauty. The coexistence in a single space of the people of many traditions and aesthetic images that do not oppose, but complement each other, inspires historical optimism which is «colored» by our experience of interpreting the culture of Brazil.

Key words: folklore, Brazil, folk culture, folk art, popular culture, aesthetic image, diversity, tradition, body language, carnival, Brazilian modernism, cultural construction

For citation: Malkovskaya I.A. (2023) Brazil: Roots of Popular Culture (experience of interpretations), *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 107–130. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-107-130

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Народная культура — термин более ёмкий, чем фольклор. В российской традиции исследования это различие давно утвердилось. Народная культура создается людьми в повседневной жизни в процессе удовлетворения человеком насущных потребностей. Особенности народной культуры связаны с местностью, климатом, особенностями ландшафта и т.д. Предметный мир народной культуры чрезвычайно многообразен: домашняя утварь, наличники на окнах, национальные костюмы, многообразные ремесленные поделки, музыкальные инструменты и прочее. В основе фольклора лежит слово, устная традиция повествования (обобщенно выраженные словом «мудрость»), уходящая в древность. Термин «народная мудрость» («folklore») впервые введён в научный оборот английским ученым Уильямом Дж. Томсом в 1846 г. К фольклору относят словесное народное творчество: мифы, сказания, легенды, а также словесно-музыкальные и музыкально-хореографические народные произведения¹. Очевидно, что в глубокой древности словесное мифологическое творчество не было отделено от танца, музыки и живописи. Органически в него включался и предметный мир. Миф как «бытие личностное» [Лосев, 1990], разумеется, не различал народную мудрость и «не мудрость», словесное и предметное, космическое и земное, прошлое и будущее. Но целостное синкретическое понимание мира исторически распалось. Единая целостность народного бытия стала исследоваться интеллектуально и по «разделам»: прикладное искусство, народная музыка, народный танец, устное творчество, карнавал, празднества. Тем не менее очевидно, что и сегодня человеческое сообщество живет в разном историческом времени, в разных пластах социально-культурного бытия. Соединить «разновременье» и увидеть целостность бытия, пройти сквозь исторически непохожие срезы культуры, существующие даже в одной стране, значит совершить почти космическое путешествие к истокам жизни. «Целостность бытия» сродни «целостности человека». Создается впечатление, что она определена неким «культурным геномом», сложной и разветвленной культурной цепочкой, сотканной из архаических верований



Маска для бразильского карнавала.

Кадр из документального фильма

Artistas Cazumbas — Museu Casa do Pontal

¹ Фольклор. Большая российская энциклопедия. Т. 33. Москва. Большая российская энциклопедия. 2017. С. 457.

и фольклорных песнопений, народного быта и прикладного творчества, мифов, легенд и сказок, празднеств, шествий, гуляний и даже масскультурных мероприятий и образов высокого искусства.

Увидеть корни бразильской народной культуры и фольклора в сочетании всех «языков» и значений, в их пластичном взаимопереходе, соединении, взаимодополнении — дело непростое. Прикосновение к некоторым «корням» отправляет в глубину истории и традиции, рассказывает о культуре страны, ее особом духе, ментальности, образе жизни. Это увлекательное путешествие только начинается для наших соотечественников, ищущих родственные души в другом полушарии и корни собственной культуры.

Языки коммуникации народной культуры

Фольклор — явление народной культуры, художественно-эстетическое отражение мира, по сути, становящееся самим этим миром. Это явление развивающееся, динамичное, проистекающее из самой жизни. В «Логике мифа», описывая суть древнегреческой культуры, Я.Э. Голосовкер дает известную сентенцию: «Эстетика у эллинов — онтология, мифология у эллинов — гносеология» [Голосовкер, 1987]. Эта точка зрения вполне применима и к бразильской народной традиции. Изучение предметов традиционной материальной культуры Бразилии (одежда, музыкальные инструменты, посуда) и, прежде всего, индейского, африканского фольклора показывает, что мы имеем дело с целостным, эстетически значимым явлением, глубоко укорененным в недрах народной жизни, в бытие человека, его органическом существовании в мире. С этой точки зрения, сбережение культуры индейцев в традиционных ареалах их обитания, культивирование и сохранение африканских традиций есть не только социальная политика государства, но и «чутье» культурных слоев общества к осевым координатам бытия, миропонимания и мироустройства.

Исследователь народного прикладного искусства П.Р. Гамзатова пишет: «Предметность, чувственность, материальность, реальность формы — одно из качеств образности архаического, народного и наивного искусства. И неудивительно, что в этой эстетике тотальной пластичности, реальности фантастического, материальной чувственности предметный мир занимает особое место» [Гамзатова, 2014: 35]. С одной стороны, он соотносится с субъектом, будучи «сообщением-знаком», адресованным Другому. В то же время в предмете заключена функция культуuroобразующая, когда мы рассматриваем его в целостном фольклорном действе.

Предмет, созданный человеком, может быть вполне утилитарным и одновременно «мудрым» с точки зрения своего применения. Но неожиданно этот предмет начинает обретать дополнительные и даже избыточные — с точки зрения повседневных потребностей — атрибуты и свойства (например, резьбу, гравировки, окраску, причудливые формы), не имеющие прямого отношения к его назначению. В предмет вносятся дополнитель-

ные смыслы, коммуникативные послания, регулирующие функции. В этом смысле народная культура и фольклор начинают создавать особые «языки» коммуникации с миром человеческим, природным, космическим. Онтологическая укорененность народного творчества в коммуникации постоянно обогащает и расширяет смыслы «посланий», осваивая, таким образом, новые пространства, создавая новые сообщества, закладывая новые ценности в миропонимание и мирообустройство.

Основной язык коммуникации народной культуры — вербальный, этот язык — слово, которое находит отражение в мифотворчестве, сказках, сказаниях. Через слово мир познается, и в устном послании это знание передается следующим поколениям. Не менее значимый язык — музыкальный, имеющий разнообразные функции: праздничную, религиозную, социальную. Языком становится и само тело человека (невербальный язык), передающее в танцах, обрядах, ритуалах, народных праздничных шествиях информацию окружающим о совершаемом действе. С телом воедино сливаются костюм, маска, порой музыкальный инструмент. В народных танцах за движениями и костюмами расшифровываются подчас архаические традиции ритуалов и обрядов (охоты, брачного обряда, инициации). Особое значение имеют материальные предметы, используемые в фольклорных празднествах. И они тоже «говорят», используя свой язык значений. Посредством предметов люди вступают в коммуникацию, давая знать другим о своем статусе, роли, намерениях. Предмет берет на себя функцию дополнения к основному языку коммуникации. Особую выразительность предмету придает язык живописи, рисунка, граффити. И тогда язык маски, к примеру, берет на себя самостоятельную функцию говорения от имени человека. В фольклорных действиях и народных праздниках (обрядов, шествиях, карнавалах, гуляниях) языки переплетаются, сливаются, создавая единое бытийное пространство существования человека в национальной культуре.

Фольклор как «биометрический паспорт» Бразилии

Разговор о бразильском фольклоре может быть бесконечен, если начать его с конкретных форм: народных праздников, карнавалов, фольклорных персонажей, религиозных ритуалов, танцев, игр и т.п. Другое дело — попытаться выявить особенности бразильского фольклора, понять, как бразильцы работают, именно работают, с каждой условной «единицей» фольклора, преумножая колорит и разнообразие народной культуры.

Безусловно, фольклор уникален для каждой культуры. Это своего рода опознавательный код культуры, ее «биометрический паспорт», позволяющий узнавать культуру и прочитывать ее. Кажется странным, что до XVIII в. фольклор мало кого интересовал, занимая нишу обыденного народного творчества, воспринимаемого интеллектуальной средой как нечто само собой разумеющееся. Не оставляла к себе равнодушными исследователей

лишь античная традиция, создавшая фундамент европейской цивилизации. Но за пределами европейской ойкумены прочие фольклорные жанры Африки, Азии, Латинской Америки оставались малоизученными.

Заглянув в фольклорный «биометрический паспорт» Бразилии, придирчивый эксперт увидит живое, своеобразное, ни на кого не похожее «лицо» Бразилии, почувствует ее физическое отличие от других стран-лиц, прочтет ее историю, рассмотрит внимательно культурное своеобразие её «одежд» и, наконец, заглянет в её душу, где откроется мир волшебных сказок, мифов и легенд. Фольклор приблизит нашего «эксперта» к постижению прекрасного бразильского «цветка» в «цветущей сложности» культур мира [Леонтьев, 1876]². «Цветок» Бразилия — экзотичен и ароматен, ярок и жизнелюбив. Он создан на пересечениях разных культурных генофондов, произрастает на «почве» столь благодатной, что жизненные силы «цветка» не ослабевают, а его аромат становится все притягательнее.

Бразилия на протяжении своей истории вольно или невольно собирала на своей земле разные культуры, постепенно объединяя их и превращая в единое целое. Бразильский фольклор наполнен множеством традиций. Влияние на фольклор Бразилии оказали дальние и ближние страны, Европа, Китай и латиноамериканские соседи по континенту. Португальцы оставили в наследство традиции иберийского средневековья, некоторые из которых уже забыты в самой Португалии, а также фольклор других европейских народов. Африканцы, попавшие в Бразилию более пятисот лет назад в колониальные времена, привнесли свои обряды, религиозные верования, танцы. Индейские племена, некогда жившие в Америке, подарили в наследство редкие языки и изумительные произведения искусства, и тайна происхождения некоторых из них не раскрыта по сей день. Возникли в национальном фольклоре и элементы, образовавшиеся в результате синтеза, соприкосновения и взаимодействия разных культур. В Бразилии существуют формы фольклора, основанные на переработке прежних традиций, и современный фольклор разного рода групп и субкультур³. Возможно, в формировании народных обычаев задействована и генетическая память бразильцев, имеющая индейские и африканские корни. Португальская колонизация имела свою специфику в вопросах смешения с местным населением. «Не имея ничего против смешанных браков между индейцами и белыми, португальское правительство, напротив, неоднократно пыталось всячески этому способствовать», — пишет Сержиу Буарке де Оланда, приводя в пример указ 1755 г. о супружеских парах и их потомках индейско-европейского происхождения

² К.Н. Леонтьев рассматривал культурную динамику через три стадии развития: «первичной простоты», «цветущей сложности» и «смесительного упрощения». — *Прим. авт.*

³ В данной статье не рассматриваются современные формы городского фольклора, фольклора социальных и гендерных групп. — *Прим. авт.*

[Буарке де Оланда, 2005: 33]. Браки с африканцами — явление более позднее, но вполне естественное в наше время. Процесс смешения рас идет в Бразилии интенсивно, и сегодня население страны столь же колоритно и разнообразно, как и ее культура. Фольклор постоянно умножает многообразие традиций и осуществляет их слияние, «переваривая» «пришлое» и осваивая отечественное.

Фольклор и массовая культура

Фольклор есть народное слово, описывающее природно-социальный универсум как неразрывное целое, и это целое пребывает в едином пространственном и временном измерениях. Поэтому фольклор исторически видоизменяется, постоянно наполняясь новыми элементами, проникая в новые слои народной и массовой культуры. Если же, подобно культам или обрядам, он сохраняет архаическое содержание, то со временем меняется форма освоения содержания участниками и зрителями народного праздника, привлекаются новые участники, вносятся новые элементы и правила взаимодействия. Архаическое время как бы открывается каждому желающему, дает возможность совершить путешествие во времени, ощутить его. Фольклор необычайно динамичен и гибок, постоянно наполняется актуальностью. Его элементы легко переходят в массовую культуру или же, наоборот, заимствуются из нее.

В каждом бразильском штате фольклор имеет свою собственную традицию. Разнообразие народных традиций часто бывает связано с экономическим положением регионов. Так, менее богатый северо-восток страны полнится самыми различными народными празднествами. Практически во всех регионах и штатах существует календарь фольклорных праздников, который как раз и упорядочивает «время и место» фольклорного действия. Народный календарь исторически приурочен к временам года, летнему и зимнему солнцестоянию, сбору урожая (как это существовало и существует во всех традиционных культурах). Именно поэтому самые важные праздники в Бразилии проходят в Новый год (по европейскому календарю) и в июне (зимнем месяце в Бразилии).

Выделяются праздники общенациональные и местные. В России, пожалуй, известен хорошо лишь карнавал в Рио-де-Жанейро, который в современном варианте уже трудно отнести к традиционной народной культуре. Карнавал в Рио — яркое выражение массовой городской культуры с заимствованием некоторых элементов фольклорной традиции. История бра-



Карнавал в Рио-де-Жанейро

зильского карнавала начинается с португальских завоеваний. Португальцы ввозят на завоеванные земли свои духовные ценности, в том числе португальский карнавал, который быстро распространяется и адаптируется к местным традициям. Об истории бразильского карнавала, включая карнавал в Рио-де-Жанейро, написано много и бразильскими, и зарубежными авторами [Константинова, 2003].

Что в этом карнавале осталось от народной традиции, что привнесено массовой культурой, стороннему наблюдателю сразу не понять. Поэтому подсказать, что относится к первому, а что ко второму, могут только сами бразильцы. Дело в том, что массовая культура (и прежде всего культура карнавала) за последние годы шагнула далеко вперед в плане привлечения современного дизайна, моды, шоу-бизнеса и т.д. На карнавале можно увидеть все: от дорогих карнавальных костюмов и захватывающих шоу школ самбы, до дешевого и безвкусного «кича».

Степень эстетической убедительности народного искусства и массовой культуры сильно разнится, если сравнивать, к примеру, архаические артефакты, традиционные одежды и современное оформление карнавала на Самбодроме — улице, специально оформленной сооружениями, световыми эффектами, трибунами для проведения карнавального шоу. В архаическом артефакте заключено коллективное взаимодействие, общий труд. Народный артефакт (маска, инструмент, костюм) рукотворен. Он сообщает нечто, способствующее сплочению общности изнутри, создается коллективно. Народное празднество всегда эгалитарно. Оно в той же мере уникально, как



Шествие на Самбодроме в Рио-де-Жанейро



Карнавал в Рио-де-Жанейро

и всеобще. Современные артефакты фольклорных празднеств, включенных в орбиту массовой культуры, несут в большей мере индивидуальное и коллективное (школа самбы) самовыражение, направленное вовне, на зрителя. Это шоу, которое имеет своих продюсеров, рекламу и капитал. Но на первый взгляд различие празднеств не так легко уловить, потому что эстетика пластичности в целом, пластичное ис-

кусство как таковое, вобравшее в себя все исторические срезы культуры и субъективные культурные фантазии самих бразильцев, отличается разнообразием, обилием и фантасмагоричностью.

В столице штата Мараньян в городе Сан-Луисе мне представилась возможность увидеть народные праздники воочию и путем личного опыта оценить отличия известного карнавала в Рио с соревнующимися между собой школами самбы от народных июньских фиест, не менее масштабных и важных по культурным смыслам.

Национальные фольклорные празднества Юнианы и «Танцуй, мой бык»

Традиция изучения фольклора необычайно богата и существует в академической среде Бразилии уже не одно десятилетие. Профессор Жозе Рибейро пишет, что «фольклорный универсум» можно описать через восемь различных категорий: 1) собственно язык как типичную манеру говорить для данного региона; 2) музыку и танец, включая народные инструменты; 3) привычки и обычаи; 4) суеверия и религиозность; 5) ремесленничество; 6) детские игрушки; 7) праздники и игры; 8) литература (народные поэты) [Ribeiro, 1970: 23–29].

Речь пойдет о разделе «праздники и игры», в том числе о фесте «Жунина» (порт. *Festa Junina*, в обыденной речи — «*Juniana*», или, по-русски, Юниана. — И.М.), приуроченной к чествованию трех католических святых, а также о фольклорном празднике «Танцуй, мой бык».

Юнианы — ежегодные бразильские празднования, восходящие к европейским традициям отмечать день летнего солнцестояния. В Бразилии, расположенной в Южном полушарии, праздники проходят в середине зимы. Торжества, приуроченные к католическим торжествам в честь святого Антония, святого Иоанна Крестителя и святого Петра, оформились в колониальный период. Постепенно они стали отмечаться по всей стране. На северо-востоке Бразилии, например в штате Мараньян, эти фестивали совпадают с концом сезонов дождей и дают возможность поблагодарить святого Иоанна за дождь. Праздники прославляют сельскую жизнь, демонстрируют типичную одежду, еду и танцы, среди которых выделяется кадрили (порт. *quadrilha*), заимствованная из Франции. Ко дню святого Иоанна Крестителя 24 июня празднования подходят к концу. Но дух фиесты царит на улицах города целый месяц. В католических соборах идут песнопения, по улицам шествуют красочные процессии, отличающиеся невероятным колоритом, белоснежными одеждами африканок, тщательно готовящих к Юнианам свои торжественные наряды. В городском музее народной культуры собирают реликвии прошедших празднеств, в том числе, например, платья, сшитые для Королевы Красоты, торжественно избираемой на празднике. Смесь традиций католических и африканских, ярко проявляющаяся на «Юнианах», описана в романе Жоржи Амаду (Jorge Amado, 1912–2001),

посвященном синкретизму Баии, «Исчезновение святой: история волшебства» («O Sumiço da Santa», 1988). Передать лучше Жоржи Амаду описание народных процессов и торжеств невозможно. Торжества в Сан-Луисе дают зрителю возможность присутствовать в романе наяву, читать его изнутри, быть заворуженным невероятной и даже

причудливой «смесью» культурных знаков разных народов и культур, которая тем не менее абсолютно гармонична, проста, величественна и естественна. Главная черта народных празднеств — это, пожалуй, именно их неподдельная рукотворность и естественность.

В штате Мараньян проходит и другой известный фольклорный праздник-представление — «Танцуй, мой бык», или «Bumba-meu-boi». Праздник можно посетить в те же Юнианы, т.е. с 13 по 29 июня и с 25 декабря по 6 января. Несмотря на то что праздник, по меркам Бразилии, имеет солидную историю (возникновение относится к XVIII в.), он постоянно наполняется новым содержанием, новыми «школами» участников праздника, которые вносят свою неповторимую лепту в разнообразие основного незамысловатого сюжета, связанного со смертью и воскрешением быка. Основные фигуры праздника (бык, белый хозяин, чернокожая беременная женщина Катерина, ковбой, священник, врач /целитель/, коренные жители) сохраняются в его фабуле, но диалоги героев, наполненные социальной критикой (исторически в адрес людей с более высоким социальным положением), шутками, иронией, смехом, постоянно видоизменяются. «Огня» добавляют местные жители, сторонняя публика, вовлеченные в действо. Иногда кажется, что публика и есть ключевое звено праздника — столь красноречивы ее овации, крики, отклики, смех. История рассказывается с помощью разных жанров: песни, танца, диалога, реплик, шуток и т.д. Эта традиция глубоко укоренилась в разных штатах, варьируется в зависимости от региона и социальной обстановки, открыта для всех, кто желает не просто смотреть действо, но и участвовать в нем. Праздник создает неповторимую атмосферу. Он масштабен, как древнегреческое представление, некогда вовлекавшее в себя всех жителей полиса. В штате Мараньян насчитывается более ста групп «Бумба», отличающихся одеждой, инструментами и прочими атрибутами праздника. Эти группы-школы соревнуются между собой за более яркое и запоминающееся выступление. Группы мобильны. Они приезжают на маленьких автобусах в небольшие населенные пункты, где их с нетерпением ждут местные жители.



Кадриль на Юнианах

Отношение к праздникам в Бразилии очень серьезное. Участвуют в их подготовке префектуры, социальные службы, сообщества, семьи, занятые, по сути, напряженной социальной работой в городе. Небогатая семья на протяжении многих лет при финансовой поддержке муниципалитета может организовывать коллективный пошив карнавальных костюмов для населения. Костюмы, сшитые руками местных жителей,



*Подготовка к празднику Vimba-teu-boi
(«Танцуй, мой бык»)*

хранятся в огромном ангаре на заднем дворе дома. Участники празднеств, общественные фигуры в городе, ответственные за подготовку, понимают, как важно привлекать к подготовке к фольклорным праздникам молодежь, уберегая ее от таких соблазнов, как алкоголь и наркотики. Подготовка к празднику (иногда в течение года) формирует моральную атмосферу и настроение в городе, а пошив костюмов помогает малоимущим гражданам выжить и свести «концы с концами» в прямом смысле слова. Готовятся к празднику бразильцы подолгу. После окончания одной фиесты практически сразу начинается подготовка к следующей. Вовлекаются тысячи участников, специалистов, волонтеров. Продумывается музыка, костюмы, декорации. Идет активное взаимодействие с местными органами власти, которые частично финансируют расходы на подготовку праздника. В зависимости от масштаба и значимости праздника привлекаются средства из федерального бюджета, средства самих участников. В итоге «весь город становится единым племенем, исполняющим освященный временем ритуал»⁴, — проводит образную аналогию Елена Сахно [Сахно, 2013]. Сплачивается нация, сглаживаются на время социальные противоречия. Появляется возможность проявить новые качества, способности, ощутить единство, выплеснуть энергию. Изменяется информационное поле в городе и стране, темы разговоров бразильцев и гостей наполняются предстоящим событием. Задолго до начала праздника фольклорное действо уже присутствует буквально во всей жизни бразильцев, проникает во все уголки их социальной, культурной и личной жизни.

⁴ Яркая, живо и популярно написанная книга Е. Сахно погружает в атмосферу штата Баия читателя, желающего узнать страну и почувствовать атмосферу бразильской жизни. — *Прим. авт.*

Выразительность и эстетика языка тела

Нельзя не сказать об особой эстетике тела, играющей большую роль в тотальной пластичности народной культуры Бразилии. Тело неотделимо от костюма, маски, предмета и других аксессуаров. Но и само тело — объект пристального взора, особенно на карнавале. Культура тела в Бразилии особая. Карнавалы, танцы требуют от человека формы, формы привлекательной, притягивающей взгляды окружающих. Тело человека необычайно значимо. Тело — прежде всего! Бразильцы начинают с себя в прямом смысле слова, с физического образа, уделяя немалое время уходу за телом, физическим упражнениям, косметологическим процедурам и т.п. Любой праздник, карнавал в Бразилии предстает как органическое, образное «ритуальное действо», в котором участвует тело. Тело человека, как это ни парадоксально звучит, придает культуре Бразилии живой, природный характер, можно даже сказать, составляет самую ее суть. Инстинкты тела живут в танце и ритме, беге и футболе. Сама природа, климат способствуют предельно допустимой (особенно по нашим северным меркам) обнаженности тела. Поэтому культ тела — налицо. Органическая сексуальная природа тела прорывается под карнавальными костюмами и масками, и кажется, танцуют дети природы.



Карнавал в Рио-де-Жанейро

В бразильском культе тела эстетика и эротика связаны друг с другом неразрывно, демонстрируя как глубокий животный инстинкт, коренящийся в природе человека, так и истоки ритуального социального действия, экспрессивного, демонстрирующего силу и способность к выживанию. Это действие требует совершенства форм, движений, потому что оно — коммуникация с другими, знак другим. Посредством тела и его движений человек разговаривает, живет, любит, танцует, выражает свое отношение к миру. Тело — это инструмент общения с другим полом, но это и космическая энергия эроса, которая разлита в воздухе Бразилии. Эстетико-эротическое начало глубоко проникает в мир бразильцев, бегающих по утрам вдоль океана или в парке Ибирапуэра, танцующих ночи напролет, занимающихся спортом, и кажется, что эта энергия витальности выплескивается с избытком на окружающий мир и других людей.

Аттрактивность пришла в поведение человека из животного мира. Павлин раскрывает полукругом хвост. Человек украшает себя кольцами, браслетами, перьями, открытыми и экзотическими карнавальными костю-

мами. Выразительность есть важнейшая характеристика бразильца, стремление быть замеченным пронизывает буквально все: от поиска особой яркости школ самбы, конкурирующих на карнавале в Рио, до традиционных масок и персонажей школ фольклорного празднества «Танцуй, мой бык». Выразительность есть особое свойство эстетического, которое анализируется в переведенной на многие языки работе известного итальянского философа Бенедетто Кроче [Кроче, 2000]. Это свойство во многом интуитивно, оно зарождается в глубинах нашего восприятия мира, служит индикатором различия предметов. Очевидно, что выразительное не относится лишь к красивому. Оно может быть и демоническим, отталкивающим, но запоминающимся и притягивающим взор. Не таким ли является путь масок, описанный Клодом Леви-Строссом [Леви-Стросс, 2000]? В современном бразильском карнавале маска, как и прежде, моделирует образ в игровой форме, берет на себя многочисленные функции, знакомые участникам карнавала по фольклору традиционной народной культуры. Маски активно используются в праздниках и обрядах. Смысл маски не в красоте, а в том, чтобы передать посредством ее эмоцию — угрозу, агрессию, предупреждение, т.е. создать на основе маски систему понятных в данном сообществе знаков. «По тропе творения никогда не продвигаются в одиночку» [Леви-Стросс, 2000: 97]. Бразилия не кажется обществом атомарным, разорванным, дезинтегрированным. В Бразилии, как и в большинстве стран Латинской Америки, одиночество человеку не грозит. Возможно, это, в том числе, свойство невербальной коммуникации, тела — притягивать к себе окружающих.

Эстетическое как системообразующее: сказка и миф в фольклоре

Если представить мир Бразилии как огромную сеть, сеть коммуникаций, взаимодействий, то каждый узелок, каждое пересечение этой «сети» будет эстетически и символически окрашено. Эстетическое становится связующим началом системного человеческого мира. Народное искусство наполняет «узелки» социально-культурной сети глубиной, смыслом, содержанием. Проведем аналогию. И пусть она не покажется странной. Испанский архитектор Антонио Гауди (Antoni Gaudí, 1852–1926) стремился к со-творчеству с Создателем, полагая, что всякое преобразование природного ландшафта или же строительство собора есть не что иное, как следование за Создателем в со-творении красоты мира. Свой принцип творчества он сформулировал отчетливо и следовал ему всю жизнь, так как считал, что в слиянии божественного, природного и человеческого заключается миссия творца и цивилизационное развитие самого человечества. Понять умозрительно принцип великого мастера может каждый с высоты своего разума.

Культура фольклора идет к подобному видению мира и человека из глубины народного сознания, как бы «снизу», из древности, из внутренних ресурсов человеческого тела и духа, из воображения и мифа. Это путь более древний и, надо сказать, успешно апробированный самим фактом выжива-

ния и развития человека. И то, что великие мастера отражают в своем творчестве корневую систему народной культуры, говорит лишь о её глубокой бытийности.

Присутствуют ли мифы, сказки, легенды в современной народной и массовой культуре Бразилии? Конечно, присутствуют, причем как в первоначальной мировоззренческой форме (мифологической), так и в форме литературной и художественно-изобразительной обработки. Присутствуют и сказки, и сказочные персонажи. В массовой культуре эти персонажи давно стали «мультиками» с любимыми фольклорными героями. Героев сказок и преданий в Бразилии великое множество. Вот некоторые из них.

- Саси-Перере — одноногий чернокожий мальчик в красной шапке, который может исполнять любые желания, если удастся снять с него шапку.
- Курупира — молодой парень с огненно-рыжими волосами, который объединил поверья индейцев и африканских переселенцев. Курупира живет в лесу и защищает природу. Вывернутые пятками вперед ступни он использует, чтобы запутывать браконьеров и охотников.
- Розовый дельфин Боту, который может превращаться в красивого мужчину и соблазнять девушек. Дети одиноких матерей считаются детьми Боту.
- Мул-без-головы — появился из индейских поверий. В него превращались девушки, не сохранившие своей девственности.
- Мать воды Иара — прекрасная полудевушка, полурыба, заманивающая песнями к себе мужчин, которых ждет только смерть⁵.

Исследователь культуры В.Н. Топоров написал об исконном различии сказки и мифа точно и лаконично: «миф — сказочен и сакрален, сказка — сказочна и не сакральна» [Топоров, 1980: 572]. Что из этого следует? Миф погружает в бытие космическое, учит жить в соответствии с законами космоса, природы. Сказка учит жизни социальной, ибо несет в себе наставление, предупреждение, рассказывает о правилах жизни в обществе, делает нравственный вывод о том, как следует поступать в том или ином случае. Народный фольклор в Бразилии соединяет и сказку, и миф.



Саси-Перере, персонаж бразильского фольклора

⁵ Познакомиться с персонажами бразильского фольклора можно на известном сайте brasil.ru. См. статью А. Мостковой «Самые интересные персонажи бразильского фольклора». Brasil.ru. 03.03.2021. URL: <https://brasil.ru/articles/samyie-interesnye-personazhi-iz-brazilskogo-folklor> (accessed: 13.08.2023). — *Прим. авт.*

Язык как уникальный знак ритуала

Особенно интересен язык как базовый элемент обряда и ритуала в фольклорных традициях различных культур. Фольклор вообще есть язык, устный способ передачи информации, как мы помним. Факт сохранения традиционных элементов языка в этнической общности при ее переселении на другую территорию известен. Но любопытен процесс «консервирования» языка в архаическом ритуале, который расширил свои традиционно закрытые границы и впустил в себя «чужаков», в том числе «иноговорящих». Интересно наблюдение Елены Сахно, сделанное в Сальвадоре во время изучения языковых тонкостей португальского языка в Федеральном университете штата Баия. Елену заинтересовал язык йоруба, который сегодня распространен на юго-западе Нигерии, а также в прилегающих районах Бенина и Того. Йоруба сохраняется как язык культа среди нагос, потомков рабов-йоруба в Бразилии (в таком же качестве язык бытует в среде потомков рабов на Кубе и Сьерра-Леоне). На территории Африки язык развивается, прирастает новыми терминами, обозначениями. Так, в 1930 г. на языке йоруба появляется оригинальная проза. Язык преподается сегодня в восьми университетах в Нигерии⁶. На этом языке выходят газеты, книги, снимаются фильмы, язык используется в общественной жизни. Но удивительным образом язык сохраняется в первозданном варианте в культах и обрядах Бразилии, куда он попал с первыми африканскими переселенцами. Более того, язык постепенно выходит за рамки своей этнической группы, успешно адаптируясь к культуре Бразилии и оказывая на нее заметное влияние, вовлекая в свою орбиту носителей других культурных традиций. Это происходит благодаря использованию языка в ритуальном обряде, в культе кандомбле, в легендах, песнях и заклинаниях.

Е. Сахно как филолог дает любопытную характеристику языку, свидетельствующую о его архаичности и сохранности «внутри языка» одновременно трех времен — прошлого, настоящего и будущего. «Язык йоруба почти сплошь состоит из гласных... В языке интересная форма прошедшего времени... Они говорят о прошлом так, как если бы оно все еще происходило, но при этом находилось “внутри” настоящего. Получается, что время движется и одновременно стоит на месте. Настоящее, будущее и прошлое, зафиксированные в этом языке, можно сравнить с тремя сферами, находящимися одна внутри другой. Человеческий разум собирает их все в единство. Сам человек живет в этих трех сферах одновременно»⁷ [Сахно, 2013].

⁶ Общее число говорящих на языке йоруба — около 50 миллионов человек. Yoruba. Ethnologue.com.2022. URL: <https://www.ethnologue.com/language/yor/> (accessed: 13.08.2023). — *Прим. авт.*

⁷ См. Сахно Е. Бразилия — страна карнавала и не только. Гл. 1. В «городских джунглях» Бразилии. — *Прим. авт.*

Культы «кандомбле» и «умбанда», как и другие религиозные верования, культы и практики, привезли выходцы из Африки. Кандомбле и умбанда — результат исторической миграции, породившей на территории Бразилии замысловатые смешанные культы. Умбанда, кроме того, считается единственной аутентичной бразильской религией, поскольку она возникла на территории Бразилии как невероятная смесь африканских, индейских верований и спиритуализма. Кандомбле, в свою очередь, представляет совокупность элементов разных религий, включая даже католичество. Но кандомбле — не исключительно бразильское явление. Оно существует также в Аргентине, Мексике, Уругвае, Испании, Италии. Последователи этих двух самых популярных африкано-бразильских культов в совокупности составляют около полумиллиона человек⁸.



*Представители афробразильского
культа кандомбле*

Характерной особенностью Бразилии является открытость традиционного и обыденного сознания новым культурно-семиотическим кодам, что показывает пример сохранения и использования африканских языков. Каждая культура, давшая корни на земле Бразилии, как бы «расползается» своими многочисленными корешками по поверхности, сцепляется с другими корнями, охватывает все новые участки земли, вовлекая в процесс упрямо не поддающиеся корневища и в конце концов создает внутренне переплетенную сетевую структуру, невидимую структуру (соблазнительно использовать термин Умберто Эко и написать «отсутствующую структуру»), на которой произрастает удивительный национальный организм. Структура корнеобразования и «корнесплетения» народных культур Бразилии не очевидна с первого взгляда, скрыта. Но постепенно осознаешь ее прочность, неизбежность и те жизненные силы, которыми она питает и взращивает общество. Значение этой основообразующей структуры в жизни общества, в процессах социальной идентичности, социально-культурного своеобразия, культурного строительства и т.д. впервые отчетливо осознали представители интеллектуальной художественной элиты 20-х гг. XX в.

Народная культура в эстетических образах модернизма

Бразильский модернизм в социально-культурном плане — явление воистину захватывающее. Он пришел как стихия, обрушив прежние догмы и взбудоражив общество, сделал эстетическое предметом массового поклонения.

⁸ Борик А. Религия в Бразилии. Brasil.ru. 14.11.2017. URL: <https://brasil.ru/articles/religiya-v-brazilii> (accessed: 13.08.2023).

ния и обожания. В одночасье по меркам истории народная культура благодаря художественному модернизму в Латинской Америке и, конечно, Бразилии совершила стремительный прорыв от корней к самой «кроне» «древа жизни».

Модернизм в искусстве — явление европейское. Его активно осваивали художники разных стран и континентов, одновременно занимаясь поиском своей самобытности, художественной неповторимости и оригинальности. Поиски латиноамериканскими художниками знаков отличия себя от европейского художественного бомонда привели их к собственной культуре, к собственным ценностям и традициям. Первыми это осознали самые талантливые творцы, черпавшие вдохновение в Европе, во Франции, в Париже — в Мекке художественного авангарда. Так случилось, что это совпало с острой необходимостью культурного строительства в самих обществах Латинской Америки, идущих по пути поиска самобытности. Личное и общественное соединилось во времени. Удивительное везение истории! Художники оказались остро востребованными на родине.

Отражение в концентрированной форме образа корневой народной культуры начинается с творчества двух известных художниц Латинской Америки — Фриды Кало (Frida Kahlo, 1907–1954) (Мексика) и Тарсилы ду Амарал (Tarsila do Amaral, 1886–1973) (Бразилия). Их имена сегодня — символы национальной культуры латиноамериканского мира. В России Фрида Кало известна больше, чем Тарсила ду Амарал, особенно после масштабной выставки ее картин в Москве и Петербурге в 2019 г. Известная картина Фриды Кало так и называется — «Корни» («Raíces», 1943). В картине изображающая себя художница в прямом смысле слова «вырастает из земли», распростерта на мексиканской земле, «привязана» к ней, опутана бесчисленными корнями, уходящими глубоко в почву. Непосредственно героини мексиканского фольклора присутствуют на другой картине Фриды Кало — «Четыре жителя Мехико» («Cuatro habitantes de México»). Она написана в 1938 г. Художница ассоциирует себя не с предками по отцовской или материнской линии, а с мексиканским наследием, представленным героями, сошедшими на полотно из народных праздников. В Бразилии портреты и образы Фриды сопровождают повсюду: ее лицо на открытках можно увидеть в журнальных киосках, на выставках, в частных домах.



Четыре жителя Мехико. Фрида Кало. 1938

Модернистское движение в бразильском изобразительном искусстве и литературе называлось «Антропофагия» (греч. *anthropophagia* — пища, составленная из человеческого мяса; людоедство). Это движение олицетворял «Манифест антропофага» («Manifesto Antropófago», 1928), написанный мужем Тарсилы писателем Освальдом де Андраде (Oswald de Andrade, 1890–1954). Согласно концепции Манифеста, процесс культурообразования в Бразилии подобен индейскому ритуалу каннибализма в метафорическом смысле, т.е., создавая свое «культурное тело», Бразилия должна «пожирать» и «переваривать» культуру Европы. Символом человека, «поедающего» другую культуру, и стал «Абапору» (на языке индейского племени тупи-гуарани: *aba* — «человек», *pori* — «есть», т.е. человек, который ест), изображенный на картине Тарсилы ду Амарал.



Абапори. Тарсила ду Амарал. 1928

Имя бразильской художницы прочно утвердилось на пьедестале модернизма. Ее картина стала эстетическим художественным образом народной культуры и ее способности осваивать другие культурные традиции. Тарсила «была добропорядочной католичкой и индейской ведьмой одновременно. Каннибализм был ее творческим методом, а девственные леса Бразилии подарили цвет ее живописи. Мистическая и невероятно земная, Тарсила ду Амарал создала современное бразильское искусство»⁹.

Так корневая система традиций народа обрела профессиональное эстетическое выражение, узнаваемый художественный «бренд», который был воспринят с интересом, восторгом, пониманием, любопытством, во всяком случае, не оставил к себе равнодушных ни в одной части мира. Более того, эстетический «бренд» национальной культуры стал социальным ориентиром, духовным движением общества. Он привлек к себе внимание поклонников модернизма из урбанизированных пространств, представителей массовой культуры и массмедиа, интеллектуалов, далеких от народного творчества.

Латиноамериканский модернизм буквально извлек на поверхность традиционную корневую систему эстетического витального мира народов, обитавших на континенте. Это открытие, способствовавшее осознанию зна-

⁹ Егорова С. Каннибализм и призраки джунглей: как «вечная невеста» Тарсила ду Амарал стала самой известной бразильской художницей. Kulturologia.ru. 16.10.2018. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/161018/40741/> (accessed: 13.08.2023).

чимости корней народной культуры, было ошеломляющим. Общественное сознание поначалу восприняло народную традицию и историю как нечто модное, а затем и как нечто сущностное. «Абапору» показал новую природу бразильской культуры, культуры автономной и претендующей стоять на одном уровне с остальным миром. Образ «Абапору» — центральный символ движения антропофагии — выражает причастность к культурному обновлению и развитию страны.

Модернизм стал парадигмой восприятия мира бразильцами. Этому способствовала и так называемая «Неделя современного искусства» 1922 г., которая совершила в стране настоящий социально-культурный переворот [Константинова, 2017]. В народной культуре бразильцы увидели силы социальной и духовной интеграции. Столь мощное и успешное распространение художественного модернизма в общественном сознании имеет свое объяснение. Модернизм предъявляет образ обществу, традиционная культура которого на образах исстари зиждется и образами руководствуется. Эстетический образ модернизма — сжатый и емкий, порой аллегоричный, есть тем не менее узнаваемый образ народной традиции, в котором заключен важный принцип: *соответствие традиции есть наше отличие и наше своеобразие; соответствие традиции — более не архаичность, а самобытность; соответствие традиции — это пропуск в новый «модный клуб» различий и отличий, разнообразий и изменений*. В массовом сознании национальные образы модернизма расцвечены множеством красок, ассоциаций, индивидуальных и групповых оценок, одни из которых связаны с интеллектуальной модой на модернизм, другие — с популярностью карнавальной поп-культуры, третьи — с фольклорной традицией.

«Светоэнергетика искусства», ее мультиплицирование и умножение

Бразильский модернизм и в наши дни воспринимается как масштабное социальное явление, процесс, движение, обратившее взоры миллионов бразильцев к своим корням, своей национальной самобытности, народной культуре. Художественные образы модернизма стали знаменами национального самосознания, а сам модернизм — мостом, связавшим архаическое народное творчество и современность. В книге В.И. Тасалова есть прекрасный и емкий термин «витальная светоэнергетика искусства» [Тасалов, 2004]. Он пишет, что бытие человека насквозь пропитано инстинктом культуры. Разумеется, «инстинкт культуры» дифференцирован. Подлинное и мнимое искусство всегда рядом, как высокое и низкое. Не идеализируя все элементы культурного творчества художественной элиты и масс, поскольку псевдонародных элементов фольклора, «околонародных» поделок, всякого рода «кича» в бразильском обществе хватает, следует отметить стремительное умножение культурных фантазий, эстетических образов. «Витальная светоэнергетика» буквально пронизывает бразильское общество, делая его

креативным и «фонтанирующим» новыми эстетическими идеями. Жизненная сила остается привилегией подлинного искусства — профессионального и народного. И бразильцы, надо сказать, умеют отличать одно от другого.

Укоренённость модернизма в национальном самосознании была столь основательной, что вдохнула новые силы и в народный фольклор, способствовала тому, что народная культура стала предметом особой заботы общества и государства. В народной культуре общество, наконец, увидело силу (ту самую «энергетику»), которая способствует социальному и духовному движению нации к самосохранению, самобытности, жизнеспособности и жизнеутверждению, умножению жизненных сил народа.

П.Р. Гамзатова, анализируя архаические традиции в народном прикладном искусстве, пишет: «В системе, где идеальное предстает как вещественное, а вещественное как идеальное, предмет-вещь-произведение прикладного искусства будет обладать каким-то особым качеством». И далее: «Именно в архаическом и народном прикладном искусстве, основанном на мифопоэтической системе представлений, предмет оказывается носителем значительной, внутренне ему присущей мироустроительной функции» [Гамзатова, 2014: 35–36]. Мироустроительная функция отдельного предмета искусства исторически преумножается и нарастает. Это происходит при определенных условиях. И вот уже перед нами не отдельный предмет, не отдельный ритуал или действие, а целый комплекс, целая система мероприятий, действий, актов, призванных культурно обустроить общество в соответствии с его ценностями и базовыми, витальными основами бытия.

Города становятся «творческими лабораториями», где «смешиваются постмодернистские изыски с наследием древних цивилизаций, сказания индейцев и африканцев с философией немцев и французов, утонченный классический балет с неистовой африканской пляской, католический обряд с языческим ритуалом» [Сахно, 2013]. В Бразилии активно открываются центры изучения африканской истории и культуры, курсы языка йоруба, клубы борьбы капоэйра. Крупные африканские страны — Ангола, Нигерия, Бенин имеют свои культурные представительства, при которых открываются музеи национального искусства, организуются праздники и тематические вечера. В последние два десятилетия в Бразилии идет целенаправленное воскрешение африканской и индейской культур. Поддерживаются виды искусства, имеющие африканские и индейские корни [Сахно, 2013]. В 2014 г. ЮНЕСКО признало капоэйру нематериальным культурным наследием человечества. Культурный комплекс Бумба-Меу-Бой из Мараньяна был объявлен ЮНЕСКО нематериальным культурным наследием человечества в декабре 2019 г. Мои друзья прислали мне текст описания комплекса на 200 страниц, состоящий из двух частей и шести глав. Документ включает историю и культурные значения комплекса, его специфику в штате Мараньян, праздники и фольклорные фестивали, для проведения которых он

предназначен, и т.д. и т.п. Этот документ — огромная обобщающая работа, которая была проделана сотней людей, ратующих за культурное наследие страны. Бразильский опыт «фольклорного действия» в самом широком смысле приводит к важным выводам о жизнеспособности народной культуры, ее универсальных основаниях, противостоящих экологическим катастрофам, антропологической деградации, потребительским ориентирам и даже социальным катаклизмам.

* * *

В заключение хотелось бы ответить на риторический вопрос, прозвучавший в выступлении одного африканского общественного деятеля на одной из конференций: «Может быть нас, Африку, просто лишили истории, начиная ее рассмотрение в учебных заведениях с эпохи колониализма и благотворного влияния западной цивилизации на архаический и традиционный мир?» Афро-азиатские страны, Россия столь же богаты народной культурной традицией, как и Бразилия. Возможно, Бразилия опередила другие общества в том, что она не только осознала свою самобытность (в XX в. это произошло практически повсеместно), но смогла объединить культуры, соединить прошлое культур с их настоящим. Аутентичная культура индейцев переплелась с культурными течениями африканскими, азиатскими и европейскими. Всемирно известные эстетические образы культуры в живописи, пластическом искусстве, литературе, кинематографии стали достоянием массовой культуры. Но, главное, бразильцы начали работать со своим культурным разнообразием на всех уровнях общества и государства, видя в народной культуре основу существования и самобытности, своей особенностью, отличия, которыми так притягателен человеческий мир.

Народная культура оказалась действенной предпосылкой социально-культурной интеграции и защиты окружающей среды. Опыт Бразилии достоин того, чтобы активно его осваивать, заимствовать и приумножать на свой манер другим культурам, ибо основа, на которой произрастает фольклор, повсюду одна и та же. Разнятся лишь географические и природные условия, расовые типы, этнические группы, культурные анклавы и т.д.

«Витальная энергия» Бразилии множится, прирастает новыми энергетическими потоками. «Печальные тропики» [Леви-Стросс, 2018] наполняются радостью и стойкостью бытия и готовы поделиться этим с другими.

Список литературы / References

- Буарке де Оланда С. (2005) *Корни Бразилии*, Москва, Рудомино, 182 с.
 Buarque de Holanda S. (2005) *Korni Brazili* [Roots of Brazil], Moscow, Rudomino, 182 p.
 (In Russian)

Гамзатова П.Р. (2014) *Архаические традиции в народном прикладном искусстве: К проблеме культурного архетипа*, Москва, Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 298 с.

Gamzatova P.R. (2014) *Arkhaicheskie traditsii v narodnom prikladnom iskusstve: K probleme kul'turnogo arkhetaipa* [Archaic Traditions in Folk Applied Art: Toward the Problem of Cultural Archetype], Moscow, Knizhnyi dom «LIBROKOM», 298 p. (In Russian)

Голосовкер Я.Э. (1987) *Логика мифа*, Москва, Наука, 218 с.

Golosovker Ya.E. (1987) *Logika mifa* [The logic of myth], Moscow, Nauka, 218 p. (In Russian)

Константинова Н.С. (2003) *Страна карнавала. Несколько эссе о бразильской культуре*, Москва, Наука, 144 с.

Konstantinova N.S. (2003) *Strana karnavala: neskol'ko esse o brazil'skoi kul'ture* [The Land of Carnival: Some Essays on Brazilian Culture], Moscow, Nauka, 144 p. (In Russian)

Константинова Н.С. (2017) Неделя продолжает жить, *Иностранная литература*, № 10. С. 234–238.

Konstantinova N.S. (2017) Nedelya prodolzhaet zhit' [The Week Goes on], *Inostrannaya literature*, no. 10, pp. 234–238. (In Russian)

Кроче Б. (2000) *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*, Москва, Intrada, 160 с.

Croce B. (2000) *Eстетика kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika* [The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General], Moscow, Intrada, 160 p. (In Russian)

Леви-Стросс К. (2000) *Путь масок*, Москва, Республика, 399 с.

Lévi-Strauss C. (2000) *Put' masok* [The Way of the Masks], Moscow, Respublika, 399 p. (In Russian)

Леви-Стросс К. (2018) *Печальные тропики*, Москва, АСТ, 448 с.

Lévi-Strauss C. (2018) *Pechal'nye tropiki* [Sad Tropics], Moscow, AST, 448 p. (In Russian)

Леонтьев К.Н. (1876) *Византизм и славянство*, Москва, Унив. тип., 132 с.

Leontiev K.N. (1876) *Vizantizm i slavyanstvo* [Byzantism and Slavdom], Moscow, Univ. tip., 132 p. (In Russian)

Лосев А.Ф. (1990) *Из ранних произведений. «Диалектика мифа»*, Москва, Правда, 655 с.

Losev A.F. (1990) *Iz rannikh proizvedenii. «Dialektika mifa»* [From early works. The Dialectics of Myth], Moscow, Pravda, 655 p. (In Russian)

Сахно Е. (2013) *Бразилия — страна карнавала и не только*, Санкт-Петербург, БХВ-Петербург, 370 с.

Sakhno E. (2013) *Braziliya — strana karnavala i ne tol'ko* [Brazil is the land of carnival and beyond], Saint Petersburg, BKhV-Peterburg, 370 p. (In Russian)

Тасалов В.И. (2004) *Светознергетика искусства: Очерки теоретического искусствознания*, Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 454 с.

Tasalov V.I. (2004) *Svetoenergetika iskusstva: Ocherki teoreticheskogo iskusstvoznaniya* [Light Energy of Art: Essays on Theoretical Art History], Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin, 454 p. (In Russian)

Топоров В.Н. (1980) *Мифы народов мира. Т. 1*, Москва, Сов. энциклопедия, с. 572.

Toporov V.N. (1980) *Mify narodov mira. T. 1*, [Myths of the peoples of the world. Vol. 1,], Moscow, Sov. entsiklopediya, p. 572 (In Russian)

Ribeiro J. (1970) *Brasil no folklore* [Brazil Folklore], Rio de Janeiro, Editora Aurora, 449 p. (In Portuguese)

Народная традиция и европейский жанр в современной малой прозе Мозамбика

© Кузнецова В.А., 2023

Варвара Александровна Кузнецова, научный сотрудник, Институт Латинской Америки РАН.
115035, Москва, ул. Большая Ордынка, 21/16
ORCID: 0000-0001-7875-1398 E-mail: variaroll@inbox.ru



Аннотация. Обращение к фольклорной традиции характерно для лузофонной литературы африканских стран, представляя собой одну из наиболее успешных стратегий конструирования культурной и, как следствие, национальной идентичности. На материале одного из рассказов современного мозамбикского писателя Алдину Муйанга прослеживается симбиоз европейской культурной матрицы, неотделимой от языка, на котором создано произведение, и устного наследия народа Мозамбика. Рассказ «Роза Мария» входит в дебютный сборник этого автора «Шитала Мати», основным материалом для которого стали фольклорные «страшные истории» о колдовстве и оживших мертвецах. И если в своём дальнейшем творчестве Муйанга сфокусируется на остросоциальных сюжетах колониального прошлого и постколониального настоящего, то в мире «Шитала Мати» практически нет места белым: здесь взаимодействуют не колонизаторы и колонизируемые, а люди и духи. Текст «Розы Марии» наполнен многочисленными «условными знаками», при помощи которых в парадигме традиционной культуры народов Мозамбика мир мёртвых общается с миром живых. Одновременно «Роза Мария» демонстрирует мотивы и образность, характерные для готической новеллы, пусть переосмысленной и модифицированной в соответствии с африканскими реалиями. Такие компоненты поэтики, как встреча с инфернальным в образе прекрасной девушки, мрачный колорит, поддержанный пейзажем и зловещими животными, типичный для литературной готики интерес к эмоциональным реакциям персонажей, позволяют увидеть в «Розе Марии» жанровый гибрид, корни которого стоит искать как в европейской литературной традиции, так и в народных преданиях Мозамбика.

Ключевые слова: Африка, Мозамбик, литература, фольклор, готическая новелла

Для цитирования: Кузнецова В.А. (2023) Народная традиция и европейский жанр в современной малой прозе Мозамбика. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 131–145. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-131-145

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Tradição popular e o género europeu na ficção curta moderna de Moçambique

© Kuznetsova V.A., 2023

Varvara A. Kuznetsova, investigadora, Instituto de América Latina de ACR.
115035, Rússia, Moscovo, rua Bolshaya Ordynka, 21/16
ORCID: 0000-0001-7875-1398 E-mail: variaroll@inbox.ru

Resumo. O artigo explora o papel da tradição folclórica em curta ficção de Moçambique moderno. Analisando um dos contos de Aldino Muianga observamos a simbiose entre a matriz cultural europeia, inseparável da língua na qual a obra foi escrita, e a herança oral do povo moçambicano. O conto «Rosa Maria» está incluído na coletânea «Xitala Mati» que foi estréia do autor e que teve como principal fonte de material as folclóricas «histórias de terror» sobre feitiçaria e mortos-vivos. Enquanto no seu trabalho posterior Muianga se concentra em agudos temas sociais do passado colonial e do presente pós-colonial, no mundo de «Xitala Mati» praticamente não há lugar para os brancos: não são os colonizadores e colonizados que lá estão interagindo, mas seres humanos e espíritos. O texto da «Rosa Maria» está repleto de numerosos «sinais» através dos quais, no paradigma da cultura tradicional dos povos moçambicanos, o mundo dos mortos se comunica com o mundo dos vivos. Ao mesmo tempo, «Rosa Maria» mostra os motivos e imagens característicos da novela gótica, embora reinterpretada e modificada de acordo com as realidades africanas. Componentes da poética, como o encontro com o infernal personificado em uma bela mulher, ambiente sinistro apoiado pela paisagem e animais associados com mau augúrio, o típico para a literatura gótica interesse em reações emocionais dos personagens, permitem ver no conto «Rosa Maria» um híbrido de gêneros cujas raízes tem que buscar tanto na tradição literária europeia quanto na herança popular moçambicana.

Palavras-chave: África, Moçambique, literatura, folclore, novela gótica

Para citar: Kuznetsova V.A. (2023) Tradição popular e o género europeu na ficção curta moderna de Moçambique, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 131–145. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-131-145

Declaração de divulgação: A autora declara que não existe nenhum potencial conflito de interesses.

Folklore Motifs in Contemporary Short Fiction of Mozambique

© Kuznetsova V.A., 2023

Varvara A. Kuznetsova, researcher, Institute for Latin America of RAS.
115035, Russia, Moscow, Bolshaya Ordynka street, 21/16
ORCID: 0000-0001-7875-1398 E-mail: variaroll@inbox.ru

Abstract. The article explores the role of folklore tradition in the short prose of modern Mozambique. The symbiosis of the European cultural matrix, inseparable from the language in which the work is written, and the oral heritage of the Mozambican people is analyzed on the material of one of Aldino Muianga's short stories. The story «Rosa Maria» is included in the author's debut collection «Xitala Mati», the main material for which became the folklore «scary stories» about witchcraft and the living dead. And while in his later works Muianga focuses on acute social plots of the colonial past and post-colonial present, in the world of «Xitala Mati» there is practically no place for white people: it is not colonizers and the colonized that interact there, but it is people and spirits. The text of «Rosa Maria» is filled with numerous «conventional signs» by means of which, in the paradigm of the traditional culture of the peoples of Mozambique, the world of the dead communicates with the world of the living. These signs are intuitive to the African reader, while the European must identify and decipher them. At the same time, «Rosa Maria» shows motifs and imagery characteristic of the Gothic novel, albeit reinterpreted and modified to suit African realities. Such components of the poetics as the encounter with the infernal in the image of a beautiful woman, the gloomy colouring supported by the landscape and ominous animals, and the interest in the emotional reactions of the characters, typical of Gothic literature, allow us to see in «Rosa Maria» a hybrid genre, the roots of which should be sought both in the European literary tradition and in the folk tales of Mozambique.

Key words: Africa, Mozambique, literature, folklore, gothic novel

For citation: Kuznetsova V.A. (2023) Folklore Motifs in Contemporary Short Fiction of Mozambique, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 131–145. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-131-145

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Обращение к фольклорной традиции характерно для лузофонной литературы африканских стран, представляя собой одну из наиболее успешных стратегий конструирования культурной и, как следствие, национальной идентичности.

В советской и российской португалистике произведения писателей из Анголы, Мозамбика, Гвинеи-Бисау, Кабо-Верде и Сан-Томе и Принсипи привлекали внимание исследователей ещё со времён борьбы с колониальной зависимостью — монография Е.А. Ряузовой «Португалоязычные литературы Африки» вышла в 1972 г. [Ряузова, 1972]. В статье А.В. Родосского «Португалоязычные литературы Африки в русских переводах» анализируется «литературная политика» Советского Союза применительно к бывшим колониям Португалии, воплотившаяся в поэзии и прозе лузофонных писателей Африки на русском языке [Родосский, 2014: 83]. Автор объясняет свойственное постсоветскому периоду угасание интереса к литературе этих стран политическими переменами, «перекроившими» мир и сместившими приоритеты государства.

Тем не менее в российской науке советская традиция переводов и исследований африканской литературы не была прервана и к новой смене политической конъюнктуры мы подошли с определённым «заделом». В частности, писателям из Мозамбика в последние годы был посвящён ряд публикаций: М.М. Мазняк «“Чёрное” и “белое” в рассказе Миа Коуту “Путешествие слезливой кухарки”». Парадигматические элементы постколониального дискурса» [Мазняк, 2016], В.А. Кузнецовой и М.М. Мазняк «Афропортугальская постколониальная библиотека: трансатлантические перспективы» [Кузнецова, Мазняк, 2021], М.Ю. Десятовой «Мир Африки в португалоязычной литературе и трудности перевода» [Десятова, 2015].

Писатели Мозамбика в лузофонном мире действительно заметны и признаны. Первым африканским автором, удостоенным премии Камоэнса, стал главный поэт страны Жозе Кравейринья¹ (José Craveirinha, 1922–2003). Мозамбик дал португалоязычной литературе Миа Коуту² (Mia Couto, р. 1955),



Африканский батик — ручная роспись по ткани

¹ На русском языке опубликованы поэтический сборник «Жозе Кравейринья. Избранное» и рассказ «Мамана Фаниссе». — *Прим. авт.*

² На русском языке опубликованы роман «Божьи яды и чёртовы снадобья», сказка «О коте и темноте», рассказы «Путешествие плакучей кухарки» и «Услужливый грабитель». — *Прим. авт.*

чей роман «Сомнамбулическая земля» («Terra Sonâmbula», 1992) был признан одной из двенадцати лучших книг Африки в XX в. Это в значительной степени расширило читательскую аудиторию мозамбикских авторов и привлекло к ним внимание исследователей по ту сторону Атлантики — в Бразилии, которая всё активнее берёт на себя роль лидера в изучении постколониальной литературы лузофонной Африки и Азии. Характерно, что 71% диссертаций, посвящённых творчеству Жозе Кравейринья в первые два десятилетия XXI в., защитили в бразильских университетах [Xavier, 2022: 32].

И если португальцы изначально рассматривали тексты, созданные в колониях, как часть общего, замкнутого на метрополию процесса, отказывая им в художественной «независимости», то бразильские учёные оказались «способны посмотреть на африканскую литературу “извне”, при этом избегая европоцентричной позиции и связанных с ней неизбежных оптических искажений» [Кузнецова, Мазняк, 2021: 71]. Дополнительным импульсом для развития интеграционных исследований в различных областях гуманитарного знания — литературоведении, антропологии, социологии, культурологии — стал принятый в 2003 г. закон № 10.639, называемый «закон Африка», предписывающий обязательное изучение в бразильских школах африканской культуры и истории. Возрос интерес к современной литературе лузофонной Африки, воплотившийся в многочисленные издательские проекты [Кузнецова, Мазняк, 2021: 74].

Помимо взгляда извне, на африканскую литературу направлен взгляд изнутри. Обращают на себя внимание исследования мозамбикского литературоведа Франсишку Ноа [Noa, 1997; Noa, 2015, Noa 2017], в 2023 г. ставшего членом Лиссабонской академии наук. Португалия признала «автономию» африканских литератур, но продолжает в той или иной мере удерживать их в своей орбите.

Сегодня литература Мозамбика — это обширное пространство, в котором можно двигаться в разных направлениях, в том числе исследуя симбиоз европейской культурной матрицы, которая неизбежно пришла «в комплекте» с языком колонизаторов, и африканской фольклорной традиции, так или иначе — будь то сюжет, художественные приёмы или отсылки к народным обычаям и верованиям — присутствующей в творчестве многих писателей современного Мозамбика.

Согласно определению, выработанному экспертами ЮНЕСКО, фольклор — это «коллективное и основанное на традициях творчество групп или индивидуумов, определяемое надеждами и чаяниями общества, являющееся адекватным выражением их культурной и социальной самобытности» [Дранникова, 2015: 42]. Фольклор многообразен и включает в себя как язык, устную литературу и мифологию, так и музыку, обряды, ремёсла и многое другое.

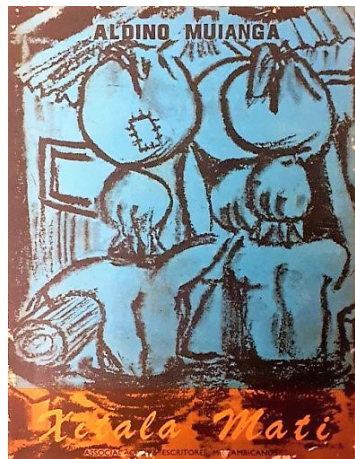
Сама форма малой прозы — сказка, притча, короткий рассказ, если не доминирующая, то очень важная в литературе независимого Мозамбика, может рассматриваться как дань фольклорной традиции, будучи неразрывно связанной с устным наследием населяющих страну народов.

«Мы, африканцы — прирождённые рассказчики. Это в наших генах. Мы общаемся друг с другом и передаём знания через короткие *estórias*³, обмениваясь случаями из жизни, присказками и поговорками. Мы так живём, это наш способ сосуществования, наше бытие» [Tigre, 2023]. Такое место отвёл короткому рассказу в жизни народа Мозамбика Алдину Муянга (Aldino Muianga, р. 1950) — современный писатель, в отличие от Мии Коуты, Луиша Бернарду Онваны⁴ (Luis Bernardo Honwana, р. 1942) и Жозе Кравейриньи, российскому читателю неизвестный.

В то же время в литературе Мозамбика сегодня он представляет собой достаточно заметную фигуру. Член Ассоциации писателей и основатель Ассоциации писателей-врачей Мозамбика, Муянга начал публиковаться в 1987 г. и к настоящему времени стал автором нескольких романов и сборников рассказов, удостоенных ряда премий, в том числе главной литературной награды страны: премию Жозе Кравейриньи Муянга получил в 2009 г. за роман «Правонарушение» (*Contravenção*, 2008).



Гриоты — сказатели и барды Западной Африки



Первое издание
«Шитала Мати»
А. Муянги. 1987

«Роза Мария» — «страшная история» или готическая новелла

Литературным дебютом Алдину Муянги стал сборник рассказов «Шитала Мати» («Xitala Mati», 1987)⁵, состоящий из тех самых народных *estórias*, поучительных и зачастую страшных. Это деревенский мажор, где обманутые мужья размахивают топором, а мертвецы оживают, чтобы отомстить расхитителям добра.

³ *Estória* — короткий рассказ или история, нередко выдуманные, с традиционным сказочным зачином *karingana* *ua karingana*. — Прим. авт.

⁴ На русском языке опубликован сборник рассказов «Мы убиваем паршивую собаку». — Прим. авт.

⁵ *Xitala mati* — район Мапуту (тогда Лоуренсу-Маркиш). — Прим. авт.

Мир этих историй очень локален: известно, что где-то рядом существует Йоханнесбург, шахты — туда мужчины уходят за лучшей долей, чтобы вернуться с туберкулёзом, увечьями и иногда действительно при деньгах. Изредка мелькают белые — водитель мусоровоза на свалке в рассказе «Машаниссе»⁶, одном из немногих, чьё действие из деревни перенесено в городское предместье. В «Наследниках» упоминается «колонизатор-захватчик», которому когда-то уступил земли умирающий вождь⁷.

Рассказ «Роза Мария», с одной стороны, совершенно органичен для «Шитала Мати». Это типичная «страшная история» о молодом парне по имени Мугану, который ехал ночью через лес, встретил девушку, подбросил её до деревни, условился о встрече и на следующий день выяснил, что год назад она умерла.

География здесь сужается ещё сильнее: есть селение побольше — Н' Киве, откуда выезжает в ночь главный герой, есть две деревни — Мбилене, его собственная, и Мукаше, где живёт Роза Мария, его мёртвая зазноба. Дорогой он одолжил ей куртку и едет затем в Мукаше, чтобы её забрать. На самом деле куртка — просто предлог. Парень чувствует, что между ними возникло взаимное притяжение.

Признаков времени практически нет, но можно предположить, что действие происходит до 1977 г., иначе в дороге Мугану думал бы не о злых духах, а о вооружённых людях⁸. Однако он не боится ни тех ни других: «Опасности на дорогах? Ему-то что за дело? В свой смертный час его бабка Нтитасе божилась: “Помрёшь стариком, сынок”. Однажды, изгоняя злых духов, она натёрла его мазями и напоила зельем из корней редких кустарников, затерянных в лесах»⁹.

Мугану, конечно, верит в силу бабкиных снадобий, но вообще не чужд скептицизма. Когда жители деревни сообщают ему, что с Розой Марией встретиться никак нельзя, он отказывается верить своим ушам: «Это всё старики наплели, им самим на тот свет пора»¹⁰. Убеждает его лишь куртка, лежащая на могиле¹¹.

Рассказывая на первый взгляд простую «страшную историю», «Роза Мария» стоит всё же несколько особняком среди других текстов «Шитала Мати» и неожиданно демонстрирует мотивы и образность, характерные для

⁶ Muianga A. Xitala mati. Moçambique. Associação dos Escritores Moçambicanos. 1987. P. 30.

⁷ Muianga A. Xitala mati... P. 53.

⁸ Год начала гражданской войны в Мозамбике. — *Прим. авт.*

⁹ Muianga A. Xitala mati... P. 72.

¹⁰ Ibid. P. 76.

¹¹ Мёртвая попутчица, которая одалживает предмет одежды и затем оставляет его на собственной могиле — это блуждающий сюжет. Его можно встретить как в современных городских легендах в разных частях света, так и в литературе, в частности, у Милорада Павича в «Блейзере цвета морской волны» (1973 г.). — *Прим. авт.*

готической новеллы, пусть переосмысленной и модифицированной в соответствии с африканскими реалиями. Если бы это было кино, то результат можно было бы назвать «адаптацией под местный рынок».

Пейзаж с самого начала повествования обещает, что будет страшно: «Тьма вокруг крошечная — хоть глаз коли. Мгла прилипла и смешалась с плотью вещей. Ни зги не видать. Лишь где-то вдали, в стороне Лангуа, где живут ловкие охотники на кротов, парит розово-жёлтый отсвет лесного пожара»¹². Перед встречей с таинственной попутчицей эффект усиливается: «Отсвет пожара со стороны Лангуа уже угас. Тьма стучается, мрачная и злобная. Будто молчаливые стражи, деревья застыли посреди леса»¹³.

Важную роль в нарративе «Розы Марии» играет проработанная романтическая линия с выраженным эротическим компонентом. В других рассказах «Шитала Мати» присутствует чувственность, но несколько иного рода — более приземлённая, карнальная, простая, как женщина, которая её вызывает: «Именно там я познакомился с Н`тавассе — обладательницей весёлой мордашки, внушительной груди и жаркого тела»¹⁴.

Н`тавассе, с точки зрения рассказчика, — женщина внешне привлекательная. Мугану не может ничего сказать об облике Розы Марии — он так её и не увидел. Влечение юноши к попутчице рождается как реакция на тайну: «Украдкой Мугану пытается разглядеть черты лица, скрытого складками ткани. Женщина чувствует, что за ней наблюдают, опускает глаза и поправляет накидку, так что различить можно только нос»¹⁵. Встреча с таинственной незнакомкой превращает простого деревенского парня верхом на упрямой ослице в благородного всадника, готового помочь прекрасной даме: «С рыцарским достоинством¹⁶ он снял куртку и накинул на плечи Розы Марии»¹⁷.

Мугану воспринимает свою попутчицу лишь слухом и осязанием: «Ухом он чувствует тёплое дыхание, слышит слова Розы Марии. Её груди откровенно прижимаются к его спине. Тела соприкасаются, покачиваясь от скачки. Так просто — как у давних любовников. Нарастает жар — он пьянит и сводит с ума»¹⁸.

Вернувшись в Мбилене, Мугану в ожидании встречи ведёт себя, как истинный романтический герой, погружившись «в тоску и томление — вот бы снова увидеть её, уже при свете дня различить её черты, почувствовать горячее дыхание!»¹⁹. Отправляясь в Мукаше ранним утром, влюблённый Мугану

¹² Muianga A. Xitala mati... P. 71.

¹³ Ibid. ... P. 72.

¹⁴ Ibid. P. 15.

¹⁵ Ibid. P. 72.

¹⁶ В оригинале *com serenidade dos cavalheiros*. — Прим. авт.

¹⁷ Muianga A. Xitala mati... P. 73.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid. P. 74.

видит мир как обещание счастья: «Солнечный свет понемногу разрывает белое покрывало мороси, окрашивая яркими цветами утренний пейзаж»²⁰. Прекрасными девушками кажутся ему деревья мандиоки, стоящие на въезде в селение Розы Марии.

Приближается развязка, которая превратит манящую ночную грёзу в пугающий призрак. Муйанга трансформирует один из обязательных элементов готической новеллы — зловещее пространство, которое делают таковым тлен, разрушение, упадок [Водолажченко, 2015: 69]. Вместо романтических развалин средневекового замка перед глазами героя «Розы Марии» возникают «...остовы соломенных хижин... Эти руины — свидетели славы процветавшего некогда селения Нкиньяне. Время его не пощадило»²¹.



Пейзажи Мозамбика

Зловещее пространство не обходится без зловещих животных — тоже африканских. Неподалёку от могилы Розы Марии «чешуйки чёрной мамбы, лениво ползущей мимо, поблёскивают тусклой зеленью»²². Но только ли «атмосферы ради» ядовитая змея пересекает дорогу Мугану?

Мёртвые в мире живых

Историю можно прочесть несколько иначе, если увидеть и расшифровать «условные знаки» народных верований и традиций, рассыпанные по тексту и без каких-либо пояснений очевидные для африканского читателя. Мог ли Мугану с самого начала понять, что попутчица пришла из другого мира? В тексте намёков достаточно.

Рассказ начинается с того, что Мугану принимает рискованное решение ехать через лес ночью, чтобы побыстрее добраться домой. Рискованное — потому что «Мугану знает: если осёл артачится или собака лает, как умалишённая, — они чуют чертовщину. Как не знать! Но штука в том, что Н'Киве остался далеко позади, обратно поедет только помешанный. И, что ещё хуже, отец Нгомане не на шутку встревожится, если увидит, что он не приехал этой ночью. Ведь сказал же на прощание: “Поберегись, на дорогах полно напастей — там, где не ждёшь”»²³.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. P. 76.

²² Ibidem.

²³ Ibid. P. 71.

Чего или кого так боится отец Нгомане? Возможно, «лесных духов» — *svikwembu sva nhova*²⁴, которыми, согласно поверью, распространённому среди народов Мозамбика, становятся души умерших, которых не похоронили как должно, и они бродят по лесу, нападая на путешественников [Ferreira, 2007: 340].

Таким образом, Мугану знает, что существует вероятность встретить злых духов, он

готов к встрече с потусторонним: «По времени в пути он рассудил, что это земли Мбире — они славятся колдунами и зловещими рассказами о мертвецах, которые в рассветной тишине оживают, чтобы затеряться в шумной придорожной толпе»²⁵. Однако он не испытывает страха, так как верит, что снадобье покойной бабушки делает его неуязвимым, едет сквозь лес и получает «подарок тёмной ночью на перепутье»²⁶. Загадочная девушка с ним честна: «Я оставила селение около года назад, — говорит она. — Скиталась в далёких, неведомых землях. Повидала невиданное и устала. И решила вернуться, проведать родню и друзей». — Рассказав всё как есть, она как будто огорчилась. Голос потускнел, угас»²⁷. Это очень важная информация, учитывая, что существует поверье о том, что «мир мёртвых» находится в пустыне или другом отдалённом месте, где нет людского жилья [Ferreira, 2007: 336]. Усопшему предстоит долгая дорога, поэтому в могилу часто кладут пищу или оружие, которые могут пригодиться в пути. Не будь герой таким увлекающимся юношей, он бы сразу заметил, что дар ему достался особенный.

Оказавшись в родной деревне Розы Марии, Мугану видит, как «под деревьями кажу, стоящими вокруг двора, кипят котлы, распространяя манящие ароматы, — там варят мясо и гонят водку»²⁸. Это часто практикуемая во многих общинах церемония «вторых похорон», срок проведения которой может варьироваться от нескольких недель до нескольких лет с момента смерти. «Вторые похороны» окончательно «закрывают» покойника в мире мёртвых и обычно сопровождаются поминальным празднеством [Ferreira, 2007: 328].



Ньяу — ритуальные маски народа чева

²⁴ Тсонга, язык группы банту, один из языков народов Мозамбика. — Прим. авт.

²⁵ Muianga A. Xitala mati... P. 71.

²⁶ Ibid. P. 73.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibid. P. 75.



Деревня в Мозамбике

И наконец, почти у могилы Розы Марии Мугану встречается чёрную мамбу. Это ещё одно, уже финальное предупреждение, если вспомнить характерный для культуры многих африканских народов миф, объясняющий, почему

люди так и не обрели бессмертие. После того как создатель сотворил людей, его расстроило, что их кожа быстро покрывается морщинами и они умирают. Он решил дать людям новую кожу, тем самым одарив их бессмертием. Создатель вручил свёрток с ценным грузом своему посланцу — собаке, однако люди так и не получили щедрый дар, потому что его украли змея. Она-то и обрела способность каждый год менять кожу, став символом вечной жизни и обновления. Она же напоминает человеку о его собственной неминуемой участи [Ferreira, 2007: 294].

Эти многочисленные знаки, при помощи которых мир мёртвых общается с миром живых, должны были быть понятны герою рассказа, как и любому другому его соотечественнику. «В африканских культурах, и культура Мозамбика не является исключением, отношения между живыми и мёртвыми — это нечто очень глубинное, конкретное, осязаемое. Мы верим, что усопшие присутствуют рядом с каждым из нас, что они неуловимо влияют на ход вещей» [Tigre, 2023], — в интервью литературному порталу *Diário de ita Qawwi* Муянга объясняет, что в парадигме традиционной культуры народов Мозамбика мёртвые постоянно посещают мир живых, и это абсолютная норма, которая не нуждается в доказательствах или объяснениях.

Именно поэтому, в отличие от авторов готических новелл, которые «активно используют достижения точных и естественных наук для познания природы сверхъестественного» [Водолажченко, 2007: 32], Муянга не пытается дать рациональное объяснение происходящему. Африканские читатели «Розы Марии» в нём не нуждаются. История полностью укладывается в их традиционную картину мира: «Мёртвые — часть нашей жизни, часть нашей повседневности. Эта концепция — фундамент нашей духовности... Усопшие не исчезают из нашей духовной вселенной, они остаются с нами» [Lima, 2022: 192].

«Лицом к лицу с истинной культурой моей страны»

«Побороть этот западный стереотип, будто всё африканское — это фольклор» [Tigre, 2023] — такую задачу поставил перед собой Алдину Муянга, когда начал писать художественную прозу на неродном ему португальском языке²⁹.

Родной язык — тсонга, однако отец писателя, работавший учителем начальной школы, настаивал на воспитании детей в «португальской культурной матрице», рассчитывая тем самым облегчить им ассимиляцию в колониальном обществе. «Как бы то ни было, я впитал культуру окружавшего меня сообщества — не только в Мапуту, но и в тех провинциях, откуда были родом отец и мать. Мы ездили туда на каникулы и там говорили только на шангана (тсонга). Бабушки и дедушки не знали португальского» [Lima, 2022: 190].

Поэзия африканской повседневности побудила к первым литературным опытам: «Я увидел босую женщину с ребёнком на спине — она чистила зубы палочкой, чем-то вроде корня мулалы³⁰. Мне этот образ показался очень поэтичным, и я подумал, что должен зафиксировать эмоции, которые он пробудил во мне» [Lima, 2022: 189].



На улице Мапуту, Мозамбик.

Фото: Г. Эсканд

Чтобы начать писать об Африке на португальском, сначала пришлось очень много читать: «Я читал всё, что попадало мне в руки, ходил в городские библиотеки, передвижные библиотеки, даже в библиотеку городской управы. Читал, делал заметки и стал настоящим книжным червём, познавая секреты португальского языка» [Lima, 2022: 189].

В дальнейшем в литературной биографии Муянги важную роль сыграла профессия врача. Неиссякаемым источником *estórias* стали рассказы пациентов, коллег, знахарей и колдунов, которые позволили писателю «встретиться лицом к лицу с истинной культурой своей страны» [Tigre, 2023]. В настоящее время Муянга продолжает работать хирургом, а также преподаёт на медицинском факультете Университета Претории.

²⁹ Португальский язык, объединяя население Мозамбика, является родным только для 6 % граждан. — Прим. авт.

³⁰ Кустарник, корень которого в народе используют для гигиены полости рта. — Прим. авт.

Творческое формирование писателя довольно традиционно для Мозамбика. Из этих элементов — африканских традиций, африканской действительности и португальского языка — родилась «другая» литература, которая, по словам португальского писателя и литературоведа Пиреша Ларанжейры (José Luis Pires Laranjeira, p. 1950), «уже в силу того, что создана на европейских языках, является следствием колониализма» [Кузнецова, Мазняк, 2021: 71]. Или, иными словами, следствием того продолжающегося до сих пор процесса культурной гибридизации, который позволяет использовать язык колонизаторов для «осмысления формирующейся постколониальной идентичности» [Кузнецова, Мазняк, 2021: 71].

Для африканских писателей обращение к народной традиции есть нечто большее, чем успешная литературная стратегия, как для европейских авторов, работавших в жанре готической новеллы и нередко использовавших фольклорно-мифологические мотивы [Водолажченко, 2007: 33], чтобы окрасить inferнальное «народным колоритом».

Алдину Муянга в интервью обычно не жалуется слово «фольклор», ассоциируя его с «экзотикой, диковинкой для любопытных туристов» [Tigre, 2023]. Его «страшные истории» — это повседневность, то, что африканцы рассказывают африканцам ночью у очага с зачином *karingana ua karingana*. Они наполнены «живым бытованием культурных форм» [Дранникова, 2015: 43], узнаваемых даже в рамках игры с европейскими литературными жанрами.

Список литературы / References

Водолажченко Н.В. (2007) Фольклорно-мифологические мотивы в готической новелле Джозефа Шеридана Ле Фаню «Давний знакомый», *Вестник Новгородского государственного университета*, № 41, с. 31–34.

Vodolazhchenko N.V. (2007) Fol'klorno-mifologicheskie motivy v goticheskoi novelle Dzhozefa Sheridana Le Fanyu «Davnii znakomyi» [The folklore-mythological motives in Gothic novel by Joseph Sheridan Le Fanu «The Familiar»], *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 41, pp. 31–34. (In Russian)

Водолажченко Н.В. (2015) Особенности пространственной доминанты в готических новеллах Ч. Диккенса, *Вестник Новгородского государственного университета*, № 7(90), с. 68–71.

Vodolazhchenko N.V. (2015) Osobennosti prostranstvennoj dominanty v goticheskikh novellakh CH. Dikkensa [The Peculiarities of the Spatial Dominant in the Gothic Novellas by Ch. Dickens], *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 7(90), pp. 68–71. (In Russian)

Десятова М.Ю. (2022) Мир Африки в португалоязычной литературе и трудности перевода (на примере романа Паулины Шизини «Balada de amor ao vento»), Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, с. 217–221.

Desyatova M.Ju. (2022) *Mir Afriki v portugaloyazychnoi literature i trudnosti perevoda* (na primere romana Pauliny Shiziani «Balada de amor ao vento») [The World of Africa in Portuguese-language literature and translation difficulties (by the example of the novel by Paulina Shiziani «Balada de amor ao vento»)], *Ezhegodnaya bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta*, pp. 217–221. (In Russian)

Дранникова Н.В. (2015) «Фольклор»: к вопросу об истории употребления термина и его значения в русской науке, *Труды Карельского научного центра РАН*, № 8, с. 39–45. DOI: 10.17076/hum117

Drannikova N.V. (2015) «Fol'klor»: k voprosu ob istorii upotrebleniya termina i ego znacheniya v russkoi nauke [“Folklore”: the history of the term’s use and its importance in the Russian science], *Trudy Karelskogo nauchnogo tsentra RAN*, no. 8, pp. 39–45. DOI: 10.17076/hum117 (In Russian)

Кузнецова В.А., Мазняк М.М. (2021) Афропортугальская постколониальная библиотека: трансатлантические перспективы, *Латинская Америка*, № 2, с. 69–78. DOI: 10.31857/S0044748X0013155-9

Kuznetsova V.A., Mazniak M.M. (2021) Afroportugal'skaya postkolonial'naya biblioteka: transatlanticheskie perspektivy [Afro-portuguese postcolonial library: transatlantic perspectives], *Latinskaya Amerika*, no. 2, pp. 69–78. DOI: 10.31857/S0044748X0013155-9 (In Russian)

Мазняк М.М. (2016) «Чёрное» и «белое» в рассказе Миа Коуту «Путешествие слезливой кухарки». Парадигматические элементы постколониального дискурса, *Древняя и Новая Романья*, № 17, с. 346–352.

Mazniak M.M. (2016) «Chjornoe» i «beloe» v rasskaze Mia Koutu «Puteshestvie slezlivoj kuharki». Paradigmaticheskie jelementy postkolonial'nogo diskursa. [“Black” and “white” in Mia Couto’s “A viagem da cozinheira lagrimosa”. Paradigmatic elements of post-colonial discourse], *Drevnyaya i Novaya Romaniya*, no. 17, pp. 346–352. (In Russian)

Родосский А.В. (2014) Португалоязычные литературы Африки в русских переводах, *Общество. Среда. Развитие*, № 4, с. 83–87.

Rodosskij A.V. (2014) Portugaloyazychnye literatury Afriki v russkikh perevodakh [Portuguese-language literatures of Africa in Russian translations], *Obshchestvo. Sreda. Razvitie*, no. 4, pp. 83–87. (In Russian)

Рязова Е.А. (1972) *Португалоязычные литературы Африки*, Москва, Наука, 263 с.

Rjauzova E.A. (1972) *Portugaloyazychnye literatury Afriki* [Portuguese-language literatures of Africa], Moscow, Nauka, 263 p. (In Russian)

Ferreira A.M.T.S. (2007) *Traduzindo Mundos: Os mortos na narrativa de Mia Couto* [Translating Worlds: The dead in Mia Couto’s narrative], Tese dedoutorado, Universidade de Aveiro, 560 p. (In Portuguese)

Lima M.L. (2022) “A morte para o africano é um conceito que tem um valor muito grande”: entrevista com Aldino Muianga [“For Africans death is a concept that has great value”: interview with Aldino Muianga], *Mulemba*, vol. 14, no. 26, pp. 188–195. DOI: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2022.v14n26a53826> (In Portuguese)

Noa F. (1997) *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito* [Mozambican Literature: Memory and Conflict], Imprensa Universitária, Maputo, 159 p. (In Portuguese)

Noa F. (2015) *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária* [Empire, myth and myopia: Mozambique as literary invention], São Paulo, Kapulana, 376 p. (In Portuguese)

Noa F. (2017) *Uns e Outros na Literatura Moçambicana: Ensaaios* [Some and Others in Mozambican Literature: Essays], São Paulo, Kapulana, 152 p. (In Portuguese)

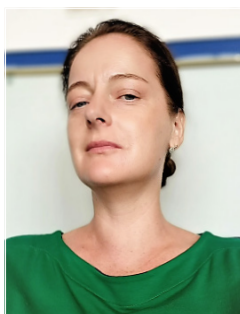
Tigre M.P. (2023) Aldino Muianga: o escritor das gentes entre a tradição e a subversão ficcional [Aldino Muianga: the writer of the people between tradition and fictional subversion]. *Diário de uma Qawwi*. 24.01.2023. URL: <https://diariodeqawwi.com/2023/01/24/aldino-muianga-o-escritor-das-gentes-entre-a-tradicao-e-a-subversao-ficcional/> (accessed: 20.07.2023). (In Portuguese)

Xavier L.G. (2022) *Ecoss de Moçambique: um século de José Craveirinha*, São Paulo, Editora Edgard Blücher Ltda, 268 p. (In Portuguese)

Малые жанры испанского фольклора

© Баканова А.В., 2023

Анна Валентиновна Баканова, канд. филол. наук, доцент кафедры иберо-романского языкознания МГУ имени М.В. Ломоносова
119991, Россия, Москва, ГСП-1, ул. Ленинские горы, 1, стр. 51
E-mail: asia_sim@mail.ru



Аннотация. В статье рассматриваются малые жанровые формы испанского фольклора с опорой на разработанную отечественными исследователями жанровую классификацию. Формирование испанской системы жанров произошло под влиянием западной и восточной фольклорной традиции, а сама Испания неоднократно выполняла функцию культурного посредника. В отношении терминологии наблюдаются расхождения в подходах испанских и отечественных фольклористов: в испанской традиции отсутствует устойчивое выделение группы жанров по принципу небольшого объема. Так, пословицы и поговорки изучаются в рамках фразеологии, загадки, считалки, скороговорки и другие тексты — как пример детского фольклорного творчества. Однако такие признаки, как изменчивость формы и многофункциональность, позволяют исследовать подобные тексты в рамках единого подхода. Начиная с XV в. и в течение

нескольких веков малые жанры привлекают особое внимание испанских собирателей, появляются авторитетные сборники крылатых выражений и афоризмов, пословицы и поговорки используются лингвистами как пример правильного языкового узуса. Тематически *proverbios* и *refranes* затрагивают темы, значимые для духовной и хозяйственной жизни человека, отражая исторические периоды и социальные институты прошлого; в современном узусе значение паремий может подвергаться переосмыслению. Испанский детский фольклор представлен такими жанрами, как *oraciones*, *inicios de juego*, *formulillas variadas*, *trabalenguas*, *adivanzas* и *acertijos*, наиболее многофункциональными из которых являются загадки. Жанрам детского фольклора свойственна особо прочная географическая привязка, ярко иллюстрирующая процессы межпоколенной преемственности, сохранения и передачи национальных традиций.

Ключевые слова: испанский язык, испанский фольклор, малые жанры, пословица, поговорка, загадка, считалка, скороговорка

Для цитирования: Баканова А.В. (2023) Малые жанры испанского фольклора. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 146–163. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-146-163

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Paremiias españolas y folclore infantil

© Bakánova A.V., 2023

Anna V. Bakánova, PhD (Filología), Profesora titular del Departamento de Lingüística Iberorrománica de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú
119991, Rusia, Moscú, GSP-1, calle Leninskie Gory, 1-51
E-mail: asia_sim@mail.ru

Resumen. El artículo aborda los géneros del folclore infantil y las paremiias españolas. El género es la principal forma de estudio en el folclore que transmite ciertas experiencias de vida de un pueblo. La formación del sistema español de géneros se produjo bajo la influencia de la tradición folclórica tanto occidental como oriental, teniendo en cuenta que España desempeñó repetidamente la función de mediador cultural. En cuanto a la terminología, hay discrepancias en los enfoques de los folcloristas españoles y rusos: en la tradición española no hay clasificación fija de un grupo de géneros según el principio de su volumen pequeño. De este modo, los proverbios y refranes se estudian en el marco de la fraseología, mientras que los acertijos, conteos, trabalenguas y otros textos se presentan como un ejemplo de creatividad folclórica infantil. Sin embargo, tales características como la variabilidad de la forma y la multifuncionalidad permiten explorar dichos textos dentro de un solo enfoque. A partir del siglo XV estos géneros han atraído la atención de los investigadores españoles debido a la cual diferentes colecciones autorizadas de apotegmas, sentencias, etc. han sido publicadas. Los lingüistas utilizan los textos de paremiias como un ejemplo de uso lingüístico correcto. Temáticamente, los proverbios y refranes tocan temas significativos para la vida espiritual y económica del hombre, reflejando varios períodos históricos e instituciones sociales del pasado; en el habla actual, el significado de las paremiias puede ser objeto de reinterpretación. El folclore infantil español está representado por tales géneros como *oraciones*, *inicios de juego*, *formulillas variadas*, *trabalenguas* y también *adivinanzas* y *acertijos* que limitan con otros géneros folclóricos. Los géneros del folclore infantil se caracterizan por una referencia geográfica estable que ilustra vívidamente los procesos de continuidad intergeneracional, preservación y transmisión de las tradiciones nacionales.

Palabras clave: lengua española, folclore español, paremia, proverbio, refrán, acertijo, inicio de juego, trabalenguas

Para citar: Bakánova A.V. (2023) Paremiias españolas y folclore infantil, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 146–163. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-146-163

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Small Genres of Spanish Folklore

© Bakanova A.V., 2023

Anna V. Bakanova, PhD (Philology), Associate professor of the Department of Iberian Romance Linguistics, Lomonosov Moscow State University
119991, Russia, Moscow, GSP-1, Leninskie Gory street, 1-51
E-mail: asia_sim@mail.ru

Abstract. The article analyzes the small genres of Spanish folklore. Genre is the main form of study in folklore; it translates a certain life experience of the people. The formation of the Spanish genre system was influenced both by Western and Eastern folklore traditions, and Spain itself has repeatedly served as a cultural intermediary. Spanish and Russian folklorists do not share the same take on terminology: Spanish researchers do not typically classify groups of genres according to their volume, therefore proverbs and sayings are studied as part of phraseology, whereas riddles, rhymes, tongue twisters and other texts are perceived as an example of children's folklore creativity. However, variability of form and versatility of such texts allow us to study them within the framework of a single approach. Since the 15th century small genres have attracted special attention of Spanish scientists; authoritative collections of popular expressions and aphorisms have been published. Proverbs and sayings are also used by linguists as an example of the correct language usage. Thematically, *proverbios* and *refranes* touch on topics significant for the spiritual and economic life of a person, reflecting historical periods and social institutions of the past; at the same time, in modern usage, the meaning of paroemias can be reinterpreted. Spanish children's folklore is represented by such genres as *oraciones*, *inicios de juego*, *formulillas variadas*, *trabalenguas*, *adivinanzas*, *acertijos*, and riddles are the most multifunctional type of them. The genres of children's folklore are characterized by a particularly strong geographical reference that vividly illustrates the processes of intergenerational continuity, as well as preservation and transmission of national traditions.

Key words: Spanish, Spanish folklore, small genres, paroemia, proverb, saying, riddle, tongue twister

For citation: Bakanova A.V. (2023) Small Genres of Spanish Folklore, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 146–163. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-146-163

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Малые жанры фольклора представляют собой богатейший материал, в котором сочетаются краткая форма и емкое содержание, что позволяет увидеть специфические черты национальной картины мира и народного юмора, примеры словотворчества и дидактический потенциал разговорного языка. Испанские фольклорные жанры мало изучены в отечественной традиции, тем интереснее обратиться не только к сказочной прозе, но и к загадкам, поговоркам, дразнилкам, закличкам, считалкам, скороговоркам и другим малым жанрам на испанском языке. В данном исследовании мы предпримем попытку проанализировать особенности малых жанров испанского фольклора с опорой на разработанную отечественными исследователями (В.Я. Пропп, В.П. Аникин, П.Г. Богатырев, М.Н. Мельников, Т.В. Зуева, Б.П. Кирдан, М.Л. Ковшова, В.Н. Митрохин) жанровую классификацию.

К малым жанрам фольклора относят тексты устной народной традиции, обладающие общим признаком — краткостью формы. Формальный критерий не исключает функциональных и художественных различий данных текстов. «Малые жанры фольклорной прозы, или паремии (от греч. *paroimia* — “притча”), очень разнообразны: пословицы, поговорки, приметы, загадки, прибаутки, присловья, скороговорки, каламбуры, благопожелания, проклятья и проч.» [Зуева, Кирдан, 2003: 113]. Говоря о малых жанрах фольклора, мы имеем в виду жанровые единицы, соприкасающиеся, с одной стороны, с областью фразеологии, с другой — граничащие с областью материнского и детского фольклора, а также сюжетно и тематически пересекающиеся с более крупными жанровыми формами сказочной и несказочной прозы.

В отличие от отечественного подхода, в испанской фольклористической традиции отсутствует единый устоявшийся термин для текстов данной группы, следовательно, отсутствуют научные публикации, рассматривающие комплексно малые жанры испанского фольклора. В России исследованием испанских фольклорных текстов занимались такие ученые, как Ю.Л. Оболенская, Н.Г. Мед, Н.М. Фирсова, О.С. Чеснокова, М.М. Раевская. Отдельным жанрам испанского фольклора и аспектам народного творчества посвящены диссертационные сочинения А.С. Лаврентьевой «Функционирование агеоантропонимов в испанской лингвокультуре», А.С. Дяченко «Испанская сазта как лингвокультурный феномен», Е.С. Медведевой «Лингвокультурологический анализ репрезентации флоры и фауны в испаноязычных загадках», А.Н. Павловой «Генезис и трансформация праздничной культуры в Испании», Т.М. Балматовой «Канте фламенко как культурная практика» и работы других исследователей. Среди публикаций на испанском языке отметим сборники фольклорных текстов Ф. Кабальеро и работы исследователей: Х. де Наваскуэс — по истории испанского фольклора; В. Серра Болду —

по детскому фольклору; К.А. Крида Альвареса, Х. Севильи и П. Куартеро Санчо — по классификации и происхождению испанских паремий, на которые мы будем опираться.

В испанской традиции часть малых жанровых форм, определяемых как *paremias*, к которым относятся *refranes*, *proverbios*, *aforismos* и др., рассматриваются в поле фразеологии как «archilexema de los enunciados breves y sentenciosos» [Sevilla Muñoz, Crida Álvarez, 2013: 106]. Другую часть — загадки, скороговорки, каламбуры, жеребьевки и проч. (исп.: *adivinanzas*, *acertijos*, *trabalenguas*, *inicios de juego*, *formulillas*, etc.) — принято относить к области детского и игрового фольклора и исследовать отдельно. Встречающийся в интернет-публикациях термин *pequeños géneros del folclore* является переводом с русского языка. В основе испанской классификации лежит преимущественно функциональный признак, разделяющий малые жанровые формы на две большие группы с последующим уточнением по иным критериям. Подобные терминологические расхождения неизбежны и встречаются на всех уровнях, начиная с несовпадения объема понятия самого термина *фольклор* [Пропп, 1989], терминов *сказка* и *cuento* в испанской и русской традиции и заканчивая выделением и наименованием малых жанров фольклорной прозы.

Роль Испании в истории фольклористики

В процессе становления система жанров испанского фольклора следует за европейскими образцами, но в то же время ориентируется на восточные жанровые формы. Как известно, история Испании в VIII–XV вв. тесно связана с арабской традицией, а восточная мифология является одним из источников формирования мифологической системы на полуострове: «готская мифология <...> в VIII в. начинает пополняться из нового источника — домусульманской и мусульманской мифологии. Мусульманское владычество, длившееся семь веков, постепенно уступает натиску великой Реконкисты <...>» [Оболенская, 2004: 8–9]. Благодаря своему положению Испания неоднократно выполняла важную посредническую роль между культурами Запада и Востока. Деятельность Толедской школы переводчиков в XII–XIII вв. способствовала появлению в Европе старинных научных текстов, фольклорных жанровых форм и образцов восточного красноречия. «Древние мифы и легенды — обычно довольно краткие изображения конкретных действий или событий — под влиянием арабской традиции расцветались изысканными метафорами, эпитетами, детальными описаниями чувств и сердечных страданий героев, совершенствовалась сама манера повествовательной речи» [Оболенская, 2004: 9]. В XV в., после открытия Нового Света, европейская фольклористика знакомится с традициями коренного населения, применяет накопленный опыт для исследования произведений устного народного творчества на новых территориях и в то же время открывает для себя образ добродетельного дикаря: «Дикарь стано-

вится критерием, которым измеряются и классический, и современный мир, — так из этнологии начинает произрастать древо истории фольклора» [Коккьяра, 1960: 44]. Посредническую роль Испании в процессах сближения фольклорной традиции — западной и восточной, европейской и латиноамериканской — нельзя недооценивать.

Жанр в фольклорном творчестве

Произведения фольклора рождаются и живут по особым законам устных жанров. В отличие от литературного, фольклорное творчество подразумевает следование традиции и готовому образцу, а устный путь распространения и анонимность способствуют появлению географически разрозненных вариантов одного и того же сюжета. Говоря о загадке, В.П. Аникин пишет: «Перед нами не разные произведения, а именно варианты одного и того же произведения. Варианты возникли вследствие широкого распространения, каждый мог менять загадку сообразно вкусу, но при этом не уходил от уже существующего текста. Каждый мог его изменить: переставить слова, видоизменить стих, даже придумать новые подробности или придать иной смысл прежним, но во всех случаях существует преемственная связь неисчислимо многих творческих актов» [Аникин, 2004: 36]. Такого же мнения придерживаются испанские исследователи: «Refranes como *Tanto va el cántaro a la fuente o A caballo regalado no le mires el diente* poseen un rico abanico de variantes diacrónicas y sincrónicas» [Sevilla Muñoz, Crida Álvarez, 2013: 107]. На протяжении веков народное творчество продолжает создавать всё новые варианты, не ограничиваясь уже имеющимися. Например, знаменитая фраза *Dime con quién andas y te diré quién eres* (Скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты) из романа «Дон Кихот» М. де Сервантеса имеет множество современных вариантов в испанском языке, порождаемых в речи в зависимости от ситуации: *Dime qué cantabas antes y te diré qué piensas ahora. Dime cómo duermes y te diré quién eres. Dime lo que sueñas, y te diré quién eres. Dime lo que comes, y te diré quién eres. Dime cómo exportas y te diré cómo eres* [Sevilla Muñoz, Crida Álvarez, 2013: 107].

Сублимирующий метод фольклора отказывается от всего лишнего в пользу типизации жизненных фактов, обобщения и закрепления наиболее важного, универсального элемента смысла. Традиционность, вариативность, импровизационность и другие свойства устного народного творчества определяют его жанрообразование, влияют на сюжетно-композиционное и художественно-стилевое своеобразие каждого элемента. «Жанровые границы шире тех, в пределах которых реализуется замысел каждого отдельного произведения. Свойства и особенности жанра составляют в совокупности то, что именуется его поэтикой. Развитие и изменения в фольклоре происходят не в беспредельно изменяющихся формах. Поэтика жанра — та основа, которая властно определяет характер возможных для произведения творческих изменений. У жанра есть фонд замещений и замен в образно-тематическом содержании и во всех компонентах стиля» [Аникин, 2004: 94].

Жанры фольклора представляют собой взаимосвязанную систему, внутри которой каждая жанровая форма развивается по особой модели и транслирует определенные жизненные ценности. Жанр, таким образом, отвечает за формальную и содержательную стороны произведения, занимая место главного элемента системы и становясь основной единицей изучения устного народного творчества.

Собиратели и исследователи малых жанров фольклора

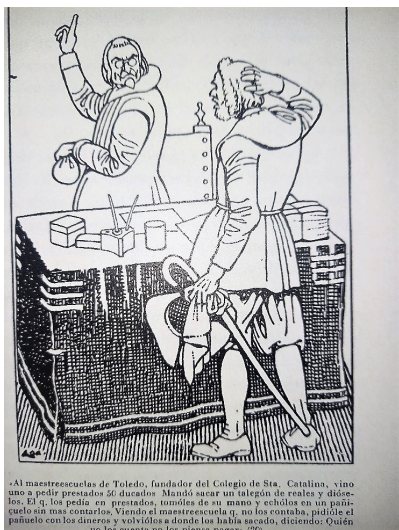
Небольшие по объему тексты малых жанров фольклора не лишены художественного и содержательного богатства. Краткость формы позволяет наиболее точно передать мировоззренческие ценности. Первые испанские фольклористы и собиратели паремий отмечали, что краткие изречения, собранные из уст народа, превосходят мудростью старинные книги. Так, один из авторитетных ученых XVI в., автор сборника испанских паремий *Floresta española de apotegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles* (1574 г.) Мельчор де Санта-Крус, в предисловии к своей работе пишет: «es la recopilación de sentencias, y dichos de los Españoles; los cuales, como no tengan menos agudeza, y donaire, ni menos peso, o gravedad, que los que en los libros antiguos están escritos, antes en parte creo que son mejores» [Navascués, 1943: 39]. Мельчор де Санта-Крус сравнивает паремии с монетами из драгоценного металла, его привлекает сочетание краткости формы и глубины мысли, способность небольшого текста вместить накопленный поколениями опыт и охватить все стороны жизни человека. Жанр представленных в сборнике М. де Санта-Круса текстов можно определить как анекдот, короткую историю юмористического характера, афористичный образец народной мудрости: *cuento, anécdota, chiste, historieta, dicho agudo, sentencia, cuentecillo, burla*. Каждый пример помещен автором в поясняющий контекст, что сближает его с жанром паремиологической сказки (*cuento paremiológico*). Например, выражение *Quien no los cuenta no los piensa pagar*, близкое по смыслу русскому «деньги любят счет», представлено в работе как реальная история из прошлого.

Начиная с XV в. испанская филологическая наука обращает пристальное внимание на малые жанры фольклора, в первую очередь, пословицы и поговорки, а также анекдоты, остроумные ответы, обычаи, короткие истории из жизни, сентенции и афоризмы, суеверия, детский фольклор. Пословицы и поговорки в этот период выступают не только как образец народной мудрости, но и как пример правильного грамматического узуса. В отсутствие



Floresta española de apotegmas, o sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles. Melchor de Santa Cruz.

1574



«Al maestrescuela de Toledo, fundador del Colegio de Sta. Catalina, vino uno a pedir prestados 50 ducados. Mandó sacar un talegón de reales y dísculos. El q. los pedía en prestados, tomados de su mano y echados en un pañuelo sin mas contarlos. Viendo el maestrescuela q. no los contaba, pidióle el pañuelo con los dineros y volviólos a donde los había sacado, diciendo: Quién no los cuenta no los piensa pagar» (20).

«Quien no los cuenta no los piensa pagar». Иллюстрация из сборника
«Folklore y costumbres de España»,
том 1. 1943

развитой литературной традиции авторы грамматических трудов обращаются к паремиологическому фонду испанского языка [Сулимова, 2005]. В тексте первой кастильской грамматики А. де Небрихи (1492 г.) мы встречаем такие фольклорные жанровые формы, как пословицы и поговорки, многие из которых Небриха заимствует из знаменитого сборника «Refranes que dicen las viejas tras el fuego» (1508) маркиза де Сантильяны, а также коплы и загадки¹.

Еще больше паремий приводит в «Диалоге о языке» (1535 г.) Хуан де Вальдес², который видит величие языка в богатой фольклорной традиции («para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo») и использует паремии в целях экзemplификации правильного языкового узуса («en aquellos refranes se ve mucho bien la puridad de la lengua castellana»).

Многие из приведенных в работе выражений известны в других языках: *Cría cuervo, y sacaráte el ojo* (Выкорми ворона, и он выклюет тебе глаза). Вальдес разграничивает два типа паремий — те, что непосредственно вплетены в трудовую жизнь народа и отражают его многовековой опыт (испанские пословицы и поговорки), и те, что являются продуктом ученых сочинителей (греческие и латинские), и подчеркивает превосходство первых: «los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más de ellos nacidos y criados entre viejas, tras del fuego hilando sus ruecas; y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas doctas».

Глубокий интерес испанских ученых к пословичному фонду языка приводит к появлению целого ряда авторитетных сборников. Среди работ XVI в. следует упомянуть сборник «La Philosophía vulgar» (1568 г.) Хуана де Маль Лара, содержащий около тысячи емких примеров народной мудрости. Испанский поэт и драматург Хуан де Тимонеда издает несколько сборников текстов песенного, сказочного и басенного фольклора, а также сборники кратких изречений, юмористических историй, анекдотичных случаев: «Sobremesa y alivio de caminantes» (1563 г.), «El buen aviso y portacuentos» (1564 г.), «El Patrañuelo» (1567 г.).

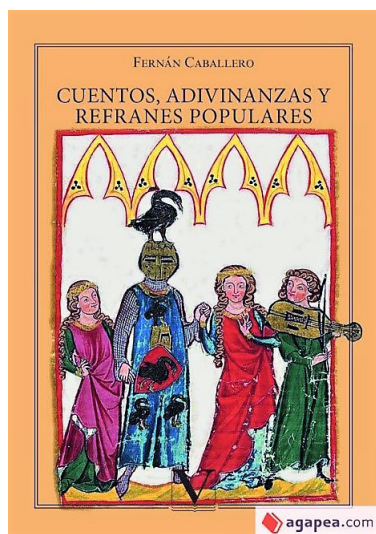
¹ Nebrija A. de (1492) *Gramática de la lengua castellana*. URL: <https://antoniodenebrija.elcastellano.org/indice.html> (accessed: 20.08.2023)

² Valdés J. de (1976) *Diálogo de la lengua*. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-de-la-lengua--0/html/fede437e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (accessed: 11.01.2023).

Среди фольклористов XVII в. нельзя не отметить сборник медицинских пословиц (1616 г.) Хуана Сорапана де Рьерос³, в котором автор отмечает силу и мудрость малых жанров. В это же время знаменитый лингвист Гонсало Корреас составляет словарь пословичных жанров *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales, y otras Fórmulas Komunes de la lengua Kastellana* (1627 г.)⁴, содержащий объемный лингвокультурологический материал [Sardelli, 2008]. Интересно, что в нем приводятся, в частности, выражения, связанные с народным толкованием имен собственных: *Pera que dice un Rodrigo, no vale un higo* [Navascués, 1943: 55] — Все, что говорит Родриго, дели надвое (здесь и далее подбор эквивалентов и перевод наш. — А.В.). В первой половине XVIII в. ученый и философ Фейхоо-и-Монтенегро подробно



*Medicina Española contenida
en Proverbios vulgares de nuestra lengua.
Juan Sorapán de Rieros. 1616*



*Cuentos, adivinanzas y refranes
populares. Fernán Caballero. 1921*

анализирует народные представления в многотомном труде «Teatro crítico universal» (1726–1740 гг.). Позднее Франсиско Асен시오 переиздает сборник *Floresta* М. де Санта-Крус, дополнив его новыми историями, пословицами и выражениями. Мы упомянули далеко не все работы по фольклору, но важно отметить, что авторы XVI–XVIII вв., лингвисты и фольклористы, заложили научные основы испанской паремологии, изучение которой было продолжено и в последующие века, что позволило сохранить до наших дней богатую палитру народной мудрости.

Новый виток собирательской активности приходится на XIX в., когда благодаря деятельности испанских костюмбристов и позити-

³ Sorapán de Rieros J. (1616) *Medicina Española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua*. URL: https://books.google.com/books/about/Medicina_Espanola_contenida_en_proverbio.html?id=jFRCAAAAcAAJ (accessed: 15.08.2023).

⁴ Correias G. (1924) *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/vocabulario-de-refranes-y-frases-proverbiales-y-otras-formulas-comunes-de-la-lengua-castellana---van-anedidas-las-declaraciones-y-aplicacion-adonde-parecio-ser-necesaria-al-cabo-se-ponen-las-frases-mas-llenas-y-copiosas/> (accessed: 11.01.2023).

вистов складывается практически полная картина фольклорного наследия страны. Основы данного движения заложила испанская писательница и фольклорист *Сесилия Бель де Фабер*, работавшая под псевдонимом Фернан Кабальеро⁵ и издававшая сборники фольклорных текстов разных жанров, от сказок и традиций до поговорок и детского фольклора, среди которых: «Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares», «Cuentos de encantamiento infantiles», «El refranero del campo y poesías populares». Тексты детского фольклора, пословицы и поговорки из сборников Ф. Кабальеро мы используем как иллюстративный материал в данной работе.

Испанские паремии и вопросы терминологии

Возвращаясь к вопросам терминологии, отметим многозначность термина «паремия», под которым подразумевается целый ряд малых жанров: «el universo paremiológico <...> engloba los términos: *proverbio, refrán, máxima, sentencia, frase proverbial, adagio, dialogismo, apotegma*, así como un extensísimo etcétera» [Sevilla Muñoz, Crida Álvarez, 2013: 106], при этом часть терминов встречается в ранних трудах, например, термин *adagio* — у Вальдеса, *apotegma* — у М. де Санта-Крус, а другая сохраняется в современном узусе. Исследователи К.А. Крида Альварес и Х. Севилья в работе 2013 г. систематизируют подходы испанских ученых и определяют паремиологические единицы как *unidades cerradas, breves, de mensaje sentencioso, citadas en el discurso oral o escrito cual joyas lingüísticas* [Sevilla Muñoz, Crida Álvarez, 2013: 107], однако оговаривают, что такие критерии, как устойчивость формы, нравоучительное содержание и степень идиоматичности, могут варьироваться. Так, если в одной паремии преобладает дидактическая функция (*Aunque la mona se vista de seda, mona se queda* — *Шелково одеянье, а рыло обезьянье*), то в другой на первый план выходит ирония (*Dijo la sartén al cazo: ¡Quítate de ahí, ojinegra!* – схожее по смыслу с библейским выражением «В чужом глазу...»).

Одним из основных критериев при выборе термина становится фактор происхождения паремиологической единицы — выражение определяется как народное или литературное, авторское или анонимное. Важно понимать, что в течение нескольких веков происходит взаимонаправленный обмен между литературными и фольклорными текстами, при котором фольклорное выражение может становиться частью авторского произведения, как выражение *adonde me aprieta el zapato* («la usa en el Quijote Cervantes: — ¡A otro perro con ese hueso! — respondió el ventero — , ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco, y adonde me aprieta el zapato!» [Cuartero Sancho, 1993: 63] со значением «самому виднее», «мне лучше знать». В свою очередь авторское выражение может стать популярным и «уйти в народ», как в уже упомянутом

⁵ Caballero F. (1921) *Cuentos, adivinanzas y refranes populares* (Caballero). URL: [https://es.wikisource.org/wiki/Cuentos,_adivinanzas_y_refranes_populares_\(Caballero\)](https://es.wikisource.org/wiki/Cuentos,_adivinanzas_y_refranes_populares_(Caballero)) (accessed: 20.08.2023).

случае с тем же романом Сервантеса. Иногда происхождение поговорок неизвестно носителю языка и тогда крылатые выражения греческого, латинского или иного происхождения могут восприниматься как фольклорные. «Установить хронологию пословиц чрезвычайно трудно, так как огромное большинство их потеряло своих авторов, стало анонимными» [Соколов, 2007: 226].

Пословицы

Термины *proverbio*, *aforismo* используются в испанском языке применительно к выражениям, источники которых известны: «El proverbio es un enunciado sentencioso de origen conocido, cuyas características son la procedencia culta, la antigüedad, el tono grave, la gradación idiomática, la potencial variación y el uso preferentemente culto» [Sevilla Muñoz, Crida Álvarez, 2013: 109]. В работах первых паремиологов с тем же значением использовались термины *máxima*, *sentencia*, *apoteagma*. И если основными источниками пословиц считаются Библия (*Ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio*. — В чужом глазу соломинку видеть, в своем — бревна не замечать) и греко-латинская традиция (*Un clavo saca otro*. — Клин клином вышибать; *Come por vivir, y no vivas por comer*. — Есть, чтобы жить, а не жить, чтобы есть), то авторство афоризмов приписывается знаменитым людям, историческим персонажам, литературным героям. Например, выражение *No mandé mis naves a combatir los elementos*, близкое по семантике выражению «Человек предполагает, а Бог располагает», принято связывать с именем Филиппа II Испанского (Felipe II de España, 1556–1598).

Поговорки

Когда речь идет о выражениях, происхождение которых неизвестно, то используются термины *refrán*, *frase proverbial*, *locución proverbial*, *dialogismo*. В определении термина *refrán* подчеркивается его связь с устной народной традицией: «El refrán es una paremia de origen anónimo y uso popular, cuya estructura es generalmente bimembre, con presencia de elementos mnemotécnicos, con potencial presencia de elementos jocosos, basado en la experiencia y con valor de verdad universal, en su gran mayoría» [Sevilla Muñoz, Crida Álvarez, 2013: 111]. Поговорки часто бывают рифмованными и содержат приемы мнемотехники (*La pereza es llave de la pobreza*. — Ленишься да гулять — добра не видать. *Cual es el varón, tal la oración*. — Каков человек, такова его и речь). Поговорки имеют преимущественно дидактическую направленность и затрагивают наиболее важные для человека вопросы: семьи, денег, работы, здоровья и др. (*Cuando el dinero habla todos callan*. — Деньги решают все; *Asno de muchos, lobos se lo comen*. — У семи нянек дитя без глазу.)

Довольно многочисленны, но менее частотны в современном узусе поговорки о погодных явлениях и сельскохозяйственных работах, связанные с народным календарем и обрядовым фольклором (*Cielo empedrado, a los tres días mojado. En agosto uvas y mosto*). Сравним с русскими поговорками и приметами: Туча летуча, а дождь бегун. Август каторга, да после будет

маковка. И если в поговорках месяцы символизируют определенный вид сезонной работы или ее интенсивность, то в испанской фразеологии названия месяцев используются для формирования оценки (апрель для указания на молодость, а май — на высокий рост) [Мед, 2007: 139].

Поговорки могут отражать народные суеверия и приметы, связанные с днями недели. Вспомним в русском: *Что Бог ни даст, а в среду не прясть*. У испанцев наиболее часто упоминается вторник, в который, например, не рекомендуется жениться (*Martes, no te cases ni te embarques ni tu puerco mates. Boda buena, boda mala, el martes en tu casa. Sábado gris, domingo de lluvia*). Отдельный интерес представляют поговорки, описывающие особенности испанских регионов, где Каталония славится как богатый регион, Сарагоса — храбрый, а Валенсия — красивый (*Barcelona, la rica; Zaragoza, la fuerte, y Valencia, la hermosa*).

Изречения пословичного типа определяются в испанском языке терминами *frase proverbial* и *locución proverbial*. Примерами первых служат широко известные выражения, транслирующие коллективный опыт (*El pan comido y la compañía deshecha* — *Брюхо старой дружбы не помнит*), примерами вторых — выражения, оформленные как отрицательное повеление (*A caballo regalado no le mires el dentado* — *Чужому коню в зубы не смотрят*). Для жанра *frase proverbial* характерно отсутствие рифмы и других мнемонических приемов, свойственных поговоркам. Под термином *dialogismo* подразумевается фольклорный текст в форме диалога с вопросами и ответами юмористического содержания, часто сопровождаемый рифмой («*Veremos*», *dijo un ciego, y no vio nupca* — *Слепой сказал: «Посмотрим»*).

Еще раз отметим, что тематически пословицы и поговорки затрагивают темы, значимые для духовной и хозяйственной жизни человека, отражая исторические периоды и социальные институты прошлого (*Hidalgo como el Rey, dinero no tanto*. — *Быть бедней короля*), отношение к труду и заработку (*Para ser pobre no se necesita enreño*. — *Бедность не порок...*), отношения между людьми (*Si quieres tener enemigos, presta dinero*. — *Не дать взаймы — обида на время, а дать взаймы — ссора навек*), нравственные ориентиры (*Reprende vicios ajenos quien está lleno de ellos*. — *Чужие грехи пред очами, а свои за плечами*) и опыт поколений (*Si quieres buen consejo, pídeselo a hombre viejo*. — *От совета стариков голова не болит*).

Во многих пословицах и поговорках можно встретить такие элементы, как эортонимы, агеоантропонимы, хрононимы, культонимы [Ковшова, 2022], включающие в себя названия христианских праздников, поворотных периодов года, религиозных событий и духовных понятий (*Riña por San Juan, paz para todo el año. A quien Dios se lo da, San Pedro se lo bendiga*), а также указания на важные для сельскохозяйственных работ периоды в течение года (*San Miguel de las uvas, vienes tarde y poco duras. Por San Urbano, el trigo ha hecho el grano*), сравним с русским народным месяцесловом: *Федора — замочи хвосты (конец лета). Пришел Федул, ветер подул*. Однако, несмотря

на устойчивость поэтической формы, значение той или иной пословицы или поговорки со временем может переосмысляться, даже если не меняются её словесное наполнение и синтаксический порядок: «пословицы и поговорки, возникшие как жанр народной поэзии в глубокой древности, живут активной жизнью на протяжении многих веков: одни — без изменений, другие — постепенно изменяясь и переосмысляясь; устаревшие забываются, их место занимают вновь созданные» [Зуева, Кирдан, 2003: 121].

Испанский детский фольклор

В текстах детского фольклора испанские исследователи выделяют отдельный жанр — детские молитвенные обращения к святому заступнику (*oraciones*), имеющие общие черты с обрядовыми формами и материнским фольклором. От канонических молитвенных текстов их отличает наивный детский взгляд на мир, характер просьб, свободная форма, а также синтаксические и художественные средства, доступные ребенку, — повторы, рифма, уменьшительные суффиксы: *A acostarme voy, sola y sin compañía, / la Virgen María está junto a mi cama; / me dice me quedo: mi niña, reposa, / y no tengas miedo de ninguna cosa.*

Заклички и дразнилки

Обратиться с просьбой или благодарностью дети вслед за взрослыми могли и к миру природы. **Закличка** как один из жанров магического фольклора [Мельников, 1987: 60] отражает языческую веру в природные силы (*Que llueva, que llueva, / la virgen de la cueva, / los pajaritos cantan, / las nubes se levantan...*). Еще большую схожесть с паремиями имеют краткие обращения, наделяющие особыми функциями католических святых, например, в случае утери какого-либо предмета, следует обращаться к святому Антонию (*San Antonio, San Antonio, más vale mi peilero que un demonio*), если потерялась иголка — к святой Рите (*Santa Rita, Santa Rita, que parezca mi agujita*). Эта же святая, а также *San Andrés* часто используются в таком жанре, как **отговорка** (*Santa Rita, Santa Rita, lo que se da, no se quita; San Andrés, San Andrés, lo que se da se devuelve otra vez*). Наиболее частотной ситуацией для использования отговорки является ситуация, когда ребенок не хочет отдавать обратно какую-либо вещь. К детской сатире можно отнести также и **жанр уловов** (*Quien fue a Sevilla, perdió su silla, Quien fue y volvió, se la quitó*) и **дразнилок**, которые используются для высмеивания физических недостатков (*Hombre chiquitín, embustero y bailarín*). В испанской традиции подобные жанры получили название *bromas* и *formulillas*.

Считалки и скороговорки

Установление иерархии в детских играх становится основной задачей таких жанров, как игровые прелюдии, **считалки и жеребьевки** (*comienzos de juego, prácticas introductorias*): «Para evitar las disputas que de ello puedan

provenir, se han ideado diferentes fórmulas» [Serra Boldú, 1944: 545]. Помимо основной функции, считалки могут служить для объединения детей как носителей тайного знания благодаря элементам тайного счета (*Эни-бэни...*), подражанию неведомым языкам (*Gori-gori-gori...*) и обязательному выбыванию из группы в конце (*Выйди вон*): — *Pito, pito, gorgorito, / dónde vas tú, tan bonito / — A la era verdadera, / pin, pon, fuera / Tú te vas y tú te quedas.*

Выбор в пользу формы, а не содержания, делается в народном сознании и при создании таких словесных игр, как **скороговорки** (*trabalenguas*), где основная задача — сочетать трудные для произношения слова и слоги с целью проверки четкости артикуляции. С этой целью используются аллитерации и ассонансы, тавтологические повторы и внутренние рифмы. Скороговорки группируются вокруг звуков и звукосочетаний, произношение которых представляет трудность для носителей языка, так, в испанском языке наиболее частотны скороговорки, тренирующие произношение групп *tr-* (*Tres tristes tigres...*), *-bl-*, *cl-* (*Pablito clavó un clavito...*), звуков, передаваемых буквами *r*, *ll*, *j*, *g*, *s*, *c* (*Un carro que corre va corriendo al mar...*, *El grillo no chilla, que chilla la grulla ...; Si la bruja embruja al brujo ...*), а также повторяющихся гласных (*Coto roso coto roso, roso coto compro*). Для проверки произношения и языковой идентификации используется жанр **шибболет**, в котором проводится специальный отбор элементов и словосочетаний, представляющих трудность для тех, кто не является носителем языка, например, скопление межзубных звуков в испанском языке (*El cielo está enladrillado...*) или шипящих в каталанском (*Setze jutges...*). Скороговорки, таким образом, иллюстрируют внимательное отношение народа к своему языку, нестандартность мышления и основные модели словотворчества.

Загадки

Близость к тайной речи — важный элемент текстов загадок (*adivinanzas, acertijos, enigmas*), сохранивших отголоски древних мифологических представлений, магических действий и функционально отражающих испытания обряда инициации. Сравнивая загадки и пословицы, Д.Н. Садовников [Садовников, 1959: 258] указывает на разницу в содержании: если древние загадки отражают свободную фантазию народа, то в более поздней пословице эта фантазия подвергается переосмыслению с позиции здравого смысла. «Жанр загадки обладает миромоделирующим потенциалом, который реализуется в особой жанровой картине мира. Тематическая организация традиционных и современных текстов загадок отражает актуальную для фольклорного коллектива картину мира» [Медведева, 2022: 163].

Среди художественных приемов, традиционных для загадки, стоит выделить олицетворение, метафору, метонимию, антитезу, игру слов, рифму и диалог. «La gracia del enigma o adivinanza está en saberlo presentar con elegancia en breves palabras, pero condensando, por decirlo así, la sagacidad en su planteamiento» [Serra Boldú, 1944: 559].

В жанровом отношении загадка близка к таким формам, как анекдот, поддѣвка и другим, поддерживающим соревновательный момент. В сюжетном плане — может пересекаться со сказочным или иным видом повествования, поскольку многие сказочные сюжеты развиваются именно благодаря разгадыванию загадок. Тематически многие загадки связаны с описанием природы (*Un platito de avellanas, / que de día se recoge y de noche se derrama* — звезды на небе), растений и животных (*Si la tienes, la buscas; si no la tienes / ni la buscas ni la quieres* — блоха), внешним видом человека (*Fui al monte, pude cortar / y no pude rajar* — волосы), предметами одежды и быта (*Tamaño como una cazuela, / tiene alas y no vuela.* — шляпа), семейными отношениями (*Dos madres y tres hijas, / van con tres mantos a misa* — мать, дочь и внучка), трудовой деятельностью (*Pecoso de viruelas es el zagal, / y trepa en lo más alto para ayudar* — наперсток).

Испанские загадки могут отражать также религиозную традицию (*Adivina, adivinanza, / ¿cuál es el ave que no tiene panza?* — Аве Мария) и представления, связанные со смертью (*Una vieja va por brevas, / y las coge sin mirar, / blandas, duras, chicas, grandes, y de Dios viene «enviá»*). Отдельного внимания заслуживают загадки из сборника Ф. Кабальеро⁶, в которых зашифрованы названия букв (*Redonda soy como el mundo; / sin mí no puede haber Dios, / Para y Cardenales, sí; / pero Pontífices, no.* — Буква «О»).

Загадки уходят своими корнями в древние анимистические представления о природе, религиозные и социальные институты прошлого, архетипические фольклорные сюжеты и иллюстрируют полифункциональность жанров фольклора. «Один из древнейших поэтических малых жанров фольклора — загадка — занимает исключительное положение в системе жанров устного народного творчества, являясь в равной степени достоянием как взрослой, так и детской традиции» [Круглов, 2002: 51].

* * *

Проанализировав основные свойства малых жанровых форм испанского фольклора, отметим, что данные тексты многочисленны и чрезвычайно разнообразны. Каждый жанр испанской фольклорной традиции, безусловно, заслуживает внимания и может стать темой отдельного исследования. Сравнительный подход позволяет выявить емкость, функциональную неоднозначность и изменчивость формы подобных текстов, тем более если учитывать, что в своих работах испанские фольклористы часто объединяют под термином *formulillas variadas* разные единицы, а термин *паремия* в обеих традициях подразумевает изучение целого ряда текстов. Наибольшим функциональным разнообразием отличаются загадки, которые могут выполнять сюжетообразующую роль в сказочном повествовании, служить приме-

⁶ Caballero F. (1921) *Cuentos, adivinanzas y refranes populares...*

ром детского словотворчества, встречаться в народных песнях, проявлять сходство с сатирическими жанрами, переходить в пословицы, в обрядовый и игровой фольклор. Жанровые границы фольклорного творчества в таком случае стерты: малые жанры, как ни одна другая жанровая форма фольклора, многофункциональны. Нельзя не отметить художественное своеобразие малых форм, богато украшенных такими средствами выразительности, как метафора, сравнение, антитеза, гипербола, игра слов, рифморитмическая организация. «Раскрывая одну из ярких страниц русского устно-поэтического творчества, этот материал является убедительнейшим доказательством талантливости народа, своеобразным фактическим подтверждением <...> художественных вкусов <...> на разных этапах развития человеческого общества» [Митрохин, 1979: 3].

Фольклорные жанровые традиции Испании складывались под влиянием факторов географического, исторического, религиозного и лингвистического характера: «Этносы этой многонациональной страны сумели сохранить свои обычаи и язык, верования и суеверия, что отразилось на нескольких существующих на полуострове мифологических системах, причем в одних областях они развивались более или менее автономно (Астурия, Кантабрия, Страна Басков), а в других, таких как Андалусия или Каталония, стали сплавом по крайней мере пяти-шести систем религиозных и языческих мифологий» [Оболенская, 2018: 21]. И если некоторые пословицы и поговорки могут иметь наднациональный характер, то жанрам детского фольклора свойственна особо прочная географическая привязка, ярко иллюстрирующая процессы межпоколенной преемственности, сохранения и передачи национальных традиций.

Список литературы / References

- Аникин В.П. (2004) *Теория фольклора*, Москва, Издательство КДУ, 431 с.
 Anikin V.P. (2004) *Teoriya fol'klora* [Folklore theory], Moscow, Izdatel'stvo KDU, 431 p. (In Russian)
- Зуева Т.В., Кирдан Б.П. (2003) *Русский фольклор*, Москва, Флинта, Наука, 340 с.
 Zueva T.V., Kirdan B.P. (2003) *Russkii fol'klor* [Russian folklore], Moscow, Flinta, Nauka, 340 p. (In Russian)
- Ковшова М.Л. (2022) *Лингвокультурологический анализ идиом, загадок, пословиц и поговорок: антропонимический код культуры*, Москва, URSS, 400 с.
 Kovshova M.L. (2022) *Lingvokulturologicheskii analiz idiom, zagadok, poslovits i pogovorok: antroponimicheskii kod kul'tury* [Linguoculturological analysis of idioms, riddles, proverbs, and sayings: the anthroponymic code of culture], Moscow, URSS, 400 p. (In Russian)
- Коккьяра Дж. (1960) *История фольклористики в Европе*, Москва, Издательство Иностранной литературы, 694 с.

Cocchiara D. (1960) *Istoriya fol'kloristiki v Evrope* [History of folkloristics in Europe], Moscow, Foreign Languages Publishing House, 694 p. (In Russian)

Круглов Ю.Г. (ред.) (2002) *Библиотека русского фольклора. Детский фольклор*, Москва, Русская книга, 554 с.

Kruglov Yu.G. (ed.) (2002) *Biblioteka russkogo fol'klora. Detskii fol'klor* [Library of Russian Folklore. Children's folklore], Moscow, Russkaya kniga, 554 p. (In Russian)

Мед Н.Г. (2007) *Оценочная картина мира в испанской лексике и фразеологии. На материале испанской разговорной речи*, Санкт-Петербург, Изд. С. Петербургского университета, 235 с.

Med N.G. (2007) *Otsenochnaya kartina mira v ispanskoi leksike i frazeologii. Na materiale ispanskoi razgovornoj rechi* [An estimated picture of the world in Spanish vocabulary and phraseology. Based on the material of Spanish colloquial speech], Saint Petersburg, St. Petersburg University Press, 235 p. (In Russian)

Медведева Е.С. (2022) *Лингвокультурологический анализ репрезентации флоры и фауны в испаноязычных загадках (на материале пиренейского и мексиканского национальных вариантов)*, Дисс. ... канд. филол. наук, Москва, 187 с.

Medvedeva E.S. (2022) *Lingvokul'turologicheskii analiz reprezentatsii flory i fauny v ispanoyazychnykh zagadkakh (na materiale pireneiskogo i meksikanskogo natsional'nykh variantov)* [Linguoculturological analysis of the representation of flora and fauna in Spanish-language riddles (based on the material of the Iberian and Mexican national variants)], PhD. Thesis, Moscow, 187 p. (In Russian)

Мельников М.Н. (1987) *Русский детский фольклор*, Москва, Просвещение, 240 с.

Meľnikov M.N. (1987) *Russkii detskii fol'klor* [Russian children's folklore], Moscow, Prosveshchenie, 240 p. (In Russian)

Митрохин В.Н. (1979) *Малые жанры русского фольклора. Пословицы, поговорки, загадки*, Москва, Высшая школа, 287 с.

Mitrohin V.N. (1979) *Malye zhanry russkogo fol'klora. Poslovitsy, pogovorki, zagadki* [Small genres of Russian folklore. Proverbs, sayings, riddles], Moscow, Vysshaya shkola, 287 p. (In Russian)

Оболенская Ю.Л. (2004) *Легенды и предания Испании*, Москва, Высшая школа, 127 с.

Obolenskaya Yu.L. (2004) *Legendy i predaniya Ispanii* [Legends and tales of Spain], Moscow, Vysshaya shkola, 127 p. (In Russian)

Оболенская Ю.Л. (2018) *Мир испанского языка и культуры*, Москва, Ленанд, 254 с.

Obolenskaya Yu.L. (2018) *Mir ispanskogo yazyka i kul'tury* [The world of Spanish language and culture], Moscow, Lenand, 254 p. (In Russian)

Пропп В.Я. (1989) *Фольклор и действительность*, Москва, Наука, 233 с.

Propp V.Ya. (1989) *Fol'klor i deistvitel'nost'* [Folklore and reality], Moscow, Nauka, 233 p. (In Russian)

Садовников Д.Н. (1959) *Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач*, Москва, Изд. Московского Университета, 258 с.

Sadovnikov D.N. (1959) *Zagadki russkogo naroda. Sbornik zagadok, voprosov, pritch i zadach* [Riddles of the Russian people. A collection of riddles, questions, parables, and tasks], Moscow, Moscow University Press, 258 p. (In Russian)

Соколов Ю.М. (2007) *Русский фольклор*, Москва, Издательство Московского университета, 541 с.

Sokolov Yu.M. (2007) *Russkii fol'klor* [Russian folklore], Moscow, Moscow University Press, 541 p. (In Russian)

Сулимова Н.Г. (2005) *История развития испанской грамматической мысли (XV–XIX вв.)*, Москва, МАКС Пресс, 331 с.

Sulimova N.G. (2005) *Istoriya razvitiya ispanskoi grammaticheskoi mysli (XV–XIX vv.)* [The history of the development of Spanish grammatical thought (XV–XIX centuries)], Moscow, MAKS Press, 331 p. (In Russian)

Cuartero Sancho P. (1993) *Origen grecolatino de refranes castellanos del Siglo de oro* [Greco-Latin origin of Castilian proverbs of the Golden Century]. URL: https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/002/007_cuartero.pdf (accessed: 15.08.2023). (In Spanish)

Navascués J.M. (1943) Historia del Folklore [History of Folklore], in Carreras y Candi F. (ed.) *Folklore y costumbres de España. T. 1* [Folklore and customs of Spain. Vol. 1], Barcelona, Ediciones Merino, pp. 3–164. (In Spanish)

Sardelli M.A. (2008) Las ediciones del Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627) de Gonzalo Correas [Editions of the Vocabulary of proverbs and proverbial phrases (1627) by Gonzalo Correas], *Culturas Populares. Revista Electrónica*, no. 6, 16 p. URL: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/sardelli.pdf> (accessed: 15.08.2023). (In Spanish)

Sevilla Muñoz J., Crida Álvarez C.A. (2013) Las paremias y su clasificación [Paremias and their classification], *Paremia*, no. 22, pp. 105–114. (In Spanish)

Serra Boldú V. (1944) *Folklore infantil* [Folklore infantil], in Carreras y Candi F. (ed.) *Folklore y costumbres de España. T. 2* [Folklore and customs of Spain. Vol. 2], Barcelona, Ediciones Merino, pp. 537–598. (In Spanish)

О латиноамериканском фольклоре: истоки, жанры, своеобразие

© Кофман А.Ф., 2023

Андрей Федорович Кофман, д-р филол. наук, заместитель директора по научной работе Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, заведующий Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени.
121069, Москва, ул. Поварская 25а
ORCID: 0000-0002-3799-9343 E-mail: andrey.kofman@gmail.com



Аннотация. Понятие «латиноамериканский фольклор» — огромное и разнородное явление, состоящее из разных слоев, что было определено историческими условиями его формирования, бытования и эволюции. Особое место в этой картине занимает креольский фольклор, который восходит своими истоками к испанской народной поэзии, привнесенной в Америку в колониальный период. Специфический характер исторических и социально-экономических обстоятельств, в которых происходило формирование креольского фольклора, обусловил его позднее становление, тесную связь с профессиональной литературой, коренное преобразование и переосмысление исходной испанской песенно-поэтической народной традиции. В результате синкретизации креольский фольклор вобрал в себя разнородные элементы индейского и африканского народного творчества. Основные жанры креольского фольклора: романс, десима (глосса) и копла; они прошли причудливую эволюцию с момента возникновения в Испании и затем уже в Новом Свете. Характер и содержание фольклорных мотивов и сюжетов, отражающих коллективное сознание и психологию латиноамериканцев, обусловил особый опыт жизни в американских колониях, где такие качества, как отвага, мужество, агрессивность, насилие, во многом стали нормой бытия. Одновременно шла фольклоризация романтической поэзии, ее тематическое упрощение и приспособление для бытования в коллективной среде. Народная песенно-поэтическая традиция, особенно куплеты и романсы, приобретали искусственную манерную сентиментальность. Романтические песни достигли большой популярности и в настоящее время существуют в разных жанрах в разных странах Латинской и Карибской Америки. Формы креольского фольклора ждут своего изучения с учетом новых социальных условий.

Ключевые слова: латиноамериканский фольклор, испаноязычная народная поэзия, креольский фольклор, национальный художественный образ мира, испанская колонизация Америки, фольклорные жанры, романс, десима, копла, специфика традиции, исторический опыт

Для цитирования: Кофман А.Ф. (2023) О латиноамериканском фольклоре: истоки, жанры, своеобразие. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 164–183. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-164-183

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Folklore latinoamericano: raíces, géneros, idiosincrasia

© Kofman A.F., 2023

Andrey F. Kofman, Doctor en Filología, vicedirector, jefe del Departamento de Literatura Contemporánea de Europa y América, Instituto de Literatura Mundial Máximo Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia.

121069, Rusia, Moscú, calle Povarskaya, 25a

ORCID: 0000-0002-3799-9343

E-mail: andrey.kofman@gmail.com

Resumen. El folklore latinoamericano es un fenómeno heterogéneo que abarca diferentes niveles lo que se determinó por las condiciones históricas de su formación, existencia y evolución. El llamado folklore criollo que remonta a la poesía popular española traída por los españoles a América durante el período colonial, ocupa un lugar especial. El carácter específico de las circunstancias históricas y socioeconómicas, bajo la influencia de las cuales venía formándose el folklore criollo, condicionó tanto su formación relativamente tardía como la transformación y la reinterpretación de la original tradición popular poética española. Como resultado de la sincretización, el folklore criollo incorporó elementos diversos del arte popular de los pueblos autóctonos, también de origen africano. Los principales géneros del folklore criollo son romance, décima (glossa) y copla las que han evolucionado desde su nacimiento en España y luego ya en el Nuevo Mundo, adonde vinieron junto con oleadas de inmigrantes españoles. Las condiciones específicas de la vida en las colonias americanas, en las cuales tales cualidades psicológicas como el coraje, la valentía, la agresividad y la violencia se convirtieron en la norma de la existencia, determinaron el contenido, los motivos y las tramas del folklore. Al mismo tiempo, «se folklorizaba» la poesía romántica, se adaptaba al entorno colectivo, se simplificaban los temas. Las canciones populares y los romances obtenían carácter sentimental, artificialmente dramático, de sufrimiento exagerado. Las canciones románticas han alcanzado gran popularidad, ya que existen actualmente en diferentes países de América Latina en diferentes formas o géneros, a saber, el corrido, la canción ranchera, el yaraví, la mulisa entre otros. El ejemplo de la folklorización de estilo romántico fue la canción tanguera que se formó en Argentina y Uruguay como composición *amateur* masiva en los años 20 del siglo XX. Diferentes géneros del folklore criollo están presentes con su propia específica en todos los países de Latinoamérica y el Caribe y merecen nuevos estudios tomando en cuenta nuevas condiciones del desarrollo social y humano.

Palabras clave: folklore latinoamericano, poesía popular hispana, folklore criollo, imagen artística nacional, colonización española de América, géneros folclóricos, romance, décima, copla, especificidad de la tradición, experiencia histórica

Para citar: Kofman A.F. (2023) Folklore latinoamericano: raíces, géneros, idiosincrasia, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 164–183. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-164-183

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Latin American Folklore: Roots, Genres, Uniqueness

© Kofman A.F., 2023

Andrey F. Kofman, Doctor of Philology, Deputy Director, Head of the Department of Modern European and American Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science
 121069, Russia, Moscow, Povarskaya street, 25a
 ORCID: 0000-0002-3799-9343 E-mail: andrey.kofman@gmail.com

Abstract. Latin American folklore is a heterogeneous phenomenon, encompassing different levels, which has been determined by the historical conditions of its formation, existence and evolution. The so-called folklore criollo, which dates back to the Spanish folk poetry brought by the Spaniards to America during the colonial period, is an important part of the Latin American folklore. The specific character of historical and socio-economic circumstances that influenced the formation of the folklore criollo, explain its relatively late formation, as well as the transformation and reinterpretation of the original Spanish popular poetic tradition. As a result of syncretisation, Creole folklore has incorporated various elements of the folk art of the indigenous peoples, including those of African origin. The main genres of Creole folklore are romance, décima (glossa) and copla, which have evolved since their birth in Spain and later in the New World, where they came with waves of Spanish immigrants. The specific conditions of life in the American colonies, in which such psychological qualities as courage, bravery, aggressiveness and violence became the norm of existence, determined the content, motifs and plot of folklore. At the same time, romantic poetry was «folklorised», it was adapted to the collective environment, its themes were simplified. Folk songs and romances were given a sentimental, artificially dramatic character of exaggerated suffering. Romantic songs have achieved great popularity, as they exist today in different Latin American countries in different forms or genres, namely the corrido, the song ranchera, the yaraví, the mulisa, among others. The example of the folklorisation of the romantic style was the tango song that was formed in Argentina and Uruguay as a massive amateur composition in the 1920s. Different genres of Creole folklore are present with their own specificity in all Latin American and Caribbean countries and deserve new studies taking into account new conditions of social and human development.

Key words: Latin American folklore, Hispanic folk poetry, Creole folklore, national artistic worldview, Spanish colonization of America, folklore genres, romance, décima, copla, specificity of tradition, historical experience

For citation: Kofman A.F. (2023) Latin American Folklore: Roots, Genres, Uniqueness, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 164–183. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-164-183

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Интервью с Андреем Кофманом, доктором филологических наук, заместителем директора Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, зав. Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени. Беседу вели главный редактор «Ибероамериканских тетрадей» Елена Астахова и заместитель главного редактора Александр Кожановский.

— Андрей Фёдорович, вы — известный специалист по латиноамериканской литературе, художественным образам латиноамериканского мира, а также автор замечательных книг по истории Конкисты. Сегодня мы разговариваем с вами о латиноамериканском фольклоре, который в особой форме отражает национальную культурную и языковую самобытность, а также питает профессиональную литературу мотивами, образами и представлениями о мире и человеке в нем. Фольклор в странах Латинской Америки, несомненно, имеет свою специфику в силу исторических причин, о которых мы поговорим ниже. А сначала вопрос: когда вы заинтересовались этой проблематикой?

— Так получилось, что мой путь в латиноамериканистике начался именно с фольклорных штудий. Кандидатскую диссертацию я защитил по мексиканской народной лирической песне.

— Где вы собирали материал для диссертации? В Мексике?

— Помилуйте, какая Мексика! Об этом даже не мечталось. Материал я собирал в библиотеке. Таков был в ту эпоху устоявшийся жанр научной деятельности, когда студенты, аспиранты, даже сложившиеся ученые нередко писали о том, что вживую не видели.

— Вы занимались именно мексиканским фольклором?

— Нет, конечно. Понять своеобразие мексиканского фольклора невозможно, не зная испанскую народную песню и не представляя себе, хотя бы в общих чертах, состав фольклора других испаноязычных стран Латинской Америки. Поэтому мне приходилось все время расширять охват материала. Результатом этих исследований стала глава «Креольский фольклор», опубликованная во втором томе «Истории литератур Латинской Америки» [Кофман, 1988: 552–582].

— Давайте дадим концептуальное определение для наших читателей, что такое «латиноамериканский фольклор». Каковы его истоки?

— Понятие «латиноамериканский фольклор» имеет право на существование в чисто географическом смысле: то есть это весь массив фольклора, бытующего на пространстве двух континентов. Но этот массив очень разнороден.

В фольклоре Латинской Америки можно выделить четыре основных слоя произведений (не считая промежуточных и периферийных).

Первый — сохранившийся в более или менее чистом виде индейский фольклор древнего происхождения: этот слой разноразноязычен и очень разнороден. Сколько сохранилось индейских языков в Латинской Америке? Десятки, если не сотни. И каждый из этих языков имеет свою фольклорную традицию.

Второй слой — так называемый метисский фольклор, он сформировался в результате разрушения и изменения традиционных форм индейской поэзии под влиянием испанской народной и профессиональной литературы. Метисский фольклор представлен самыми разнообразными — как в тематическом, так и в стилистическом отношении — промежуточными формами смешения традиций: это и традиционные песни на индейских языках с заметным влиянием испанского мелоса и ритма, и тексты на индейских языках, созданные в позднее время по канонам испанской метрической системы, и «вольные переводы» испанских песен на местные языки, и даже двуязычные песни (такие встречаются в Эквадоре и Парагвае). Метисский фольклор бытует практически везде, где коренное население не окончательно ассимилировалось.

Третий слой — пожалуй, самый узкий — афроамериканский фольклор, распространенный в отдельных зонах региона: в самом ярком виде бытует в странах Карибского бассейна, на океаническом побережье Бразилии, Колумбии, Венесуэлы и на Тихоокеанском побережье Панамы, Эквадора. Следует сразу оговорить, что африканские языки в Латинской Америке не сохранились, афроамериканский фольклор существует на европейских языках, главным образом на испанском и португальском.

Основным слоем латиноамериканского фольклора в количественном и качественном отношении уже с XVIII в. стала испаноязычная народная культура, получившая название «креольский фольклор». Возвращаясь к понятию «латиноамериканский фольклор», вы теперь поймете, какое количество специалистов требуется для того, чтобы изучить весь этот богатейший материал. Что же касается меня, то я изучал только испаноязычную народную поэзию Латинской Америки, причем изучал исключительно как текстолог, а не музыковед.

— Вы представили креольский фольклор основным слоем латиноамериканского фольклора. При этом упомянули о количественных и качественных параметрах. С количественным измерением все более или менее понятно:

попросту говоря, вы хотели сказать, что наибольшее количество фольклорных произведений создано именно в поле креольского фольклора. А вот с качественным параметром не совсем ясно. Вы имели в виду, что креольский фольклор обладает более высоким художественным качеством?

— Никоим образом. Это, знаете ли, очень скользкий путь — сравнивать в ценностном отношении произведения, принадлежащие к совершенно различным традициям. Что лучше: заклинательная песня какого-нибудь амазонского племени или мелодичная народная песня, какую повсюду распевают мексиканцы. Не лучше и не хуже, такая система оценки вообще неприменима. Говоря о качественном критерии, я имел в виду другое. А именно то, что, в отличие от пестро-лоскутных слоев индейского и метисского фольклора, креольский предстает как относительно целостная традиция континентального масштаба. Здесь требуется разъяснение.

Каждая из двух с лишним десятков испаноязычных стран Нового Света обладает собственным набором фольклорных текстов, которые позволяют с полным на то правом говорить о мексиканском, колумбийском, чилийском и так далее фольклоре. И все же различия между этими национальными вариантами не столь основательны, как между, положим, английским, испанским и сербским фольклором. Все же мексиканская, колумбийская, чилийская и другие народные культуры принадлежат единой традиции. Что их объединяет? Прежде всего язык, а язык, как известно, это и способ мышления, художественного в том числе, не зря же говорят о языковой картине мира. Национальные варианты сходны в общих особенностях своего исторического формирования. Кроме того, они имеют сходную систему жанров. Наконец, во всех этих национальных вариантах присутствует некоторый массив более или менее сохранившейся испанской народной песни, которая повсюду подверглась приблизительно одинаковым содержательным преобразованиям.

— *Андрей Фёдорович, разъясните для наших читателей, каковы особенности исторического формирования креольского фольклора? Как он связан с латиноамериканской литературной традицией?*

— Эти особенности носят, скажем так, типологический характер и решительно отличают культуры Старого и Нового Света. Прежде всего, эти отличия проявляются в специфическом соотношении фольклора и профессиональной литературы. Древние литературы европейских стран возникли и возрастали на питательной почве народного творчества, которое составляет базовый слой той или иной национальной культурной традиции. Именно в фольклоре сотворяется национальный художественный образ мира, именно из фольклора приходят в литературу многие постоянные образы и мотивы.

Совершенно иная ситуация, в силу особых исторических причин, сложилась в латиноамериканской культуре. Развиваться на основе древнего фольклора индейских народов она в принципе не могла: во-первых, из-за языкового барьера; во-вторых, потому что в процессе взаимодействия индейских и иберийской культур последняя активно доминировала. В частности, это выражалось в частичном или полном разрушении индейских фольклорных традиций в процессе ассимиляции автохтонных народов.

Субстратом испаноамериканской культуры не могло в полной мере служить испанское народное искусство, отражавшее иную историю и реальность, другое природное пространство, другой социально-исторический опыт. Коль скоро мы признаем, что латиноамериканская культура сущностно отлична от испанской, то придется признать и то, что испанское народное искусство не способно выражать сущности этой культуры. И хотя в Америке сохранилось немало бытующих песен испанского происхождения, вовсе не они определяют облик креольского фольклора. Его определяют содержательные преобразования испанской народной лирики, о которых я скажу позже.

Итак, креольский фольклор, сформировавшийся в новой исторической, природной и этнокультурной среде, мог бы составить основу испаноамериканской традиции и отразить ее своеобразие. Однако до конца XVIII в. креольского фольклора — в качестве устойчивой самостоятельной традиции, а не разрозненных произведений — попросту не существовало. Это не значит, что в колониальную эпоху в Латинской Америке не сочинялись новые, возможно, и вполне своеобразные песни и романсы.

Создать фольклорный текст может, в принципе, любой человек в любое время. Но для того чтобы этот текст вошел в сферу активного и длительного бытования, чтобы он стал частью фольклорного сознания, требуется наличие относительно стабильной и замкнутой общности людей с устойчивыми внутриколлективными связями и отношениями. А для распространения текста за пределы данного коллектива (села, города) в масштабах целого ареала или провинции необходимо наличие устойчивой системы отношений между коллективами, которая достигается только при определенной плотности населения и в условиях относительно стабильного бытия. Ни того ни другого на ранних этапах колонизации в Америке не было и быть не могло.



*Картина «Касты»,
показывающая пары разных рас
(метисы, мулаты, креолы...),
организованных в иерархическом
порядке*

Испанские поселения в Новом Свете в XVI и XVII вв. не представляли собой устоявшихся коллективных общностей. Плотность креольского населения в колониях была очень низкой, поселения отстояли друг от друга на значительные расстояния, связь между ними осуществлялась нерегулярно, да и состав их беспрестанно менялся. Только в XVIII в., когда в Америке устоялся определенный уклад жизни, сформировались относительно стабильные городские и сельские коллективы, когда в орбиту испаноязычной культуры была вовлечена большая часть коренного населения, началось образование креольской фольклорной традиции, расцвет которой приходится уже на XIX в.

— Но ведь формирование латиноамериканской культуры, в первую очередь литературы, началось гораздо раньше, уже в первых памятниках эпохи Конкисты, которые закладывали основы художественного кода рождающейся литературной традиции. Таким образом, в колониальный период креольское самосознание главным образом проявлялось в литературных произведениях и в профессиональных искусствах, которые развивались вне опоры на фольклор и народное искусство. Позднее формирование креольского фольклора каким-то образом сказалось на его строе?

— Конечно. Креольский фольклор — это народное искусство Нового времени, формировавшееся под непосредственным влиянием процессов и изменений, которые были свойственны той эпохе, а именно: рост городов, развитие информации и книжно-издательского дела, секуляризация общественного сознания.

Относительно креольского фольклора я хочу выделить два существенных момента. Первый. В фольклоре древнего происхождения сохраняются мифологические мотивы, символика, связанная с анимистическим мировосприятием, и прочие художественные элементы, уводящие в глубь веков. В креольском фольклоре подобного рода художественные элементы присутствуют в минимальной степени, и все они чудом сохранились в текстах испанского происхождения. Я говорю о чуде потому, что с испанскими текстами, перенесенными в Новый Свет, происходили преобразования, какие я называю процессом десимволизации. Древняя символика, сохранившаяся в испанских текстах, американскому носителю фольклора становится непонятна, особенно если исполнителем является метис или мулат, и он от нее избавляется, а иногда даже вполне сознательно ее пародирует.

Вторая особенность креольского фольклора как искусства Нового времени — его тесная связь с профессиональными искусствами, включая литературу.

Само становление и развитие креольских песенных жанров можно представить в виде последовательного ряда фольклоризаций профессиональной поэзии, причем этот ряд фольклоризаций начался в Испании еще

до открытия Америки. В XV–XVII вв. в Испании произошла радикальная смена фольклорных традиций. Что же случилось? Случилась мода на фольклорную лирику в среде профессиональных поэтов. И эта мода сложила так называемую *escuela popularizante*. Если переводить буквально, то самым точным стал бы перевод «народствующая школа»: представители этой школы стилизовали древние крестьянские песни, органически связанные с анимизмом и аграрно-магической символикой.

Но при этом они значительно перерабатывали форму народных песен, сообразуя ее с литературным каноном, с его четкой метрикой, точной рифмой, фиксированной строфой. «Народствующая» поэзия пошла в народ, в фольклорную среду, где была основательно переработана: литературный стиль усваивался не буквально, а обобщался, упрощался, лишался всего индивидуального, словом, приспособлялся для восприятия и самовыражения коллектива. Интервенция литературы привела к тому, что исконные песни исчезли из бытования, сменившись на полулитературный фольклор, бытующий доныне. Именно эти песни, публиковавшиеся в кансьонерос (песенниках), были перенесены в Новый Свет потоками эмигрантов и составили тот первичный слой народной поэзии, на основе которого развивались креольские жанры. С XVII в. в Испании народная поэзия отходит от литературы. В Америке такого разрыва с профессиональным искусством не произошло: креольский фольклор и дальше развивался в теснейшем контакте с литературой.

— *Итак, бытовавший в Испании фольклор переносится в Новый Свет. В каких жанрах он существует?*

— Главное место в креольском фольклоре занимают песенные и песенно-танцевальные жанры. В целом все песенные произведения креольского фольклора можно разделить на две большие группы: тексты, генетически восходящие к испанскому фольклору XVI–XVII вв., и песни, формировавшиеся на протяжении XIX в. в результате усвоения и переработки заимствований из испанского слоя культуры.

Основной массив этого фольклора — народная песня, представленная тремя основными жанрами: романс, десима (другое название глосса) и копла¹. Рассмотрим их поочередно.

¹ Копла (исп. *copla*), куплет — малая форма испанского песенного фольклора, четверостишие. Содержит законченный лирический сюжет, а также другие темы «на все случаи жизни». Испанская копла сложилась в Андалусии в Средние века в результате тесного взаимодействия трёх культур: испанской, арабской и еврейской. В настоящее время копла существует в самых разных диалектных и региональных вариантах в испаноязычных странах. — *Прим. ред.*



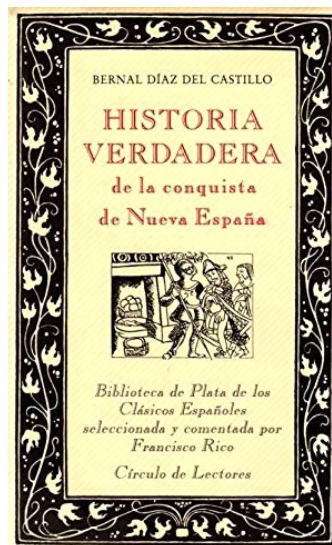
Копла. Мануэль Кабраль.
Ок. 1850–1890

Знаменитый испанский романс, эмблема испанской культуры... Что с ним произошло в Америке? Но сначала о том, что с ним произошло в Испании. Традиционный испанский романс зародился в XIV в., пережил мощный, но кратковременный расцвет в XV в., а уже с начала XVI в. обнаружил признаки упадка, или, следуя терминологии Р. Менендеса Пидаль², вступил в «рапсодический период» своего существования, когда новые тексты в традиционной форме уже не появлялись, а старые постепенно «уходили» из верхних и средних слоев общества, сохраняясь как пережиток в крестьянской культуре. К тому же романс испытал столь же мощное воздействие литературы, как и древ-

няя крестьянская песня: что касается формы, то традиционный монорим был вытеснен строфическим романсом, что касается содержания, то эпические темы борьбы с маврами уступили место частным сюжетам и хозяином сцены стал так называемый новеллистический романс. Почему? Да потому что всему свое время. Эпическое время романса безвозвратно ушло.

— А как же грандиозная эпопея открытия и завоевания двух ранее неведомых материков? Чем не питательная почва для нового цикла романсов?

— Да только в Америке на этой почве выросли эпопеи в сфере литературы — я имею в виду грандиозную стихотворную книгу конкистадора Хуана де Кастельяноса (Juan de Castellanos, 1522–1607) «Элегии о достойных мужах Индий» («Elegías de varones ilustres de Indias», 1589)³, великую «Арауканию» (La Araucana, 1569, 1578, 1589) Алонсо де Эрсилья-и-Суньиги (Alonso de Ercilla, 1533–1594)⁴, хронику (Historia verdadera de la conquista de la



Обложка хроники
Берналя Диаса де Кастильо
«Правдивая история
завоеваний Новой Испании»,
1991

² Рамон Менендес Пидаль (Ramón Menéndez Pidal, 1869–1968) — выдающийся испанский ученый-энциклопедист, филолог, историк и фольклорист, принадлежал к интеллектуальному «поколению 1898 года». Возглавлял Королевскую академию испанского языка (RAE) в 1925–1939 и 1947–1968 гг. — Прим. ред.

³ de Castellanos J. Elegías de varones ilustres de Indias. URL: http://books.google.es/books?id=vnEGAAAQAAJ&source=gbs_navlinks_s (accessed: 20.08.2023).

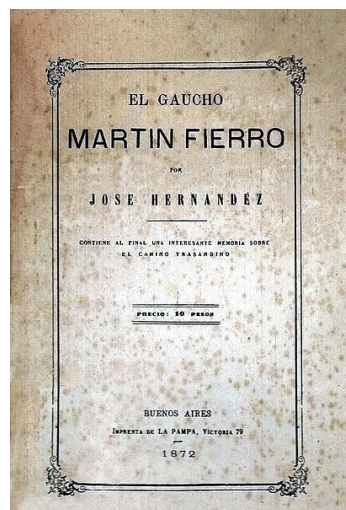
⁴ de Ercilla A. La araucana. URL: https://es.wikisource.org/wiki/La_araucana (accessed: 20.08.2023).

Nueva España, 1568) Берналя Диаса дель Кастильо (Bernal Díaz del Castillo, 1496–1584)⁵ и произведения других хронистов Америки. А в лоне фольклора ничего значительного не возросло. Почему не возросло в Новом Свете, я об этом уже говорил. Почему не возросло в Испании? Да потому что это была история других земель [Кофман, 2012].

В Латинской Америке традиционный романс постепенно вымирал и ныне представлен незначительным количеством разрозненных реликтовых текстов, которые уже с XIX в. бытуют в сфере детского и женского фольклора. Зато литературный строфический романс хоронить не будем. В XIX в. во всех испаноговорящих странах Латинской Америки появляется так называемый креольский романс в тех или иных разновидностях, хотя фигурирует под различными названиями: в одной только Мексике насчитывается свыше десятка наименований песен этого жанра.

— Креольский романс сильно отличается от испанского?

— Весьма значительно. Главное же отличие состоит в том, что американский потомок испанского романса — это жанр лиро-эпический. Лирическое начало в креольском романсе выражается в почти обязательном наличии образа рассказчика, в личностных оценках излагаемых событий, в постоянной и открытой апелляции к чувствам слушателей, в многообразных элементах индивидуальной экспрессии (восклицания, рефрены, эстрибильо⁶), наконец, в общем приподнятом духе повествования. По сравнению с испанским романсом тематика креольского романса намного шире и разнообразнее. Первые произведения этого жанра, возникшие в Аргентине, Венесуэле и Колумбии в конце XVIII – начале XIX в. и в Мексике в 40-х гг. XIX в., представляли собой баллады о знаменитых бандитах, смельчаках; эта тема изгоя, противопоставившего себя обществу (закону), и в дальнейшем осталась стержневой темой креольского романса, давшей целые циклы произведений, такие как аргентинский цикл романсов о Мартине Фьерро⁷ или мексиканский о бандитах Каналесе или Ромеро [Кофман, 2020; Земсков, 1977].



Обложка первого издания
книги Хосе Эрнандеса
«Гаучо Мартин Фьерро», 1872

⁵ Díaz del Castillo B. Historia verdadera de la conquista de Nueva España. Barcelona. Sopena. 1975. 864 p.

⁶ Как уже отмечалось, поэтические куплеты — коплас — состоят каждая из четырех коротких строк, за которыми следует рефрен из трех строк, который называется эстрибильо (исп. *estribillo*). — Прим. ред.

⁷ Мартин Фьерро — заглавный герой знаменитой поэмы Хосе Эрнандеса «Гаучо Мартин Фьерро» («El Gaucho Martín Fierro», 1872, 1879), которая в Аргентине воспринимается как национальный эпос. Эрнандес Х. Мартин Фьерро. Москва. Радуга. 1985. 592 с.

— А как же знаменитые корридо⁸ мексиканской революции?

— Разумеется, я хотел особо выделить этот национальный извод креольского романса. Только в начале XX в. и только в корридо мексиканской революции традиция креольского романса достигла наивысшего взлета, выполнив функции народного эпоса.



Корридо мексиканской революции. 1910

— Креольский фольклор оказывается тесно связан с профессиональной литературой. На каких примерах это подтверждается?

— Это наглядно видно при рассмотрении следующего жанра креольского фольклора, рожденного в лоне испанской культуры, — десимы. Этот жанр

наглядно свидетельствует о предрасположенности креольского фольклора к дружбе с литературой.

Десима (децима), строфа из 10 стихов, по некоторым предположениям происходящая из галисийско-португальской куртуазной лирики, появилась в Испании в начале XV в. под названием *copla real* (королевская копла). Эту строфу культивиро-



Корридо, Мексика. В центре публики — Фрида Кало

⁸ Корридо — *corrido* — песни-баллады, ставшие значительным явлением мексиканской и латиноамериканской культуры. Расцвет этого жанра пришёлся на годы мексиканской революции (1910–1917). В корридо основную роль играет содержание, в то время как мелодия является лишь подспорьем. Тематическое содержание корридо настолько разнообразно, что некоторые исследователи выделяют до 30 различных рубрик: исторические, политические, революционные, о заключенных, о смельчаках, о бандитах, об убийствах, о стихийных бедствиях и катастрофах и др. Общая черта в том, что в корридо всегда присутствуют сюжеты из реальной жизни, в них отсутствует художественный вымысел. — *Прим. ред.*

вали поэты Предренессанса, но она не имела четкой системы рифмовки и насчитывала более 20 разновидностей. Законченную и совершенную форму с изощренной рифмовкой десима обрела в 1591 г. с публикацией стихотворного сборника испанского поэта и музыканта Висенте Эспинеля (Vicente Gómez Martínez-Espinel, 1550–1624); вот почему по инициативе Лопе де Веги (Lope de Vega, 1562–1635) строфа получила наименование «эспинела». Эспинела пользовалась огромным успехом у поэтов, даже совершила экспансию в испанскую народную поэзию и какое-то время бытовала в песенной форме, однако в Испании не стала продуктивным жанром.

Иное дело в Новом Свете — вот где она нашла свою землю обетованную! Здесь она стала самым почтенным жанром народной поэзии. Почтенным потому, что в Новом Свете десима стала подлинно импровизационным жанром, в котором состязаются народные певцы. В это трудно поверить. Представьте себе, у нас в деревнях носители фольклора состязаются, импровизируя онегинской строфой! А в Испанской Америке — именно так.

Мало того, в креольский фольклор вошел из испанской литературы изощренный жанр, известный под названием «глосса» (в различных странах Америки он фигурирует под различными названиями). В своей «классической» форме глосса представляет собой сложную комбинацию из пяти строф: квартеты и четырех десим, которые поочередно развивают идею каждого из четырех стихов квартеты и ими заканчиваются. И этот жанр также обрел в креольском фольклоре импровизационный характер! При этом неизмеримо обогатилась тематика десимы и глоссы.

В испанской литературе эти жанры были по преимуществу лирическими и панегирическими (если не считать сатирических десим Кеведо /Francisco de Quevedo, 1580–1645/); латиноамериканская фольклорная десима охватывает практически все темы, причем очень широко распространились десимы повествовательного и информативного характера, живописующие катастрофы, стихийные бедствия, войны, пожары и т.п., десимы балладного типа (аналогичные креольскому романсу) о знаменитых ворах, разбойниках, убийцах, десимы и глоссы политического содержания, заменяющие прокламации, и прочие.

— Даже неспециалистам известно, насколько популярны в странах Латинской Америки народные куплеты, коплы. Их отличают простота содержания и музыкальной формы, импровизация, привязка к реальному событию, лирическая тема.

— Да, это самый мощный слой испанской народной песни, перенесенный в Новый Свет и наиболее распространенный. Представлен так называемым «арте менор» (исп. *arte menor*) — искусством малых поэтических

форм — четверостишием, «копла» (в единственном числе) или «коплас» (во множественном). Важнейшие черты коплы — лаконичность и импровизация, а также отражение конкретного момента действительности.

Испанская копловая лирика составила *единый и однородный* субстрат, на основе которого развивались народные культуры всех испаноговорящих стран Нового Света [Frenk Alatorre, 1984]. Коплас в обилии представлены в фольклоре каждой испаноговорящей страны Нового Света (в одной только Мексике, например, зарегистрировано около 30 тысяч текстов — и это без учета вариантов).

— *Таким образом, тексты в коплас уже не испанские? А в чем специфика и эволюция именно латиноамериканской традиции этого жанра? Какие условия ее предопределили?*

— Сохранившихся испанских текстов — меньшинство [Zárate, 1962]. Куда больше — измененных в Америке, а большинство — сочиненных в Новом Свете. Вторые и третьи представляют собой уже чисто латиноамериканскую традицию. В основе содержательного преобразования испанской копловой традиции в Америке лежало одно из коренных свойств фольклорного текста — его вариативность, а копла как жанр импровизационный особенно сильно подвержена вариативности.

Сопоставительный анализ испанских текстов с их латиноамериканскими вариантами особенно интересен, поскольку позволяет выявить общие направления переработки, а тем самым и специфику латиноамериканской традиции. А эта специфика отражает масштабные социально-экономические процессы в Испанской Америке, которые повлекли за собой радикальное изменение форм быта населения и, соответственно, изменение характера, психологических установок и нормативных идеалов носителя фольклора.

— *Вернемся вновь к историческим условиям бытования и создания форм латиноамериканского фольклора. Вы как писатель и ученый посвятили многие свои работы анализу и описанию периода Конкисты, ее неоднозначных героев и противоречивых персонажей, психологии их действий. В какой мере колониальный период, который можно определить как насильственный, оказал влияние на формирование личности латиноамериканцев и коллективное сознание?*

— Действительно, история Испанской Америки началась с Конкисты, в ходе которой практиковались самые разнузданные формы жестокости и насилия. Другой аспект Конкисты, позже ставший одним из наиболее распространенных сюжетов латиноамериканской литературы, — это единоборство человека с природным миром, жестоким, враждебным, смертельно

опасным. Вместе с тем нельзя забывать и о том, что мир, куда пришли испанские завоеватели, был отнюдь не идиллическим: коренные народы и племена постоянно вели междоусобные войны и в жестокости по отношению к иноплеменникам ничуть не уступали испанцам. Таким был исходный «генетический код» будущего латиноамериканца, носителя фольклорной культуры.

Несмотря на те или иные отличия в истории отдельных территорий и зон, на всем континенте складывались типологически сходные формы колониальной жизни. В многоукладной экономической системе вплоть до XX в. практиковались самые примитивные и жестокие формы эксплуатации, приводившие подчас к массовому истреблению коренного населения и к необходимости пополнять рабочую силу за счет ввоза негров-невольников. В американских колониях в условиях, радикально отличных от европейских, рождался не только новый этнос, но и новый социальный тип человека со своим особым, глубоко своеобразным социально-историческим опытом.

Этот непривычный и тяжкий опыт, при котором виоленсия стала явлением обыденным, нормой бытия и средством выживания, не мог не сказаться на психологии испаноамериканца, а вместе с ней — на коллективном сознании и на фольклоре. Борьба за выживаемость формировала в фольклорной среде иные, чем у испанца, этические принципы, моральные установки и нормы общежития. Мачизм с его культом силы и индивидуалистическим самоутверждением, касикизм с его разнузданной единоличной тиранией, виоленсия, возводимая иногда в ранг государственной политики, и вместе с тем мужественность, выносливость, презрение к смерти — все эти черты определяли облик фольклорного идеала [Кофман, 2020].

— В связи с этим возникает вопрос: в какой мере эти психологические особенности нового, по сути, этноса, который на первый план ставил такие качества, как отвага, смелость, даже агрессивность, сказались на текстовом содержании народных песен, коплас? Какие основные мотивы присутствуют в этих куплетах?

— Сравнительное изучение фольклорного материала Испании и Латинской Америки позволяет сделать вывод о том, что в Новом Свете бытует существенно меньше, чем в Испании, текстов, выражающих «страдательную» роль мужчины в любви [Llovet, 1956]; очень незначительным количеством текстов представлены мотивы покорности судьбе, боязни смерти, признания собственной моральной или физической слабости и прочие в этом роде. С другой стороны, происходит мощное увеличение фольклорного фонда за счет развития прямо противоположных «силовых» мотивов и важнейшего среди них — мотива мужского самоутверждения.

Широчайшее распространение здесь получили декларативные коплас бравадного содержания с характерными клише-зачинами «soy» или «yo soy» (я есть) и «soy como» (я — как); таких текстов мы найдем множество в фоль-

клоре каждой страны континента. Эти коплас, не имеющие тематических аналогов в испанском фольклоре, очень ярко выражают основу характера американского мачо. Его самоутверждение, как правило, сопряжено с мотивом агрессии.

Особую сферу проявлений латиноамериканского мачизма составляет отношение к женщине. Действительно, для мачо женщина лишь объект его самоутверждения. При варьировании испанских коплас в Америке наблюдается стойкая тенденция к перемене «страдательной» роли мужчины в любви на роль активную. Образ третьего лица — соперника — исчезает, зато появляется недвусмысленный оттенок агрессивности, направленной по отношению к женщине: такой и должна быть реакция «настоящего мачо».

— *То есть выходит, что испанский фольклорный герой, скажем так, тоньше, глубже, благороднее латиноамериканского...*

— Нет, никакой оценочности тут быть не должно. Эти исторически обусловленные черты фольклорного мужского идеала как раз и составляют ценность и самобытность испаноамериканского песенного фольклора, а сравнение испанского и американского фольклора производится лишь как сопоставление двух равноценных эстетических систем.

— *До сих пор мы говорили о жанрах креольского фольклора, которые генетически восходят к испанскому фольклору. Вы упомянули о другой группе произведений креольского фольклора, тех, которые сложились в Америке.*

— Эта группа представлена жанрами, происходящими из европейской профессиональной культуры. Главным проводником европейского искусства в креольский фольклор стал театр. В последней четверти XVIII – начале XIX в. огромным успехом в Латинской Америке пользовалась испанская сценическая тонадилля⁹. Почти четверть века тонадилля царила на театральных подмостках латиноамериканских городов и оставила заметный след в креольском фольклоре почти всех латиноамериканских стран.

⁹ Тонадилля (исп. *tonadilla* — песенка) — испанский лирико-драматический жанр XVIII в.: небольшие сценические представления с условной комической или лирической фабулой, широко использующие обработанные народные песни и танцы, которые приспосабливались к театральной сцене и уже в таком эстрадно-стилизованном виде уходили в народ. — *Прим. ред.*



Портрет Мариш Антони
Вальехо Фернадес, певицы
и танцовщицы тонадилли. 1788

В 20-х гг. XIX в. тонадилью вытесняют с театральных подмостков оперы Россини, Паизиелло, Чимарозы, а затем Доницетти и Беллини. В Латинской Америке усвоение итальянского бельканто опять же носило характер повального увлечения. Итальянская музыка, в частности ария *da capo*, процветала в салонах аристократии и в любительских музыкальных салонах, отсюда перешла к средним и низшим городским слоям, затем — в фольклорную среду, где оказала значительное влияние на музыку и стихотворную форму креольских песен. Но самое значительное влияние на креольский фольклор (именно на тексты песен) оказала романтическая поэзия.

— Но как она могла дойти до простых, порой неграмотных людей? Трудно предположить, что крестьяне были заядлыми читателями высокой поэзии...

— Конечно, не были. Но романтическая поэзия до них все же доходила, правда, в сильно искаженном виде. Повсюду, что в Америке, что в Европе, что в России, этот процесс протекал одинаково. Наши представления о романтизме сложились на основе его самых высоких манифестаций. На самом деле усвоение романтизма везде сопровождалось вовлечением в процесс литературного творчества широкого контингента людей, куда вошли, помимо профессиональных и полупрофессиональных поэтов, многочисленные дилетанты, публиковавшиеся в массовых изданиях. И чем «ниже» опускался романтический стиль (именно стиль, а не текст), тем больше он изменялся. Эти изменения шли в двух основных направлениях: с одной стороны, романтический стиль обеднялся и упрощался, с другой — обрастал стереотипами, то есть приспособлялся для восприятия и воспроизведения в коллективной среде. Сопоставление текстов разных уровней (профессиональный — дилетантский — фольклорный) позволяет выявить ведущие тенденции фольклоризации романтической поэзии.

— Речь идет не только о Латинской Америке?

— Нет, эти тенденции проявлялись повсеместно в Европе и в Америке. Собственно, они и легли в основу массовой литературы. Итак, концептуальная по своей сути романтическая минорность усваивалась второраз-



Афиша театрального романа
«Тонадиллы и тонадильеры»

рядными поэтами чисто поверхностно, как некий непрменный атрибут стиля, который переходил в искусственную манерную сентиментальность. Этот искусственный настрой легко усваивается дилетантами, при этом значительно утрируется: достаточно еще одной ступени усиления, как эта минорность переходит в специфический тон, какой я назвал словом «надрыв». Страдания лирического героя условны, неимоверно преувеличены. Несоответствие реального чувства выражаемому было усвоено как закон поэтического творчества, что и определило насыщенность этой лирики духом экзотизма.

По мере снижения романтической поэзии происходило и ее тематическое обеднение. В массовой дилетантской поэзии и фольклорных романтических песнях, как правило, представлена ситуация страдания (несчастливая любовь и страдание «само по себе») и ее основные мотивы (любовь неразделенная, смерть возлюбленной, разлука, роковая судьба, роковая женщина и т.п.). Есть и поэзия балладного типа, описывающая экстремальные ситуации: убийства от неразделенной любви, из-за измены, из ревности и прочее в этом роде. В русском фольклоре это тоже присутствует.

— *Жестокий романс?*

— Конечно! Тоже продукт сниженного романтизма. А значит, родственник тех жанров, о которых я очень вкратце скажу в связи с Латинской Америкой.

Судить о пространстве и формах бытования романтических песен в масштабе всего региона весьма затруднительно, так как во многих странах подобного типа тексты не изучались и не записывались, считаясь порчей крестьянского фольклора. Однако многочисленные факты свидетельствуют о том, что песни этого типа бытуют во всей Латинской Америке и везде — приблизительно в одинаковых формах.

Наибольшей популярности романтические песни достигли в Мексике, где в середине XIX в. сформировались в фольклорный жанр, известный под названием «мексиканская сентиментальная романтическая песня»



Ярави — песнь о невозможной любви. Перу

(в народе он именуется просто «кансьон»). А в результате синтеза фольклорной романтической традиции с копловой в Мексике к середине XIX в. сформировался жанр так называемой «сельской песни» (кансьон ранчера).

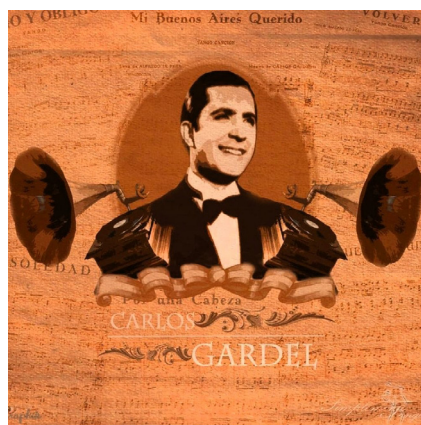
Мексиканским романтическим сентиментальным песням аналогичны ярави (харави)¹⁰ — песни любовного содержания городского происхождения, распространенные особенно в XIX в. в Перу, Эквадоре, Аргентине, Уругвае.

В Перу бытуют песни под названием «мулиса» (mulisa), по всем признакам поэтики и содержания опять же совершенно сходные с мексиканскими сентиментальными песнями: тот же надрыв и экзотизм, те же зачины, сразу вводящие в условную «ситуацию страдания», та же вычурная лексика, такая же декларативность с постоянным нагнетанием одного мотива за счет буквальных и синонимичных повторов.

Поздним отголоском фольклоризации романтического стиля стала аргентинская танговая песня, сформировавшаяся в сфере массового дилетантского сочинительства в 20-х гг. XX в.

Фольклоризованный романтический стиль внедрялся во все ранее бытовавшие креольские жанры: в коплу, десиму, глоссу (правда, в незначительной степени). Определить влияние литературного романтизма в креольских фольклорных текстах не составляет труда: оно проявляется в увеличенном размере стиха (несвойственные субстратным фольклорным формам 10–16-строчные силлабические метры), в лексике (стереотипный набор книжных заимствований) и в эмоциональном настрое (слезливый сентиментализм, надрыв).

На этом я закончу свою беглую экскурсию по креольскому фольклору. Мы обозрели огромное здание креольского фольклора снаружи, заглянули вовнутрь, но вы даже не представляете, какое количество комнат и закоулков скрывается внутри.



Афиша выступления
Карлоса Гарделя

— Большое спасибо, Андрей Фёдорович, за развернутое, насыщенное многими фактами и примерами интервью! Уверены, что наши читатели откроют для себя новые грани многообразной и самобытной картины латиноамериканского мира, которая так ярко проявляется в фольклорной традиции.

¹⁰ Ярави (исп. *yarávi*, от кечуа *harawi*) — жанр перуанской народной музыки и поэзии, часто посвященный потерянной любви и размышлениям о смерти. Жанр зародился еще в инкскую эпоху. В настоящее время сохраняется как креольская сольная лирическая песня городского происхождения, обычно любовного содержания. Исполняется в сопровождении гитары или арфы в Эквадоре, Перу, Боливии и Северной Аргентине. — Прим. ред.

Список литературы / References

- Земсков В.Б. (1977) *Аргентинская поэзия гаучо*, Москва, Наука, 224 с.
 Zemskov V.B. (1977) *Argentinskaya poeziya gaучо* [Argentine gaucho poetry], Moscow, Nauka, 224 p. (In Russian)
- Кофман А.Ф. (1988) Креольский фольклор XIX в. *История литератур Латинской Америки*. Т. 2. Под ред. В.Н. Кутейщиковой, Москва, Наука, с. 552–582.
 Kofman A.F. (1988) Kreol'skii fol'klor XIX v. [Creole folklore of the nineteenth century] in Kuteishchikova V.N. (ed.) *Istoriya literatur Latinskoi Ameriki*. T. 2 [History of the literatures of Latin America. Vol. 2], Moscow, Nauka, pp. 552–582. (In Russian)
- Кофман А.Ф. (2012) *Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности*, Москва, ИМЛИ РАН, 303 с.
 Kofman A.F. (2012) *Ispanskii konkistador. Ot teksta k rekonstruktsii tipa lichnosti* [The Spanish Conquistador. From text to personality type reconstruction], Moscow, IMLI RAN, 303 p. (In Russian)
- Кофман А.Ф. (2020) Мачизм и его отражение в испаноамериканском фольклоре, *Традиционная культура*, т. 21, № 1, с. 76–90.
 Kofman A.F. (2020) Machizm i ego otrazhenie v ispanoamerikanskom fol'klоре [Machismo and Its Reflection in Spanish-american Folklore], *Traditsionnaya kul'tura*, vol. 21, no. 1, pp. 76–90. DOI: 10.26158/TK.2020.21.1.005 (In Russian)
- Frenk Alatorre M. (1984) *Entre folklore y literatura: Lírica hispánica antigua* [Between folklore and literature: Ancient Hispanic lyric poetry], México, El Colegio de México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 124 p. (In Spanish)
- Llovet E. (1956) *Magia y milagro de la poesía popular* [Magic and miracle of popular poetry], Madrid, Editora Nacional, 323 p. (In Spanish)
- Zárate M.F. (1962) *Tambor y socavón* [Drum and socavón], Panamá, Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección Nacional de Cultura, 408 p. (In Spanish)

Испано-американские отношения в 1890-е годы в контексте доктрины Монро

© Волосюк О.В., 2023

Ольга Виленовна Волосюк, доктор исторических наук, профессор, руководитель Департамента зарубежного регионоведения, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

109028, Москва, Покровский бульвар, 11

ORCID: 0000-0002-3115-6978

E-mail: ovolosiuk@hse.ru



Аннотация. Доктрина Монро, провозглашенная в 1823 г., успешно использовалась Соединенными Штатами на протяжении всего XIX столетия для защиты территориальных и политических интересов США в Западном полушарии. Одним из наиболее очевидных примеров ее применения в международных отношениях стала испано-американская война 1898 г. Непредвзятым свидетелем применения американцами доктрины Монро в отношении Испании и Кубы в 1890-е гг. стал российский посол в Мадриде Дмитрий Егорович Шевич. На основе его донесений рассмотрены этапы эскалации конфликта, прослежена эволюция агрессивной политики США по отношению к Мадриду под предлогом защиты интересов Испании от кубинских «инсургентов», оценены роль и участие России. Доктрина Монро использовалась в условиях, когда позиции правительства США были абсолютно прочны. Если в 1870-е гг. ситуация

на Кубе, да и в самих США к этому не располагала, то в 1890-е гг. положение США на международной арене, стабилизация положения в стране в результате Реконструкции, да и хаос во внутривнутриполитической ситуации Испании послужили основными факторами для уверенности Вашингтона в успехе своего предприятия. США использовали разные методы давления на Испанию с целью выдавить ее с Кубы и получить остров в свое безраздельное владение. При этом если в 1896–1897 гг. в отношениях преобладала дипломатическая риторика о необходимости «умиротворить» ситуацию на Кубе и готовность выступить в роли посредника между метрополией и инсургентами, то после взрыва броненосца «Мэн» отношения с Испанией перешли в форму угроз и ультиматумов. Вашингтон открыто озвучил свое право решать судьбы государств и народов Западного полушария.

Ключевые слова: Испания, США, испано-американская война 1898 г., Россия, Дмитрий Егорович Шевич

Для цитирования: Волосюк О.В. (2023) Испано-американские отношения в 1890-е годы в контексте доктрины Монро. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 184–200. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-184-200

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Благодарность. Данная работа подготовлена при грантовой поддержке факультета мировой экономики и мировой политики НИУ ВШЭ в 2023 году.

Las relaciones hispanoamericanas en la década de 1890 en el contexto de la Doctrina Monroe

© Volosyuk O.V., 2023

Olga V. Volosyuk, doctora en Historia Moderna, directora del Departamento de estudios regionales, catedrática en la Facultad de Economía Mundial y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Investigación «Escuela Superior de Economía».
109028, Rusia, Moscú, bulevar Pokrovsky, 11
ORCID: 0000-0002-3115-6978 E-mail: ovolosiuk@hse.ru

Resumen. La Doctrina Monroe, proclamada en 1823, fue utilizada con éxito por Estados Unidos durante todo el siglo XIX para proteger los intereses territoriales y políticos de Estados Unidos en el hemisferio occidental. Uno de los ejemplos más evidentes de su aplicación en las relaciones internacionales fue la Guerra Hispano-Estadounidense de 1898. Un testigo imparcial de la aplicación de la Doctrina Monroe por parte de EEUU hacia España y Cuba en la década de 1890 era el embajador ruso en Madrid, Dmitry Shevich. A través de sus informes se consideran las etapas de la escalada del conflicto, se rastrea la evolución de la política agresiva de Estados Unidos hacia Madrid con el pretexto de proteger los intereses de España de los «insurgentes» cubanos, se valora el papel y la participación de Rusia. La Doctrina Monroe se aplicó allí donde y cuando la posición del Gobierno de Estados Unidos era absolutamente fuerte. Si en la década de 1870, la situación en Cuba, e incluso en los propios Estados Unidos, no era propicia, no era así en la década de 1890. La posición más firme de Estados Unidos en la arena internacional, la estabilización de su situación interna como resultado de la Restauración y el caos en la situación política en España fueron los principales factores para que Washington tuviera seguridad del éxito de su empresa. Estados Unidos utilizó varios métodos de presión sobre España para expulsarla de Cuba y obtener la isla en su posesión indivisa. Al mismo tiempo, en 1896–1897, las relaciones estuvieron dominadas por la retórica diplomática sobre la necesidad de «pacificar» la situación en Cuba y la voluntad de actuar como intermediario entre la metrópoli y los insurgentes, luego, tras la explosión del acorazado Maine, las relaciones con España se convirtieron en amenazas y ultimátums. Washington expresó abiertamente su derecho a decidir el destino de los estados y las naciones del hemisferio occidental.

Palabras clave: España, Estados Unidos, guerra hispanoamericana de 1898, Rusia, Dmitry Shevich

Para citar: Volosyuk O.V. (2023) Las relaciones hispanoamericanas en la década de 1890 en el contexto de la Doctrina Monroe, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 184–200. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-184-200

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Agradecimientos. Este trabajo se preparó con una subvención de la Facultad de Economía Mundial y Asuntos Internacionales de HSE en 2023.

Spanish-American Relations in the 1890s in the Context of the Monroe Doctrine

© Volosyuk O.V., 2023

Olga V. Volosyuk, Doctor Hab. of History, Professor, Head of the School of Regional Studies of the Department of Regional Studies, Faculty of World Economy and International Affairs, National Research University «Higher School of Economics».

109028, Russia, Moscow, Pokrovsky Boulevard, 11

ORCID: 0000-0002-3115-6978

E-mail: ovolosiuk@hse.ru

Abstract. The Monroe Doctrine, proclaimed in 1823, was successfully used by the United States throughout the 19th century to protect US territorial and political interests in the Western Hemisphere. One of the most obvious examples of its application in international relations was the Spanish-American War of 1898. The Russian ambassador in Madrid, Dmitry Shevich, was an unbiased witness of the application of the Monroe Doctrine by the Americans to Spain and Cuba in the 1890s. Based on his reports, we analyze the stages of the escalation of the conflict, examine the evolution of the aggressive US policy towards Madrid under the pretext of protecting the interests of Spain from Cuban «insurgents», we address the role and participation of Russia in the conflict. The Monroe Doctrine was applied where and when the position of the US government was absolutely strong. Whereas in the 1870s the situation in Cuba, and even in the United States itself, was not very appropriate, it is in the 1890 that the position of the United States in the international arena, the stabilization of the situation in the country as a result of the Reconstruction era and the chaos in the domestic political situation in Spain served as key factors for Washington's confidence in the success of its enterprise. The United States used various methods of pressure on Spain in order to squeeze it out of Cuba and get the island into its undivided possession. At the same time, whereas in 1896–1897 the relations were dominated by diplomatic rhetoric about the need to «pacify» the situation in Cuba and the willingness to act as an intermediary between the metropole and the insurgents, the relations with Spain turned into threats and ultimatums after the explosion of the battleship Maine. Washington openly voiced its right to decide the fate of the states and nations of the Western Hemisphere.

Key words. Spain, USA, Spanish-American War of 1898, Russia, Dmitry Shevich

For citation: Volosyuk O.V. (2023) Spanish-American Relations in the 1890s in the Context of the Monroe Doctrine, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 184–200. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-184-200

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Acknowledgements. Support from the Individual Research Program of the HSE Faculty of World Economy and International Affairs is gratefully acknowledged.

Доктрина Монро

2 декабря 1823 г., в связи с угрозой интервенции Священного союза в Латинскую Америку для восстановления правления Испании в ее колониях, президент США Джеймс Монро (James Monroe, 1817–1825) выступил с президентским посланием, в котором был провозглашен принцип «Америка для американцев». США предупредили европейские метрополии, что любая попытка их вмешательства в дела своих бывших колоний в Америке будет расцениваться как нарушение жизненных интересов США.

Доктрина Монро оказалась очень жизнеспособной и успешно применялась Соединенными Штатами на протяжении всего XIX столетия для прикрытия экспансии США на Запад и присоединения к США части территории испанских колоний, Мексики и пр. События, которыми в 1898 г. ознаменовалась 75-я годовщина провозглашения доктрины Монро, получили печальную известность во всем мире.

Исследования по испано-американской войне 1898 г. были крайне популярны в СССР и служили подтверждением концепции В.И. Ленина об империалистическом характере войн рубежа XIX и XX вв. [Слезкин, 1956; Владимиров, 1957; Шустов, 1970; Белявская, 1985]. Эту тему разрабатывали ученые-американисты и латиноамериканисты, специалисты по истории Испании обратились к этому сюжету только несколько лет назад. В коллективных трудах «История Испании» [Волосюк и др., 2014: 437–443] и «История внешней политики Испании» [Аникеева и др., 2014: 157–162] появились разделы, посвященные роли Испании в этой войне. Ценным дополнением ко всем известным нам документам о тонкостях взаимоотношений испанской монархии и американской республики по кубинскому вопросу могут служить донесения российских дипломатов из Мадрида, в частности Дмитрия Егоровича Шевича, которые являются важным свидетельством о применении доктрины Монро американцами в отношении Испании и Кубы в 1890-е гг. Эти документы сохранились в Архиве внешней политики Российской империи. Дополнительным источником служат донесения испанских дипломатов из Петербурга, находящиеся в Архиве МИД Испании (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores). Отдельные документы недавно были введены в научный оборот О. Моралесом [Моралес, 1998] и М.А. Фридманом [Фридман, 2011]. Комплексно этот свод архивных документов впервые вводится в научный оборот, что позволяет изучить ситуацию «изнутри»: рассмотреть этапы эскалации конфликта, показать эволюцию агрессивной политики США по отношению к Испании, продемонстрировав тем самым применение доктрины Монро на практике, оценить роль и участие России в событиях, которые непосредственно не затрагивали ее внешнеполитические интересы, но позволяли скоординировать выработку ее курса в конце XIX в. по отношению к европейским державам и США.

Испания и Куба во второй половине XIX в.

В 1868 г. на Кубе вспыхнуло восстание против испанского владычества, переросшее в десятилетнюю войну за независимость. США моментально подключились к конфликту, причем сразу на двух уровнях: «кубинский вопрос» был внесен в повестку дня Конгресса, а в стране была развернута активная пропаганда среди населения в поддержку идеи независимости острова. В этих условиях США попытались взять на себя роль посредника под предлогом защиты Испании от кубинских повстанцев, активизировав свои действия в середине 1870-х гг., когда Вашингтон обратился к европейским державам с предложением также принять участие в политике посредничества [Ивкина, 2007: 250–283]. Испания в свою очередь обратилась с просьбой к европейским державам не поддерживать условия США, особенно активизировав свои дипломатические демарши после восстановления на троне Альфонса XII (Alfonso XII de España, 1874–1885). Надо заметить, что европейские монархи довольно равнодушно отреагировали как на запросы США, так и на попытки Испании противостоять этим запросам. Это касается как Англии и Франции, так и Пруссии и, что важно, России.

Отношения России и Испании в 1870-е гг. оказались в довольно деликатном положении. В 1868 г. в результате революции в Испании была смещена с трона королева Изабелла II (Isabel II de España, 1833–1868). Россия не признала революцию, и испанский посол герцог де Осуна (Mariano Téllez-Girón, 1814–1882) покинул Петербург. Дипломатические отношения были прерваны на 7 лет, и только с восстановлением на престоле короля Альфонса XII председатель Совета министров Испании, лидер консервативной партии Антонио Кановас дель Кастильо (Antonio Cánovas del Castillo, 1828–1897) назначил в Петербург в апреле 1875 г. своего близкого друга, опытного испанского политика Мануэля Антонио де Акунья и Девите, маркиза Бедмара (Manuel Antonio de Acuña y Dewitte, 1821–1883)¹,



*Испанский посол в Петербурге
маркиз де Бедмар (1875–1877)*

¹ Don Manuel Antonio de Acuña Y Dewitte, Marqués de Bedmar, Embajador en la Rusia del Zar Alejandro II (16 de abril de 1875 – 9 de enero de 1877). Real Asociación Española de Cronistas Oficiales. URL: <http://www.cronistasoficiales.com/?p=172569> (accessed: 01.08.2023).

которому была поставлена задача всеми способами удержать Петербург от поддержки курса Вашингтона.

И хотя России после Крымской войны необходимо было восстанавливать свой авторитет и укреплять свое влияние, а значит, обретать новых союзников, Испания и ее отношения с США вокруг Кубы были достаточно далеки от центра ее внимания. Об этом испанскому посланнику неоднократно давал понять канцлер А.М. Горчаков (1798–1883) и именно об этом Бедмар докладывал в Мадрид: «В Соединенных Штатах, сказал мне князь Г., никто не имеет реального влияния, и если думают, что Россия пользуется там каким-то авторитетом, то это ошибка. В отношениях с этой республикой у нее всегда были столкновения <...> поскольку эта нация не может искренне сочувствовать какой-либо монархической власти»². В инструкции посланнику в Мадрид Михаилу Александровичу Горчакову (1839–1897) в 1879 г. также говорилось, что «Испания не ведет активную внешнюю политику, которую нам постоянно приходилось бы брать в расчет» [Бухармедова, 2016: 164]. Однако дипломатический опыт канцлера Горчакова давал о себе знать, и он, чтобы не огорчать испанского дипломата, заявлял Бедмару, «что российское влияние, хотя и незначительное в Америке, всегда будет дружелюбным и благоприятным для Испании»³.

Прошло 10 лет после Десятилетней войны 1868–1878 гг. за независимость Кубы и в 1895 г. на Кубе вновь начались волнения. В этот драматический для Испании момент российским послом и был назначен Дмитрий Егорович Шевич (1839–1906).

Российский посол в Мадриде Дмитрий Егорович Шевич

Дипломатическая карьера Шевича, которой на первых порах во многом способствовал его дед, член Государственного совета Д.Н. Блудов (1785–1864), началась в 1860 г. География его послужного списка крайне обширна: он начал службу в Италии — в Неаполе и Риме, затем в 1863 г. последовало назначение в Штутгарт, а в 1867 г. — в Стокгольм. В 1869 г. он вернулся в Италию, где к 1883 г. дослужился до должности советника посольства Италии и проявил себя столь блестяще, что нередко исполнял обязанности поверенного в делах.



*Российский посол в Мадриде
Дмитрий Егорович Шевич
(1896–1905)*

² Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Política, Leg. 1722, Exp. 1.

³ Секретная телеграмма герцога Бедмара в Мадрид // Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Política, Leg. 1722, Exp. 1.

В 1886 г. в ранге чрезвычайного посланника и полномочного министра он прибыл в Японию, где в 1891 г. на его глазах японский полицейский ранил прибывшего в город Оцу наследника российского престола, будущего императора Николая II (1894–1917). Николая срочно доставили в дом губернатора, причем весь путь до его резиденции (более получаса) российский посланник проделал бегом, прикрывая своим телом одну из дверей коляски с наследником. Через год после всего этого Шевич был направлен в Португалию, которая воспринималась в России как далекая и малозначимая страна [Коваль, 2016: 174–175]. В Мадриде он провел девять лет: с 1896 по 1905 г. Испанский период его дипломатической карьеры оказался не только самым продолжительным, но и самым напряженным и ответственным. В центре его профессиональных интересов в первые годы службы и оказались испано-американские отношения.

Если в 1870-е гг. кубинские события были далеки от политических интересов Петербурга, то в 1896 г. при отъезде Д.Е. Шевича в Мадрид в инструкции указывалось, что необходимо внимательно следить за событиями в испанских колониях и докладывать о развитии там испано-американских отношений. Как указывала Т.Б. Коваль, российский МИД ожидал от Шевича осторожной политики и неуклонного соблюдения принципов нейтралитета и невмешательства. Задача была избежать втягивания России в разгоравшийся конфликт между Испанией и США и не допустить, чтобы этот конфликт перекинулся на европейский континент [Коваль, 2016: 177].

Эскалация конфликта и роль США: 1896–1897 гг.

Шевич не только внимательнейшим образом следил за развивающимся в Мадриде противостоянием, но и сам оказался в центре событий: регулярные встречи в дворце Правительства, расположенном в Каса де лос Эрос на улице Алькала, 34, для бесед с государственным секретарем Карлосом Мануэлем О’Доннеллом, герцогом де Тетуаном (Carlos Manuel O’Donnell, 1834–1903), чередовались с частыми визитами в его новую резиденцию на улице Фернандо эль Санто, 13, американского посланника Хэнниса Тейлора (Hannis Taylor, 1851–1922).

Тейлор, наделенный самыми широкими полномочиями, без церемоний давил на испанское правительство, добиваясь согласия Испании на посредничество США в урегулировании противостояния инсургентов с колониальными властями, а Кановас всеми способами противостоял



Каса де лос Эрос на улице Алькала, 34

ультиматумам Тейлора [Menéndez, 1944]: эта политическая напряженность, по словам Шевича, чувствовалась не только в салонах испанской знати, но и на улицах Мадрида.

В мае 1896 г. он писал в Петербург: «Надо сказать, что состояние и непрерывное вмешательство Правительства и всеобщего мнения США в дела, касающиеся отношений Испании со своими колониями, совершенно вызывают недоверие испанцев. Они, хотя чувствуют свою немощь перед грубой силой американцев, избегают, насколько это возможно, серьезных с ними столкновений, однако с нетерпением предвидят ту минуту, когда станет невозможным дальше терпеть вызывающий и оскорбительный образ действий США, очевидно зазнающихся только потому, что они уверены, что солидарность Европы по отношению к опасности всеобъемлющей Американской гегемонии останется навсегда пустыми словами, благодаря двоедушию и эгоизму некоторых держав»⁴. Испанское правительство столь же настойчиво, как оно отвергло план американского посредничества, пыталось добиться поддержки европейских держав, а герцог де Тетуан информировал Шевича о готовности Испании выработать проект автономии для Кубы и заявлял, что «военный успех мало-мальски значительных размеров, а также прекращение со стороны Америки поощрения инсургентов и помощи им были бы совершенно достаточны для того, чтобы безопасно ввести в действие обещанные реформы»⁵. Тейлор же, напротив, убеждал российского посланника, что посредничество США способствовало бы разрешению ситуации в пользу Испании, однако аргументы американца вызвали у Шевича определенную долю скепсиса. «Невольно является вопрос, — докладывал он в Петербург, — почему Правительство США, если оно в этом деле чистосердечно, не принимает уже теперь, не дожидаясь ходатайства о посредничестве, надлежащие меры для успокоения умов на о. Кубе, а главное для вразумления американских граждан, дабы они прекратили производимую сепаратистскую пропаганду, столь противоречащую дружественным отношениям между обоими



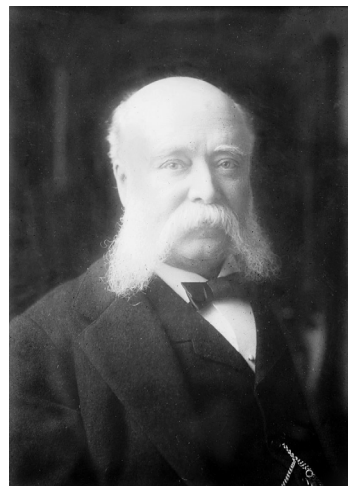
*Посланник США в Мадриде
Хэннис Тейлор (1893–1897)*

⁴ Д.Е. Шевич — А.Б. Лобанову-Ростовскому. Мадрид. 30.04/09.05.1896 // Архив внешней политики Российской империи. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 132. Л. 29–30.

⁵ Д.Е. Шевич — А.Б. Лобанову-Ростовскому. Мадрид. 26.06/08.07.1896 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 132. Л. 74–82.

правительствами»⁶. В следующем донесении он подводит черту, указывая, что попытка «заинтересовать Европу» оказалась для Испании неудачной и испанское правительство было вынуждено довольствоваться «предпринятыми Вашингтонским кабинетом мерами для ограничения о. Кубы»⁷.

8 августа 1897 г. от выстрелов испанского анархиста скончался Кановас дель Кастильо, его временно заменил Марсело Аскаррага (Marcelo Azcárraga Palmero, 1832–1915), который решил уволить Тетуана и метался между двумя своими протекторами: Франсиско Сильвелой (Francisco Silvela, 1845–1905) и Франсиско Ромеро Робледо (Francisco Romero Robledo, 1838–1906)⁸. Крайние ультраконсерваторы, оба неоднократно входили в состав правительств Кановаса [Salom Costa, 1967]. Министерская чехарда и «непрочность консервативного кабинета» совпали с приездом в Мадрид в начале сентября нового американского посланника. Им стал генерал Стюарт Вудфорд (Stewart L. Woodford, 1835–1913), выпускник Йельского и Колумбийского университетов, участник Гражданской войны, занимавший ранее кресло члена Конгресса и вице-губернатора Нью-Йорка. Учеба в престижных американских университетах не прошла даром: Шевич при знакомстве с генералом иронично указывает на «изысканную вежливость и кажущуюся сердечность нового американского представителя, несколько отличающую его от общей массы североамериканских граждан, попадающих на дипломатические посты в Европе»⁹.



*Посланник США в Мадриде
Стюарт Вудфорд (1897–1898)*

Вудфорд был «снабжен самыми широкими полномочиями в смысле вымогательства от испанского правительства, если не полной и немедленной автономии острова Куба, то, по крайней мере, признания за Соединенными Штатами вмешательства как в дело умиротворения восстания, так и в вопрос окончательного урегулирования политического и экономического положения антильской колонии»¹⁰ и продолжил действовать в Мадриде методами Хэнниса Тейлора.

Не дожидаясь урегулирования внутривосточного кризиса, Вудфорд развернул бурную деятельность. 22 сентября, при первом свидании с герцогом де Тетуаном, он «категорически выяснил ему причины, заставляющие

⁶ Д.Е. Шевич — Н.П. Шишкину. Мадрид. 04/16.09.1896 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 132. Л. 146–147.

⁷ Д.Е. Шевич — Н.П. Шишкину. Мадрид. 16/28.09.1896 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 132. Л. 148–153.

⁸ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 04/16.09.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 163.

⁹ Там же. Л. 162–163.

¹⁰ Там же. Л. 163.

Вашингтонский кабинет настаивать на скорейшем умиротворении острова Куба», заявив, что американское правительство «не может оставаться равнодушным к нынешнему положению вещей в соседней с американским материком Испанской Колонии». Шевич пояснил причину этого «неравнодушия», обратив внимание на то, что «интересы американцев там слишком велики, так как им принадлежит 2/3 торговли и промышленности острова». На следующий день, 23 сентября, Вудфорд отправил в испанский МИД ноту с изложением позиции правительства США¹¹, а 30 сентября он посетил российского посланника с целью пересказать ему содержание ноты и обсудить ситуацию¹². Через пару дней Вудфорд вновь оказался на улице Фернандо эль Санто и вручил Шевичу черновик своей депеши, отправленной в Вашингтон, в которой излагалась беседа с российским посланником, только для того (по его словам. — О.В.), чтобы Шевич смог точно передать детали их беседы в Петербург¹³.

В разгар этих дипломатических интриг 5 октября в Мадриде был назначен новый глава правительства. Им стал лидер партии либералов, постоянный политический противник Кановаса Пракседес Матео Сагаста (Práxedes Mateo Sagasta, 1825–1903). На должность государственного секретаря он пригласил Пио Гульона Иглесиаса (Pío Gullón Iglesias, 1835–1917), занимавшего пост министра внутренних дел в правительстве Сагасты еще в 1883 г. [Paniagua Pérez, 1990].

«Призвание ко власти либеральной партии, — писал Шевич, — объясняется... осложнившимися отношениями с Североамериканскими Соединенными Штатами, улучшения которых легче ожидать от уступчивости либералов, чем от непреклонного сопротивления, входившего в программу консервативного кабинета»¹⁴. Действительно, Сагаста пошел на значительные уступки. Была опубликована колониальная программа нового кабинета, свидетельствовавшая «о расширении программы реформ для о. Кубы и о необходимости для подавления восстания принятия, наряду с военными действиями, и политических мер, долженствующих способствовать умиротворению края»¹⁵. Он отозвал с Кубы жесткого генерала Валериано Вейлера



Государственный секретарь
Испании Пио Гульон Иглесиас
(1897–1898, 1905, 1906)

¹¹ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 17/29.09.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 169.

¹² Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 18/30.09.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 173–177.

¹³ Там же. Л. 178–179.

¹⁴ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 24.09/06.10.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 189.

¹⁵ Там же. Л. 190.

(Valeriano Weyler, 1838–1930), заменил его более мягким генералом Рамоном Бланко (Ramón Blanco y Erenas, 1833–1906), уполномоченным ввести автономию острова [Guerra, 1975].

24 октября российского посла пригласила на аудиенцию королева-регент Мария-Кристина (María Cristina de Austria, 1885–1902), которая обратилась к Шевичу с просьбой передать ей копию с депеши американского посланника, в которой он уведомлял свое правительство о сделанных испанскому кабинету заявлениях. Шевич согласился. Через пару дней к нему наведася за указанной депешей секретарь королевы и попросил российского посла ознакомиться с содержанием ответной испанской ноты (23.10.1897), поскольку, по словам секретаря, «министр иностранных дел скрывает от королевы-регентши и министра-президента получаемые и составляемые им дипломатические документы»¹⁶. Этого примера достаточно, чтобы понять, какой хаос был во внутренних делах испанской монархии в конце 1890-х годов и насколько легко было свалить этого колосса на глиняных ногах.

О чем же была эта таинственная испанская нота, содержанием которой озаботились все члены правящей верхушки Испании? В ней говорилось, что испанское правительство предлагает американскому поддержать усилия Испании в умиротворении Кубы, соблюдать нейтралитет и прекратить «флибустьерские экспедиции» к острову¹⁷. Американский посланник обиделся на термин «флибустьерские экспедиции» и оговорил, что США не нарушают ни существующих договоров, ни правил международного права, на что испанский министр представил еще одну ноту, схожую по содержанию с предыдущей. «Этот дополнительный обмен полемического свойства едва ли может считаться благоприятным признаком для удовлетворительной развязки испано-американского замешательства», — заключал свое донесение Шевич¹⁸.

В конце ноября испанское правительство приняло четыре декрета, которыми Кубе была дарована новая конституция, предоставившая ей полную политическую, административную и экономическую автономию. На Кубе и в Пуэрто-Рико были учреждены местные парламенты и должность генерал-губернатора с правами королевского наместника. Парламенты получили право решать все вопросы, касающиеся внутренних дел, юстиции, финансов, общественных работ, образования и сельского хозяйства, для чего были учреждены пять министерств. Вопросы армии и иностранных дел остались в ведении метрополии. Торговые договоры остались в ведении испанского правительства при участии делегатов от колоний¹⁹ [Paniagua Pérez,

¹⁶ Д.Е. Шевич — М.Н. Муравьеву. Мадрид. 12/24.10.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 212.

¹⁷ Секретная телеграмма Д.Е. Шевича. Мадрид. 15/27.10.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 344.

¹⁸ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 28.10/09.11.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 222–223.

¹⁹ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 16/28.11.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 230–231.

1990]. Гульон при встрече заявил Шевичу, что США должны быть удовлетворены действиями Испании²⁰, однако Шевич отнесся к этому с изрядной долей скепсиса. Комментируя Послание президента США по случаю открытия Конгресса, российский посол замечает: «Сепаратизм на Кубе далеко не побежден и деятельно поддерживается американскими джингоистами, вроде бывшего Посланника в Мадриде г. Тейлора»²¹, — и продолжает: «Испании свысока делается внушение как можно скорее покончить с восстанием под угрозой вооруженного вмешательства США, если настоящее положение продлится слишком долго»²². Он приходит к выводу, что «прямым последствием этого, весьма вероятно, оказался бы разрыв дипломатических отношений между Мадридским и Вашингтонским кабинетами»²³. Следует обратить внимание, что, анализируя ситуацию, он впервые открыто озвучивает возможность разрыва. До этого и в заявлениях руководителей испанского правительства, и в размышлениях самого Шевича речь шла о тех или иных вариантах примирения.

22 декабря Вудфорд вручил мадридскому кабинету ответную ноту (на ноту от 23 октября), содержание которой в целом подтверждало вывод Шевича о нежелании правительства США идти на примирение с Испанией. В ней еще раз выражалось требование, чтобы Испания как можно скорее «умиротворила» восстание на Кубе. При этом, комментируя просьбу Мадрида о прекращении Вашингтоном открытой поддержки инсургентов, Вудфорд ответил, что «правительство Соединенных Штатов приняло по сему поводу все законные меры и дальше идти не может» и в целом «не считает более целесообразным подтверждать свое прежнее предложение о содействии в деле умиротворения Кубы»²⁴.

Завершающий этап эскалации: февраль–апрель 1898 г.

Наступил 1898 г. и начался новый этап в эскалации конфликта. 16 января 1898 г. Шевич сообщает об уличных беспорядках в Гаване, комментируя, что «американский консул в Гаване отнесся вполне практично и благоразумно к этому происшествию и поспешил успокоить свое правительство на счет безопасности американских граждан в Гаване, вследствие чего американские власти отказались от посылки туда военных судов»²⁵. Однако проходит две недели и российский посол опровергает эту информацию, указывая, что, вопреки заявлениям военного консула, 25 января правительство США

²⁰ Там же. Л. 232.

²¹ Там же. Л. 247–248.

²² Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 30.11/12.12.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 265.

²³ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 23.11/05.12.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 253–254.

²⁴ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 14/26.12.1897 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 78. Л. 275–279, 282–283.

²⁵ Д.Е. Шевич — М.Н. Муравьеву. Мадрид. 04/16.01.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 2–6.

сочло необходимым послать в Гавану стоявшее поблизости в Кайо-Уэсо броненосное судно «Мэн». «Мне кажется, — замечает он, — что факт внезапной посылки броненосца в Гавану представляет собой со стороны США сознательную несвоевременность, если не преднамеренную бестактность»²⁶.

Демарш США привел испанское правительство в полное замешательство: казалось, после принятия Конституции Кубы ситуация «умиротворилась» и напряженность в отношениях с США стала постепенно спадать. Гульон был вынужден дать согласие на этот «визит» броненосца, который, по заявлению правительства США, должен был продемонстрировать «проявление дружелюбных чувств Соединенных Штатов, пожелавших доказать Испании свое искреннее намерение восстановить морские отношения с Кубой, прерванные событиями последних лет». 8 февраля он направляет письма руководителям испанских дипломатических миссий в Париже, Берлине, Лондоне, Вене, Риме и Петербурге с разъяснением, что согласование подобного визита означает, что Испания желает избежать конфликта любой ценой [Paniagua Pérez, 1990: 185].

Менее дипломатично высказался министр колоний Сегисмундо Морет (Segismundo Moret, 1833–1913), заявивший Шевичу, что морские меры, принятые столь «неожиданно» Соединенными Штатами, указывают на твердое намерение их воспользоваться первым удобным случаем, чтобы «захватить Кубу» и что присутствие там испанских судов может сделаться необходимым хотя бы для того, «чтобы пасть с честью»²⁷, а «действия США — это не что иное, как “недостойная комедия”, систематически разыгрываемая правительством США с единственной целью — выставить на вид Европы с одной стороны корректность и предупредительность образа действий Америки, а с другой — неоткликчивость и даже неблагодарность Испании»²⁸. Логика и обидчивая риторика испанского министра понятны, но в таких же выражениях описывает ситуацию и Шевич, человек, непредвзято относившийся к ситуации. Шевич замечает, что Вашингтон не заинтересован в урегулировании ситуации — напротив, США выбрали тактику «систематического раздражения испанского общественного мнения посредством различных



Броненосное судно «Мэн»

²⁶ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 17/29.01.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 8–10.

²⁷ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 07/19.02.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 18–19.

²⁸ Там же. Л. 20.

обоюдострых мер, сопровождаемых к тому же лицемерными заявлениями в самой искренней дружбе и в желании способствовать восстановлению мира на Кубе»²⁹.

Проходит еще неделя и происходит неожиданное: 15 февраля в 9 часов 40 минут утра «Мэн» взрывается в порту Гаваны. «Ужасная катастрофа на Гаванском рейде, — тут же откликается Шевич, — жертвою которой стал полуброненосный крейсер “Майн”, произвела во всей Испании громадное впечатление»³⁰. При этом в Мадриде было понимание, что США никак и нигде не обвиняют в этом Испанию. Более того, российский дипломат указывал: «Убедившись в том, что взрыв и гибель американского крейсера произошли от внутренних условий, а не от преступного действия какого-нибудь фанатика-испанца, здешняя публика продолжила масленичные гуляния»³¹. Ничего не изменилось и через неделю. Шевич свидетельствовал, что настроение в Мадриде изменилось к лучшему, несмотря даже на ходившие довольно упорно слухи, «будто бы непричастность испанцев к делу взрыва и гибели американского крейсера “Майн” еще далеко не доказана»³². Однако в Испании были плохо знакомы с ситуацией по ту сторону Атлантики. Американская «четвертая власть» буквально захлебнулась от обвинений Испании в минировании корабля и организации взрыва. Испанская следственная комиссия ничего не смогла установить, так как США отказались от сотрудничества в расследовании этого инцидента [Guerra, 1975].

Casus belli был создан. Американцы переложили ответственность на Испанию и потребовали немедленного заключения мира с повстанцами и признания американского президента третейским судьей в урегулировании конфликта. Ситуация, по мнению дипломата, указывает «если не на неминуемость разрыва, то, по крайней мере, на приближение критического момента»³³.

Политический кризис и начало войны

Критический момент наступил в начале апреля 1898 г. Гульон 7 апреля получил от Вудфорда письмо, составленное с определенной долей издевки: понимая, что для США вопрос об отношениях с Испанией решен, он в ультимативной форме «во имя мира» требовал до «полуночи того же дня» категорического ответа на его последние предложения, касающиеся перемирия. Шевич тут же доложил в Петербург: «Здесь преобладает уверенность, что мирный исход стал отныне невероятным, так как все убеждены, что

²⁹ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 25.01/06.02.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 17.

³⁰ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 07/19.02.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 52.

³¹ Там же. Л. 53.

³² Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 15/27.02.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 55.

³³ Д.Е. Шевич — В.Н. Ламсдорфу. Мадрид. 07/19.02.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 58.

в сущности дело идет не о согласии на перемирие, а о дарованной Кубе полной независимости, на каковое условие Испания под давлением и угрозами США согласиться не может. Я и сам начинаю думать, что умеренность и благоразумие испанского правительства и народа не спасут их от последствий американского нападения, так хитро придуманного и бесцеремонно совершаемого благодаря сознанию того, что Испания слаба и изолирована»³⁴.

20 апреля президент Мак-Кинли (William McKinley, 1897–1901) по телеграфу направил в Мадрид официальный ультиматум: в нем он потребовал от Испании покинуть Кубу, население коей отныне провозглашалось им «свободным и независимым», угрожая в случае отказа принудить Испанию силою исполнить требования Соединенных Штатов [Фридман, 2011: 80]. Шевич тут же дал оценку действиям США. «Конечная цель Вашингтонского Кабинета, — написал он, — уже не самостоятельность Кубы, а прямо присоединение ея к Американским Штатам»³⁵. Он называет «мнимым» «право США и даже с оружием в руках вмешиваться во внутренние дела Испании»³⁶.

Использование США доктрины Монро достигло своего логического завершения: право США решать судьбы государств и народов Западного полушария в этом документе провозглашается абсолютно открыто и уже не сопровождается никакой дипломатической риторикой о поисках согласия и возможности урегулирования ситуации в интересах Испании.

Шевич огорчен: перечитывая его донесения, можно вспомнить слова канцлера Горчакова, сказанные им маркизу Бедмару более 20 лет назад, что российское влияние, хотя и незначительное в Америке, всегда будет дружеским и благоприятным для Испании. В донесении от 22 апреля 1898 г., уже после выступления Марии-Кристины в Кортесах и объявления ею войны США, Шевич как бы подводит черту под всей историей американо-испанского противостояния, которое, несмотря на тщетные усилия Испании, привело к безнадежной для нее ситуации. «Дело международного хищничества, коварно затеянное американскими политиками и финансистами, ныне совершается, и несчастная Испания вовлечена в безнадежную войну, из которой она неизбежно должна выйти уменьшенной, разоренной и деморализованной», — заключает российский дипломат [Фридман, 2011: 80].

* * *

Доктрина Монро применялась в тех случаях, когда позиции правительства США были абсолютно прочны. Если в 1870-е гг. ситуация на Кубе, да и в самих США к этому не располагала, то в 1890-е гг. положение США

³⁴ Д.Е. Шевич — М.Н. Муравьеву. Мадрид. 26.03/07.04.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 96–98.

³⁵ Секретная телеграмма г. Д.Е. Шевича. Мадрид. 09/21.04.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 84.

³⁶ Д.Е. Шевич — министру иностранных дел М.Н. Муравьеву. Мадрид. 10/22.04.1898 // АВПРИ. Ф. 133 (Канцелярия). Оп. 470. Д. 70. Л. 106–107.

на международной арене, стабилизация положения в стране в результате Реконструкции, да и хаос во внутривластной ситуации Испании послужили основными факторами для уверенности Вашингтона в успехе своего предприятия. По дипломатическим донесениям четко прослеживается ситуация и в правительственных сферах, и на улицах Мадрида, равно как и нарастание агрессии и провокационных действий со стороны Соединенных Штатов. Создание конфликта с Испанией и то, как он был разрешен, является одним из наглядных примеров применения доктрины Монро.

Список литературы / References

Аникеева Н.Е., Ведюшкин В.А., Волосюк О.В., Медников И.Ю., Пожарская С.П. (2014) *История внешней политики Испании*, Москва, Международные отношения, 504 с.

Anikeeva N.E., Vedyushkin V.A., Volosyuk O.V., Mednikov I.Yu., Pozharskaya S.P. (2014) *Istoriya vneshnei politiki Ispanii* [History of Spanish foreign policy], Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya, 504 p. (In Russian)

Белявская И.А. (1985) Испано-американская война 1898 г., *Американский экспансионизм*, под ред. Г.Н. Севостьянова, Москва, Наука, 342 с.

Belyavskaya I.A. (1985) Ispano-amerikanskaya voyna 1898 g. [Spanish-American War of 1898], in Sevostyanov G.N. (ed.) *Amerikanskii ekspansionizm* [American expansionism], Moscow, Nauka, 342 p. (In Russian)

Бухармедова Л.М. (2016) Михаил Александрович Горчаков (1879–1896), *Российские дипломаты в Испании. Diplomáticos rusos en España. 1667–2017*, под ред. О.В. Волосюк, Москва, ИД “Международные отношения”, с. 164–172.

Bukharmedova L.M. (2016) Mikhail Aleksandrovich Gorchakov (1879–1896) [Mikhail Alexandrovich Gorchakov (1879–1896)], in Volosyuk O.V. (ed.) *Rossiiskie diplomaty v Ispanii. 1667–2017* [Russian diplomats in Spain. 1667–2017], Moscow, ID “Mezhdunarodnye otnosheniya”, pp. 164–172. (In Russian)

Владимиров Л.С. (1957) *Дипломатия США в период американо-испанской войны 1898*, Москва, Гос. изд-во полит. лит-ры, 255 с.

Vladimirov L.S. (1957) *Diplomatiya SShA v period amerikano-ispanskoi voiny 1898* [U.S. Diplomacy during the American-Spanish War of 1898], Moscow, Gos. izd-vo polit. lit-ry, 255 p. (In Russian)

Волосюк О.В., Липкин М.А., Юрчик Е.Э. (отв. ред.) (2014) *История Испании. Т. 2: С начала XVIII века до наших дней*, Москва, Индрик, 872 с.

Volosyuk O.V., Lipkin M.A., Yurchik E.E. (eds.) (2014) *Istoriya Ispanii. T. 2: S nachala XVIII veka do nashikh dnei* [History of Spain. Vol. 2: From the beginning of the eighteenth century to the present day], Moscow, Indrik, 872 p. (In Russian)

Ивкина Л.А. (2007) *Десятилетняя война за независимость на Кубе 1868–1878*, Москва, Наука, 319 с.

Ivkina L.A. (2007) *Desyatiletnyaya voyna za nezavisimost' na Kube 1868–1878* [Decade War of Independence in Cuba 1868–1878], Moscow, Nauka, 319 p. (In Russian)

Коваль Т.Б. (2016) Дмитрий Егорович Шевич (1896–1905), *Российские дипломаты в Испании. Diplomáticos rusos en España. 1667–2017*, под ред. О.В. Волосюк, Москва, ИД “Международные отношения”, с. 173–181.

Koval T.B. (2016) Dmitrii Egorovich Shevich (1896–1905) [Dmitry Egorovich Shevich (1896–1905)], in Volosyuk O.V. (ed.) *Rossiiskie diplomaty v Ispanii. 1667–2017* [Russian diplomats in Spain. 1667–2017], Moscow, ID “Mezhdunarodnye otnosheniya”, pp. 173–181. (In Russian)

Моралес О. (1998) *Позиция России в период испано-американского конфликта из-за Кубы в конце XIX века*, Автореф. дисс. ... канд. ист. наук, Москва, 28 с.

Morales O. (1998) *Pozitsiya Rossii v period ispano-amerikanskogo konflikta iz-za Kuby v kontse XIX veka* [Russia's position during the Spanish-American conflict over Cuba in the late 19th century], PhD. Thesis Abstract, Moscow, 28 p. (In Russian)

Слезкин Л.Ю. (1956) *Испано-американская война 1898 г.*, Москва, Издательство Академии наук СССР, 134 с.

Slezkine L.Yu. (1956) *Ispano-amerikanskaya voina 1898 g.* [Spanish-American War of 1898], Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 134 p. (In Russian)

Фридман М.А. (2011) Донесения Д.Е. Шевича о начале испано-американской войны 1898 г., *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Всеобщая история*, № 1, с. 76–82.

Friedman M.A. (2011). Doneseniya D.E. Shevicha o nachale ispano-amerikanskoi voiny 1898 g. [D.E. Shevich's reports on the outbreak of the Spanish-American War in 1898], *RUDN Journal of World History*, no. 1, pp. 76–82. (In Russian)

Шустов К.С. (1970) *Освободительная война на Кубе и политика США*, Москва, Ин-т Латин. Америки АН СССР, 91 с.

Shustov K.S. (1970) *Osvoboditel'naya voina na Kube i politika SShA* [The Cuban War of Liberation and U.S. Policy], Moscow, In-t Latin. Ameriki AN SSSR, 91 p. (In Russian)

Guerra R. (1975) *La expansión territorial de los Estados Unidos a expensas de España y de los países hispanoamericanos* [The territorial expansion of the United States at the expense of Spain and Hispanic countries of America], La Habana, Nacional de Cuba, 502 p. (In Spanish)

Menéndez L. (1944) *Cánovas y la política exterior española* [Cánovas and Spanish foreign policy], Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 460 p. (In Spanish)

Paniagua Pérez J. (1990) Las negociaciones de Pío Gullón con Estados Unidos en vísperas de la guerra Hispano-norteamericana [Pío Gullón's negotiations with the United States on the eve of the Spanish-American War], *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, Año 8, no. 9, pp. 177–194. (In Spanish)

Salom Costa J. (1967) *España en la Europa de Bismarck. La política exterior de Canovas* [Spain in the Europe of Bismarck. Canovas' foreign policy], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 434 p. (In Spanish)

«Испанские» писатели Борхес, Маркес и Коэльо (по результатам одного опроса)

© Корконосенко К.С., 2023

Кирилл Сергеевич Корконосенко, канд. филол. наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.
199034, Санкт-Петербург, набережная Макарова, 4
E-mail: korkonos@mail.ru



Аннотация. В течение четырех лет я проводил опрос россиян, не знающих испанского языка. Были опрошены 155 человек. Основной вопрос был один: «Каких испанских писателей вы знаете?» Ответы подтвердили изначальную гипотезу: читатели путают испанскую литературу с литературой на испанском языке. Наряду с ответом «никого» (54 респондента) называли Сервантеса (65), Гарсиа Лорку (33), Лопе де Вега (25), Переса Реверте (11) и других испанских авторов, а также Гарсиа Маркеса (47), Борхеса (13), Кортасара (9), Коэльо (6) и других иностранцев. Такова специфика восприятия испанской литературы в России, ее отличие от образа других литератур. В случае России и Испании граница культурной коммуникации почти точно совпадает с границей языковой.

Ключевые слова: образ Испании в России, испанская литература, латиноамериканская литература, история перевода

Для цитирования: Корконосенко К.С. (2023) «Испанские» писатели Борхес, Маркес и Коэльо (по результатам одного опроса). *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 201–209. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-201-209

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Escritores «españoles»: Borges, Márquez y Coelho (resultados de una encuesta)

© Korkonósenko K.S., 2023

Kirill S. Korkonósenko, PhD (Filología), investigador principal del Instituto de Literatura Rusa (Casa Pushkin) de la Academia de Ciencias de Rusia.
199034, Rusia, San Petersburgo, malecón Makárova, 4
E-mail: korkonos@mail.ru

Resumen. Durante cuatro años he estado encuestando a los rusos que no hablan español. En total han sido entrevistadas 155 personas. Mi pregunta principal era: «¿Qué escritores españoles conoce usted?» Las respuestas confirmaron mi hipótesis original: los lectores confunden la literatura española con la literatura en español. Además de la respuesta «ninguno» (54 personas) mencionaban a Cervantes (65), García Lorca (33), Lope de Vega (25), Pérez Reverte (11) y a otros autores españoles, así como a García Márquez (47), Borges (13), Cortázar (9), Coelho (6) y otros extranjeros. Esta es la peculiaridad de la percepción de la literatura española en Rusia, que la diferencia de las imágenes de otras literaturas. En el caso de Rusia y España, la frontera de la comunicación cultural coincide casi exactamente con la frontera lingüística.

Palabras clave: imagen de España en Rusia, literatura española, literatura latinoamericana, historia de traducción

Para citar: Korkonósenko K.S. (2023) Escritores «españoles»: Borges, Márquez y Coelho (basado en una encuesta), *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 201–209. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-201-209

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

«Spanish» Writers Borges, Márquez, and Coelho (based on the results of a survey)

© Korkonosenko K.S., 2023

Kirill S. Korkonosenko, PhD (Philology), Senior Researcher, Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences.
199034, Russia, Saint Petersburg, Makarov embankment, 4
E-mail: korkonos@mail.ru

Abstract. For the last four years I have been conducting a survey of Russians who do not speak Spanish. 155 people were interviewed. The main question was: «What Spanish writers do you know?» The answers confirmed my initial hypothesis: the readers confuse Spanish literature with the literature written in Spanish. Along with the answer «no one» (54 respondents), people named Cervantes (65), García Lorca (33), Lope de Vega (25), Pérez Reverte (11) and other Spanish authors, as well as García Márquez (47), Borges (13), Cortázar (9), Coelho (6) and other foreigners. That is the specificity of the perception of Spanish literature in Russia, its difference from the image of other literatures. In the case of Russia and Spain, the border of cultural communication almost exactly coincides with the language border.

Key words: image of Spain in Russia, Spanish literature, Latin American literature, history of translation

For citation: Korkonosenko K.S. (2023) «Spanish» Writers Borges, Márquez, and Coelho (based on the results of a survey), *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 201–209. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-201-209

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Аргентинец Хорхе Луис Борхес не раз сетовал, сколь мало известно о его стране за пределами Аргентины. Но при этом с гордостью напоминал своим соотечественникам, что Аргентина представлена в мире двумя понятиями-образами. По-русски они до сих пор передаются несклоняемыми словами. «Давайте подумаем, как мало об Аргентине известно в мире, помимо двух слов: двух слов, которые непременно звучат в Эдинбурге, Стокгольме, Праге, возможно, и в Токио, и в Самарканде, когда речь заходит об Аргентине. Эти слова обозначают человека и музыку¹ (а также и танец). Человек — это гаучо»².

Репутация Аргентины в России, набор связанных с этим словом представлений радикально переменились именно во время Борхеса. Теперь к словам «гаучо» и «танго» смело можно добавить слова-понятия «Борхес» и «Кортасар»; созданные ими образы (алеф, вавилонская библиотека, хронопы и фамы) тоже отчасти стали явлениями русской культуры³.

С репутацией испанской литературы в России такого не произошло ни в двадцатом, ни в двадцать первом веке. В течение двадцати лет мои профессиональные изыскания связаны с историей перевода испанской литературы в России. В 2019 г. опубликована составленная мной библиография «Испанская литература в русских переводах и критике». Но сегодня я хочу поделиться не точными знаниями, а, скорее, своим ощущением и тревогой.

Работа с библиотечными каталогами и журнальными подшивками дает мне основания сформулировать парадокс, который мы, испанисты, наверное, все чувствуем интуитивно: в России публиковалось и публикуется множество произведений испанской литературы, массив испанской литературы адекватно отражен в переводах на русский язык, но об этой литературе в нашей стране ничего не известно. Или почти ничего. Таково представление об испанской литературе в России, и это отличает ее, с одной стороны, от других больших литератур, с другой — от образа самой страны, Испании, о которой у нас известно много, но не из испанских книг. Отсюда и обилие стереотипных клише в образе Испании: сведения об этой стране до сих пор суть мнения, причем по большей части мнения иностранцев. И уж точно не мнения испанских писателей. Как раз наоборот: образ испанской литературы в России — это производная от образа Испании в России.

¹ Имеется в виду танго. — *Прим. авт.*

² Борхес Х.Л. Танго. Четыре лекции. Пер. К. Корконосенко. Борхес Х.Л. Зеркало загадок. Москва. КоЛибри. 2022. С. 354–355.

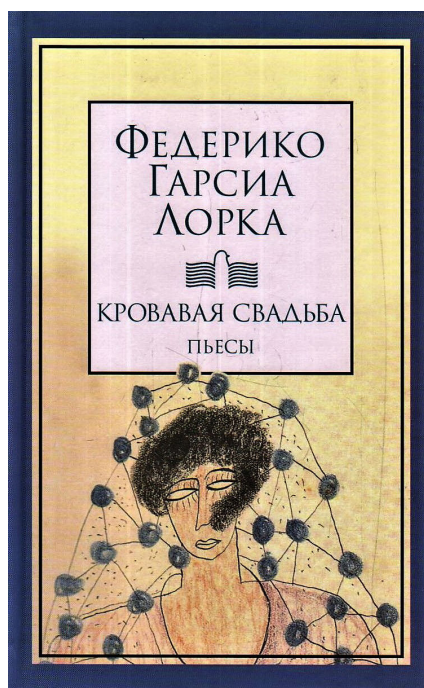
³ Позже свод представлений об Аргентине весомо и долговечно дополнили культовые фигуры футболистов — Марадона и Месси. А еще аргентинцы гордятся тем, что именно на их земле изобрели сгущенное молоко, хотя не все россияне об этом знают. — *Прим. авт.*

Я не имею сейчас в виду себя и своих коллег — довольно широкий и активный круг российских испанистов. Для учителей, переводчиков, исследователей и студентов испанская литература — это целая вселенная: у нас есть любимые и нелюбимые поэты, мы редактируем книги, организуем дни культуры и конкурсы переводчиков, общаемся с испанцами и смотрим испанские фильмы. Но мы не составляем большинство. Вот что происходит в современной России: поддерживать разговор о здоровье могут не только врачи, в футболе разбираются не только футболисты, а вот в испанской литературе — только испанисты.



Кадр из заставки советской телепередачи по изучению испанского языка «Страна Грамматикалия».

Дон Кихот и Росинант



*Обложка сборника пьес
Федерико Гарсиа Лорки
в переводе на русский язык*

Обычно бывает, что те, кто не говорит по-испански, не знают и литературы, хотя существует прекрасная возможность почитать этих авторов на русском языке. Эта черта кажется мне знаковой для характеристики образа Испании в России в целом: граница культурной коммуникации почти точно совпадает с границей языковой. Это совсем не обязательная причинная связь: ведь Габриэль Гарсиа Маркес и, повторюсь, Борхес с Кортасаром тоже писали по-испански, а читают их по-русски. Их книги и сейчас хорошо продаются, об этом я могу судить из первых рук, как действующий переводчик. А еще думается, что любой читатель книг сумеет с ходу назвать французского писателя (хотя бы Дюма) и английского писателя (например, Диккенса или Дж. Роулинг).



«Собака на сене» Лопе де Вега.
Первым переводчиком этой пьесы
в России стал Н.М. Пятницкий (1843),
сделавший прозаическую
версию знаменитой комедии.
В дальнейшем к переводам
«Собаки на сене» обращались
Алексей Маслов, Владимир Пяст,
Михаил Лозинский
и другие русские литераторы

Чтобы хоть как-то проверить свои ощущения, я уже в течение четырех лет провожу короткий опрос, пока не профессиональный. Я задаю всего два вопроса:

- 1) Каких испанцев вы читали?
- 2) Каких испанских литераторов вы в принципе знаете?

Участников я прошу ответить сразу же, не раздумывая.

Накопленные за четыре года данные я свел в таблицу. Анкета, однако, не лишена недостатков:

- немного опрошенных, всего 155 человек;
- четверть из них — мои знакомые, которые в целом представляют, чем я занимаюсь;
- половина была опрошена мной и моими добровольными помощниками по социальным сетям, таким образом, выборка наполовину была заранее ограничена пользователями этих социальных сетей;
- мы просили ответить быстро, а кто-то отвечал медленно, эта разница в таблице не отражена.

Респонденты отбирались по таким критериям: человек читает художественную литературу, при этом не знает испанского, не играет в интеллектуальные викторины, не является

литературоведом. Очевидно, если на вопросы возьмутся отвечать постоянные читатели «Иberoамериканских тетрадей», результаты будут совсем другие.

Погрешностей в анкете много, проведенный опрос нельзя назвать представительным. И все-таки (снова мое ощущение) мне кажется, если провести профессиональное социологическое анкетирование среди читателей-неиспанистов, результаты изменятся не сильно.

Чтобы показать, как выглядит мой опрос, я приведу лишь первые и (хронологически) последние строки таблицы, где отражены ответы респондентов на вопрос «Каких испанских писателей вы знаете?»

	Профессия	Писатели	Возраст	Образование
1	издательский редактор, модератор сайтов	Альмодовар, Сервантес, Лорка	40	высшее
2	филолог-русист	Лопе де Вега, Сервантес, Лорка, Кальдерон, Гонгора	30	высшее
3	редактор федерального ТВ	Сервантес, Лопе де Вега, Ибаньес	44	среднее
4	реклама на радио	Маркес	35	высшее
5	ТВ-корреспондент	Маркес	43	высшее (ин. яз.)
6	промышленный альпинист	Маркес	40	высшее
7	сотрудник МЧС	Сервантес	46	среднее техническое
150	поэт	Вслух называла имена, ни одного не записала	24	высшее
151	школьник	никаких	17	незаконч. среднее
152	школьник	никаких	17	незаконч. среднее
153	школьник	Федерико Гарсио [так! — К.К.] Лорка, Марсель [Маркес. — К.К.]	16	незаконч. среднее
154	школьник	Г.Г. Марекс [так! — К.К.]	16	незаконч. среднее
155	студент	Я всех забыл	17	неполное высшее (искусствовед)

Статистически самым популярным ответом был ответ «никого». К счастью, в анкете этот ответ не составляет большинство: 54 участника из 155 респондентов. К сожалению, большинство опрошенных школьников ответило именно так: «никого»⁴.

Многие ответы свидетельствуют о забывчивости, о том, что респондент не смог сконцентрироваться за краткое время опроса («Который про капитана Алатристе написал» — ясно, что имеется в виду Артуро Перес Реверте; были и ответы «Автор “Дон Кихота”» или «Не помню»).

Приведу еще два единичных любопытных ответа, стоящих как будто на разных полюсах восприятия испанской культуры в России:

- «Жена моя читала какой-то испанский роман, называется “Консуэло”».



Обложка книги
«Капитан Алатристе»
А.П. Реверте.
Перевод — А.С. Богдановский

⁴ Все мои респонденты-школьники (78 человек) — начинающие поэты, участники учебной программы «Литературное творчество. Поэзия» («Сириус»): смены 2020, 2021 и 2022 гг.

• «Никого. Никто не зашел, все показались слишком слабыми. Ни Лорка, ни Сервантес. Испаноязычные — пожалуйста, а именно испанская литература у меня — ноль. Не воспринимаю».

Многие, но не все, задавали мне предсказуемый вопрос: «Именно испанских писателей или испаноязычных?» Таких догадливых я просил отвечать, как написано.

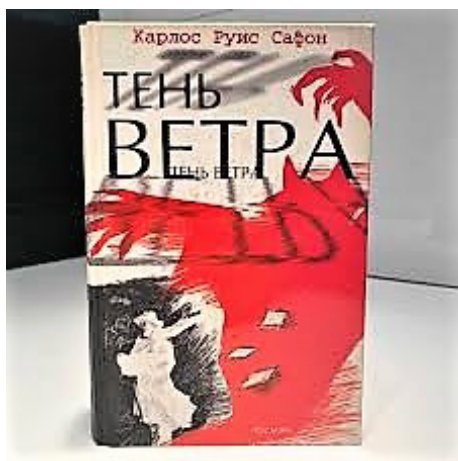
Многие из тех, кто не переспрашивал, путают испанскую литературу с литературой на испанском языке. Зато подтверждается еще один очевидный факт: чтобы читать Гарсиа Маркеса и Кортасара, знание испанского языка не требуется, нужна лишь заинтересованность.

Разумеется, речь не идет о тотальном неведении. В ответах регулярно появляются имена Сервантеса, Лопе де Веги, Гарсиа Лорки и даже давно пережившего свой пик популярности в России Висенте Бласко Ибаньеса (3 упоминания). Отрадно, что в таблице стали появляться имена и совсем современных испанских авторов — это детский писатель Карлос Руис Сафон, фантаст Альберт Санчес Пиньоль (оба каталонцы) и южанин Артуро Перес Реверте. Нередки случаи, когда имена испанцев вспоминаются в искаженном виде, а иногда автора не помнят, называют только понравившееся произведение. Из иноязычных авторов чаще других называют бразильца Пауло Коэльо (пишет на португальском языке) — его, очевидно, тоже читают по-русски.

Приведу топ-лист упомянутых респондентами авторов (исправив ошибки и расшифровав описательные ответы):

- Сервантес — 65 упоминаний;
- Гарсиа Маркес — 47;
- Гарсиа Лорка — 33;
- Лопе де Вега — 25;
- Борхес — 13;
- Перес Реверте — 11;
- Кортасар — 9;
- Коэльо — 6;
- Кальдерон — 4;
- Андахази — 4;
- Кастанеда — 4.

Как видим, ответ «никого» (54) занял бы в этом перечне второе место, а испанцы на равных правах соседствуют со своими зарубежными коллегами.



Обложка книги «Тень ветра»
К.Р. Сафона. Перевод М. Смирновой
и В. Темнова под редакцией Е. Хованович

Закончу свой краткий комментарий к опросу двумя цитатами. Как пример обратного отношения к далекой стране, увиденной сквозь призму литературы, приведу высказывание заглавного героя эссе Мигеля де Унамуну⁵ «Необычный русофил» («Un extraño rusófilo», 1914), несомненно, во многом отражающее позицию и меру осведомленности самого автора. Русофилом назван один из участников спора о воюющих державах в некоем мадридском кафе. Он неожиданно заявляет, что Россию как таковую знает плохо, за изучение русского языка никогда не брался, в России никогда не бывал и с русскими знаком не был, но тем не менее имеет вполне четкое представление о России, почерпнутое из произведений Гоголя, Тургенева, Толстого, Горького и в особенности Достоевского. Именно благодаря этим книгам он и стал убежденным русофилом. Далее он говорит: «Моя Россия — это Россия Достоевского, и если сегодняшняя реальная Россия не такова, то все мои умозаключения не будут иметь к действительности никакого отношения, однако они не будут лишены смысла. Я голосую за торжество духа, т.е. за то представление и ощущение, которое от жизни и мира имел Достоевский»⁶.

Вторая цитата — это фрагмент неопубликованной статьи моего коллеги, Р.Ю. Данилевского (1933–2023), который описывал русскую переводную литературу первой четверти XIX в.: «...множество читателей-дворян, зная немецкий, а французский и подавно, в переводе как информации не испытывало нужды. Очевидно, что перевод — с французского, с немецкого ли — не являлся информацией, он был явлением эстетическим» (цитирую по черновику. — К.К.).

Среди моих знакомых — по долгу службы и по зову сердца — немало переводчиков с испанского: и уже состоявшихся, и начинающих, и потенциальных. И вот чем мы занимаемся, когда переводим Хорхе Манрике или Валье-Инклана: отвечаем не на информационную, но на эстетическую потребность. В немалой степени — на свою собственную потребность.

Список литературы / References

Корконосенко К.С. (сост.) (2019) *Испанская литература в русских переводах и критике: Библиография*, Санкт-Петербург, Нестор-История, 248 с.

Korkonosenko K.S. (ed.) (2019) *Ispanskaya literatura v russkikh perevodakh i kritike: Bibliografiya* [Spanish Literature in Russian Translations and Criticism: Bibliography], Saint Petersburg, Nestor-Istoriya, 248 p. (In Russian)

⁵ Унамуну упомянут тремя респондентами. — Прим. авт.

⁶ Унамуну М. де. Необычный русофил. Пер. В. Багно. Рецепция Достоевского в мировой культуре. История и современность. Санкт-Петербург. Издательство Пушкинского Дома. 2021. С. 100.

Личность в истории и история личности: взгляд из России на роль Жетулио Варгаса в судьбе Бразилии¹

© Кузнецов Д.А., 2023

Денис Андреевич Кузнецов, кандидат политических наук, доцент кафедры мировых политических процессов МГИМО МИД России
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
ORCID: 0000-0001-6265-2774 E-mail: kuznetsov.d.a@my.mgimo.ru



Рецензия на монографию:

Мартынов Б.Ф. Жетулио: роман-биография. – Москва: МГИМО-Университет, 2022. – 458 с.

Ключевые слова: Жетулио² Варгас, Бразилия, Латинская Америка, биография, личность в истории, история XX века

Для цитирования: Кузнецов Д.А. (2023) Личность в истории и история личности: взгляд из России на роль Жетулио Варгаса в судьбе Бразилии. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 210–218. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-210-218

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

¹ Рецензент выражает самую искреннюю признательность Б.Ф. Мартынову, своему учителю, который не только научил быть сдержанным в решении научных проблем, но и подал личный пример профессионализма, любви к своему делу и самых лучших человеческих качеств.

² Двойное написание в рецензии имени президента Варгаса объясняется следующим: в транскрипции с португальского языка на русский по правилам пишется Жетулиу, но это правило не распространяется на исторически сложившиеся и зафиксированные соответствия для имен исторических деятелей, литературных персонажей и т.п. Кроме того, рецензент использует авторское написание. — *Прим. ред.*

Personalidad en la historia e historia de una personalidad: visión desde Rusia del papel de Getúlio Vargas en el destino de Brasil

© Kuznetsov D.A., 2023

Denis A. Kuznetsov, PhD (Ciencias Políticas), Profesor Titular del Departamento de la Política Mundial de la Universidad MGIMO
119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadsky, 76
ORCID: 0000-0001-6265-2774 E-mail: kuznetsov.d.a@my.mgimo.ru

Reseña de la monografía:

Martynov B.F. Getúlio: novela-biografía. – Moscú: MGIMO University, 2022 (en ruso). – 458 p.

Palabras clave: Getúlio Vargas, Brasil, América Latina, biografía, personalidad en la historia, historia del siglo XX

Para citar: Kuznetsov D.A. (2023) Personalidad en la historia e historia de una personalidad: visión desde Rusia del papel de Getúlio Vargas en el destino de Brasil, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 210–218. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-210-218

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Personality in History and History of a Personality: A View from Russia on the Role of Getúlio Vargas in the Fate of Brazil

© Kuznetsov D.A., 2023

Denis A. Kuznetsov, PhD (Political Sciences), Associate Professor of the Department of World Politics, MGIMO University
119454, Russia, Moscow, Vernadsky Prospekt, 76
ORCID: 0000-0001-6265-2774 E-mail: kuznetsov.d.a@my.mgimo.ru

Book Review:

Martynov B.F. Getulio: a novel-biography. – Moscow: MGIMO University, 2022 (in Russian). – 458 p.

Key words: Getúlio Vargas, Brazil, Latin America, biography, personality in history, history of the twentieth century

For citation: Kuznetsov D.A. (2023) Personality in History and History of a Personality: A View from Russia on the Role of Getúlio Vargas in the Fate of Brazil, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 210–218. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-210-218

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

*Так пусть не завершится жизнь кончиной, пусть длится сон,
и мнится смерть — невинною забавой, какою жизнь была.*

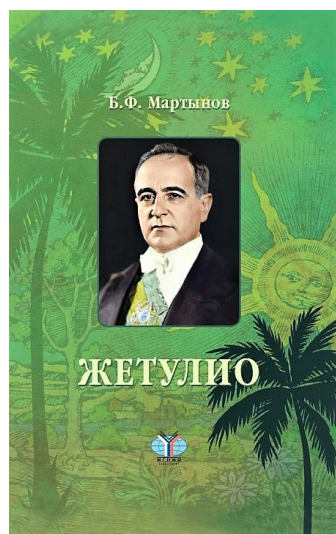
Мариу ди Андради³

«Сорок лет». Пер. П. Грушко

Так случилось, что, пожалуй, самой известной фразой президента Бразилии Жетулио Варгаса стали последние строки предсмертной записки, оставленной им перед роковым выстрелом во дворце Катете. «Я спокойно делаю свой первый шаг по дороге в вечность и расстаюсь с жизнью, чтобы войти в историю», — написал он 24 августа 1954 г. Звук выстрела из револьвера раздается звонким эхом в Бразилии до сих пор: страна, конечно же, пережила «отца нации», но еще, кажется, не вместила в себя всей полноты политического наследия, оставленного президентом-гаушу (порт. *gaúcho*)

Варгас, без сомнения, вошел в историю, как и пророчил. Сегодня невозможно ни осмыслить, ни ощутить историю Бразилии без этого политика, жизнь которого оказалась совершенно «бразильской», отражением сложного созревания этой страны как нации. Перефразируя знаменитый вопрос Иммануила Валлерстайна⁴, можно было бы спросить: «Существует ли в действительности Бразилия?» И во многом именно благодаря Варгасу и его вкладу в становление бразильского самосознания и независимости страны положительный ответ на этот вопрос не вызывает сомнений. Сама смерть Варгаса самым невероятным образом символизировала независимость этого тропического гиганта.

Писать биографии — дело трудное, писать биографии политиков — рискованное, но писать биографии политиков мирового масштаба — еще и неблагодарное. Жетулио Варгас — один из них. Уж слишком много споров вызывает эта фигура. Полярных мнений, хвалебных и желчных, правдивых и надуманных, так много, что даже всего спустя полвека отделить одни от других почти невозможно. Многие страны, особенно те, которые выде-



³ Мариу ди Андради (Mário de Andrade, 1893–1945) — выдающийся бразильский просветитель, поэт, писатель, искусствовед. Оказал огромное влияние на литературу Бразилии XX века. — Прим. ред.

⁴ Иммануил Валлерстайн (Immanuel Maurice Wallerstein, 1930–2019) — американский социолог, политолог и философ, один из основателей мир-системной теории. Автор эссе о государственной идентичности «Существует ли в действительности Индия?» — Прим. ред.

лялись и выделяются в мире могуществом своей истории и культуры, знают таких политических деятелей. Знает их и Россия. Но риск бывает оправданным, когда биография уходит от сухого перечисления известных фактов и уж тем более чужих мнений, когда она пропущена через собственное восприятие, особенно если это восприятие уважаемого и признанного специалиста в своей области.

Книга известного российского латиноамериканиста-международника Бориса Федоровича Мартынова «Жетулио» не первая о жизни Варгаса — как в Бразилии, так и в других странах⁵. Но эта книга особенная. Ее сложно отнести к какому-либо жанру. С одной стороны, это добротная научная работа знающего историка, умеющего работать с фактами, документами, чувствовать дух времени и разъяснять его даже тем, кто никогда и не слышал о Варгасе, а был лишь привлечен романтическим названием «Жетулио». С другой — эта книга выходит за границы научности, но не в том смысле, что она окунает читателя в немыслимую научную фантастику, а потому, что автор пронизывает ее своим личным и порой даже *очень* личным отношением, перепрошивает текст своими впечатлениями, нить которых тянется от первой половины XX века до сегодняшнего момента. Это делает текст еще более актуальным, а личность — понятной. Но и это не все. Рецензенту не удавалось ранее читать ни одной биографии так, чтобы проваливаться в эпоху, видеть ее краски, чувствовать запахи, слышать ее звучание. Это ощущение достигается не только благодаря разъяснению многих бытовых деталей и традиций бразильской культуры, но и прежде всего за счет поэтичности текста: он написан напевно, художественно, так, что удивляешься: и так можно писать серьезные исторические книги — стихотворение в научной прозе?! Многочисленные фотографии той эпохи и переводы бразильских поэтов усиливают эти впечатления. Наконец, главы биографии неоднократно «прерываются» лирическими отступлениями — историей автора о путешествии в Бразилию, в которой переплетаются реальные факты и элементы авторской фантазии. Через фразы и действия героев (полностью или частично вымышленных?) автор, несомненно, доносит и собственные мысли и впечатления.



Жетулиу Варгас. 1882–1954

⁵ Например: Neto Lira. Getúlio (1882–1930). Vol. 1. Companhia das Letras, 2012. 664 p.; Lira Neto. Getúlio (1930–1945). Vol. 2. Companhia das Letras, 2013. 632 p.; Lira Neto. Getúlio (1945–1954). Vol. 3. Companhia das Letras, 2012. 464 p.; Vargas and Brazil. New Perspectives. Ed. by Jens R. Hentschke. Palgrave Macmillan, 2006; Levine Robert M. Father of the Poor? Vargas and his Era. Cambridge University Press, 1998. 208 p.; и др. — *Прим. авт.*

Сам Б.Ф. Мартынов назвал свою книгу «романом-биографией». Наверное, это и есть лучшее определение выбранного жанра, хотя он и не охватывает всей сути данного произведения. Факт остается фактом: без, казалось бы, совершенно не относящихся к жизни Варгаса кадров авторской истории о «странном» путешествии и знакомстве с таинственной Адрианой понять Бразилию было бы сложнее, если вообще возможно. По ходу чтения ловишь себя на мысли, что ждешь продолжения личной истории автора так же, как и продолжения истории Варгаса.

Представляется, что невозможно рассматривать «Жетулио» отдельно от других работ Б.Ф. Мартынова. Рассуждения о детстве и юности Варгаса, прошедших в эпоху, ознаменовавшуюся деятельностью выдающегося дипломата барона Рио-Бранко⁶, невольно отсылают к ранней работе исследователя-латиноамериканиста «Золотой канцлер»⁷ — тоже очень личной книге⁸. Размышления о внешней политике президента, умело лавирующего между всеми крайностями той эпохи исключительно в интересах Бразилии, перекликаются с глубоко философским трудом Б.Ф. Мартынова «"Запад" и "не-Запад": прошлое, настоящее... будущее?»⁹. Многочисленные аллюзии, исторические метафоры, отсылки, параллели напоминают о сборниках статей и эссе автора — «Исторические очерки»¹⁰.



Барон Риу-Бранку. 1845–1912

Благодаря скрупулезной работе с архивными справками, редкими источниками, авторитетными исследованиями, дневниковыми записями и перепиской Варгаса автору удалось рассказать о малоизвестных фактах, о том, что ранее вообще не публиковалось.

Немаловажным достоинством книги является и попытка раскрыть характер президента, проникнуть в его рассуждения, познакомить читателя с людьми, окружавшими Варгаса на протяжении его жизни. Здесь особое значение имеют акцентированные детали — рождение в семье опытного

⁶ Барон де Риу-Бранку (José Maria da Silva Paranhos Júnior, Barão do Rio Branco, 1845–1912) — выдающийся бразильский дипломат и политик, министр иностранных дел в 1902–1912 гг. — *Прим. ред.*

⁷ Мартынов Б.Ф. «Золотой канцлер». Барон де Рио-Бранко — великий дипломат Латинской Америки. М., ИЛА РАН, 2004, 155 с.

⁸ 14 марта 2023 г. в посольстве Бразилии в Москве состоялась торжественная церемония вручения Ордена «Риу-Бранку» Б.Ф. Мартынову. Это высшая дипломатическая награда Бразилии. — *Прим. авт.*

⁹ Мартынов Б.Ф. «Запад» и «не-Запад»: прошлое, настоящее... будущее? М.: ИЛА РАН, 2015. 172 с.

¹⁰ Мартынов Б.Ф. Исторические очерки. М.: ИЛА РАН, 2013. 328 с.; Мартынов Б.Ф. Исторические очерки – 2. М.: Аванглион-ПРИНТ, 2018. 246 с.

военного в южном богатом штате Рио-Гранди-ду-Сул, детство, проведенное в условиях жестокого противостояния олигархических групп, таинственные события в школе, бурное начало военной карьеры, внезапно прерванной из-за поступления в университет, перипетии его личной жизни, которая оказалась для него совершенно второстепенным делом, вступление на стезю политической карьеры, сопровождаемой настоящим политическим театром, вовремя взятые на себя риски, приведшие к триумфу, установление диктатуры «Нового государства» (порт. *Estado Novo*), утрата власти и триумфальное возвращение в результате вполне демократических выборов...

Как политик Варгас показан во всей сложности своей исторической фигуры. Действительно, записать президента в свои ряды не удавалось политикам разных мастей и идеологий: он ухитрился дистанцироваться от многих идеологических веяний того времени, играя на противоречиях между ними исключительно в интересах своего государства. Варгас не жалел для этого всех возможностей своей диктатуры, в том числе и репрессивных. Президентство Варгаса пришлось на трудный период бразильской истории: здесь и многочисленные внутренние брожения, и рост фашизма в Европе, и Вторая мировая война, и стремление США не допустить усиления Бразилии на своем «заднем дворе» (напоминанием служат слова, брошенные американским послом: «Господин Варгас рискует не досидеть до конца срока»).

Жетулио Варгасу удалось доказать, что политика, по словам Бисмарка, действительно есть искусство возможного. Будучи порождением своего времени и — как бы то ни было — далеко зрящим политиком, Варгас умел использовать это искусство в реальной политике: вовремя «запрыгнуть» в стан стран-победительниц во Второй мировой войне, провести модернизацию вооруженных сил, создать и ныне действующую компанию «Петробрас» с целью добычи и переработки нефти, реформировать сельское хозяйство, привнеся в него технологии переработки сахарного тростника — еще одного экономического ресурса страны...

При всем при этом Варгас — в сухой типологии политической науки — оставался диктатором. И «но» здесь, казалось бы, вряд ли возможны. В своей книге Б.Ф. Мартынов показывает, что в сложные, переломные, перемалывающие историю времена диктатура может быть средством политики, но именно *средством*, а не целью, связанной с искушением властью и тотальной беспринципностью. Эту позицию многие противники Варгаса автору не простят, хотя, конечно же, при внимательном чтении его взгляды оказываются куда сложнее.

Использование двух красок в истории никогда не было дальновидным. Вот в этом и заключается еще одна сильная сторона книги: в ее лейтмотив автором вписана метафора карнавала, а карнавал, как мы знаем, пышен, многокрасочен и пестр. Карнавал — стирающая все попытки упорядочить ее стихия, смешение рациональности и иррациональности, ролей и реаль-

ностей, архаики и модерна, о чем много писал наш выдающийся соотечественник М.М. Бахтин. Карнавал — символ Бразилии. Б.Ф. Мартынов даже признается: «Злосчастный карнавал так и просится занять у меня место чуть ли не главного провозвестника трагической судьбы Жетулио Варгаса». И здесь авторский мистицизм попадает в точку: в этой карнавальной тайне и соединяются судьба Бразилии и биография Варгаса — диктатора, «подписавшего» смертный приговор самому себе.

Симпатию вызывает и то, что автор уходит от попытки «классифицировать» Варгаса. Он честно признается, что сделать это невозможно, да, наверное, и не нужно. За любой попыткой как-то «назвать» Жетулио будет поджидать неудача. Фигуру Варгаса нельзя отнести к какой-либо известной идеологии. Олигархические кланы считали его коммунистом, левые называли фашистом, фашисты — беспринципным политиком (вот уж кем он точно не был!). Что вообще представляет собой жетулизм (кстати, неискушенным в истории Бразилии читателям будет справедливо не хватать более детального раскрытия сущности «Нового государства»)? Его нельзя отнести ни к одной типологии правителей, взятой из политических наук. Действительно, кто он: политик-лис или правитель-лев? Консерватор, реформатор или революционер? Носитель харизматического или легального лидерства? Да и как поместить Варгаса в нужную «ячейку», если ему удалось побывать сначала революционером, потом диктатором, отменившим выборы, а спустя годы стать демократически избранным президентом? В этом и заключается проблема политических деятелей такого масштаба: они не вмещают в себе (или их не вмещают в себя) ни одно из известных упрощенств. Ни разу автор не применяет к Варгасу и популярного в других работах эпитета «популист». Был ли он популистом? Думается, что нет.

До сих пор личность Жетулио Варгаса жива в спорах, до сих пор популярна в обществе. Хотя говорят, что история не терпит сослагательного наклонения (с чем рецензент категорически не согласен), ясно одно: вряд ли бы мы знали ту Бразилию, которая существует сегодня, без Варгаса, который во многом стал ее архитектором. Его проект по перестройке Бразилии из аграрно-олигархической страны в аграрно-индустриальную державу имел далекие последствия для истории страны. Это также убедительно показано в работе. И дело ни в коем случае не в возвеличивании этой фигуры, как раз наоборот: для такой страны, как Бразилия, было очень важно обладать такой заметной и противоречивой политической личностью в своей истории. Это опыт, который, как представляется, дается тем народам, которым есть что сказать в мировой истории. Споры о Варгасе будут в Бразилии всегда, пока есть Бразилия и ее карнавал.

Роман-биография «Жетулио» вышел за рамки истории одного человека. Его можно смело считать историей Бразилии — современного латиноамериканского гиганта, сформировавшегося в буйный «короткий двадцатый век». Видно, что книга писалась непросто и небыстро. Точно так же сто-

ит отнести к ее прочтению, выбирая неспешность и возвращаясь к тексту. Здесь отражается нерешенность вопроса о Варгасе и его наследии, его роли в истории Бразилии. Однозначной оценки фигуры Варгаса здесь нет, и это — однозначно — сильное решение автора (даже несмотря на видимую симпатию к президенту, на что любой автор имеет право).

Такие произведения всегда оцениваются по заслугам и занимают достойное место на нужных полках. Завершая чтение, рецензенту вдруг подумалось, что такие работы обычно называют «нетленкой», и именно так. Это книга, которая не потеряла бы (а может быть, даже и приобрела) свою значимость и спустя столетие. Написать подобный труд для любого исследователя — однозначная высота. Убежден, что с таким широким кругозором, способностью проводить неожиданные параллели с нашей и мировой историей, навыками художника от Б.Ф. Мартынова стоит ожидать еще много интересных работ. Эта же книга удовлетворила бы интересы как искушенных латиноамериканистов, так и других интеллектуалов, интересующихся всемирной историей, политикой и международными отношениями.

Книга «История Испании» — важное событие для исследователей-испанистов

© Аникеева Н.Е., 2023

Наталья Евгеньевна Аникеева, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и политики стран Европы и Америки МГИМО МИД России.
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
ORCID: 0000-0002-80005-584X E-mail: n.e.anikeeva@inno.mgimo.ru



Рецензия на книгу:

История Испании / пер. с исп.: В.А. Ведюшкин, Г.А. Попова, Е.Э. Юрчик — Москва: Весь Мир, 2023. — 544 с.

Ключевые слова: Испания, история, Реконкиста, революция, демократия

Для цитирования: Аникеева Н.Е. (2023) Книга «История Испании» — важное событие для исследователей-испанистов. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 219–223. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-219-223

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

El libro «Historia de España» es un acontecimiento importante para los hispanistas

© Anikeeva N.E., 2023

Natalia E. Anikeeva, Doctora en Historia, Catedrática del Departamento de Historia y Política de Países Europeos y Americanos de la Universidad MGIMO, Rusia
119454, Moscú, avenida Vernadsky, 76
ORCID: 0000-0002-80005-584X E-mail: n.e.anikeeva@inno.mgimo.ru

Reseña del libro:

Historia de España / Traducción del español: V.A. Vedyushkin, G.A. Popova, E.E. Yurchik. — Moscú: Ves' mir, 2023. — 544 p.

Palabras clave: España, historia, Reconquista, revolución, democracia

Para citar: Anikeeva N.E. (2023) El libro «Historia de España» es un acontecimiento importante para los hispanistas, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 219–223. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-219-223

Declaración de divulgación: La autora declara no existe ningún potencial conflicto de interés.

BOOK REVIEW

Iberoamerican Papers. 2023. 3. P. 219–223
DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-219-223

UDC 94:327

Received 31.08.2023.
Revised 11.09.2023.
Accepted 15.09.2023.

The Book “History of Spain” Is an Important Event for Hispanists

© Anikeeva N.E., 2023

Natalya E. Anikeeva, Doctor of History, Professor of the Department of History and Politics of European and American Countries, MGIMO University, Russia
119454, Moscow, Vernadsky Prospekt, 76
ORCID: 0000-0002-80005-584X E-mail: n.e.anikeeva@inno.mgimo.ru

Book review:

History of Spain / Translation from Spanish: V.A. Vedyushkin, G.A. Popova, E.E. Yurchik. — Moscow: Ves' mir, 2023. — 544 p.

Key words: Spain, history, Reconquista, revolution, democracy

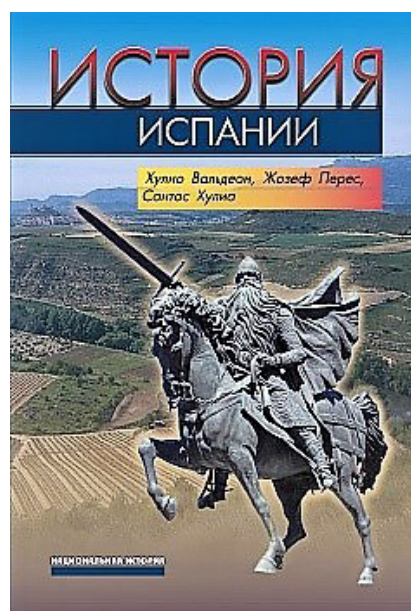
For citation: Anikeeva N.E. (2023) The book “History of Spain” Is an Important Event for Hispanists, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 219–223. DOI: 10.46272/2409-3416-2023-11-3-219-223

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

В 2023 г. в издательстве «Весь Мир» вышел в свет русский перевод книги «История Испании». Эта книга была написана тремя известными историками-испанистами: Хулио Вальдеоном Баруке (Julio Valdeón Baroque, 1936–2009), Жозефом Пересом (Joseph Pérez, 1931–2020) и Сантосом Хулиа Диасом (Santos Juliá Díaz, 1940–2019). Она выдержала несколько переизданий в Испании и по праву считается классической. Публикацией этой книги издательство «Весь Мир» отметило 20-летний юбилей известной серии «Национальная история». В этом, несомненно, очень интересном проекте в качестве переводчиков участвовали известные российские историки-испанисты: Г.А. Попова (Институт всеобщей истории РАН), В.А. Ведюшкин (Институт всеобщей истории РАН) и Е.Э. Юрчик (исторический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова).

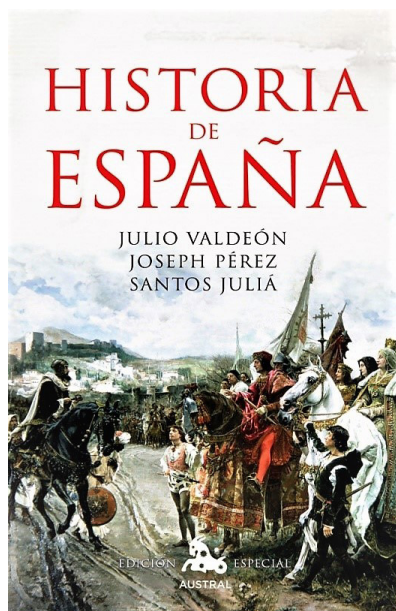
В книге изложены основные события истории Испании от Средних веков до Нового и Новейшего времени. В частности, подробно рассмотрены эпоха господства мусульман на Пиренейском полуострове и Реконкиста. Изучены основные этапы социально-экономического и политического развития испанского государства в период, когда оно было колониальной империей, а также взаимоотношения католической церкви и монархии, особенности развития исторических областей Испании. Представлены исторические события XIX–XXI вв., включая Войну за независимость в начале XIX в., Гражданскую войну (1936–1939 гг.), эпоху франкизма, период перехода от диктатуры к демократии, особенности формирования общенациональной и региональной идентичности.

Первая часть, посвященная истории Испании Средних веков, написана профессором университета Вальядолида Хулио Вальдеоном. Он проявил себя как сторонник движения за обновление испанской исторической мысли. Помимо исследовательской деятельности, Х. Вальдеон много времени посвящал преподаванию: он возглавлял кафедру древней и средневековой истории в Вальядолидском университете. В статьях этой части книги он анализирует богатое историческое наследие Испании начиная с VIII и заканчивая XV в. Делая акцент на верхней хронологической рамке, автор охарактеризовал ее как период «политических неурядиц, которые переживала Кастильская Корона...»



История Испании. Х. Вальдеон, Ж. Перес, С. Хулиа. Пер. с исп.: В.А. Ведюшкин, Г.А. Попова, Е.Э. Юрчик. 2023

Вместе с тем, по его мнению, «наиболее заметным явлением в кастильской культуре XV в. стало появление гуманизма, пришедшего, как известно, из Италии» (с. 130–133).



Испанское издание
«Истории Испании». 2006

Вторая часть посвящена XVI–XVIII вв. — «наиболее яркому периоду в истории Испании». В то время «Карл V и Филипп II превращают Испанию в великую державу, но при последних королях династии Габсбургов безмерное могущество Испании рухнуло, при первых Бурбонах открывается перспектива восстановления, однако их правление заканчивается катастрофой, которая привела к Войне за независимость» (с. 149). Эта часть принадлежит перу Жозефа Переса — французского историка-испаниста, выросшего на юго-западе Франции. Перес работал в университете Бордо Монтень, где заведовал кафедрой и был ректором. Он был важнейшим связующим звеном между испанской исторической наукой и французскими испанистами.

Третья часть книги представляет, пожалуй, наибольший интерес для современного читателя. Она подготовлена известным исследователем социально-политической истории испанского государства XIX–XXI вв. Сантосом Хулиа. Он много лет преподавал социальную историю и историю политических идей в Университете дистанционного образования. Автор рассматривает новую и новейшую историю Испании, начиная со статьи под названием «От либеральной революции к реакции абсолютизма (1808–1843)» (с. 293–313) и заканчивая статьей «Политический кризис и каталонский “процесс”» (с. 507–515). В основу повествования Хулиа легла политическая история Испании, касающаяся становления демократической государственности, включая несколько революционных переворотов, военных диктатур, опыт республиканского правления и эволюции монархии от ее авторитарной формы к демократической. Завершается эта часть приведенными автором словами из выступления лидера испанских социалистов и будущего премьер-министра Педро Санчеса 1 июня 2018 г. по случаю вынесения вотума недоверия правительству Народной партии Мариано Рахоя — о том, что в тот день открылась «новая страница в истории демократии в стране» (с. 515).

В заключение необходимо отметить, что издание содержит обращение к читателям главного редактора издательства «Весь Мир» канд. ист. наук О.А. Зимарина. Книга включает в себя карты разных периодов истории

Испании, указатель исторических имен, а также предисловие и список рекомендуемой литературы, подготовленные В.А. Ведюшкиным, Г.А. Поповой и Е.Э. Юрчик. Кроме того, в издании есть список всех книг из серии «Национальная история», вышедших в свет в этом издательстве за последние 20 лет.

Издание «Истории Испании» представляется важным и полезным. По своему жанру оно объединяет черты академического обобщающего труда и исторического очерка. В то же время эта книга представляет интерес для широкого круга читателей: историков, а также всех тех, кто интересуется историей Испании.

**Иллюстрации к аналитическому эссе И.А. Мальковской
«Бразилия: корни народной культуры (опыт интерпретаций)»**



Педро Фигари. Перикон. 1880–1938



Педро Фигари. Кандомбе. Ок. 1930



Эмилиану ди Кавальканти. Колесо самбы. 1929

Иллюстрации к исследовательской статье
А.В. Бакановой «Малые жанры испанского фольклора»



Мануэль Уссель де Гимбарда. Улица Севильи. 1881



Эмиль Мунье. Особый момент. 1874

**Иллюстрации к интервью А.Ф. Кофмана
«О латиноамериканском фольклоре: истоки, жанры, своеобразие»**



Хуан Хосе Гарате. Сцена на мосту Албалате. Копла с намеком



Эскивель Негрете Лира. Праздник святого Иоанна. Ок. 1950



Диего Ривера. Танец в Теуантепеке. 1928



Эмилио Петторути. Квинтет. 1927



Диего Ривера. Праздник цветов. 1925



Марио Уртеага. Серенада. 1935

Ссылки к иллюстрациям

1. <https://www.nytimes.com/es/2018/03/04/espanol/cultura/mario-vargas-llosa-llamada-tribu.html>
2. <https://trimano.blogspot.com/2014/11/di-cavalcanti-roda-de-samba-oleo-1929.html>
3. https://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/71/Garate_copla_alusiva.jpg
4. <https://www.munal.mx/en/exposicion/ezequiel-negrete-lira-1902-1961-pintor-grabador-y-escultor>
5. <https://i5.walmartimages.com/asr/9e393b3d-931a-4ce1-ba70-d13e4954ea37.204a64fc079fc14faeb3a0c2820a816c.jpeg?odnWidth=1000&odnHeight=1000&odnBg=ffffff>
6. <https://knife.media/postcolonial-studies/>
7. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Manuel_Cabral_-_La_copla_-_Google_Art_Project.jpg
8. <https://bibliotecanedo.blogspot.com/2015/12/amadis-de-gaula.html>
9. https://gl.m.wikipedia.org/wiki/Martín_Fierro
10. <https://chicanostudiesucm.wordpress.com/martin-reyes/>
11. <https://www.novochag.ru/stars/zvezdnye-istorii/buntarka-michel-za-chto-meksikanskiezhenzhiny-pochitayut-sobiratelnicu-narodnyh-pesen/>
12. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Maria_Antonia_Fernández
13. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:1920-12-19,_La_Novela_Teatral,_Tonadillas_y_tonadilleras.jpg
14. <https://sv-scena.ru/Buki/Kastro-Alvyes.html>
15. <https://www.iberlibro.com/Conversación-Catedral-vol-Iy-II-Vargas/4623212136/bd>
16. <https://islamofera.ru/kto-takie-grioty-i-pochemu-oni-vazhny/>
17. <https://www.mozambiquehistory.net/literature.php>
18. <https://www.istockphoto.com/fr/photo/paysage-dafrique-gm185059073-18951984>
19. <https://www.pinterest.com/pin/african-village-in-mozambique--440086194807826190/>
20. <https://aemebe.weebly.com/vida-cotidiana-em-moccedilambique.html>
21. <https://www.miloliza.com/don-kikhot-migel-de-servantes>
22. <https://www.labirint.ru/books/764692/>
23. <https://www.livelib.ru/book/1000337581-valensianskaya-vdova-lope-de-vega>
24. <https://www.livelib.ru/review/2262955-kapitan-alatriste-arturo-pereserverte>
25. <https://knigi-online.net/prosa/sovremennaya/84-ten-vetra.html>
26. <https://horosho-tam.ru/portugaliya/lissabon/ekskursiya/avtomobilnoe-puteshestvie-po-lissabonu-i-almade>
27. <https://theluckyesCAPES.com/2014/09/>
28. <https://puzzlegarage.com/puzzle/4196/?lang=ru>
29. https://www.tripadvisor.ru/LocationPhotoDirectLink-g635974-d6473768-i283040272-Restaurante_Adega_dos_Portugueses-Canoa_Quebrada_State_of_Ceara.html
30. <https://www.casafernandopessoa.pt/en/fernando-pessoa>
31. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/i-know-not-what-tomorrow-will-bring/3587>
32. https://yandex.ru/maps/org/monastyr_zheronimush/237257977455/?ll=-9.161917%2C38.745615&z=11
33. https://www.belykrolik.ru/catalog/zhetulio_roman_biografiya-g22604811/
34. <https://www.paulogala.com.br/getulio-vargas-o-pai-da-industria-no-brasil-viva/>
35. <https://www.saopauloinfoco.com.br/barao-de-rio-branco/>
36. <https://directmedia.ru/book-701223-istoriya-ispanii/>
37. <https://www.amazon.co.uk/historia-de-espa%C3%B1a/s?k=historia+de+espa%C3%B1a>
38. https://books.google.ru/books/about/Floresta_espa%C3%B1ola_de_apotegmas_o_senten.html?id=NSF3JPceuaQC&redir_esc=y

39. <https://logrosanaldia.net/2016/11/05/cultura-charla-coloquio-sobre-un-logrosano-ilustre-juan-sorapan-de-rieros/>
40. <https://www.gonvill.com.mx/autor/caballero-fernan/>
41. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Carlos_Augusto_Salaverry.jpg
42. https://books.google.ru/books/about/Misterios_de_la_tumba.html?id=88o3AQAAMAAJ&redir_esc=y
43. <https://clck.ru/35kXZE>
44. <https://www.pinterest.nz/pin/280489883026630337/>
45. <https://www.edition-originale.com/fr/litterature/livres-illustres/cervantes-don-quichotte-1863-39504>
46. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1044810n>
47. <https://kultura32.ru/afisha/arkhiv/vystavka-shedevry-gyustava-dore.html>
48. http://avtografiya.ru/article/Lev_Tolstoi.html
49. https://www.kindpng.com/imgv/TbTiJRo_miguel-de-cervantes-signature-hd-png-download/
50. <http://tolstoy-lit.ru/foto/picture/112/tolstoj-17993.htm>
51. https://arthive.com/gustavedore/works/381798-Illustration_for_MServantes_novel_Don_Quixote
52. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Manuel_Antonio_de_Acu%C3%B1a_y_Dewitte
53. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87,_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%95%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
54. <https://www.wikidata.org/wiki/Q18911186>
55. https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_los_Heros
56. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%83%D0%B4%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%B4,_%D0%A1%D1%82%D1%8E%D0%B0%D1%80%D1%82
57. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pio_gullon_iglesias.jpg
58. [https://ru.wikipedia.org/wiki/USS_Maine_\(ACR-1\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/USS_Maine_(ACR-1))
59. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Pedro_Figari_-_Pericón_-_Google_Art_Project_%28511153%29.jpg
60. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Figari_-_Candombe_\(MASP\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Figari_-_Candombe_(MASP).jpg)
61. <https://www.artsy.net/artwork/emiliano-di-cavalcanti-roda-da-samba>
62. <https://artvee.com/dl/rosquilla-sellers-in-a-corner-of-seville/>
63. <https://gallerix.ru/storeroom/2073390811/N/1528480617/?ysclid=lmt4nmlaa8721399496>
64. https://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/71/Garate_copla_alusiva.jpg
65. <https://www.munal.mx/en/exposicion/ezequiel-negrete-lira-1902-1961-pintor-grabador-y-escultor>
66. <https://i5.walmartimages.com/asr/9e393b3d-931a-4ce1-ba70-d13e4954ea37.204a64fc079fc14faeb3a0c2820a816c.jpeg?odnWidth=1000&odnHeight=1000&odnBg=ffffff>
67. <https://knife.media/postcolonial-studies/>
68. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Manuel_Cabral_-_La_copla_-_Google_Art_Project.jpg
69. <https://bibliotecanedo.blogspot.com/2015/12/amadis-de-gaula.html>
70. https://gl.m.wikipedia.org/wiki/Martín_Fierro
71. <https://chicanostudiesucm.wordpress.com/martin-reyes/>
72. <https://www.novochag.ru/stars/zvezdnye-istorii/buntarka-michel-za-chto-meksikanskie-zhenshchiny-pochitayut-sobiratelnicu-narodnyh-pesen/>
73. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Maria_Antonia_Fernández
74. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:1920-12-19,_La_Novela_Teatral,_Tonadillas_y_tonadilleras.jpg
75. <https://sv-scena.ru/Buki/Kasstro-Alvyes.html>
76. <https://2-kartinki.ru/kartinki/стиль-кубизм-в-живописи>

Уважаемые коллеги! В журнале «Ибероамериканские тетради» публикуются статьи, соответствующие следующим специальностям согласно классификатору Высшей аттестационной комиссии России:

5.6. Исторические науки:

5.6.2. Всеобщая история

5.6.4. Этнология, антропология и этнография

5.6.7. История международных отношений и внешней политики

5.9. Филология:

5.9.2. Литературы народов мира

5.9.4. Фольклористика

5.9.6. Языки народов зарубежных стран (испанский, португальский)

5.9.8. Прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика

5.10. Искусствоведение и культурология:

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

5.10.3. Виды искусства (театральное искусство, музыкальное искусство, кино-, теле- и другие экранные искусства, изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура, хореографическое искусство, техническая эстетика и дизайн)

Все материалы проходят «слепое» рецензирование. Журнал выходит четыре раза в год, статьи могут быть представлены на русском, испанском, португальском, английском языках. Объем статей от 20 000 до 40 000 печатных знаков.

Номера журнала носят как тематический характер, так и посвящаются отдельным рубрикам в соответствии с представленными специальностями.

Подробные требования к регистрации и оформлению статей (правила для авторов) представлены на сайте журнала: www.iberpapers.org.

Адрес редакции:

119454, г. Москва, пр. Вернадского, д. 76

Тел.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Подписано в печать 29.09.2023

Формат: В5. Цифровая печать.

Объем: 12,95 уч.-изд. л. Тираж: 200 экз. Заказ № 1154

Издается МГИМО МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии и множительной техники МГИМО МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

¡Estimados colegas! Les invitamos a publicar artículos que correspondan a los siguientes **grupos de ciencias humanas** (según la clasificación de las revistas de impacto):

5.6. Historia:

5.6.2. Historia universal

5.6.4. Etnología, antropología y etnografía

5.6.7. Historia de las relaciones internacionales y de la política exterior

5.9. Filología:

5.9.2 Literatura

5.9.4. Estudios folclóricos

5.9.6. Lenguas (español, portugués)

5.9.7. Lingüística comparativa y aplicada

5.9.9. Medios de comunicación y periodismo

5.10. Historia del arte y cultura:

5.10.1 Teoría e historia de la cultura y el arte

5.10.3 Artes (teatro, música, cine, televisión, artes visuales, arquitectura, coreografía, estética técnica y diseño)

Todos los textos se someten a un proceso de *revisión "ciega"*.

La revista se publica *cuatro veces al año* y los artículos pueden enviarse en *ruso, español, portugués e inglés*. La extensión de los artículos entre 20.000 y 40.000 caracteres impresos.

Los requisitos detallados para el registro de artículos (normas para los autores) pueden consultarse en el sitio web de la revista: www.iberpapers.org.

Contacto del equipo de redacción:

76, Prospect Vernadskogo, Moscú Rusia, 119454

Tel: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Firmado para imprimir el 29 de septiembre de 2023

Formato: B5. Impresión offset.

Volumen: 12,95 pliegos editoriales. Tirada: 200 ejemplares

Publicado por la Universidad MGIMO

76, Prospect Vernadskogo, Moscú, Rusia, 119454

Impreso en la MGIMO-Universidad, Moscú, Rusia

Dear colleagues! You are welcome to publish articles that correspond to **the following groups of Human Sciences** (according to the classification of the Russian Higher Attestation Commission):

5.6. History:

5.6.2. Universal history

5.6.4. Ethnology, anthropology and ethnography

5.6.7. History of international relations and foreign policy

5.9. Philology:

5.9.2 Literature

5.9.4. Folk studies

5.9.6. Languages (Spanish, Portuguese)

5.9.7. Comparative and applied linguistics

5.9.9. Media and journalism

5.10. History of art and culture:

5.10.1 Theory and history of culture and art

5.10.3 Arts (theatre, music, film, television, visual arts, architecture, choreography, technical aesthetics, and design)

All articles are subject to a *"blind" peer review*.

They can be submitted in *Russian, Spanish, Portuguese or English*. The length of the articles (without metadata) is to be 20,000 – 40,000 printed characters.

Detailed requirements for article submission (author guidelines) can be found on the Journal's website: www.iberpapers.org.

Contacts of the Editorial Office:

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Ph.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Signed to print on September 29, 2023

Format: B5. Offset printing.

Volume: 12,95 printer's sheets. Circulation: 200 copies

Published by MGIMO University

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Printed in MGIMO University, Moscow, Russia