А.Ф.Кофман

Литература Испанской Америки на рубеже XIX–XX вв.: спектр течений

В статье рассматриваются основные течения испаноамериканской литературы рубежа XIX—XX вв.: романтизм, костюмбризм, натурализм, реализм и модернизм. В этот период за счет появления новых художественных систем общая панорама литературы радикально преобразилась. Новое качество литературного процесса проявилось в разнообразии эстетических элементов и жанров, в литературных полемиках и в диффузности различных течений, которая стала еще одним проявлением общей синтезирующей направленности латиноамериканской культуры.

Ключевые слова: испаноамериканская литература, романтизм, костюмбризм, натурализм, реализм, испаноамериканский модернизм.

На рубеже XIX—XX вв. в развитии испаноамериканской литературы произошли существенные изменения, связанные в первую очередь с появлением новых литературных течений, которые прокламировали радикальное обновление художественного языка. Нет ни одного сколько-нибудь значимого течения в европейской литературе, которое не было бы усвоено испаноамериканскими писателями. Вместе с тем литературная ситуация в Испанской Америке, в чем-то сходная с европейской, обладает ярко выраженной спецификой. Если говорить о сходствах, то оно проявляется не только в формировании новых литературных течений, но также в их сложном взаимодействии, включавшем одновременно как моменты полемизма и взаимонеприятия, так и прихотливые диффузии. Что же касается отличий, то следует отметить, что все заимствованные течения европейской литературы были основательно переработаны в образном и содержательном планах; более того, в регионе возникли новые течения, вовсе не свойственные европейской литературе.

Андрей Федорович Кофман — доктор филологических наук, заместитель директора ИМЛИ по научной работе, заведующий Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени (andrey.kofman@gmail.com).

Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 17-04-00073 «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы».

Испаноамериканская литература рассматриваемой эпохи распределилась как бы в три больших потока: один — унаследованная от предшествующей эпохи романтическая и костюмбристская традиции; другой, обобщенно говоря, представлял литературу реалистической ориентации, третий — поэзию и прозу испаноамериканского модернизма. Важно отметить, что два последних широких направления, претендовавших на коренное обновление литературной традиции и действительно обновивших ее, заявляли о неприятии условностей и стереотипов романтизма и костюмбризма и оба, особенно первое, так и не смогли от них избавиться.

РОМАНТИЗМ

Если к концу XIX в. в Европе романтизм сохранился в массовой литературе, а в «высокой» литературе преобразовался в неоромантизм, то в Испанской Америке он находился вовсе не на периферии литературного процесса: не менее двух третей литературной продукции конца XIX — первой трети XX вв. производилось в русле этого направления, которое оставалось и живым, и действенным не только по количественным показателям, но и в том отношении, что базовые элементы его эстетической системы присутствовали в эстетике других направлений. Наиболее значимые произведения позднего испаноамериканского романтизма — роман мексиканца Рафаэля Дельгадо «Анхелина» (1895), поэма «Табаре» (1880) уругвайца Хуана Сорильи де Сан-Мартина, серия исторических романов уругвайца Эдуардо Асеведо Диаса «Исмаэль» (1888), «Туземка» (1890), «Ключ славы» (1893), поэмы аргентинца Альмафуэрте (псевдоним, настоящее имя Педро Бонифасио Паласиос) и сборники стихов 20-х годов аргентинца Леопольдо Маречалы.

Значимость романтизма в Испанской Америке объяснима в первую очередь тем, что, в отличие от романтизма европейского, его изначальная направленность состояла не в опровержении рациональной классицистической картины мира: он вывел на первый план другую составляющую европейского романтизма — интерес к национальному, в том числе к народной культуре. Тем самым в Испанской Америке романтизм стал еще одним эстетическим способом освоения национальной действительности и культурной самоидентификации. На место европейской романтической личности, которая в форме бунта или ухода в мир грез самоутверждается по отношению к обществу, в испаноамериканском романтизме ставится этнос, культура, которые утверждают свою самобытность и равноправие по отношению к иным культурам — прежде всего европейской, но также и соседним американским.

Испаноамериканские романтики проявляют пристальный интерес к достоверному, почти этнографическому воспроизведению «местного колорита», обычаев, нравов, фольклора. Другая важная составляющая романтизма связана с образом «естественного человека». Примитивистская проповедь европейского романтизма, его интерес к образу дикаря нашли благодатную почву на землях Америки, где жили невыдуманные индейцы и чернокожие. Все древние и устойчивые примитивистские идеологемы — апология «природного закона», восхваление «мудрого незнания», тоска по Золотому Веку, вместе с набором сопутствующих противопоставлений, таких, как «естественный» человек / цивилизованный человек, чувство (инстинкт) / разум, село / город и др., — все они в Испанской Америке первоначально воплотились в лоне романтизма и впослед-

ствии глубоко укоренились в латиноамериканском художественном сознании. Принципиальное различие в трактовке этих оппозиций состоит в том, что, если для западноевропейца речь идет о цивилизации как таковой, то латиноамериканец отождествляет все, противостоящее природному началу, с западноевропейским урбанизмом, тем самым вводя понятия природы и культуры в рамки оппозиции «свое / чужое».

В литературе позднего испаноамериканского романтизма проявилась еще одна очень значимая тенденция — поиск и выявление этнотипа: этим словом можно обозначить идеальный собирательный сверхобраз представителя нации во всем ее своеобразии. На роль этнотипа почти везде выдвигается сельский житель — аргентинско-уругвайский гаучо, венесуэльский льянеро, пуэрториканский хибаро, кубинский гуахиро и т.д. Особая ситуация сложилась в промышленно развитой Чили, где литература городской тематики предшествовала литературе сельской тематики, и первоначально национальная специфика ассоциировалась с образом так называемого рото — неунывающего бродяги, люмпена. «Городской вариант» этнотипа в начале XX в. возник и в Аргентине — предместный аналог гаучо, герой танговой поэзии компадре (что-то вроде русского «братишка», «земляк»). А в тех странах, где не появились подобного рода обозначения, в их роли выступают названия национальности (мексиканец, колумбиец и т.п.) с указанным или подразумеваемым определением «истинный».

Как ни парадоксально, эти герои имеют между собою больше сходств, нежели различий. основополагающая характеристика образа этнотипа — абсолютное доминирование в нем коллективного, родового начала. Выразитель «духа нации» всегда происходит из низов, однако вовсе не социальные и даже не этнические параметры, а иные, подчас мистические, характеристики позволяют выделить этнотип и дать ему этноним.

Первостепенное значение для выделения этнотипа имеют параметры генеалогические. Главная же генетическая характеристика этнотипа состоит в том, что он прямо или опосредованно, пусть даже через многие поколения предков, роднится с индейской расой. Не стоит говорить о метисных народах вроде мексиканского или боливийского; но и аргентинско-уругвайский гаучо тоже представляется потомком давно исчезнувших индейцев чарруа; и даже чилийский люмпен «рото» — и тот оказывается потомком индейцев: «Рото — это не потомок / европейских венценосцев: / это сын арауканов, / это внук арауканов...» (Хуан Рафаэль Альенде)¹. Такая генеалогия отражает общее стремление латиноамериканских художников утвердить основу и самобытность своей культуры именно в индейском, а не в испанском культурном субстрате.

Как правило «образцовым» представителем нации мыслится носитель фольклорной культуры, укорененный в «своей» среде. Соответствие этнотипа своей фольклорной культуре обычно выражается в том, что герой то и дело берет в руки национальный музыкальный инструмент и распевает народные песни; что же касается образа героя, характера его мышления и моделей его поведения, то они подчас весьма далеки от фольклорной традиции. Образ этнотипа — продукт литературного, а не фольклорного мышления. На последнее указывают две имманентные характеристики не свойственные фольклорному лирическому герою — его «посвященность» и его таинственность. Этот герой всегда теллуричен, неотторжим от земли, он при-

частен к сакральным локусам, обладает обостренной интуицией, которая позволяет ему ориентироваться в первозданном мире, знает «языки» животных, растений, ночи, умеет «слушать» тишину. Мотив сакрального знания неразрывно связан с мотивом тайны. Таинственность героя адекватна тайне национальной сущности, которую пытается воссоздать и определить писатель. Отмеченные тенденции в 20-е годы ярко воплотятся в испаноамериканском почвенническом романе, представленном такими знаменитыми произведениями, как «Дон Сегундо Сомбра» Риккардо Гуиральдеса, «Кантактаро» Ромуло Гальгоса и другие, возросшими на романтической закваске.

Особое значение в испаноамериканском романтизме имеет пейзаж: в нем природа становится одним из героев произведения. А если учесть, что за редким исключением «человеческие» персонажи этих произведений не выходили за рамки условностей и штампов, то на этом блеклом фоне природоописания выделяются мощным эстетическим воздействием. Поздний романтизм стал предтечей теллурической прозы 20—50-х годов XX в., в том числе так называемой литературы «зеленого ада», где природа представлена как космическая сила, оказывающая фатальное воздействие на персонажей.

Важнейшим течением испаноамериканского романтизма стал костюмбризм. Жанр бытописательного очерка сформировался в первой четверти XVIII в. в литературе раннего английского классицизма. Его основателями стали Джозеф Аддисон и Ричард Стил, издатели газет «Татлер» и «Спектэйтор». Их работы имели широчайший резонанс, породив к началу XIX в. волну журналистики просветительского направления, критически описывающую общественные нравы. Во Франции традицию бытописательного очерка творчески продолжили Луи-Себастьян Мерсье, автор 12-томных «Картин Парижа» (1781—1788) и Виктор Жозеф Этьенн де Жуи, автор популярнейшей книги очерков «Пустынный с Шоссе Д'Антен» (1812—1814). В 30-е годы XIX в. жанр перекочевал из Франции в Испанию, где обрел новое название (*cuadro de costumbres* — картина нравов) и своих крупнейших представителей. Ими стали Мариано Хосе де Ларра, Рамон Месонеро Романос и Серафин Эстебанес Кальдерон. Уже из Испании в конце 30-х годов костюмбристский жанр переходит в Латинскую Америку, где быстро распространяется и культивируется в течение почти века во всех без исключения странах континента писателями всех направлений. Сопоставительный анализ бытования костюмбристской картины нравов во Франции, Испании и Латинской Америке ясно указывает на существование общей закономерности, которая выражается в том, что одни и те же заимствованные направления и жанры по мере перехода в более периферийные литературы начинают играть большую роль, принимая на себя новые, изначально не свойственные им функции.

Расцвет костюмбризма в Испанской Америке и его значительная роль в литературном процессе обусловлены тем, что он отвечал потребностям, возможностям, художественному уровню формирующейся литературной традиции. Будучи одним из наиболее репрезентативных жанров журналистики второй половины XIX — начала XX вв., костюмбристский очерк не воспринимался читателями, в том числе и писательскими кругами, в качестве периферийного второстепенного жанра.

В Латинской Америке функциональность костюмбристского очерка стала более богатой и разнообразной, чем в Испании, что было обусловлено

историческими, этническими, общекультурными и литературными факторами. В Испанской Америке на протяжении всего XIX в. общественная жизнь характеризовалась крайней политической нестабильностью; общество находилось в процессе структуризации, история творилась «прямо на глазах» и должна была быть осмыслена немедленно. В таких условиях традиционная историография, требующая дистанцирования во времени, оказывалась бессильной. Здесь костюмбризм принял на себя историографическую функцию, хотя, разумеется, далеко не в полном объеме.

Этническая ситуация Латинской Америки также коренным образом отличалась от испанской. В Латинской Америке, где существовали кастовые, культурные, языковые барьеры между различными стратами общества, где в силу неразвитой экономики контакты между отдельными провинциями были затруднены, где одни слои населения могли почти ничего не знать о жизни других, костюмбризм становится подчас своего рода первопроходцем и первым источником информации о тех или иных сферах национальной действительности и берет на себя функции этнографической науки.

На первых порах стоявшие перед латиноамериканской культурой задачи отделения, самоопределения и самоутверждения приходилось решать в терминах этнографических, которые и составляли фокусировку костюмбристского взгляда с его характерным вниманием к внешним отличительным объектам. В рамках своей эстетики испаноамериканский костюмбризм решает эти задачи в следующих подразумеваемых установках: «наши нравы — иные, чем испанские» (отделение); «наши нравы есть исключительная принадлежность нашей страны» (самоопределение); «наши нравы столь же интересны, как нравы других народов» (самоутверждение). Эти установки были вполне сознательными и неоднократно декларировались. Таким образом, важнейшей функцией латиноамериканского костюмбризма стала функция культуuroобразующая; в этом смысле он был важным звеном в процессе формирования идеологии латиноамериканской самобытности. Следует отметить значительную роль костюмбризма и в формировании национального самосознания народов континента: ведь костюмбристы стали первыми латиноамериканскими писателями, которые систематически мыслили в масштабах провинции или страны: получилось так, что сформированную после Войны за независимость политическую карту континента и административные карты государств они перевели в план культуры и национального самосознания.

Костюмбризм сохранял свою значимость в латиноамериканском литературном процессе XIX — начала XX вв. также и за счет своего особого положения в системе различных типов словесности. Будучи «промежуточным» жанром, стоящим на границе литературы факта и литературы вымысла, костюмбристский очерк с легкостью мог совмещать и замещать функции как документально-художественной, так и художественной литературы. Органически присущие костюмбризму фактологичность, описательность, высокая степень объективности, сочетание изобразительности с выразительностью позволили «картине нравов» послужить основой для первичного художественного освоения действительности, какую в литературе ранней колониальной эпохи выполняли хроники. В то же время при отсутствии прочной традиции литературы вымысла костюмбризм взял на себя ее функции и непосредственно стимулировал ее развитие. Он воссоздает реальные типы в реальных ситуациях при достоверном детализированном изображении среды, пользуясь при этом богатым набором

художественных средств. Он в гораздо большей степени условен, чем другие жанры документально-художественной литературы — мемуары, биографии, дневники, по своей тематике он практически неограничен, наконец, обладает большой художественной свободой. Он развивается в русле романтизма; но тенденция к типизации, к выявлению наиболее характерного (а не исключительного, как в романтизме), наконец, открытая социальная направленность роднят его с реализмом. Отмеченные особенности позволяли костумбризму функционировать в Испанской Америке в качестве художественной литературы реалистической направленности, сначала отчасти восполнять ее отсутствие, а затем встраиваться в нее. Закономерным следствием развития костумбризма стало появление в конце XIX в. жанра костумбристского романа, представляющего собой серию картин нравов объединенных условным сюжетом — в качестве такового может использоваться сюжет путешествия, плутовского романа или любовно-романтическая интрига.

РЕАЛИЗМ

В Испанской Америке натурализм возник в 90-е годы XIX в. под влиянием позитивистских учений Огюста Конта, Ипполита Тэна, Герберта Спенсера, а также под непосредственным влиянием французского натурализма, в первую очередь Эмиля Золя. Свою приверженность новым принципам отражения действительности писатели открыто прокламировали. Так, мексиканец Федерико Гамбоа объявлял своим учителем Золя, венесуэльский прозаик Мануэль Висенте Ромеро Гарсиа в предисловии к роману «Пеония» (1890) вводит новые для литературного мышления испаноамериканцев понятия («...Я стремился сфотографировать социальное состояние своей родины...»)², перуанка Мерседес Кабельо де Карбонера в предисловии к нашумевшему роману «Бланка Соль» (1889) на тему морального падения великосветской дамы заявляет: «Сегодня... искусство романиста стало подобным анатомической науке», и далее, упомянув Золя, Альфонса Доде и аргентинца Эухенио Камбасереса, автора натуралистического романа «В крови» (*En la sangre*, 1887), подытоживает: «...Сегодня роман стал инструментом наблюдения и анализа»³. Этой установкой на обращение к прежде запретным темам, на отражение социальных пороков и на их беспощадный анализ вдохновлялись все испаноамериканские писатели, испытывавшие влияние натурализма, такие как кубинец Мартин Моруа Дельгадо, аргентинец Франсиско Сикарди, перуанка Клоринда Матто де Турнер и др.

Однако сколь бы прилежно они ни повторяли натуралистические декларации и ни воспроизводили метод и даже сюжеты французских учителей, их заимствованный натурализм в целом глубоко отличается от французской модели как по идейному наполнению, так и по эстетическим характеристикам. И, словно чувствуя глубинное несовпадение своей эстетической системы с заемной моделью, испаноамериканские последователи Золя не называли себя натуралистами; этот термин был применен по отношению к ним позднейшей критикой.

Что касается идейной ориентации, то в Испанской Америке предметом фотографирования и критики стали не только социальные пороки, не только жизнь тех или иных социальных классов; острое анализа было направлено в том числе и на этнотип. Чем больше этнотип идеализировался в литературе ро-

мантизма и костюмбризма, тем беспощаднее он развенчивался в литературе натуралистической ориентации. Эта тенденция в большой степени подпитывалась широко известными трудами испаноамериканских ученых и публицистов (аргентинец Карлос Октавио Бунхе, венесуэльцы Педро Мануэль Аркайя, Хосе Хиль Фортоуль, Лауреано Ваньенилья Ланс, боливийцы Габриэль Рене Морено, Альсидес Аргедас), приверженцев позитивизма, которые не без влияния расистских теорий Жозефа Артура де Гобино и Людвиг Гумпловича подразделяли расы на «варварские» (индейцы, негры) и «цивилизованные» (белая) и в русле жесткого детерминизма именно «тяжелым» расовым наследием пытались объяснить болезненные проблемы своих стран.

Тенденция к демифологизации этнотипа впервые и наиболее остро обозначилась в творчестве уругвайца Хавьера де Вианы, который повел беспрецедентную атаку против гаучо, чей образ был отлакирован в гаучистской поэзии стран Ла-Платы. В романе «Гауча» (1899) старый гаучо Соило характеризуется как «дикарь, полуварвар, полужверь», «всегда молчаливый, одинокий, враждебный людям, от которых он, казалось, унаследовал только облик»⁴. В Чили на острие атаки натуралистов оказался городской маргинал, «оборванец» — рото, утвердившийся в качестве выразителя духа нации еще в литературе XIX в. В романе «Оборванец» (1920) Хоакина Эдвардса Бельо под лупой натуралистического анализа ранее привлекательный романтический образ предстает совершенно в ином виде: герой романа — это примитивное, злобное, порочное существо, подчиненное импульсу биологических инстинктов. В нем доминирует звериное начало. Его натура формировалась под влиянием наследственности (отец — уголовник и алкоголик), среды (Эсмемальдо и его сестра Виолета растут при публичном доме, где их мать работает прачкой) и воспитания.

Однако в том, что касается системы персонажей, немногие из писателей натуралистической направленности сумели удержаться в рамках натурализма: некоторые герои их произведений решительно не желают подчиняться наследственности и среде, опровергая своим мышлением и поведением натуралистический детерминизм. Об этом, например, свидетельствуют вдохновленные романом Золя «Нана» три испаноамериканских романа с заглавными героинями — профессиональными проститутками: «Санта» (1903) мексиканца Федерико Гамбоа, «Хуана Лусеро» (1902) чилийца Аугусто Д'Альмара и «Нача Регулес» (1919) аргентинца Мануэля Гальвесса. Испаноамериканские «коллеги» Нана предстают скорее романтическими, а то и декадентскими, нежели натуралистическими героинями.

Общая закономерность усвоения натуралистической эстетики в испаноамериканской прозе состояла в том, что натуралистические установки здесь сочетались с другими эстетическими системами. Сколько бы испаноамериканский автор ни прокламировал свой «фотографизм» и аналитизм, он еще не был способен идти в заданном направлении без «костылей» романтизма и костюмбризма. Как только дело касается сюжета, в особенности любовной интриги, испаноамериканские ученики Золя прибегают к романтическим построениям и штампам; как только необходимо воссоздать среду, писатель использует приемы костюмбризма и выстраивает повествование как серию картин нравов, из-за чего романы становятся фрагментарными и композиционно рыхлыми.

Показательно, что Мерседес Кабельо де Карбонера в книге «Современный роман» (1892), как бы подводя итоги своего литературного опыта, критически рассматривает натурализм и романтизм и приходит к выводу о том, что «оба они в равной степени несовершенны». Романтизм она упрекает в идеализации: «Он создал для себя идеальный высший мир, гнушаясь смотреть на мир реальный, а его-то и должен изучать романист». Натурализм она упрекает в том, что он «обеднил человека, лишив его лучшей и благороднейшей сферы — чувства и страсти»⁵. Наиболее перспективным литературным направлением автор объявляет реализм. Действительно, в испаноамериканской прозе рубежа веков натурализм не оформился в отдельное направление и влился в более широкое течение, какое можно в целом назвать литературой реалистической ориентации. Эта литература, помимо названных писателей, представлена широким кругом прозаиков, таких как мексиканец Эмилио Рабаса, кубинец Мигель де Каррион, венесуэльцы Хосе Покатерра и Гонсало Пикон Фебрес, колумбиец Томас Карраскилья, боливиец Хайме Мендоса, чилиец Бальдомеро Лильо, аргентинец Роберто Хорхе Пайро, уругваец Карлос Рейлес и др. Надо признать, что реалистами они себя тоже не называли и не без основания, поскольку их произведения трудно отнести к «классическому» реализму бальзаковского типа. Закономерно и то, что в нарождавшемся на рубеже XIX—XX вв. испаноамериканском литературоведении по отношению к этой прозе, представлявшей собой амальгаму всевозможных эстетических систем, термин «реализм» также не устоялся.

Зато спонтанно возник и прижился другой термин — «креолизм» (*criollismo*), глубоко вошедший в испаноамериканскую критику той поры, особенно Венесуэлы и Чили. Считается, что слово «креолизм» изобрел венесуэльский прозаик Луис Мануэль Урбанеха Ачельполь, и впервые оно мелькнуло в одной из его заметок в журнале «Космополис», однако в литературоведческий обиход его ввел венесуэльский прозаик и культурфилософ Хосе Хиль Фортоуль, который в 1903 г. в статье о венесуэльской литературе предшествующего десятилетия выделил в ней две разнонаправленные тенденции, назвав одну «креолизмом», другую «декадансом». Первую тенденцию он определил как стремление писателя избежать влияния современной европейской литературы и точкой отсчета креолизма назвал роман «Пеония» (1890) Мануэля Висенте Ромеро Гарсиа, хотя последний ориентировался на французский натурализм, что явствует из вступления к роману.

Термин «креолизм», едва возникнув, прочно вошел в критику, где употреблялся на правах бесспорной и общепонятной категории, несмотря на отсутствие его точных дефиниций. Так, венесуэльский писатель Руфино Бланко Фомбона, еще один представитель креолизма, дав ряд толкований этому понятию («Это путь американцев к постижению самих себя» и др.), тут же признает, что в точности «креолизм» определить нельзя: он, как дневной свет, который все видят, но объяснить его природу не могут⁶. Очевидное несоответствие между частотностью употребления термина и его неопределенностью порождает множество разноречий в понимании истории национальной литературы, когда истоки креолизма относят то к концу, то к середине, то к началу XIX в., и трактуют его то как определенный период в истории национальной литературы (1890—1916), то как некую константу, которая, имея точку отсчета во времени, продолжена в своем развитии до бесконечности.

Сравнение многочисленных высказываний по поводу креолизма позволяет очертить смысловой центр этого понятия, которое при всех вариациях неизбежно сохраняет три основные позиции. Первая: креолизм непременно связан с категориями «национальное» либо «национальная специфика»; вторая: он подразумевает достоверное художественное отражение специфически национального; третья: изначально рожденный в полемическом противостоянии литературе испаноамериканского модернизма, он соотносится с литературой реалистической направленности. Широта и неопределенность этих позиций позволяет соотносить креолизм с самыми различными течениями, начиная от романтизма и костумбризма и кончая «новым» латиноамериканским романом, и причислять к нему самых различных писателей.

В отличие от венесуэльской и ряда других литератур, в чилийской литературе термин «креолизм» имеет менее широкий спектр значений и применяется преимущественно к литературе сельской тематики. Это обусловлено тем, что чилийская проза начиналась с городской тематики, поэтому художественное освоение сельской действительности представляло собой как бы открытие нового мира (в других странах континента писатель наоборот открывал для себя городской мир). В силу того, что тематика в испаноамериканской прозе играла роль важного стилеобразующего фактора, креолизм — в узком понимании — действительно стал одним из направлений в развитии чилийской прозы. Он вырос на почве костумбризма и связей с его эстетикой не порывал. Они проявляются в пристрастии к местному колориту, в увлечении живописной деталью, в описательности, поверхностном взгляде на действительность. Вместе с тем идеологической базой чилийского креолизма также являлся поиск национальной сущности: отворачиваясь от космополитического эмигрантского города, именно в селе «креолисты» надеялись отыскать «корни нации». Поэтому центральным героем их произведений становится чилийский крестьянин уасо, который представлялся воплощением этнотипического начала. Зачинателями чилийского креолизма были прозаики Рафаэль Малуэнда, автор сборника «Сцены крестьянской жизни» (1909), Федерико Гана, автор сборника рассказов «Сельские будни» (1916) и крупнейший представитель течения Мариано Латорре, написавший «Рассказы Мауле» (1912), роман «Сурсулита» (1920) и ряд других произведений. Он же стал теоретиком чилийского креолизма. Его эстетическая программа включает следующие установки: главным стимулом писательского творчества должно быть стремление понять сущность нации и наиболее полно отразить национальную действительность. Универсализм достижим только через национализм: «забыться в свой угол — единственный способ быть понятым во всем мире»; литературное произведение должно быть основано только на личном опыте и наблюдении; писатель должен избегать влияний извне.

Термин «креолизм», возникший из потребности обозначить в литературе аутентичное в противовес заимствованному, отразил важные сдвиги в художественном сознании. Главное же, что в этом термине сквозит — пусть наивная и безуспешная — попытка определить то особое эстетическое качество, какое заимствованная модель (натуралистическая или реалистическая) приобрела в Испанской Америке.

Почти одновременно в странах Латинской Америки распространился другой термин — нативизм, (от испанского *nativo* — «свой», «уроженец»).

Подобно креолизму, этот термин очерчен в критике недостаточно ясно, но употребляется столь же часто и в столь же различных смысловых контекстах. В XX в. термин «нативизм» широко использовался в литературоведении и критике многих стран Латинской Америки, он трактовался то как литературное направление, то как некая константа литературы, обращенной на достоверное отражение местной реальности. В такой интерпретации он включает в себя литературу различных направлений, прежде всего романтизма, костумбризма и реализма, и выступает в самом размытом и абстрактном качестве выражения «национального духа».

Более конкретный смысл нативизм приобрел в Венесуэле, обозначая определенное течение в национальной поэзии рубежа XIX—XX вв. Основателем течения считается Франсиско Ласо Марти, который вошел в историю венесуэльской литературы одним поэтическим произведением под названием «Креольская сельва» (1901). В поэме изображение пейзажа (венесуэльских льянос, которые автор за время своих многолетних скитаний изъездил вдоль и поперек) охватывает всю сферу выражения индивидуального сознания и чувства и вовлекает в свою орбиту универсальные темы (любовь, смерть, время и др.), иначе говоря, из объекта поэзии пейзаж превращается в поэтический субъект. На фоне природоописания возникают разнообразны мотивы: лирическое «я» поэта, воспоминания о любимой, тема прошлого и будущего, тема смерти, антидиктаторская тема. Ласо Марти стал родоначальником венесуэльской школы «нативистской поэзии», представленной его многочисленными подражателями и последователями, из которых никто не поднялся до уровня его поэтического мастерства. Отличительные черты поэтики этого направления — преобладание природоописания над всеми прочими элементами художественной системы; связь природоописания с другими лирическими темами, географическая конкретность, «узнаваемость» пейзажа.

МОДЕРНИЗМ

Представители испаноамериканской ранней реалистической прозы почти все, за редкими исключениями, крайне отрицательно оценивали испаноамериканский модернизм. Они обвиняли модернистов, начиная с Рубена Дарио, в подражательности и рабском копировании французских образцов, в эстетстве и в культе своего «я», в космополитизме и как следствие — в презрении ко всему национальному, а также в том, что они порывают связи с реальной действительностью и отворачиваются от жизненной правды. Вполне закономерным стало их неприятие эстетики модернизма, которая буквально по всем позициям противостояла эстетической системе ранней реалистической прозы.

Формирование реалистической литературы, как и модернистской, подчинилось единым стимулам к обновлению художественного языка: оба течения противостояли романтически-костумбристской традиции, но при этом также противостояли и друг другу. Механизм выражения «своего» в «чужом» действовал одинаково как в случае писателей реалистической ориентации, так и в случае с модернистами, чья поэзия и проза, в конечном счете, приобрела собственный облик, весьма далекий от французских образцов.

Главное и принципиальное расхождение этих двух течений касается понимания сущности и задач искусства. Утилитаризму и дидактизму писателей реалистической ориентации модернисты противопоставили самоцен-

ное творчество, имеющее целью созидание красоты и самовыражение. Хотя лозунг «искусство ради искусства» не прижился среди испаноамериканских модернистов, он фактически стал их творческим кредо. Следует подчеркнуть, что внеутилитарное отношение к эстетическому акту имело куда большее значение для латиноамериканской литературы, чем для европейской, где оно установилось еще на заре романтизма. В течение трех веков своего развития, начиная с хроник конкисты, латиноамериканская литература за редкими исключениями преследовала (наряду с художественными) ряд внехудожественных задач: будь то задача описательная или историографическая, апологетическая, критическая или дидактическая. В испаноамериканском романтизме, в отличие от европейского, эстетическая функция всегда стояла на втором плане, тогда как на первый план выдвигались те практические функции, о которых говорилось ранее. Еще в большей степени это касается костюмбризма. Лишь с учетом этих обстоятельств можно оценить колоссальный переворот в понимании творческого акта, произведенный модернистами.

Далее, культ творческого «я», столь свойственный испаноамериканскому модернизму, предполагает внутреннюю свободу художника, в том числе свободу самовыражения. Эта идея нашла ясное выражение в статье «Новое искусство» (1902) чилийского поэта и публициста Франсиско Контрераса, которая стала зрелым манифестом испаноамериканского модернизма. В эпиграф работы вынесена формула: «Искусство свободное = Искусству искреннему». Хотя автор не употребляет термина «модернизм», очевидно, что речь идет именно о модернистской эстетике, вызвавшей в Америке бурные полемики. Контрерас пишет: «Не пойму, в силу какого странного заблуждения, обсуждая современное искусство, тут же начинают говорить о манерности и декадансе <...> о неомистицизме, эгоцентризме и снобизме — обо всем, только не о том, что составляет подлинный дух этого беспокойного, утонченного, проникновенного искусства: о свободе, высшей свободе». Тезис Реми де Гурмона — «свободное развитие творческого темперамента» — Контрерас объявляет единственной приемлемой догмой в искусстве. Отсюда вывод: «Если понятие свобода в искусстве отрицает всякие школы как бесполезные догматические образования, то идеи этих школ как раз могут быть приняты в качестве тенденций индивидуальных темпераментов <...> По мнению Контрераса, величайшее преимущество «свободного искреннего Искусства» состоит в том, что оно разрешает любые противопоставления, допускает любые тенденции, примиряет все системы»⁷.

В статье Контрераса ясно выражена еще одна важная характеристика модернистского искусства — его синтезирующий и синтетический характер. Действительно, модернисты смело заимствуют из различных источников разные культурные элементы и сплавляют их воедино. Иногда эти связи носят эклектический и симбиотический характер, иногда гармонический, в любом случае творчество модернистов, будь то в поэзии или в прозе, — это всегда «упражнение в синтезе». Испаноамериканские модернисты заимствовали у разных французских писателей и поэтов одновременно разные черты: у одного — одно, у другого — другое и сплавляли эти черты в единый конгломерат, куда входили и мифологические универсалии, и остаточные черты романтизма, от которого модернисты так и не смогли в полной мере избавиться, равно как их оппоненты «реалисты».

Модернисты открыто прокламировали установку на создание произведений универалистского плана. В противовес романтикам, костюбристам и реалистам с их обращенностью к национальной реальности и местному колориту модернисты стараются вырвать лирическое «я», действие и героев из конкретного пространственно-временного контекста. Если девиз «реалистов» — «здесь и сейчас», то модернистов — «везде и всегда». Писатели реалистической ориентации дружно обвиняли модернистов в космополитизме. Модернистская литература, в самом деле, подчеркнута космополитична, но это совсем не означает, что она непричастна к категории «национальное». Латиноамериканской культуре свойственны открытость, способность усваивать и творчески перерабатывать заимствования; следовательно, «национальное начало» вбирает в себя чужеродное, то есть по природе своей носит синтезирующий характер. Таким образом, реалисты с их миметическим, костюбристским локализмом отражают лишь одну составляющую национального начала, тогда как модернисты — другую; и парадоксальным образом эти противонаправленные течения решают общую задачу и дополняют друг друга.

Между вышеописанными течениями, при всем различии эстетических установок, не было непроходимой стены. Уже на раннем этапе развития модернистской литературы возникают диффузные эстетические формы, а в начале XX в. появляются произведения, соединяющие в себе черты двух эстетических систем. Закономерным следствием этого процесса стало формирование в испаноамериканской литературе течения постмодернизма, суть которого состояла в обращении к американской тематике и в некотором приземлении, опрощении стиля. Как и поэты, следовавшие их курсом прозаики «постмодернистами» себя не называли — это определение им было присвоено критиками; также они дистанцировались от понятий «американизм» или «мундоновизм» (от исп. *Nuevo Mundo* — Новый Свет). Впрочем, суть не в ярлыках, а в том, что «классическая» форма модернистской литературы быстро исчерпала свои художественные возможности, и писатели-модернисты, осознав необходимость тематического обновления, переместили взгляд из вымышленных пространств на родную почву, сохранив при этом некоторые черты модернистской эстетики.

В истории испаноамериканской литературы рубеж XIX—XX вв. стал очень важным периодом. Если в предшествующий период в ней решительно доминировала однородная романтически-костюбристская эстетика, то на рубеже веков за счет появления новых художественных систем, реалистической с одной стороны, и модернистской — с другой, общая панорама литературы радикально преобразилась и приобрела принципиально новое качество. Его, если говорить в общем, можно отразить тремя базовыми характеристиками.

Первая — множественность. Речь идет как о множественности разнообразных эстетических элементов, привнесенных в литературу, так и о множественности жанров, когда наряду с традиционными жанрами романтизма и костюбризма появились жанры психологической и конфессиональной прозы, лирические зарисовки, стихотворения в прозе, притча, пародия, фантазия и прочие. На фоне однообразной картины предшествующего периода уместно говорить если не о многообразии, то, по крайней мере, о разнообразии течений и направлений в художественной литературе, хотя они и не были строго структурированы.

Вторая новая черта развития испаноамериканской литературы рубежа XIX—XX вв. — литературная полемика, то, что в целом почти отсутствовало в предшествующий период. Polemica тоже отличалась многообразием: спорили друг с другом писатели реалистического направления и модернисты, и одновременно и те, и другие противостояли романтикам и костумбристам. В литературном процессе полемика, противоречия — всегда стимул к развитию, а их отсутствие — застой. Во всяком случае формирующейся испаноамериканской литературе полемика пошла на пользу, и уже в 20—30-е годы XX в. литература этих стран поднимется на новый уровень.

Третья характеристика художественной литературы рассматриваемого периода — диффузность. Как оказалось, литературная полемика вовсе не подразумевала полного эстетического отторжения; и писатели, кто спонтанно, кто от беспомощности (в случае с романтизмом), а кто сознательно внедряли в свои произведения элементы тех эстетических систем, которые на словах отвергали. Диффузность испаноамериканской литературы рубежа XIX—XX вв. стала еще одним проявлением общей синтезирующей направленности латиноамериканской культуры.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

¹ История литератур Латинской Америки. Кн. 2. М., Наука, 1988. С. 411. [Istoriya literatur Latinskoj Ameriki. Kn. 2. M., Nauka, 1988] [The History of Latin American Literature]. Moscow, Nauka, 1988.

² M. V. Romero García. Peonia. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1952, p. 3.

³ M. Cabello de Carbonera. Blanca Sol. Lima, Gestión, 1894, p. 4.

⁴ J. de Viana. Gaucha. Montevideo, Arca, 1956, p. 7, 8.

⁵ M. Cabello de Carbonera. La novela moderna. Lima, Alfa, 1948, p. 18-19.

⁶ R. Blanco Fombona. El modernismo y los poetas modernistas. Madrid, Gredos, 1929, p. 45—47.

⁷ F. Contreras. El arte nuevo. — Fein J.M. Modernismo in Chilean literature. The second Period. Dirham, University Press, 1965, p. 129—134.

Andrey F. Kofman (andrey.kofman@gmail.com)

Doctor Hab. in Philology, deputy director and head of the Department of Modern European and American Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia

The literature of Spanish America at the turn of XIX – XX centuries: the range of currents

Abstract. The article highlights the main currents of the Spanish American literature at the turn of the XIX — XX centuries, such as Romanticism, Costumbrism, Naturalism, Realism and Modernism. In this period, due to the emergence of new literary trends the overall panorama of literature has radically changed. The new quality of the literary process was manifested in the multiplicity of various aesthetic elements and genres, in literary controversies and the diffusion of various currents, which became manifestation of the general synthesizing orientation of Latin American culture.

Key words: Spanish American literature, Romanticism, Costumbrism, Naturalism, Realism, Spanish American modernism.