

Ю.Н.Гирин

Танатология испанской поэзии начала XX в.

Трагична история Испании, суров ее пейзаж, жестким реализмом отличается и ее живопись. Автор полагает, что основным мотивом поэзии Испании — и не только поэзии, но и других видов искусств — является смерть. Отсюда и название статьи.

Ключевые слова: Испания, танатология, трагизм, плач, эссе, поэзия, смерть, народ.

В Испании с давних пор укоренена традиция совмещать жизнь со смертью. «Наши жизни — это реки, / Все впадают в море смерти», — писал испанский поэт XV в. Хорхе Манрике. Посвященный павшему тореро «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» сводит воедино все узлы поэтики Федерико Гарсиа Лорки — этого поэта «канте хондо». Но отчего само это «смертеощущение», превратившее даже плач в особый литературный жанр?

«У меня болит Испания», — сказал великий испанский философ Мигель де Унамуно (1864—1936), автор большого трактата «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1911—1913). Характерно, что, баск по происхождению, Унамуно продолжил свою мысль следующим образом: «я испанец, испанец по крови и мышлению, я испанец телом, духом, испанец по языку и даже по роду занятий, испанец прежде всего и больше всего». И мысль эта в контексте его творчества и в сознании его современников была чрезвычайно емкой и значимой. Отмечая возникший всеобщий «культ Кастилии», известный литературовед Захарий Исаакович Плавский писал: «Это тем более примечательно, что многие деятели «Поколения» не были кастильцами по рождению: Унамуно и Бароха были баски, Валье-Инклан — галисиец, Мачадо — андалузец, Асорин — левантиец»¹. Одним из первых трудов Унамуно было эссе «Об испанскости» («*En torno al casticismo*», 1895), где он, анализируя проблемы Испании, впервые выдвинул до сих пор не отзвучавший тезис об «интраистории» национального духа и тем

Юрий Николаевич Гирин — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН (yurigin@hotmail.com).

самым определил одну из главных вех (переключка с русской проблематикой отнюдь не случайна) в поисках культурной идентичности Испании. Музыковед Ирина Алексеевна Кряжева справедливо утверждает: «В 1880—1890-е годы проблема национальной идентичности обретает более широкий философско-эстетический контекст, становясь одной из самых острых и актуальных в испанском обществе в целом»².

Но почему же потребовалось искать собственную сущность? Испания была все-таки страной сложившихся устоев, культурных ценностей, традиций, богатейшего прошлого... Казалось бы. Но ведь в ту эпоху собственную сущность искали все, и русские, в первую очередь (так, если русский мыслитель Николай Федоров называл ницшевского «сверхчеловека» недорослью, то несколько позже великий испанец Хосе Ортега-и-Гассет называл свою эпоху «веком самодовольных недорослей»: «заурядность, прежде подвластная, решила властвовать»)³. И многие нашли (все-таки все шли разными историческими путями). Испания, равно как и Латинская Америка, типологически принадлежала к континууму репрессивной культуры, о чем речь пойдет ниже. Непривычный термин «репрессивная культура» был введен автором данной статьи и рассмотрен на примере Латинской Америки в одной из публикаций журнала⁴.

Репрессивная культура, взятая в ее типологическом аспекте, функционирует всюду одинаково: она деформирует «нормальный» жизненный процесс, подавляет суверенную самостоятельность человеческой активности, выдавливая ее на грань бытия, вытесняя в онтологическое пограничье. В Латинской Америке ландшафт этой культуры простирается от насилия конкисты до диктаторских режимов XX в. Естественно, репрессивные режимы известны и европейской цивилизации, но здесь объектом подавления становились зрелые общественные организмы, в то время как латиноамериканский мир подвергался деформации с момента своего образования, репрессивный процесс не прекращался никогда, все более органично вращаясь в латиноамериканскую картину мира: в неустойчивых латиноамериканских социумах она возникает как производное режима диктатуры, местного произвола и гражданских войн.

А Испания... Испания сурова, ее искусство жестко реалистично, официозная идеология воинственна. Почином служила сама ее история. Искусствовед Татьяна Павловна Каптерева пишет об исходе так называемого «золотого века»: «В Испании, не знавшей реформации, но зато сполна испытавшей все гибельные последствия контрреформации, трагизм эпохи усугублялся контрастами самой действительности, уродливыми формами исторического процесса. Многие из того, что составляло теперь духовную жизнь общества, нельзя сводить к мертвому грузу традиционных средневековых догм. Религиозный мистицизм, национализм и гиперболизированные формы сословно-дворянских представлений были характернейшим достоянием в первую очередь XVI—XVII столетий. Все это стало той реальной и деятельной силой, которая, впитав в себя идеи контрреформации, активно противостояла демократическому и передовому началу»⁵.

Что касается более близких по историческому вектору времен, то, скажем, самое начало XX в. в Испании не отмечено сколько-нибудь цельными стилевыми образованиями и структурообразующими принципами — оно довольно аморфно. Характерная черта испанской культуры начала XX в.

состоит в том, что она не знает своего пути, потому-то тема пути (равно как и в русской культуре) оказывается ее идефиксом (в русском варианте — национальной идеей). Это эпоха личностей, а не движений, течений и направлений. Таковые возникают лишь в середине 1910-х годов, уже в лоне поэтики авангарда (Рафаэль Кансинос-Ассенс, Гильермо де Торре, Рамон Гомес де ла Серна и др.), и то носят исключительно осмотический характер. «Испанская Америка постоянно шлет нам поэтов разного вдохновения, различных способностей и приемов»⁶, — отмечал Федерико Гарсиа Лорка. Вплоть до 1920-х годов XX в. Испания все еще не знает определенного культурного профиля, что является для нее мучительной травмой. Потеря последней заокеанской колонии в 1898 г. была воспринята буквально как «национальная катастрофа». Потеря Кубы нанесла стране неизлечимую душевную травму и погрузила Испанию — «империю, в которой никогда не заходило солнце» — в глубокую растерянность, но одновременно побудила к поискам своего места в мире и к попыткам (буквально — «ensayo», эссе) самоосознания в новой ситуации.

Поиски «интраистории», фраза «У меня болит Испания» — все это знаковые выражения, передающие мучительные поиски национально-культурной самоидентичности. Известный советский литературовед Инна Артуровна Тертерян отмечала, что поиски собственного Я оборачиваются открытием национального пейзажа, который обретает в культуре идеологическую функцию. В этот период в Испании доминирует философская эссеистика со своеобразным, по-испански окрашенным, оттенком метафизичности. Это вынужденное погружение в себя, внезапный и неожиданный переход национального сознания от описательно-сюжетного, экстравертного типа к интровертной деятельности и ментальности (к чему вплотную подошел реалист Бенито Перес Гальдос) и привело к расцвету эссеизма метафилософского типа. Отсюда уже было недалеко и до авангардистского теллуризма и появления литературы тремендизма.

Таким образом, от древнейших мифопоэтических представлений вплоть до середины XX в. национальная идентичность Испании и ее индивидуальный способ бытия, в сущности, проникнуты единым метафизическим строем, нашедшим наивысшее выражение в жанрах поэзии и эссе. Что же представлял собой этот специфический способ национальной рефлексии о смысле собственного бытия?

Многие исследователи испанской культуры начала XX в. (Эдуардо Мартин Искьердо, например) полагают, что ее отличает особо лирический настрой⁷. Другие (отметим отечественного исследователя) убеждены, что она проникнута глубоко идеологизированным духом, вбирающим в себя и национальный пейзаж (что верно, но недостаточно)⁸. Третьи (о чем уже говорилось) предпочитают механическое деление по поколениям. Многие (в первую очередь сам Унамуно) видели особость испанского мироощущения в его особом трагизме.

Видимо, действительно, «испанскость» (*hispanidad*) в основе своей коренится в глубоко трагическом мироощущении, суть которого нелегко понять со стороны. Взять хотя бы такой специфически испанский феномен, как тавромахия (в просторечии — «бой быков»). Исследовавшая эту проблему специалист Наталья Ильина писала: «Для самих испанцев — это часть их образа жизни, их культура, неотъемлемая принадлежность их об-

щественного сознания и подсознания. Великий Гарсиа Лорка назвал корриду самым большим, самым жизненным и поэтическим богатством Испании и в своей знаменитой «Лекции о дуэнде» показал, как глубоко в народной душе коренятся древние, но необычайно жизненные для испанцев страсти, страхи и восторги, вызванные противоборством человека и быка». Этот «вечный» сюжет — дерзание человека против рока — восходит к древнейшим мифам и одновременно порождает богатейшую мифологию в современной испанской литературе»⁹. Вот этот протопласт культуры и является фундаментальным для того, что было названо «испанскостью». Из этого мифологического субстрата мы и будем исходить по мере исследования.

Существенно и то, что исследователь, углубившийся в проблемы тавромахии (столь привлекательной на туристском уровне), видит ее словно по вертикали, исследует философский состав. «Центральный элемент корриды — смертоносная борьба тореро с быком — обладает бинарной структурой, однако роль каждого из антагонистов настолько многозначна (бык — рок, дьявол, жизненная природная сила, божий суд, двойник тореро, его «брат»; тореро — дьяволоборец, борец с роком, «братоубийца», языческий жрец — заклатель жертвы), а исход борьбы настолько неопределенен, что содержательная сторона принципиально не допускает однозначной интерпретации. Тавромахия как мифологема обладает мощной способностью к генерации смыслов и сюжетов, при этом ценность для литературы и искусства заключена в ярком драматизме, а то и трагизме порождаемых мифологемой иллюзий»¹⁰. Достаточно вспомнить серию офортов «Тавромахия» (1816) Франсиско Гойи или «Минотавромахию» Пабло Пикассо, проходящую лейтмотивом сквозь все его творчество. Очевидно, что и в том, и в другом случае художник ассоциирует себя со своим центральным образом. Вот эта порожденная архаичным ритуалом сюжетики и составит следующий пласт исследования так называемой обновленческой культуры Испании.

Но почему же обновленческой? Что же такого надо было обновлять в национальной культуре рубежа веков — начала XX в.? Оказалось, что все. Хронологические рамки любого исследования определяются двумя опустошающими испанскую национально-культурную идентичность войнами: «национальной катастрофой» 1898 г., когда Испания потеряла последнюю заокеанскую колонию, и гражданской войной 1936—1939 гг., также закончившейся всенациональным поражением и всеподавляющей диктатурой Франсиско Франко.

Первые два десятилетия XX в. и два последующих носили диффузный характер, маркированный, однако, яркостью чисто испанского мироотношения. «Художественный язык испанцев реалистичен, — писал Рамон дель Валье-Инклан, — но реалистичен не в смысле копиизма, а утрированностью (*exaltación*) духовности и форм выражения»¹¹. Литература Испании (особенно в ее ибероамериканском объеме) отмечена прерывностью традиций и эволюционного вектора, что не исключает ее рассмотрения как цельного культурного континуума. Неслучайно в конце XX в. Испания в содружестве с Испаноамерикой стала вновь творить себя как страна, «единая в различии» (*España una y diversa*).

Однако пред тем была гражданская война 1936—1939 гг. Тем не менее, И.А.Тертерян полагает: «Весь период с начала XX века (вернее, с конца 90-х годов прошлого XIX века) до 1939 г. можно рассматривать как одну эпоху»¹². Как «испытание историей» — возможно, да; как историко-

культурную целостность — все же вряд ли, ибо поколение 1898 г. и поколение 1927 г. (поколение Гарсиа Лорки, Антонио Мачадо) разделены существенной хронологической дистанцией, и в культурогенном смысле чрезвычайно различны. И в то же время эти две исторические вехи соединены общими культурными поисками, скреплены взаимопроницаемыми смыслами. А наша задача и состоит в том, чтобы рассмотреть, как испанская картина мира складывалась в первой трети XX в. Почему именно в первую треть? Для того, чтобы иметь возможность найти типологические сходства и различия с другими культурами, обретшими себя именно в этот период. Необходимы историко-культурные сопоставления¹³. А сделать это очень непросто.

Дело даже не в том, что культура Испании, в *pendant* культуре Латинской Америки, отмечена историко-культурным и даже просто историческим стадийным отставанием на одно-два десятилетия в сравнении с «канонической» культурой Европы — это отставание она, точно так же, как и Россия, сумела быстро преодолеть. Дело в самоощущении нации, ставшим для нации проблемой. Проблемой, решавшейся в этой иррациональной стране чисто механическим путем. Так, например, испанские писатели и мыслители очень долгое время (очевидно, за неимением лучшего) придерживались позитивистской мирообъяснительной платформы, к тому же, по преимуществу, заимованной. Следует признать, что в данных историко-культурных обстоятельствах этот механистический принцип в чем-то срабатывал, но не всегда, и вот тогда уже исследователи стали пытаться найти другие причины для объяснений, но нельзя сказать, что результаты их попыток оказывались достаточно убедительными. Видимо, в применении к испанской культуре требовалась — и все еще требуется — принципиально иная, имманентная ей методология.

В собственно художественном плане на рубеже XIX—XX столетий культура (и литература) Испании в значительной степени все еще были подвержены реалистическим тенденциям — творчество Висенте Бласко Ибаньеса (1867—1928), впрочем, уже озабоченного «проблемой Испании», — а во-вторых, и это, пожалуй, главное, вписывались (и не могли не вписываться) в универсальный неоромантический контекст. Заметим попутно, что то же многоцветье школ и тенденций было характерно и для России. В нашем случае значимо прежде всего то, что неоромантизм в типологическом аспекте означал прежде всего возрождение национальных ценностей, звал к некоему духовному возрождению. А вот дальше начинаются сложности. В культурной рефлексии самих испанских художников и мыслителей популярным был концепт *Regeracionismo*, что, по сути, означало, не просто возрождение (былого духа, что было реальной проблемой), а некий духовный помысел и идеологическую программу (хотя и смутную) одновременно. Во всяком случае, то было не «возрождение» и не «возрожденчество», а «обновление», или даже, если воспользоваться русским словом, «самостоятельное». То есть путь исканий, исканий собственной идентичности. Причем испанское «обновленчество» было теснейшим образом связано с традицией и опиралось на нее.

Вот поэтому автор и поставил перед собой задачу рассмотреть формирование национальной литературы и самосознания нации на историческом переломе. В ходе историко-литературного процесса национальная культура слилась в единое целое с Испаноамерикой и образовала так называемый иберо-американский культурный мир. Но этот процесс был чрезвычайно

долгим, неровным и прерывистым. И своеобразным. Здесь будет нелишним и слово «пограничность»¹⁴: это еще и пограничность внутри самой культуры, ее межвидового механизма. Известно, что обычно новаторство в искусстве создается художниками, за которыми следуют писатели. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», — писал один из крупнейших деятелей русского авангарда, поэт и прозаик Велемир Хлебников, выражая общую тенденцию. В испанском искусстве все было не так. Ни жизнерадостный Хоакин Соролья, ни мрачный Игнасио Сулоага не создавали общей стилистики новаторского языка. Испания той эпохи была страной литературоцентричной; она осмысляла самое себя в жанре эссе, романа, театра, поэзии, но жила идеологемами. И все эти жанры были идеологичными в том смысле, в каком идеологична литература вообще — как носитель идей.

Но случай Испании — особый. В общем смысле культура Испании начала XIX в. словно бы выпадает из общей картины мира. Конечно, каждая культура уникальна. Но она выпадает из *типологической системы* мировой культуры. Испания как проблема — вот суть рассматриваемой культуры конца XIX — начала XX вв. «Первая и центральная тема поколения 1898 года — Испания, ее прошлое, ее историческая судьба. «Испания как проблема» — определит эту тему публицист Педро Лаин Энтральго»¹⁵. Но что же такого произошло в Испании в конце XIX в., чего не происходило больше нигде? В 1898 г., оказавшемся для Европы началом века XX, великая еще недавно Испания осознала свою отсталость от Европы, да и всего мира. Испанская империя пала, но это падение, как и всякая душевная травма индивида, обернулось глубокой рефлексией над собственной судьбой и смыслом своего бытия. Это был «внутренний коллапс Испании», о котором писал Ортега-и-Гассет: «Пейзаж после землетрясения»¹⁶. Слова эти очень неслучайны.

Историческая фрустрация деморализовала общество — оно разлагалось. Жалкие всплески национального неоромантизма и критические выступления Бласко Ибаньеса никак не могли послужить идентификаторами национального самосознания. Таковое формировалось лишь апофатически — Ортега-и-Гассет сформулировал его в неопубликованной при жизни книге «Анатомия рассеянной души» (1912). В самом деле, философ не щадил современников: «К 1890 году эта традиция принимать впечатляющую позу достигла апогея. Все живое, продуктивное, способное к действию и страданию, все главные силы, которые обеспечивают кровоток мира, все, что включается в понятие «действительность», улетучилось из Испании, и взамен осталась атмосфера, в которой сконденсировались жесты за многовековую историю»¹⁷. Этим и объясняется термин «интраистория», введенный М. де Унамуно, сказавшим «У меня болит Испания...».

Может возникнуть справедливый вопрос: почему речь идет не столько о собственно поэзии, ее истории и формах, сколько об ее иноформе — эссе? Дело в том, что в испанской литературе эссе — это не столько жанр, сколько специфически национальная форма самопознания, который бывает по форме, да и по сути, малоотделим от поэзии. Очевидно, здесь вновь сработал феномен пограничности, рубежности как некий движитель культуры, как и постулировал отечественный ученый Валерий Борисович Земсков. Следовательно, предложенные им методологические принципы более чем применимы к культуре Испании и стран Латинской Америки. Испанская культура издавна отличалась постоянным и обостренным ощущением внешней границы, восполняющим отсутствие

границы внутренней, самоидентификационной. Отечественный филолог Кирилл Корконосенко пишет: «В философии Унамуно агония разума и чувства есть не только состояние на грани: эта пограничность сама по себе — уже выход за пределы конечного рационального мира»¹⁸. Это в полном смысле культура пограничья. Не было границы и отчетливо исторической: все было взаимоналожением рубежностей и пограничья.

В самой Испании к началу XIX в. не вызрело собственной философской традиции, в ней никогда не было ни своего Канта, ни своего Гегеля, ни своего Шпенглера, ни своего Конта, ни Бергсона, зато, когда страна потеряла свои имперские амбиции и занялась самоосмыслением и изучением собственной формы бытия, она выработала особый способ рефлексии, не ставший ни чистой философией, ни собственно эссе — это называлось *el filosofar*, что можно очень приблизительно перевести как «философствование». Испанский эссеист и философ Эухенио Д'Орс удачно заметил, что в Испании интеллектуалы привыкли «мыслить эссеистически» («pensar por ensayos»). Эта тенденция была настолько укорененной, что современный исследователь Альберто Хорнет Сомоса уверенно утверждает, что каждый поэт или писатель считал для себя необходимым высказаться в той или иной форме о собственном творчестве. «То есть настолько, — от Гомеса де ла Серны до Херардо Диего, от Гильермо де Торре до Сернуды или Салинаса, — что редко можно было встретить мало-мальски признанного поэта, который не опубликовал бы, в конце концов, сборник метапоэтических эссе»¹⁹. (Следует сказать, что термин «метапоэтический» в применении к эссе стал весьма активно употребляться испанскими критиками). Ибо проблема Испании традиционно осмыслялась не столько национальной философией, которая в целом вплоть до XX в. так и не сформировалась, сколько поэзией и эссеистикой, которые носили вполне философский характер.

К этому синкретическому жанру относятся и творения Мигеля де Унамуно, введшего понятие «интраистории», и Хосе Ортеги-и-Гассета и практически всех, прикасавшихся к проблематике «глубинной» Испании. Первым, кто попытался осмыслить суть «испанскости», был, очевидно, Анхель Ганивет (1865—1898). В своем фундаментальном эссе «Испанское мировоззрение» (*Idearium español*, 1897) он осмысливает испанскую литературу и искусство как основу «идеального мира» Испании, ее национального духа. Проявление этих черт национальной жизни А.Ганивет находит в исключительно субъективных качествах, основным из которых он считает специфический мистицизм и религиозную экзальтацию. Но если А.Ганивет слыл приверженцем ретроградной, феодально-католической культуры «во имя спасения истинной Испании», т.е. выступал своего рода «испанофилом», то неудивительно, что находились «западники», сторонники прямо противоположных идей. К таковым можно с известными оговорками отнести, например, Мигеля де Унамуно, опубликовавшего еще в 1895 г. эссе «Современная Испания», где он призывал к воссоединению чисто испанского традиционализма с современными европейскими ценностями во имя выхода из исторического тупика. Призывы к обновлению, к модернизации, к европеизации так и носились в воздухе. В то же время такое испанское по природе эссе как «Восстание масс» рассматривается критиками в гораздо более широком контексте: это было, как считает литературовед Дарио Вильянуэва, «глобальное эссе», «очерк о судьбах Европы»²⁰, в котором испанский философ

впервые оказался на равных с европейскими мыслителями. Таким образом, интеллектуальная, социальная и политическая сферы Испании оказались чреватými всемирными предгрозовыми всполохами.

Но что же было потом? После 1898 г., после 14-го и даже после 27-го, этих условных вех испанской истории? Потом Испания погрузилась в кровавую смуту внутреннего противоборства. Страна не участвовала в Первой мировой войне, но внутренняя обстановка характеризовалась чрезвычайным политико-экономическим напряжением: крестьянские волнения, противоборство монархистов, католиков, республиканцев, военщины (во главе с генералом Примо де Ривера), анархизм, автономистские движения, рабочие забастовки, экономический кризис, черное двухлетие 1935—1936 гг. и, наконец, победа Народного фронта и образование президентской республики (Мануэль Асанья), тут же подавленная реакционным путчем Франсиско Франко. Типичной фигурой того времени была противоречивая личность генерала Гонсало Кейпо де Льяно, переходившего то на одну, то на другую сторону и раздираемого противоречиями.

Братоубийственная война закончилась диктатурой генерала Франко, который ненавидел коммунистов и всех левых. Затяжная и смутная борьба стоила Испании 450 тыс. погибших с обеих сторон. Так в Испании произошла новая катастрофа, вскоре слившаяся с мировой.

Имеет ли все сказанное отношение к испанской поэзии? Да, но «преступление было в Гранаде», — как сказал Антонио Мачадо. В Испании преступление было не только в Гранаде — преступление было всегда и повсюду. Смерть — это суть испанского мироощущения, даже когда она не совершается впрямую (как в корриде), не совершается въяве и не переживается косвенно. Смерть в Испании — это суть ее бытия; даже песни и танцы ее воспроизводят образы не жизни, но смерти. Это мироощущение отражается и в языке: таковы, например, полные рифмы *muerte* — *suerte* (смерть — судьба; *amor* — *dolor* (любовь — боль, страдание). Такова и поэзия Федерико Гарсиа Лорки, сказавшего о народной песне: «Женщина <...> заполняет беспредельное пространство наших песен. <...> Другая излюбленная тема канте хондо — плач; он звучит в бесчисленном множестве народных испанских песен...»²¹. Современный историк Хосе-Карлос Майнер писал по поводу типично испанского сплава истории и индивидуального творчества: «История и индивидуальность сплавлялись воедино в этом внутреннем тигле, и личностное сознание могло вместить в себя все»²².

Разумеется, так мыслят не все «испанцы трех миров». Последнее выражение принадлежит самому лиричному и мягкому из всех испанских поэтов начала века Хуану Рамону Хименесу, который именно так назвал свою книгу поэтической прозы. Однако же, почему «трех»? Да потому что он имел в виду Старый Свет, Новый Свет и «тот свет», что находится за гранью жизни. Поэтому Хуан Рамон Хименес писал в своей книге «Испанцы трех миров (Испания, Америка, Смерть)»: «Есть мертвые, которые остаются для меня живыми, и живые, которые приходят и уходят в будущее»²³. Этот мотив постоянно переливается в испанской поэзии, напоминая андалузские напевы, которые, учитывая восьмисотлетнее владычество «мавров», не могли не оставить своего следа и в культуре уже сложившегося государства.

Тот же Х.Р.Хименес написал короткое стихотворение «Белое облако»:

Ты мертвое крыло — но чье? —
Не долетевшее — куда?
(Перевод А. Гелескула)

И он же, Х.Р.Хименес, автор разножанрового «Дневника поэта-молodoжена», 1917), начал, между прочим, с «Грустных мелодий» (1903).

Но неужели мир испанской культуры настолько мрачен? Конечно, не настолько. И все же... Стоит ли вспоминать самого жизнерадостного и жизнелюбивого из испанских поэтов, всю жизнь во всем своем творчестве по-разному воспевавшего смерть? «Со всех сторон, куда ни пойдешь, прямо в сердце — нож». Это, конечно, Гарсиа Лорка.

Молодая исследовательница поэзии Ф.Гарсиа Лорки Вера Куприна, в частности, пишет: «это пространство мифа»²⁴. И дальше: «Рассеченное острыми углами смерти живое пространство ранит глаза своим строгим точным воплощением в стихотворении «Смерть Петенеры» <...> Кубистические полотна Пикассо, многое в его графике именно так рисуют пространство <...> Порванная гитарная струна или нож, вонзающиеся в безголосый воздух, угольная тень, конфликтующая с чистотой листа, рассекающая его чистоту. Созданные в разное время, но существующие в едином интерпсихическом пространстве, произведения этих художников часто иллюстрируют и дополняют друг друга. Много раньше Пикассо, предчувствуя катастрофу надвигающейся войны, рисует мир таким, каков он есть на самом деле — мир непредсказуемой и враждебной геометрии движения. Мир его кубистических полотен пластичен и подвижен, но состоит он из острых углов и линий, рвущих ткань плоти. Таков портрет Воллара 1910 г., где пространство врезается в человеческое лицо, крадет у него индивидуальность. Офорт 1934 г. «Бой быков» — гибельная для всего живого арена смертельной битвы, где не ясно, кто противник, а кто жертва, где все смертно и все гибнет, пронзенное остротой пики»²⁵.

Мигель де Унамуно был певцом смерти, это ясно. Достаточно припомнить хотя бы его стихотворение «Смерть» из цикла ««Христос» Веласкеса» (1920).

Ну, что же, до поры с испанской ментальностью все вроде бы ясно. Но, может быть, это только избранные, самые яркие примеры?

Но вот безымянные «канте хондо», основа народно-песенной традиции, переведенные великим знатоком испанской поэзии А.Гелескулом²⁶:

Печальюсь, ищу в печали
Печаль еще безутешней
И жду, что печаль иная
заставит забыть о прежней.

Уносит ветер во тьму
Те слезы, те мои слезы,
Что не нужны никому.

Вот отсюда, из этой безымянной лирики, исходит и вся «плачевная» мотивика испанской лирики, столь гениально воспроизведенная великим поэтом XX в. Гарсиа Лоркой. Конечно, в этом он был не одинок.

Самый романтичный и оптимистичный поэт Испании Рафаэль Альберти все же писал:

Я ухожу сейчас, сейчас... В далекий путь я ухожу....
Я не скрываю больше слез, нет, я их больше не стыжусь, опять —
пришел мой страшный час,
и плачу, плачу я.
Я ухожу сейчас, сейчас...
Меня неслышно за собой уводит давняя печаль.
И плечи сторблены мои, и сыплет осень блеклый лист на них
И мокрое лицо сечет дождем.

И ночь меня застанет здесь в слезах:
Несу издалека ту осень на своих плечах
Никто не может инее помочь,
И плачу, плачу, плачу я
На пепелище в эту ночь.

(Перевод И. Чежеговой)²⁷

И еще из него же (знаменитое «Крестьяне»):

Они идут, сверкая смуглой кожей,
.....
Молотят смерть, чтоб заработать жизнь.
(Перевод Б.Пастернак)

А вот, скажем, изгнанник Луис Сернуда («Испанец говорит о своей земле»):

Земля моя, день настанет —
Отвергнешь ты лживые речи,
Ты звать меня станешь. То же
Тебе я, мертвый, отвечу?
(Перевод М.Ваксмахера)

Примечательно, что последние три примера относятся преимущественно к 1960-м годам. То есть за последние полвека, будь то военное или не военное время, поэтика и само мироощущение испанцев, претерпели незначительные изменения. И даже в 1940—1950-е годы появилось течение «тремендизма». Название придумал (вряд ли стоит разьяснять его смысл) и возглавил течение не знавший войны писатель Камило Хосе Села. Сам он писал: «Тремендизм существует только в результате того, что сама жизнь страшна»²⁸.

Все это верно. И, тем не менее, жизнь не только страшна — она есть еще и просто жизнь. И жизнь (тем более, в Испании) настолько же чревата смертью, насколько и смерть чревата жизнью. И эта, чисто танаталогическая тематика, уже сквозит жизнью. Вот почему «молчаливый и необъяснимый» (Рубен Дарио) поэт Антонио Мачадо, автор «Одиночеств» (1903) и экзистенциальный истолкователь испанского пейзажа («Поля Кастилии» и многое другое), однажды написал: «Беспокойство, тоска, страх, смирение, надежда, нетерпение, которые воспевают поэт, суть знаки времени и одно-

временно проявления бытия в человеческом сознании»²⁹. В этом же экзистенциальном ключе следует воспринимать и его стихотворение «Засохшему вязу», написанное около 1912 г:

Столетний вяз, однажды молнией расколотый,
Засохший и наполовину сгнивший,
С апрельскими дождями, майским солнцем,
Пророс неожиданно зеленью ветвистой.
(Перевод Ю.Гирина)

Так испанская поэзия проросла сквозь смерть — сквозь смерть Гарсиа Лорки с трагичным миром его стихов, драм; сквозь трагичный мир Испании с его непреходящей легкостью и с его лиризмом. Поэтому справедливее всего будет закончить наше поневоле краткое рассмотрение испанской поэзии словами того же Гарсиа Лорки: «Мне не хотелось бы, чтобы вы подумали, будто я собираюсь говорить о черной Испании, трагической Испании, и т.д. и т.д., теме очень затасканной и художественно неактуальной. Но ведь и в самом облике земли, где трагичность Испании явлена всего полнее, — а это Кастилия, — есть та же суровость, драматическая оригинальность, беспощадная ясность, что и в рожденных ею песнях. Нам некуда уйти от той истины, что нет покоя, мира и неги красоте Испании, этой жгучей, обутленной, чрезмерной, иногда непомерной красоте, без подпорок рассудочной системы, красоте, которая разбивает себе голову о стены, ослепнув от собственного блеска. В испанских селениях можно услышать поразительные ритмы и мелодические построения, полные тайны и древности, ускользающей от нашего понимания, но мы никогда не найдем здесь ни единого элегантного, то есть сознательно рассчитанного ритма, который, пусть родившись из языка пламени, тек бы с заданным спокойствием»³⁰.

P.S. В 2013 г. ушел из жизни последний из крупных испанских поэтов Хуан Луис Панеро (1942—2013), творчество которого относится в основном к 60—70 годам. Названия большинства его поэтических сборников содержали в себе слово «смерть». Его главной книгой стал сборник «Галерея призраков» (1988), который заслужил Международную поэтическую премию фонда Лёве. Книгу пронизывают темы разочарования, времени, смерти, судьбы, а центральным стихотворением оказалось «Поэт и смерть», эпиграфом к которому была поставлена строфа Хорхе Манрике:

Жизнь умерла;
Осталось утешение —
Это память.
(Перевод Ю.Гирина)

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

¹ З.И.П л а в с к и н. Испанская литература XIX—XX веков. М., Высшая школа, 1982, с. 73. [Z.I.Plavskin. Ispanskaya literatura XIX-XX vekov] [Spanish literature of XIX-XX centuries]. Moscow, Vysshaya schkola, 1982, p.73.

² И.А.Кр я ж е в а. «Мануэль де Фалья». Время, жизнь, творчество. М., Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2013, с. 31. [I.A.Kriazheva. Manuel' de Fal'a. Vremia, zhizn', tvorchestvo]. ["Manuel de Falla" Time, life, works]. Moscow, 2013, Moskovskaya konservatoria, p. 31.

³ Х. О р т е г а - и - Г а с с е т. Восстание масс. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., Искусство. 1991, с. 333. [J.Ortega-i-Gasset. Vosstanie mass. Ortega-i-Gasset. Estetika. Filosofia kultury] [Uprising of the mass. Ortega-i-Gasset. Aesthetics. Philosophy of the culture]. Moscow, Iskustvo, 1991, p. 333.

⁴ Ю.Н. Г и р и н. Виоленсия как тип культуры. Колумбийский вариант. — Латинская Америка, 2013, № 11. [Yu.N.Guirin. Violencia kak tip kul'tury. Kolumbiyskiy variant] [Violencia as a type of culture. Colombian variant]. Latinskaya Amerika, 2013, № 11.

⁵ Т.П.К а п т е р е в а. Искусство Испании. М., 1989, с. 11. [T.P.Kapтерева. Iskustvo Ispanii] [The art of Spain]. Moscow, 1989, p. 11.

⁶ Ф.Г а р с и а Л о р к а. Представление Пабло Неруды. — Об искусстве. М., 1971, с. 225. [F.Garcia Lorka. Predstavleniye Pablo Nerudy [Introduction of Pablo Neruda]. Moscow, Ob iskustve, 1971, p. 225.

⁷ Ed. Marín Izquierdo. Literatura española. Siglo XX.

⁸ И.А.Т е р т е р я н. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., Nauka. 1973. [I.A.Terteryan. Ispytaniye istoriei. Ocherki ispanskoy literatury XX veka [Testing by the history. Essays of Spanish literature of XX century]. Moscow, Nauka, 1973.

⁹ Н.А.И л ь и н а. Тавромахия как мифологема в испанской литературе XX столетия. — Iberica. Культура народов Пиренейского полуострова в XX в. Л., Nauka, 1989, с. 36. [N.A.I'l'ina. Tavromahiya kak mifologema v ispanskoy literature XX stoletiya] [Tauromachy as a mythologem in Spanish literature of XX century]. Iberica. Kul'tura narodov Pireneyskogo poluostrova v XXv. L., Nauka, 1989, p. 36. Н.А.И л ь и н а. Мифологема смерти в испанской культуре. — Россия и Запад: диалог культур. М., Центр по изучению взаимодействия культур, 1996, с. 631—643. [N.A.I'l'ina. Mithologema smerti v ispanskoy kulture. — Rossia — Zapad: dialog kultur] [The myth of death in Spanish culture]]. Moscow, Center po izucheniyu vzaimodeystvia kultur, 1996, p. 631—643.

¹⁰ Ibid., p. 37—38.

¹¹ R. del Valle-Inclán. El estilo español. — La Generación del 98. La Habana, 1965, p. 258.

¹² И.А.Т е р т е р я н. Op. cit., p. 6.

¹³ Ю.Г и р и н. Картина мира эпохи авангарда. М., ИМЛИ РАН, 1913. [Yu.Girin. Kartina mira epohy avangarda] [The image of the world of avant-garde age]. M., IMLI RAN, 2013.

¹⁴ Проблемы культурного пограничья. Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940—2012). М., ИМЛИ РАН, 2014. [Problemy kul'turnogo pogranich'ia. Pamyaty Valeriya Borisovitcha Zemskova (1940—2012)] [Problems of cultural frontier. In remembrance of Valeriy Borisovitch Zemskov (1940—2012)]. Moscow, IMLI RAS, 2014.

¹⁵ И.А.Т е р т е р я н. Op. cit., p. 37.

¹⁶ Х. О р т е г а - и - Г а с с е т. Анатомия рассеянной души. Пио Бароха. Древо познания. М., Лабиринт, 2008, с. 53. [J.Ortega-i-Gasset. Anatomiya rasseyanoy dushy. Pio Baroja. Derevo poznaniya] [J.Ortega-i-Gasset. Anatomy of the dissipated soul. Pio Baroja. The tree of the knowledge]. Moscow, Labirint, 2008, p. 53.

¹⁷ Ibid., p. 39.

¹⁸ К.К о р к о н о с е н к о. Мигель де Унамуно и русская культура. СПб, 2002, с. 276. [K.Korkonosenko. Miguel de Unamuno y russkaya kultura] [Miguel de Unamuno and russian culture]. Sant-Petersburg, 2002, p. 276.

¹⁹ А.А о р н е т. «Férvido apasionamiento intelectual»: ensayismo y lírica en la vanguardia española. — Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX. Madrid, 2015, p. 46.

- ²⁰ D.Villanueva Prieto. Ortega y Gasset en los años veinte: del ensayo carpetovetónico al ensayo global. — Ondulaciones, p. 119.
- ²¹ Ф.Гарсиа Лорка. Канте хондо. — Об искусстве, с. 66—67. [F.García Lorka. Kante hondo] [Cante jondo]. Ob iskusstve. M., 1971, p. 66—67.
- ²² J.-C. Mainet. Manuel Azaña como ejemplo. — Ondulaciones, p. 81.
- ²³ Х.Р.Хименес. Испанцы трех миров. Избранная проза. Стихотворения. СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2008, с. 429. [H.R.Himenes. Ispantsy treh mirov. Izbrannaya proza. Stihotvoreniya] [Spaniards of three worlds. Selected prose. Poems]. SPb., Izdatelstvo Ivana Limbacha, 2008, p. 429.
- ²⁴ В.Д.Куприна. Образы смерти в творчестве Федерико Гарсиа Лорки. — Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2008. [V.D.Kuprina. Obrazy smerty v tvorchestve Federiko Garsia Lorki] [Death images in the works of Federico García Lorka]. — Problemy iberoamerikanskogo iskusstva, vyp. 2. M., 2008.
- ²⁵ Ibid., p. 87.
- ²⁶ А.Гелескул. Огни в океане. Переводы с испанского и португальского. М., Центр книги Рудомино, 2011. [Anatoliy Geleskul. Ogn'y v okeane. Perevody s ispanskogo i portugal'skogo] [Lights in the ocean. Translations from Spanish and Portuguese] Moscow, Zentr knigi Rudomino, 2011.
- ²⁷ Р.Альберти. Избранное. М., Художественная литература, 1977, с. 272, 273. [Al'berti. Izbrannoe] [Selected]. Moscow, Hudozhestvennaya Literatur, 1977, p. 272, 273.
- ²⁸ И.А.Тертерян. Предисловие к книге Села К.Х. Избранное. М., Прогресс, 1980. с. 5. [I.A.Terteryan. Predislovie k knige Sela K.H. Izbrannoye] [Preface to the book of Cela K.J Selected] Moscow, Progress, 1980, p. 5.
- ²⁹ А.Мачадо. Поэтика. — Избранное. М., Художественная литература, 1975, с. 180. [A.Machado. Poetika] [Poetics]. — Izbrannoe. Moscow, Hudozhestvennaya Literatur, 1975, p. 180.
- ³⁰ Ф.Гарсиа Лорка. Колыбельные песни. — Ф.Гарсиа Лорка. Об искусстве. М., 1971, с. 31. [F.García Lorka. Kolybel'nye pesny] [Lullabies]. Ob iskusstve. Moscow, 1971, p. 31.

Yury N. Girin (yurigin@hotmail.com)
PhD in Philology, senior research scholar of IWLA of RAS

Thanatology of Spanish poetry at the beginning of XX century

Abstract. The history of Spain is tragic, its landscape is severe, and its painting differs by tough realism. The author considers that the main motif of Spain poetry – and not only the poetry but also another kinds of art – is death. Hence there is the name of the article.

Key words: Spain, thanatology, tragedy, crying, essay, poetry, death, nation.