

М.Ф.Надъярных

Жестокая человечность Марио Варгаса Льосы

В статье дается обзор творчества Марио Варгаса Льосы — лауреата Нобелевской премии в области литературы 2010 г., выявляются узловые моменты становления и развития его художественной системы. Рассматривается вопрос о роли поэтики писателя в литературном процессе рубежа XX—XXI вв., исследуется созданная Варгасом Льосой концепция тотального романа, анализируются особенности его художественной философии истории, тоталитаризма и свободы, традиции, самобытности, культурной памяти, творчества.

Ключевые слова: новый латиноамериканский роман, тоталитаризм, память культуры, миф, утопия, насилие.

Для человека, наделенного литературным талантом, именно возможность реализовать себя является высшей наградой, куда более желанной, чем все то, что он мог бы получить, добившись успеха.

М. Варгас Льоса. Письма молодому романисту.

ФАКТ

7 октября 2010 г. перуанский писатель Марио Варгас Льоса стал новым лауреатом Нобелевской премии по литературе. Ожидание награды было довольно долгим: имя Варгаса Льосы называлось среди кандидатов на лауреатство с конца прошлого века, и постоянное присутствие имени писателя в списках на премию уже воспринималось в ключе скорее иронического, чем уверенно-оптимистического. Но вот свершилось! Реакция многочисленных комментаторов была однозначной: решение Шведской академии отражает истинное положение в искусстве слова, наконец-то премией отмечен *настоящий большой писатель*. Ему действительно принадлежит особая роль в современной латиноамериканской и мировой литературе. И в первых благодарственных интервью Варгас Льоса оценил награду имен-

Мария Федоровна Надъярных — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ РАН (nadmasha@mail.ru).



но как приношение всему многомерному испаноязычному миру: «Эта премия является признанием того мира, которому я принадлежу, мира испанского языка, языка современного и притягательного, на котором говорят сотни миллионов людей, происходящих из разных стран, укорененных в различных культурах и традициях».

Парадокс, правда, заключается в том, что особая художественно-философская «энергетика» испаноязычного мира никоим образом не была затронута при оглашении имени нового лауреата. Согласно заявлению Нобелевского комитета, премия была присуждена Варгасу Льюсе за воссоздание «картографии структуры власти и яркие образы сопротивления, восстания и поражения индивида». Институт премий в системе литературной социологии естественно относится к факторам поддержания писательского статуса и авторитета. В формулировке Шведской академии, на мой взгляд, ярчайшим образом отражены особые принципы выделения актуальной литературной авторитетности. Правда, концептуально-идеологическая перегруженность этой формулировки поначалу ставит в тупик, использованные здесь понятия («картография», «власть», «индивид») образуют своеобразный междисциплинарный перекресток, место встречи категориальных аппаратов географии, геополитики, эпистемологии, философии культуры, культурной антропологии.

Этот далеко не полный список опосредованно указывает на особую связующую роль творчества писателя в пространстве современного «глобального» знания или в пространстве современного глобального мира вообще. Но вот на собственно художественный смысл в этих пространствах указывает одно-единственное, хоть и многосмысленное слово «образ». Только оно хоть как-то соотносится с выдуманным, вымышленным миром литературы. А ведь в ценностной системе Варгаса Льюсы литература — это совершенно особая «форма бунтарства», рожденная из неприятия реально-

го мира и призванная к его изменению: «Художественный вымысел — это ложь, под которой таится глубокая истина; это жизнь, которой никогда не было, но о которой люди в любую эпоху мечтают и потому вынуждены ее выдумывать. <...> Недовольство реальным миром, разбуженное хорошей литературой, может в определенных обстоятельствах перерасти в бунт против существующих властей, институций или верований»¹.

В контексте этого высказывания становится очевидна глубокая сопричастность литературного мира критике «власти», идеям «сопротивления» и «восстания». Но можно ли — и в этом контексте, и в контексте всего творчества Варгаса Льосы — говорить о бессмысленности всякого бунта? Применима ли к художественному миру писателя идея «поражения индивида»? Разве что слова эти были высказаны от имени Шведской академии, чтобы ассоциативно возобновить размышления о соотношении общего (социального, группового, коллективного, массового) и частного (индивидуального, личностного), или чтобы утвердить несоответствие традиционного европейского представления о неделимой человеческой целостности — «индивиде» понимание человека в иных неевропейских культурах. Впрочем, в европейском художественно-философском пространстве прошлого века неразрешимая проблема «индивида» обсуждалась неоднократно и яростно. И вопрос применимости европейского понятия «индивид» к особому «человеку латиноамериканскому» ставился неоднократно. А для Варгаса Льосы, надо сказать, латиноамериканская особость несмотря ни на что остается актуальной*.

Но будем последовательны.

ЧИСТАЯ ХРОНОЛОГИЯ

Хорхе Марио Педро Варгас Льоса (Jorge Mario Pedro Vargas Llosa) родился 28 марта 1936 г. в городе Арекипа на юге Перу. Этот город вырос на месте одного из первых поселений испанских конкистадоров, основанного в 1540 г. Франсиско Писарро во имя Успения Богородицы и так и названного — Вилья-Эрмоса-де-ла-Асунсьон. Для перуанцев вторая по величине после столичной провинция Арекипа — это символ «малой родины», спокойного провинциализма, а также символ двух граней национального характера. Считается, что по Оружейной площади города проходит невидимая граница: все, кто родились и живут к югу от площади, — это «костеньо» («житель побережья»), кто к северу — «серрано» («горец»). «Мне суждено было появиться на свет к северу от площади, и именно поэтому я — горец»², — утверждал Варгас Льоса. Но едва получив по месту рождения гордый «горский» характер, будущий писатель был очень быстро оторван от Арекипы. Младенцем его увезли из родного дома в Боливию, в город Кочабамбу, куда дед по матери был назначен консулом. Арекипа, Кочабамба, Пьюра (местечко на северо-западе Перу, где семейство поселилось в 1945 г.) — города, в которых протекало безмятежное детство Марио, — позднее преобразятся в драматический, пронизанный насилием и болью мир книг писателя.

Правда, период безмятежности оказался в жизни будущего писателя коротким, а его взросление было резким и болезненным. В десять лет мальчик не-

* Пять лет назад в предисловии к «Любовному словарю Латинской Америки» писатель утверждал: «Еще в юности я открыл себя как латиноамериканца».

ожиданно обрел отца. До этого ребенка уверяли, что его родитель — Эрнесто Варгас — умер. Появление псевдопокойника, мирно жившего десять лет в США со второй семьей, безропотное примирение матери с бывшим мужем разрушили атмосферу покоя, в которой до тех пор воспитывался Марио, но стали первой проверкой на выносливость и стойкость его личности.

Воссоединившаяся семья переехала в Лиму. Деспотичный отец стремился изгнать из головы сына рано посетившие его «фантазии» о литературе*. Чтобы раз и навсегда покончить с подростковой «литературщиной» Варгаса Льосу отправили в казармы военного училища им. Леонсио Прадо. Училище юноша закончил, но выйдя из него, покончил с властью отца. Сначала поступил на филологический факультет университета Сан-Маркос, затем уехал в Европу. Накануне отъезда из Перу он завершил сборник рассказов «Вожди» («Los jefes», 1958; изд. 1959). Здесь, размышляя над опытом собственной юности, Варгас Льоса писал о лимских и пьюранских подростках: в этом эскизе к групповому портрету молодых перуанцев обозначились особенности писательской точки зрения на жестокий, холодный, бесчеловечный мир.

В 1958 г. Варгас Льоса защитил в Мадриде диссертацию на тему «Основы интерпретации творчества Рубена Дарио», после чего поселился в Париже, где занимался журналистикой, работал на радио и телевидении. Позднее он долго жил и преподавал в Англии и в Испании, бывал на родине, но неизменно возвращался в Париж. Здесь была завершена работа над начатым в Мадриде первым крупным произведением, окончательным обобщением юношеского опыта — романом «Город и псы» («La ciudad y los perros», 1963; рус. перев. 1965). В 1962 г., еще до выхода в свет, роман получил престижную испанскую премию «Библиотека Бреве», в 1963 г. — Премию критики. Книга сразу ввела Варгаса Льосу в круг значительных романистов Латинской Америки, «отметили» ее и перуанские власти: в 1963 г. она была запрещена и публично сожжена на плацу его «родного» училища.

Следующие полтора десятилетия принесли Варгасу Льосе славу. В 60—70-е годы он создал повесть «Щенки» («Los cachorros», 1967, рус. перев. 1973) и романы: «Зеленый дом» («La casa verde», 1965; Международная премия им. Ромуло Гальегоса; рус. перев. 1971), «Разговор в «Соборе»» («Conversación en «La Catedral», 1969; рус. перев. 2000), «Панталеон и Рота добрых услуг» («Pantaleón y las visitadoras», 1973, рус. перев. 1979), «Тетушка Хулия и Писака» («La tía Julia y el escribidor», 1977; рус. перев. 1979). Одновременно писатель-филолог погрузился в размышления о формировании романа как жанра и о специфике современной латиноамериканской прозы, принял литературоведческое структурирование собственной художественной модели. Он давал массу интервью, участвовал в развернувшихся полемиках о перспективах латиноамериканской литературы перед лицом социальных и экзистенциальных кризисов, опубликовал ряд эссе: «Роман» («La novela», 1966), «Тайная история романа» («Historia secreta de una novela», 1971), «Гарсиа Маркес: история богоубийства» («García Márquez: historia de un deicidio», 1971), «Вечная оргия: Флобер и мадам Бовари» («La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary», 1975) и др.

* Когда мальчику исполнилось 12 лет, он пытался создать образ города своего детства — Пьюры, к которому вновь и вновь будет возвращаться позднее. Вслед за наброском о городе следует постановка пьесы «Бегство Инки» (La huida del Inca, 1952), принесящая юному автору первый успех.

К концу 1970-х годов к писателю приходит болезненное ощущение отрыва от собственных корней. Он отчетливо понимает, что в Европе рвутся связи с родным языком. В 1978 г. Варгас Льоса переезжает из Парижа в Лиму. Возвращение на родину поначалу не внесло кардинальных изменений в ритм его жизни: из Перу он периодически выезжал в Европу, в США, в другие страны Латинской Америки. Он часто бывал в Бразилии, с 1978 по 1981 г. работал над «Войной конца света» («La guerra del fin del mundo», 1981; рус. перев. 1987) — первым романом, действие которого не было связано с перуанской тематикой и проблематикой. Писатель использовал бразильскую историю как обобщенную модель латиноамериканских проблем, причем проблем не только культурных, религиозных, этических, но и политических. История и политика главенствовали и в романе «История Майты» («Historia de Mayta», 1984). В этом контексте возникли первые драматургические опыты «Барышня из Такны» («La señorita de Tacsna», 1981, рус. перев. 1989), «Катя и гиппопотам» («Kathie y el hipopótamo», 1983), «Чунга» («La Chunga», 1986), короткая детективная повесть «Кто убил Паломино Молеро?» («¿Quién mató a Palomino Molero?», 1986, рус. перев. 1989), а также автобиографическая и политико-философская эссеистика «Между Сартром и Камю» («Entre Sartre y Camus», 1981), сборники «Вопреки ветру и буре» («Contra viento y marea», т. 1—2, 1983 — 1986). В это время Варгас Льоса активно совмещает творческую и политическую деятельность (эволюция политических взглядов писателя была связана со сменой спонтанной левой ориентации на осознанную, концептуально обоснованную правую позицию). Напряженная идеологическая открытость отдельных пассажей романа «Говорун» («El Hablador», 1987) явно предвещала переход к внероманному идеологизированию.

В августе 1987 г. Варгас Льоса был выдвинут на пост президента страны. Три последующих года были полностью отданы политической борьбе. Писатель-политик пытался обосновать необходимость либеральных реформ, способных, по его мнению, вывести Перу из кризиса, создавал многочисленные программы — от экологической до образовательной. Многолетний издатель Варгаса Льосы Карлос Барраль сетовал на то, что писатель принял решение участвовать в президентской гонке: «Мы потеряли великого романиста». Варгас Льоса действительно практически ничего не писал, лишь завершил эротический роман «Похвала мачехе» («Elogio de la madrastra», 1988; рус. перев. 2007) и собрал свои литературоведческие размышления о художественности XX века в сборник «Правда вымыслов» («La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna», 1990). Как известно, президента в лице Варгаса Льосы Перу не обрело. На выборах 1990 г. победил А.Фухимори. Вскоре после выборов писатель уехал из Перу, а через некоторое время сменил гражданство, приняв предложение короля Хуана Карлоса стать подданным Испании. Видимо, Варгас Льоса чрезвычайно остро переживал политическое фиаско, но по прошествии времени президентская гонка, как и иные травмы собственной жизни, стала восприниматься как еще один болезненно-полезный факт биографии, вошла в «копилку» пережитого, претворяемого в художественные образы.

В 1993 г. вышла в свет автобиография «Рыба в воде» («El pez en el agua»). А возвращение к художественной прозе было обозначено мстительно-горьким романом «Литума в Андах» («Lituma en los Andes», 1993; рус. перев. 1999) и продолжено эротическими «Записками донна Ригоберто»

(«Los cuadernos de Don Rigoberto», 1997; рус. перев. 2007). Затем последовало художественное исследование доминиканского опыта диктатуры в романе «Праздник Козла» («La fiesta del Chivo», 2000; рус. перев. 2004). По завершении этой книги Варгас Льоса начинает вынашивать план создания биографии первой в европейской истории феминистки — перуанки Флоры Тристан и ее внука — великого французского художника Поля Гогена: роман «Рай на другом углу» («El Paraíso en la otra esquina») вышел в 2003 г., за ним последовал новый «эротический» момент — «Похождения скверной девчонки» («Travesuras de la niña mala», 2006; рус. перев. 2007).

На рубеже XX—XXI вв. Варгас Льоса работал и над изданием собственного «Полного собрания сочинений» (собрание созданного продолжается по сей день). Его художественные опыты (кроме романов возник ряд драматических произведений) дополнялись многочисленными литературно-критическими, философскими и политическими эссе: «Писательская реальность» («A Writer's Reality», 1991) — собрание лекций, читанных в Сиракузском университете, «Вызовы свободе» («Desafíos a la libertad», 1994), «Архаическая утопия. Хосе Мария Аргедас и индехинистская проза» («La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo», 1996), «Письма молодому романисту» («Cartas a un joven novelista», 1997; рус. перев. 2006), «Язык страсти» («El lenguaje de la pasión», 2001), «Искушение невозможного» («La tentación de lo imposible», 2004) об «Отверженных» В.Гюго; «Полвека с Борхесом» («Un demi-siècle avec Borges», 2004) — собрание интервью и статей о великом аргентинце, «Любовный словарь Латинской Америки» («Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine», 2005; исп. изд.: Diccionario del amante de América Latina, 2006); «Путешествие к вымыслу» («El viaje a la ficción», 2008) о творчестве Х.К.Онетти. Политическая тема как таковая была заявлена в «Иракском дневнике» («Diario de Irak», 2003), — собрании выступлений писателя в прессе о войне в Ираке, в сборнике «Израиль/Палестина. Мир или священная война» («Israel/Palestina. Paz o guerra santa», 2006) отразились воззрения писателя на ближневосточную проблематику.

В текущем году была поставлена новая пьеса Варгаса Льосы «Тысяча и одна ночь» («Las mil y una noches»). А в ноябре 2010 г. ожидается появление нового романа «Мечта кельта» («El sueño del celta»), посвященного борцу за независимость Ирландии Роджеру Кейсменту. Наверное, только что присужденная Нобелевская премия обеспечит этот роману особый успех...

МЕТОД

Более чем полувековой творческий путь Варгаса Льосы, становление и трансформации его литературной, философской, идеологической системы отображают узловые моменты художественного процесса со второй половины XX в. до рубежа XX—XXI вв. В поэтике Варгаса Льосы реализовался специфический ракурс художественной системы нового латиноамериканского романа и новейшего латиноамериканского художественного историзма, возникло характерное сочетание принципов высокой и массовой культуры, ярко выраженного авторского начала и безличной «интертекстуальности».

В его творчестве воплотилось сущностное и существенное противостояние тоталитаризма и свободы, утопизма и антиутопизма, мифа и исто-

рии. В нем приобрели особое значение ключевые для латиноамериканского художественного сознания проблемы традиции, самобытности, культурной памяти. Они объединились в авторской концепции возможного преодоления апокалиптического вектора развития мира, но воплотились в образах тотального насилия, всеобщего тлетворного разложения, гниения и смрада. Варгас Льоса считается одним из самых жестоких латиноамериканских писателей, хотя сам он настаивал на генетической связи романного жанра с «абсолютом человеческой реальности»³, полагая, что ради воплощения этого абсолюта истинный романист обязан взламывать лживую прелесть видимого мира и беспощадно расщеплять собственную личность.

В творчестве Варгаса Льосы особую связующую роль играют автобиографические мотивы, а навязчивая потребность превращения биографических фактов в художественные, процесс трансформации «пережитого» в вымысел скрупулезно исследуются в литературной философии перуанского прозаика. Варгас Льоса не часто восходит к первопричинам творческого порыва, но множество раз варьирует возникшую в 70-е годы формулу превращения человека в писателя: «То, *почему* пишет романист, внутренне спаянно с тем, *о чем* он пишет. Демоны его жизни — это темы его произведений»⁴.

Начальный этап всякого творчества, по Варгасу Льосе, принадлежит сфере иррационального, подсознательного, в хаотическом пространстве которого и обитают «демоны». Подсознание наделяется смыслопорождающей функцией, деструктивно-конструктивным потенциалом, который позволяет на первом — тематическом — этапе расщеплять реальный мир и возводить путем именования новую вымышленную содержательную реальность⁵. На сознательном же уровне тема воплощается в некую форму, обретаемую с помощью соответствующих технических ресурсов (наиболее отчетливо техническая теория письма была изложена в «Письмах молодому романисту»). С помощью многозначной метафоры «демонов» обозначаются такие внутренние силы личности, которые формируют глубинную структуру неприятия реальности: подсознание порождает «демонов», реагируя на различные *опыты* приобщения к действительности. А под опытом (*experiencia*) подразумеваются, по сути, инициационные моменты в жизни человека; такое познание мира, которое соотносится с ритуальным⁶ и ведет к изменению статуса, тождественному появлению новой личности. «Демонология» Варгаса Льосы лишена какого бы то ни было мистицизма, но является культурологическим построением, с помощью которого писатель создает свой образ многомерности человеческого сознания, типологически сходный с концепцией творческого расщепления личности Г.Флобера, деперсонализацией Т.С.Элиота, гетеронимией Ф.Пессоа, персонажами Л.Пиранделло. Специфически культурологично и художественное творчество перуанского прозаика: в классификации Варгаса Льосы за «личными» демонами следуют «исторические и культурные»⁷.

Ближайший контекст начального периода творчества Варгаса Льосы — это современная ему латиноамериканская литература. Писатели, которых он считал соавторами в создании «тотального романа» о латиноамериканском мире⁸, — это Х.Кортасар, К.Фуэнтес, Г.Гарсиа Маркес (до определенного времени), Х.Рульфо, А.Роа Бастос. Следует подчеркнуть, что Варгас Льоса никогда не соотносил свою поэтику с «магическим реализмом». Восхищение, высказывавшееся по отношению к Гарсиа Маркесу и Карпен-

тьеру, не мешало ему подчеркивать принципиальное отличие собственной модели. А вот в ранних книгах Фуэнтеса («Край безоблачной ясности», «Смерть Артемио Круса») перуанский писатель находил и тематическое (демонологическое) родство, и близость изобразительных средств, и сходство замысла. К романистике подобного типа Варгас Льюса стремился в «Городе и псах», а затем в «Разговоре в Соборе». Художественный мир, в чем-то сходный с собственным, перуанский писатель видел и в «Сыне человеческого» Роа Бастоса. Что же касается перуанской литературы, то здесь Варгас Льюса с самого начала выделял «демоническую» фигуру Х.М.Аргедаса, чей художественный *опыт* он до сих пор считает значимым для всей латиноамериканской литературы.

Не менее важным с самого начала являлся и европейский культурный контекст. И в первую очередь «демоны» Г.Флобер и Ж.Мартурель, хотя существенными для творческой эволюции Варгаса Льюсы были опыты О. де Бальзака, В.Гюго, Ж.-П.Сартра и А.Камю, а также полемическое восприятие Ж.Батая, представителей французского «нового романа», постструктурализма и деконструктивизма. В произведениях Варгаса Льюсы отчетливо и намеренное воспроизведение эпичности Л.Толстого, и кафкианские мотивы, и полупародийные полусерьезные «следы» восприятия авантюристичности А.Дюма, романтики приключений Д.Конрада. Межтекстовое взаимодействие фигурирует среди принципов создания того типа прозы, которую сам Варгас Льюса определял как «тотальную», т.е. способную «объять реальность во всех ее фазах и проявлениях»⁹. Обнаженность вводимой «чужой» конструкции естественным образом вписывается в идеал многогранной *культурной, тотальной* интерпретации мира.

Истоки тотального письма Варгас Льюса видит в средневековом рыцарском романе: одним из первых в ранг культурных «демонов» был возведен каталонец Жоанот Мартурель. Его роман «Тирант Белый» (1490), появившийся на грани литературного Средневековья и Проторенессанса, отмечен особым балансом мимесиса, утопизма и риторизма, мир в нем предстает в общности фантастического, исторического, военного, социального, эротического, «всего вместе и ничего в отдельности, а именно это и является не больше не меньше, чем реальностью» («Письмо в защиту Тиранта Белого», предисловие к испанскому изданию романа 1969 г.)¹⁰. «Всеохватность» (тотальность) миропорядка в романе сочетается с его внутренним развитием как идеальной *схватки-турнира* (torneo) писателя с реальностью как таковой. Мартурель — первооткрыватель идеального противоборства слов и вещей и возможной победы внутренних смыслов над внешним правдоподобием, а «Тирант Белый» — это первоисток романного жанра, появившегося в эпоху «смерти богов», когда «люди впервые осознали степень своей свободы перед лицом жестокой и хаотичной реальности»¹¹. «Тирант Белый» — всегдашняя «настолярная книга» Варгаса Льюсы убеждает, что «приемы, нередко относимые <...> к современным изобретениям, потому что нынешние писатели научились броско ими пользоваться, на самом деле принадлежат романной сокровищнице, из которой свободно и умело черпали писатели-классики»¹².

Реальный мир предстает в видении перуанского прозаика как многоставное, расчлененное на отдельные элементы целое. Хаос реальности довлеет писателю, которому, с точки зрения Варгаса Льюсы, надлежит не отражать, но преобразовать ее таким образом, чтобы обнажилась истина:

«Литература позволяет человеку осознать потаенное лицо действительности, в которую он погружен почти слепо, как в протоплазму»¹³. В жестоким хаосе «гниющего», пронизанного насилием мира, писатель уподобляется стервятнику, который рвется к падали и поглощает разлагающуюся плоть реальности¹⁴. В этой часто повторявшейся Варгасом Льосой предельно натуралистической мифометафоре — «писатель-стервятник» — в сконцентрированном виде предстает его концепция искусства слова. Здесь трансформируется и инвертируется традиционная топика пророческой избранности творца, способного прозревать истину (именно писатель *видит* мир насквозь, *зрит* гниение за маской роскоши). Здесь восстанавливается архаическая сущность словесного искусства, ритуально-мифологически (мотивом поглощения/поедания как познания) сродненного с миром. Наконец, сам «стервятник», традиционно связан с символизмом очищения: ускоряя процессы разложения, он, как и иные птицы-падальщики, служит возрождению мира. Таким образом, выстраивалась гротескно-телесная формула творческого процесса. Предлежащее письму «изобретение» (традиционное *inventio* постоянно фигурирует в эссе писателя) совмещается с «поглощением» реальности, затем следует ее «расчленение» (что подспудно напоминает о распределении материала, т.е. *dispositio*), необходимое для возрождения мира в слове (*executio*). Созидание словесной реальности является принципиальным условием *продления жизни* в современном мире, погруженном в новый апокалиптический кризис.

«АБСОЛЮТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ»

В многомерном мире тотального романа властвует зло. Писатель не упускает возможности акцентировать внимание на самых различных проявлениях всевластия жестокости и насилия, рассматривая сквозь призму обязательности насилия любые проявления человеческой деятельности и фантазии. Еще в середине 70-х годов, анализируя «Мадам Бовари» Флобера, Варгас Льоса обращал читательское внимание на то, что «в этой книге насилие пропитывает рассказ, проявляется во множестве планов. В плане физическом — боль и кровь (операция, гангрена и ампутация ноги у Ипполита, смерть Эммы от яда), в духовном плане — хищничество торговца Леру, эгоизм и трусость Рудольфа и Леона, наконец, в социальном плане — эксплуатация и каторжный труд, доводящие человека до скотского состояния (старуха Леру)»¹⁵. Много позднее, рассуждая о «Процессе» Кафки он утверждал: «За бюрократическими кознями, лишаящими героя свободы и постепенно разрушающими его личность, таится нечто куда более зловещее и бесчеловечное: губительная система, возможно метафизического порядка, в путях которой человек утрачивает свободную волю и гражданские права; эта система манипулирует людьми, как кукольник марионетками; против этой системы невозможно бунтовать, она всевластна и коренится в самой природе человека»¹⁶.

Проблема реализации свободной воли в современном социуме — одна из важнейших в творчестве Варгаса Льосы, особенно отчетливо отразилась, на наш взгляд, в романах, непосредственно посвященных тоталитарным системам: «Разговор в Соборе» и «Праздник Козла». В первом из них писатель погрузился в исследование особого духа диктатуры, опреде-

ляемого как «атмосфера гниения». Диктаторский режим предстал здесь как сочетание вседозволенности (для власть предержащих) и абсолютной не-свободы (для большинства членов общества) и как сила, парадоксальным образом объединяющая социум в животном страхе ожидания смерти, преследующем и угнетателей, и угнетенных. Мир диктатуры, созидаящий маску упорядочения реальности, под которой скрывается разложение, выступил и в качестве специфической коммуникативной системы, где происходит регулярная подмена значений и смыслов на противоположные. Романное переживание диктатуры было «демонологически» обосновано: «Первой диктатурой, которую мне пришлось выстрадать, была диктатура Одрии 1948—1956 гг., когда перуанцы, мои сверстники, превращались из детей в мужчин»¹⁷. Превращение во взрослого человека, процесс становления личности в творчестве перуанского прозаика (вспомним героев романа «Город и псы», повести «Щенки») соотносится с инициационным актом открытия истинного смысла бытия. В инвертированной коммуникативной системе диктатуры инициация оказывается невозможной, становление личности, синонимичное становлению нации, не реализуется.

Носителем фрустрированного, нереализованного самосознания в романе выступает Сантьяго Савалита. По происхождению он принадлежал к перуанской элите, был в юности бунтарски настроен, поступил в Университет Сан-Маркос, увлекался коммунистическими идеалами, стал членом соответствующего подпольного кружка. Он был влюблен в свою однокурсницу Аиду, но она не выбрала его. У героя, испытавшего поражение в любви, появилось странное ощущение: словно в его внутренностях завелся гадостный червь, который никогда больше не давал ему покоя. Червь — разложение его личности — был с ним, когда он попал в тюрьму, а связи отца помогли ему быстро выйти на волю. Он продолжил бунт: ушел из дома, стал репортером в «Кронике», бросил учиться, женился на девушке, слишком смуглой для выходца из «хорошей семьи». А его внутренний мир продолжал постепенно разлагаться, хотя и поддерживался полуразрушенной идеей бунта против устоев. Катастрофа наступила в тот момент, когда Савалиту случайно послали для работы над репортажем об убийстве когда-то знаменитой певицы Ортенсии-Музы, бывшей любовницы министра внутренних дел Кайо Бермудеса. Во время репортерского допроса проститутка Кета заявила, что убийца — Амбросио, водитель и любовник Фермина Савалы, известного всей Лиме гомосексуалиста, по прозвищу Златоцвет, которого шантажировала Муза. Омерзительное узнавание в названном проституткой недочеловеке собственного отца приводит Савалиту на грань сумасшествия. Низвергнутая фигура донна Фермина становится знаком бессмысленности предпринятого Савалитой бунта. Он ушел из дома ради независимости, ради обретения правды жизни, но оставался в плену иллюзий, не приблизившись к главной реальной истине: о породившем его человеке.

Совершенно иной итог человеческой судьбы дан в романе «Праздник Козла», посвященном одной из самых жестоких и длительных латиноамериканских диктатур, — 30-летию правления Леонидаса Трухильо в Доминиканской Республике. Действие книги развивается в двух временных планах. Первый соотносен с последним днем жизни и власти диктатора и событиями, последовавшими за его убийством. Второй временной план относится к 70-м годам, когда героиня романа Урания Кабраль, впервые

после 35-летнего отсутствия приезжает на родину. Урания — дочь одного из ближайших соратников Трухильо, председателя сената, госсекретаря Кабраля, неожиданно смещенного с постов. Ради возвращения к власти отец отдал 14-летнюю Уранию на изнасилование 70-летнему похотливому «Козлу», — так прозвали диктатора за его сверхчеловеческие сексуальные способности и потребности.

В подробностях последнего дня жизни «Козла» (утренний туалет, приступы простатита, прием сподвижников, планы расправы с противниками) время как бы теряет реальную протяженность, ход его растягивается в *псевдомифологическую* бесконечность. В этой бесконечности пребывают и заговорщики, ожидающие машину Трухильо на пути в пригородное поместье, куда для диктатора доставляли женщин и девочек. И в молодости, и в старости, он испытывал особое наслаждение в совершении насилия над невинной жертвой, ритуальное удовлетворение от омыwania своей плоти в девственной крови.

Бесконечно растянутое время дня казни диктатора совмещается с общей панорамой его многолетнего царства, чередой актов жестокости и насилия, которые воссоздаются в воспоминаниях самого Трухильо и трухильистов, противников режима, заговорщиков, Урании. Варгас Льоса вновь анализирует диктатуру как своего рода психопатологический феномен, как процесс полного подавления национальной воли. Трухильо (с его собственной точки зрения и в видении сподвижников) предстает как харизматическая, наделенная некими гипнотическими, магнетическими, мистическими способностями личность. В авторском же понимании «магнетизм» диктатуры, ее непреодолимая сила, обусловлены несовершенным состоянием социума, несформированностью национальной *индивидуальности*. Жестокость и насилие вновь выступают как коммуникативная система, подразумевающая взаимопонимание угнетателей и угнетаемых. «Власть» и «народ» в своем нераздельном единстве уподобляются фрейдистской паре «палача» и «жертвы», садизм торжествует из-за благодатной ответственности мазохизма.

Но в то же время эра Трухильо — метафора многочисленных тоталитарных режимов — является апофеозом загнанного в прошлое насилия. Урания видит в многолетнем режиме «кристаллизацию всего зла», которое страна «волокла за собой со времен завоевания Америки»¹⁸. Изнасилованная диктатором, чудом спасшаяся после изнасилования, тайно отправленная после убийства Трухильо в Северную Америку, закончившая Гарвард, она погружена в бесконечный молчаливый анализ произошедшего с ее страной. Через многие годы, прошедшие после падения диктатуры, она все еще «парализована прошлым», а потому не «мыслит о будущем»¹⁹, то есть, по сути, не способна к самореализации, построению новой судьбы. Временное возвращение героини на родину в символическом плане романа тождественно болезненной инициации, обретению собственной личности. Процесс самоосознания начинается при встрече Урании с отцом, парализованным, лишенным речи после инсульта. Физический паралич старика — соучастника преступлений диктатуры — ассоциируется с духовным параличом героини, представительницы того нового поколения доминиканцев, чье формирование было исковеркано репрессивной системой.

Но Урания, в отличие от героя «Разговора в Соборе», сбрасывает оковы прошлого, впервые в жизни *рассказывая* родственникам об ужасных и унижительных часах, проведенных в резиденции Трухильо. Со всевозмож-

ными омерзительными подробностями она восстанавливает пережитое, переводя его в новую — словесную — реальность. Исповедь героини оказывается неким подобием творческого акта, победой над преследовавшими ее «демонами». Возможность духовного освобождения метафорически подчеркивается вводимыми на последней странице романа образами вспененных морских волн и сияющих звезд, на которые Урания смотрит из окна. Героиня, сумевшая уяснить сущность диктатуры, *тоталитарной власти*, наделяется *тотальным* видением мира, способностью к преобразованию себя и действительности. Тоталитаризм, по Варгасу Льюису, в сущности является полной структурной инверсией тотального видения мира. Последнее подразумевает глубинный синтез мифа и истории, но и тоталитаризм симулирует в своей основе сочетание истории и мифа, всегда воспроизводя только манипулятивно действенные их подобию.

Возможности многомерного тотального видения особенно отчетливо воплотились в романах «Зеленый дом», «Говорун», «Война конца света», «Литума в Андах», где история и миф противопоставляются и сопоставляются как взаимодополняющие модели, необходимые для построения истинной картины мира. В романе «Литума в Андах» «гниющий» перуанский социум описывается как итоговое состояние национального беспамятства: смысл мира утрачен современными «дикарями-людоедами», населяющими страну. Но и перуанская история предстает здесь как пространство смерти, всеобщий могильник: за изощренно-изверскими ритуальными убийствами, практиковавшимися индейцами племен чанка и уанка, следует истребление уанка инками, а продолжает жестокий ритуал разрушение (расчленение) культуры инков христианами. Всякий раз победители стремятся к полному духовному истреблению побежденных, делая все возможное, чтобы стереть следы пребывания своих предшественников с лица земли, «стереть память»²⁰.

Примечательно, что история Перу рассказывается в романе культурологом-европейцем: отстраненное, предельно рационалистичное изложение объединяет разрозненные фрагменты переводит в ясность идеологически открытого построения, инстинктивно ощущаемые, иррационально переживаемые, но не осознаваемые героями-перуанцами первопричины национального упадка и разложения. Но характерная для сугубо исторической точки зрения прямолинейно-однозначная трактовка жизни и смерти недостаточна. Логике оголенного историзма, отождествляющего смерть (в том числе в «смерть» культур), противостоит логика мифа, согласно которой окончательная смерть принципиально невозможна, будучи извечно дополненной возрождением.

Социальному беспамятству в романе противопоставлен природный мир, трактуемый (как и в «Зеленом доме», «Говоруне») как специфическая пространственно-временная целостность. Андские пещеры символически аналогичные «глубинам времени», представляют собой основу сакрального хронотопа, враждебного профанному хронотопу современного социума. Мифометафорическая семантика пещер сочетается с топосами материнского лона и мирового древа; в самобытии пещерных лабиринтов, которые «разветвляются, поднимаются, переплетаются, разбегаются, пересекаются, словно корни эвкалипта»²¹, осуществляется неподвластное человеческой воле единство мира. Здесь звучит «мелодия» жизнотворящих сил, хранится «дыхание» прошлого, которое приоткрывается главному герою — Литуме — в конце романа. Он слышит «голос гор»: «голос другого мира,

погребенного среди каменных глыб»²². Герою, как и читателю, дается возможность сопоставления мифопоэтического природного «перво-слова» с историческим...

Вхождение в смыслы мифа органично необходимы современному созданию, погруженному в искажающее, иначе истину беспамятство. Вспомним репортера из «Войны конца света». В начале романа этот худой, нескладный, беспрестанно чихающий «Писака» беспрестанно манипулирует сведениями, торгует словом на заказ. Правда, с самого начала фигура подслеповатого репортера является в символической обстановке: над его головой светится нимб, возникший от лампы, а первое появление героя в книге сопровождают слова — «море становится тише». Море — один из древнейших символов первоначал бытия, колыбели и могилы, в творчестве Варгаса Льосы истинный герой всегда сроднен с морской стихией: вспомним хотя бы Ягуара («Город и псы»), Уранию, старика Архимеда («Похождения скверной девчонки»).

Репортер отправляется за сенсацией и, погружаясь в познание мира, полностью растворяется в нем, подчиняется хаосу. Он будет сталкиваться с разделенными смыслами мира: верой и безверием, истиной и ложью, жизнью и смертью, наконец, потеряв очки, он начнет двигаться *наощупь*, впервые всецело телесно соприкоснется с миром. Обрести путь в «ускользающем мире»²³ репортеру поможет сертанка* Журема. В ее имени, синонимичном названию дерева, сок которого обладает наркотическим действием, явлена ее страдательно-жертвенная сущность, в ее имени и теле сокрыта ось универсума, мирового древа и путь к восприятию инобытия. В соитии Репортера и Журемы, горожанина и сертанки сливаются физическое и духовное, реализуется эротическая утопия тотальной полноты мира. Саморастворение в Эросе — последнее испытание героя на пути превращения в писателя. Репортеру дается право на будущее *восстановление* мира в слове. «Война конца света», раскрывая гносеологию и онтологию писательского труда, по-своему указывает на внутреннее сродство человечности с творчеством. Абсолют человеческой реальности, по Варгасу Льосе, состоит в *возможной* способности Человека *свидетельствовать* о своей природе и о своих *поражениях*. Всякий человек, открывающий для себя слово, готовый рассказать настоящую историю о себе или о мире, способен преодолеть беспамятство и восстанавливать распадающийся мир...

Премия, присужденная латиноамериканскому писателю, вписывает его творчество в систему конвенций и ценностей нового века, где литература превратилась в продукт, все еще социально необходимый, но уже почти окончательно лишенный своего собственно литературного, художественного смысла. Принадлежит ли творчество Варгаса Льосы именно этой системе, совпадает ли его писательская, авторская, индивидуальная позиция и самооценка с мнением Нобелевского комитета, — вопрос сложный. Но, наверное, неслучайно Варгас Льоса не устает напоминать, что человек, не способный до конца отдаться *власти* слова, не готовый к истине, всегда подобен разлагающемуся телу мира: он может сойти с ума, как Педро Камачо («Тетушка Хулиа и писака»), духовно погибнуть, как Поэт-Альберто

* Сертанка — жительница сертанов (засушливых степей северо-востока Бразилии).

(«Город и псы») или Сантьяго Савалита («Разговоры в Соборе»). С неумолимой жестокостью воссозданные в книгах Варгаса Льосы духовная гибель, всевластие зла, насилия, смерти отчего-то в конечном итоге всегда приводят читателя к мысли о возможности *преодоления* человеком танатологической *власти* мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ М.В а р г а с Л ь о с а. Письма молодому романисту. М., 2006, с. 19—21.
- ² Semana de autor: Mario Vargas Llosa. Madrid, 1985, p. 31
- ³ R.C a n o G a v i r i a. El buitre y el ave Fénix. Conversaciones con M.Vargas Llosa. Barcelona, 1972, p. 60.
- ⁴ M.V a r g a s L l o s a. García Márquez. Historia de un deicidio. Barcelona, 1971, p. 87.
- ⁵ Ibid., p. 102; см. также: A.P e r e i r a. La concepción literaria de M.Vargas Llosa. México, 1981, p. 83.
- ⁶ См., например: R.C a n o G a v i r i a. Op. cit., p. 73, 78, 102—103.
- ⁷ M.V a r g a s L l o s a. García Márquez: historia de un deicidio, p. 103.
- ⁸ G.G a r c í a M á r q u e z, M.V a r g a s L l o s a. La novela en América Latina. Diálogo. Lima, 1968, p.39.
- ⁹ L.H a r s s. Los nuestros. Buenos Aires, 1969, p. 440.
- ¹⁰ Цит. по: J.J.A r m a s M a r c e l o. Vargas Llosa. El vicio de escribir. Madrid, 1991, p. 310.
- ¹¹ A.R a m a, M.V a r g a s L l o s a. García Márquez y la problemática de la novela. Buenos Aires, 1974, p. 44.
- ¹² М.В а р г а с Л ь о с а. Указ. соч., с. 237.
- ¹³ Casa de las Americas. La Habana, 1964, N 30.
- ¹⁴ См. например: M.V a r g a s L l o s a. La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary). Barcelona, 1975, p. 106.
- ¹⁵ Ibid., p. 107.
- ¹⁶ М.В а р г а с Л ь о с а. Указ. соч., с. 191—192.
- ¹⁷ M.V a r g a s L l o s a. «En el país de mil caras». — El País semanal. Madrid, 26.II.1984, p. 20.
- ¹⁸ M.V a r g a s L l o s a. La Fiesta del Chivo. Madrid, 2001, p. 72.
- ¹⁹ Ibid, p. 220.
- ²⁰ М.В а р г а с Л ь о с а. Литума в Андах. СПб., 1999, с. 198.
- ²¹ Там же, с. 240.
- ²² Там же, с. 291.
- ²³ М.В а р г а с Л ь о с а. Война конца света. М., 1987, с. 374.