

О.А.Светлакова, К.Ю.Тимофеева

В поисках отца: от Хорхе Манрике до Хуана Рульфо

В статье рассматривается проза мексиканского прозаика Хуана Рульфо (середина XX в.), сыгравшая важнейшую роль в формировании мексиканского национального самосознания. При анализе поэтики новелл и романа «Педро Парамо» ставится вопрос о тех функциях, которые выполняют в них некоторые архетипические мотивы, главный из которых — мотив поиска отца сыном; он уходит глубоко в мифологический слой образности и органически связан с идеями смерти и памяти. Обнаруживаются параллели романа Рульфо с классической кастильской традицией, в частности с великой поэмой Хорхе Манрике.

Ключевые слова: Хуан Рульфо, культурно-цивилизационный прототип, мифологема поиска отца.

Поразительно, но величие гениального мексиканца Хуана Рульфо еще не вполне очевидно для русского культурного сознания. Глава о его творчестве в «Истории литератур Латинской Америки», написанная А.Ф.Кофманом¹, — едва ли не единственное серьезное научное исследование, посвященное Рульфо в нашем академическом литературоведении. В отличие от Габриэля Гарсиа Маркеса, Хулио Кортасара, Хорхе Луиса Борхеса, Варгаса Льюиса и других любимцев русскоязычной публики Рульфо был переведен лишь один раз в 1970 г. — П.Глазовой (не полностью); до сих пор нет русского критического издания. О творчестве Рульфо у нас не написано монографий, не проводятся конференции, единственная за последние десять лет диссертация о нем защищена в ИМЛИ РАН, но иностранной исследовательницей².

Меж тем речь идет о писателе, представляющем в глазах мира Мексику как феномен Нового времени, самую подлинность мексиканского самосознания. С другой стороны, речь идет о книге, которая не только являет собой бесспорный поэтический шедевр, но и мощно повлияла на будущее литературы далеко за пределами Латинской Америки (имеется в виду и короткий роман Рульфо «Педро Парамо» 1955 г. и неотделимый от него

Ольга Альбертовна Светлакова — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ (nerdanel63@rambler.ru); Карина Юрьевна Тимофеева — аспирантка кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ (karina.timofeeva@gmail.com).

цикл новелл «Равнина в огне» 1953 г.; к ним по праву сводят все законченное творчество Рульфо). Восторженные суждения о «Педро Парамо» того же Гарсиа Маркеса или Борхеса, ставившего роман «выше самой литературы», столь неукословно сопровождают любой разговор о Рульфо, что стали хрестоматийно-«википедийными» и вряд ли нуждаются в еще одном воспроизведении. Поэтика прозы Рульфо, ее мексиканской сущности, ее неопостижимых поэтических глубин — объект неустанного и жадного исследовательского интереса в испаноязычном мире; та же судьба несомненно ждет прозу Рульфо и у нас. Задача данной работы — подступиться к ее поэтике со стороны единственного, но исключительно важного для романа мотива, работающего в большом историческом времени. Это мифологический по истоку мотив встречи отца с сыном.



Хуан Рульфо

В Латинской Америке, как известно, нет того чистого и закономерного превращения «своего» мифа в «свою» литературу, который можно более или менее доказательно проследить в других местах. Например, славянские, германские, кельтские, средиземноморские и ближневосточные мифологии, как ни своеобразна каждая из них, мы вправе считать связанными между собой. Связывают их и некоторые общие индоевропейские мотивы, и несомненные прямые контакты — столь давние, что для нового времени Европы эти мифологии выступают как некое сверхединство, общее в своей стадиальности и функции³. На латиноамериканской же почве произошел разрыв постепенности в историко-культурном становлении: в результате Конкисты был вызван к жизни «новый вариант коллективного бессознательного...создающий свою систему культурно-цивилизационных прототипов», новых форм и феноменов литературного мышления, которые интегрируют весь опыт культурной почвы, начиная с расово-этнических процессов, «обобщают его по исторической вертикали и придают отобранным образцам нормативное для нового культурного единства значение»⁴. Еще важнее, что в этой ситуации «профессиональное искусство оказывается генератором базовых мифологем (курсив авторов статьи), идеологем, комплексов, оппозиций, культурных архетипов, нормативов, т.е., выполняя задачи древней культуры, создает как бы заново картину мира»⁵. Это предположение виднейшего русского латиноамериканиста Валерия Борисовича Земскова — о возможности со- или воссоздания базовых мифологем и архетипов в процессе культурной субституции древних слоев культуры в Латинской Америке — особенно важно в одном отношении. Оно указывает, что генератором этой субституции, т.е. замещающего перевоссоздания об-

разности очень глубокого, архетипического уровня может служить позднее, личностное и авторское профессиональное искусство. Работу традиции, которая «нормальным», т.е. европейским, образом идет в целом ряде поколений народной жизни, здесь приходится брать на себя творческому индивиду в его сложных связях с языком, фольклором, литературой, данными ему его короткой биографической жизнью.

Добавим очевидное: чтобы суметь воссоздать подобный замещающий мифоархетип, личное творческое сознание должно быть поистине мощным, должно стоять на уровне не историко-литературного процесса, неизбежно исторически ограниченного — оно должно стоять на уровне самого языка в его медленных ритмах, которым соответствуют фольклор и его великий источник, миф. Тезис В.Б.Земскова согласуется с одной важной мыслью Карла Юнга. Как известно, последний, вводя понятие архетипа, отделял в нем психологическое от историко-культурного, и, что еще важнее, утверждал особую важность отдельных личностей, которые в творческом экстазе способны вновь создать существенную разновидность древнего архетипа, дать ему новую жизнь. Заметим, что широко представленное в литературе XX в. вторичное использование языка мифа художниками с обычным или «нормальным» творческим потенциалом вряд ли имеет отношение к этому, предполагаемому Юнгом и принятому В.Б.Земсковым, редкому и величественному феномену — поэтическому провидению, создаваемому индивидом в творческом экстазе.

Согласимся, что при некоторых условиях и сегодня возможны такие творческие прозрения индивидуального литературного сознания, которые на деле не только изоморфны мифу, но и являются его полноценным современным субститутотом, подлинностью современного мышления о мире и человеке, своего рода парадоксальным «новейшим архетипом». Они стоят вровень с народно-эпической, мифологической архаической образностью и, несомненно, прямо ей наследуют в иррационально-интуитивной глубине поэтического постижения правды, порой бросая вызов современному типу сциентичного мышления, оформленного в эпоху Просвещения, и его общепринятым идеологемам. Они редки, мощны, не поддаются, как и всякая истинная поэзия слова, первому же прочтению и первой же попытке перевода на другой язык, осваиваются медленно, но неостановимо и с нарастанием глубины, с неуклонным усилением интереса к ним. Именно эти поэтические прозрения становятся национальной классикой, ибо отражают самую суть языкового и народного.

И сегодня можно наблюдать все эти признаки в процессе освоения творчества Рульфо в Мексике и за ее границами: трудное и медленное создание текстов, трудное и медленное даже внутри своей культуры их освоение, необсуждаемый статус классики при достижении понимания.

Юнг называет Данте, Сервантеса, Шекспира среди тех, в его терминологии, «визионеров», которые созидают ядро коллективного подсознания Нового времени⁶. Но современный латиноамериканский романист уровня Рульфо или Маркеса, возможно, не в меньшей степени, чем эти классики, закладывает коды чаемой им будущей латиноамериканской цивилизации. Для историко-литературной поверхности процесса почти всех латиноамериканских литератур характерны некоторые общие, отмеченные современной культурологией, черты⁷. Среди них — осмысление истории как лжи-

вой, ибо чужой и насильственной; осмысление чистой литературности как избыточности и манерности, ибо она подражает чуждому образцу; тоска по утраченному первообразу, т.е. по родному языку, не успевшему развиваться естественным путем и поглощенному чуждыми культурными силами; сознательное архаизирование жанров и стилей, приближающее к европейским образцам, даже маргинальная и тупиковая тенденция копирования их как поиска нормы. Казалось бы, здесь больше отрицания чужого, чем поиска своего, но ведь все эти особенности на поверхности литературного процесса лишь сопутствуют более важной работе в его глубине: работе по перевос-созданию культурных архетипов в новой цивилизационной парадигме Латинской Америки. Вопрос о том, какими именно они будут, решается под одновременным воздействием многих факторов: и внезаковой живой жизни в новом историческом пространстве, и мифологии доколумбовой поры, и привезенного на каравеллах кастильского языка с его собственной картиной мира.

Рульфо работает с древнейшими родовыми ценностями: памятью и смертью, связью отца с сыном, тайны их родства, поиска отца, узнавания его. Магистральный характер этой работы для его творчества бросается в глаза; именно ее-то мы и полагаем подобным переосмыслением архетипического мислеобраза «отца и сына», ставшего столь важным в христианской культуре. Следует подробно осветить эту проблематику прозы великого писателя, хотя она весьма выразительна и частью отмечалась даже в кратких предисловиях к русскому переводу («главное место занимает разговор отца с сыном... Драма двух поколений, старшего и младшего, возникает и в других рассказах... внимание сосредоточено на конфликте двух людей, связанных кровными узами...»)⁸.

Действительно, у Рульфо трудно найти текст, полностью свободный от сосредоточенности на этой проблематике: род, смена поколений, потомство; смерть, память и молчание; отец и сын; поиск отца; невозможность отцовства; ненависть к собственному потомству и неблагодарность детей; месть и прощение, а чаще не-прощение в отношениях отца и сына; сыноубийство и отцеубийство; как параллель — те же отношения в случае матери и дочери; как вариант — братоубийство; инцест и извращение отцовства в инцест; блуд, адюльтер и извращение брака; рождение и обреченность на гибель потомства, чаще всего на гибель извращенно-на-сильственную; смертельность самой жизни и безотчетность ее уничтожения, порой самоуничтожения; бесплодие; безвременье, беспамятность и бессмысленность самого рода, невозможность его моральной истины. Один из лучших публикаторов и исследователей Рульфо, испанско-мексиканский ученый Карлос Бланко Агинага, точно указал на эту особенность проблематики Рульфо⁹, поместив в подготовленном им издании «Равнины в огне» фотографию Уго Бреме (замечательного немецкого художника, много работавшего в Мексике) «Мать и бабка с мертвым ребенком» (1910).

В «Равнине в огне» упомянутую проблематику можно видеть в динамике — в движении пульсирующем, нарастающем, усложняющемся. Отвлекаясь от социального слоя смыслов (отвлекаясь насильственно, ибо он для общего понимания Рульфо очень важен), можно наблюдать примерно следующий образно-идейный ряд, данный имплицитно в составе сборника.

Сама общая идея обезвоженности как бесплодия противостоит мысли о подспудном противостоянии тяжелой, упрямой человеческой воли этому бесплодию в первом рассказе «Нам дали землю», в котором человек и отказ природы быть жизнеспособной, казалось бы, застыли в некоем мрачном равновесии. Мотив этого вечного противостояния развивается в следующем рассказе «На кумушкином взгорье» в мысль о смертности самой жизни, о безотчетности взаимного уничтожения. Объединяет первые два рассказа атмосфера острой, убивающей сухости (холодный порыв ветра, сухое дерево, кактусы, боярышник, игла, которой рассказчик убивает Ремихио, а если струя — то не воды, а жгучей мескалевой водки, которой брат Ремихио плюет в лицо Алькасару). В рассказе «А все оттого, что мы бедные», поставленный автором в сборник третьим, возникает мотив архетипа воды как жизни, но лишь для того, чтобы извратиться в свою болезненную противоположность, и вот родовое, женское, материнское обречены в неумолимом образном ряду повествования на нечто худшее, чем смерть — на профанацию. Корова с ее теленком низвергнуты в пучину воды и смерти не как-нибудь, а вверх ногами, и в том же смысловом рисунке женское естество, влага Тачи — ее слезы, ее набухающая грудь — обречены на обращение и извращение в проституцию.

В четвертом рассказе «El Hombre» (в переводе П. Глазовой «По следу») ¹⁰ исследуемая проблематика, все нарастая, уже дана в ее полном виде. Относительно медленно для новеллы здесь разворачивается сюжет, в котором простой и тяжелый ряд событий (цепи убийств из мести) почти скрыт за изысканным повествовательным построением, достойным Фолкнера. Один мстящий отец идет по следу другого отца, чтобы отомстить за семью, полностью вырезанную вторым мстителем (мстившим в свою очередь за брата), пока первый хоронил своего новорожденного сына. Почти эпическая, в духе столь любимых Рульфо исландских саг ¹¹ история дурной бесконечности мести поставлена в масштабе, заявленном в названии («Человек/мужчина»). Насилие, виоленсия обретает «духовное, эпическое» измерение, становится «основной и самой тесной связью персонажей» ¹². Нет правых и виноватых; отцовство, любовь, верность, счастье невозможны; почти невозможна самая жизнь — ее мирная, идиллическая ипостась загнана на самую окраину бытия, отдана деревенскому дурачку-пастуху, чьей многозначительной репликой подводится итог: «Soy borreguero y no sé de otras cosas» ¹³: «Я пасу своих ягнят, а больше ничего не знаю». Этот рассказ, обильно и великолепно оснащенный метафорикой как библейской, ясной из заключительной фразы, так и шекспировской (в мотиве молока и крови, из «Макбета»), а также кальдеронианской (в мотиве вертикального падения), проясняет проблематику Рульфо до отчетливости и освещает ее архетипический центр — отцовство и сыновность.

В следующем рассказе «На рассвете» в рамку зари и благовеста, беспощадно разрушая ее идилличность, вписана короткая история инцеста и бессмысленного убийства. Извращенность, неестественность связывают здесь всю цепь тварной жизни — животных, людей, птиц, небесный свет — и этот пасторальный свет бестревожно осеняет описанный в рассказе ужас жизни людей. В «Тальпе» в схожем смысле вводится тема адюльтера и братоубийства: братство, женское милосердие, чистота, противостояние смерти — все тонет во всеилии страдания и распада, на кото-

рые, как кажется, обречены и тело, и душа, «lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules»¹⁴, в страшном жужжании навозных мух. В «Макарио» разрабатывается тема неосознанности страдания «малым сим», тем человеческим существом, что лишено ясности мысли и знания, но открыто всем глубинам страдания. Вслед за создателем образа Бенджи Компсона Хуан Рульфо переносит внимание на нижнюю границу человеческого, делая повествователем деревенского идиота Макарио. Здесь вновь усиливается архетипический мотив воды как жизни (канава, лягушки, мытье посуды, моченый горох, стремление Макарио к сосанию женского молока, цветочного сока, насекомых и собственной крови), и вновь лишь для того, чтобы крупно дать бесплодность, искаженность всех устремлений к жизни — от секса до молитвы. Ужасной подробностью является фолкноровский же акцент своеобразного «счастья» этого состояния души, лишенной ясного осознания ужаса жизни: «Благословенный» Бенджамин из «Шума и ярости» соответствует «Счастливому», в переводе, Макарио.

Восьмой по счету рассказ «El llano en llamas» («Равнина в огне») является вершиной всего цикла и дает ему название. Самый большой по объему, в два раза больше любого другого в сборнике, рассказ «Равнина в огне» не только стоит точно в центре его композиции: он единственный, который имеет эпиграф, единственный, в котором общефилософская постановка вопроса полностью слита с социальной, т.е. событие революции оказывается полностью равно бытию человека, и единственный, в котором сюжетный исход если не «благополучен», то просветлен и устремлен в будущее с надеждой. Центральный образ огня дан в рассказе с поэтической силой, достойной древней саги, ассоциация с которой подчеркнута устно-сказовым акцентом повествования. Читатель, знающий об очарованности Рульфо древнескандинавской поэзией, вправе связывать его с эсхатологическим огнем конца времен. Перед нами революционное всесожжение мира, бессмысленная для человека ярость пожирающей себя жизнесмерти в ужасной ее эпической правоте. Огонь есть извращение урожая, роста, плода; революция подымается с земли, как крепкая колючая поросль бурьяна гуисаполь (в переводе П.Глазовой допущено существенное искажение «словно спелые початки маиса») ¹⁵, но сжигает спелое поле с «медовым» дымом ¹⁶; горят, как початки, мертвецы с поезда, пущенного под откос без всякой цели ¹⁷. Огонь и рождающая земля, жизнь и смерть, люди, почти слитые с ними, лишь наполовину вырастающие из них в человеческое самопознание, сливаются в единство поэтического образа в формуле «...глядим вниз, на Равнину, где мы родились и жили, и где теперь нас ждут, чтобы убить («el Llano, aquella tierra de allá abajo donde habíamos nacido y vivido y donde ahora nos estaban aguardando para matarnos») ¹⁸. Неожиданно жизнеутверждающий конец повествования реализует архаические мифосказочные мотивы встречи отца с неизвестным ему сыном и мотив смены царя-отца царем-зятем, причем новое поколение, сын рассказчика, рожденный в его отсутствие, должен и хочет жить как «gente buena», «добрые люди», а не «бандитами и убийцами» («ningún bandito ni ningún asesino») ¹⁹. Женщина-мать, предвзялая важнейший мотив «Педро Парамо», выступает в этом поразительном, кратком, вызывающе не подготовленном сюжетном финале как искупление и жертва, перед которой рассказчик в последней фразе текста «опускает голову» («yo agaché la cabeza») ²⁰.

Можно показать, что вторая половина новеллистического цикла почти точно соблюдает симметрию в повторении с важными смысловыми вариациями тех же тем, которые композиционно стоят в соответствующих местах первой половины. Девятый рассказ «Скажи, чтобы они не убивали меня!» — о мести сына главы повстанцев за отца, убитого когда-то из-за межевой ссоры с Хувенсио, персонажем, которого в итоге самого расстреливают. Сын Хувенсио, чтобы спасти собственных детей, в свою очередь практически предаёт отца, отказываясь молить победителей о его помиловании. Перспектива, по отношению к первой половине сборника, обращивается: теперь мы видим события со стороны будущего, в котором важны «внучата» («los niños te extrañarán»)²¹, а не как в рассказе «По следу» («El Hombre»): из прошлого, замедленно объясняющего драматизм представленного момента, и с уходом в финале в поэтическую вечность, где есть «пастырь», но нет спасения людям. В «Лувине» на новой глубине вновь проявляется проблематика рассказов «Нам дали землю», «На рассвете» и «Макарио» — т.е. проблематика безвременья и бессмысленности рода. Невозможно в Лувине заставить жизнь цвести — и невозможно, некуда уйти от своих мертвых. В «Прислушайся, не лают ли собаки?» сын с отцом связаны ненавистью и любовью, мстостью и смертью, как в «El Hombre». В «Северной границе» эта проблематика усугубляется: вопрос ставится как в «Нам дали землю» и в «Лувине». Следует ли человеку вообще жить, рождать и умирать? «А зачем тебе было жениться? («¿para qué te casaste?»)²² — спрашивает отец. «Но ведь вы-то меня родили на свет» («Pero usted me nació»)²³, — отвечает сын. Пожирание необузданным эгоизмом собственного потомства, неблагодарность детей, ненадежность и мучительность брака, обреченность звучат уже не философским вопрошанием, как в первой половине цикла, но с толстовской симфонической силой, в богатейшем, чисто романном разноголосии, позволяющем даже смеховые, саркастические тона; то же самое надо сказать о великолепном, завершающем цикл «Анаклето Моронесе», крупно дающем мотив извращения естества в своеобразном образном ряде (рвоты, усов у женщин, похотливой старости). Мотивы блуда, убийства и извращения отцовства в инцест перерастают в этом последнем рассказе цикла в пугающий апофеоз — в мысль о полной невозможности истины для людей. В сюжете «Анаклето Моронесе» эта мысль дана в форме лжесвятости, приписанной глубоко порочному человеку, восходящей через первую новеллу «Декамерона» к далекой средневековой традиции.

Пульсация единого процесса самоосмысления и «о-смысливания» мира, тяготеет к воссозданию базовых архетипов и мыслеформ и пронизывает все поле художественного поиска Рульфо. Подобно тому, как в растущем организме каждый биологический уровень, каждый орган, каждая клетка скреплены единым стремлением к росту и развитию, к воплощению жизни в ее предельной функциональности и «проявленности», так и механизмы становления культуры фрактально множатся, отражаются в каждой из ее макро- и микросистем, включая отдельный текст писателя, если масштаб его дарования позволяет ему участвовать в этом глобальном процессе осмысления. Поиск, нащупывание и кристаллизация смыслов охватывают каждый пласт культуры — общекультурный, общезыко-вой, собственно литературный — и каждый из элементов хранит в себе образ всеобщего.

Так, у Рульфо мыслеформа «отцовства-сыновства», поиска отца (т.е. источника жизни, а значит и сущности самой жизни) определяет не только тематику, но и саму организацию художественного текста.

В повести «Педро Парамо» тема поиска отца движет фабулу. Сложная архитектура смыслов выстраивается в логике «воспоминания», проникновения в глубины памяти, совпадает с маршрутом этого нелегкого пути. Сама память служит средством построения сюжета, более того, средством создания художественной материи в целом. У данного мотива находили самые разнообразные аспекты²⁴; здесь будет рассмотрена функция воспоминания в построении образа отца — заглавного героя.

На первой же странице обозначена цель рассказчика Хуана Пресиадо: он направляется в Комалу, чтобы исполнить завет матери и найти своего отца Педро Парамо. Оказавшись там, Хуан вступает в мир мертвых, начинает слышать «нашептывания» (*murmillos*) умерших и сам умирает — об этом читатель узнает в середине книги. Так в общих чертах выглядит сюжетная линия, которая остается центральной в первой половине повести. С ее завершением мы понимаем, что движение героя на самом деле мнимое, так как его рассказ, как и другие рассказы персонажей «Педро Парамо», есть не что иное, как сказание мертвеца о мертвом. Каждый эпизод — это поле воспоминаний о прошлом селения, о людях, некогда в нем обитавших. Из таких «фрагментов», словно бы прямо не связанных, и строится текст: они сплетаются, создавая, как у Джойса и Фолкнера, столь сложную картину, что автор выделяет воспоминания матери Хуана Пресиадо графически, курсивом. При более пристальном чтении становится ясно, что эпизоды-фрагменты романа образуют несомненную продуманную последовательность, однако соединяются не линейной хронологической, а поэтической связью мотивных и образных перекличек. Такого рода связность, работая психологическими ассоциациями, близка хорошо известному приему «потока сознания», но у Рульфо этот прием работает с иными, чем в раннем английском модернизме, целями: скорее его задача схожа с толстовской. Каждый из упомянутых фрагментов у Рульфо — своеобразный «сгусток» памяти, возникающий как бы из «ниоткуда», начинающийся *in medias res*. Хосе Ортега-и-Гассет писал о том, что главная тема М. Пруста «не вещи, которые вспоминаются, но воспоминания о вещах»²⁵. Подобным образом дело обстоит и в «Педро Парамо». Цель Рульфо выходит далеко за пределы интериоризации человека, введенные как норма английским модернизмом 20-х. Толстой и Рульфо не придают ей статуса формы, образующей художественное целое: например, предсмертный монолог в «Анне Карениной» и в «El Hombre» составляют лишь часть целого, работают на мысль, далеко превосходящую сосредоточенность на индивидуальном психологическом проживании мира. Так и в «Педро Парамо» Рульфо много дальше от психологизма, чем от эпической задачи тотального оживления цельности бытия, всех смыслов этого мира, а взять их можно лишь из памяти мертвых, ибо знают истину прошлого только они.

Центром схождения фабульных линий (Фульгора, падре Рентерия, Доротеи и т.д.) становится фигура Педро Парамо. За пределами этого рисунка лежат лишь два «голоса» — Долорес, матери Хуана Пресиадо и жены Педро, и Сусанны Сан Хуан, возлюбленной Педро. Из памяти умерших вырастает «внешний» образ Педро Парамо — властного, сильного и жестокого

касика. Эта фигура приобретает мифологическое измерение: Педро, как неоднократно интерпретировали его имя исследователи, — *камень*, на котором воздвигнут мир Комалы. Октавио Пас соотносит ее с Богом: «Педро, основатель, камень, отец, хранитель и господин рая, умер; Парамо — некогда бывший его садом, теперь иссушенная долина <...> Сад Господа: Парамо [выжженная долина] Педро»²⁶. Для Рульфо вообще характерно соединение в одном образе предельно конкретного, обыденного, с универсальным: так, со многими жителями Комалы Педро в буквальном смысле связан кровью (они его дети), но его «отцовство» приобретает и символический характер. Погонщик Абундио, ведущий Хуана Пресиадо в Комалу, говорит о себе в числе детей Педро: «А мы, хоть и его дети, да, видно, родились в недобрый час, и рожали нас матери в нищих халупах, на соломенных циновках» («nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo»)²⁷, и в этом «мы» появляется оттенок, имеющий иной, гораздо более широкий масштаб («мы» как род человеческий). В имени «Pedro» можно также услышать аллитеративное «padre»: так из конкретного имени прорастает фигура Отца.

Здесь можно вспомнить параллели этой проблематики в романе гватемальского писателя Мигеля Астуриаса «Сеньор Президент», где дается вывернутый наизнанку сюжет о падении Люцифера, своеобразный его негатив: Мигель Кара де Анхель соотносится с Люцифером, о чем говорят его имя и постоянная характеристика «он был красив и коварен, как Сатана», фигура безымянного Президента обретает вселенский масштаб, а слово «Señor» с прописной буквы соотносится со значением «Господь». У Астуриаса Президент сознательно овнешнен.

«Педро Парамо» — исключительно сложное художественное построение. Во всей своей полноте образ главного героя не дается ни в одном из «фрагментов», только в их соединении: он возникает лишь как сумма слагаемых, как равнодействующая играющих сил жизни. По словам погонщика Абундио, Педро Парамо есть «воплощенная злоба», а его воспоминания о Сусанне Сан Хуан, наполненные тонким и глубоким лиризмом, уводят нас вглубь субъективного мира героя. Ни одна из «точек зрения» в романе не доминирует, Рульфо сознательно и последовательно удалял следы присутствия «вездесущего автора», каждый раздающийся голос — это сколок цельности мира, одно из его представлений. В финальной сцене смерти Педро Парамо роман замыкается почти герметично: последнее слово романа «piedras» смыкается с первым словом его названия — «Pedro», и эта же сцена становится завершением образа главного персонажа. В движении романа к этой высшей точке осмысления, с каждым новым воспоминанием о Педро, с каждым новым воспоминанием самого Педро все отчетливее проступают очертания его фигуры, его сути — и через такое метанарративное «таинство» выполняется задача, обозначенная в первых строках книги: поиск отца (Отца), вопреки фабуле, увенчивается успехом. «Живой образ» Педро Парамо вырастает из ткани романа, в сущности это и есть сам текст, на что и указывает название книги. Читатель же, дошедший до конца романа, завершает миссию Хуана Пресиадо.

Философски-поэтическая трактовка памяти у Рульфо очень далеко выходит за рамки поверхностного прустиянства: память не только есть таинственное вместилище и ретранслятор всех вещей мира, подвластных ху-

дожнику, она обладает бытийной силой, быть может, сближаясь с понятием большого исторического времени. В «Педро Парамо» и герои, и Комала существуют лишь в измерении памяти, в воспоминании воссоздается и вновь проживается ее история, которая имеет центром поиск Отца Сыном. Память губит Хуана Пресиадо — единственного живого, очутившегося посреди голосов мертвых и их нашептываний о прошлом. Но такова цена истины, которую роман парадоксально притязает видеть эпической изнутри предельного углубления в, казалось бы, субъективно-лирическом воспоминании.

Чем крупнее художник, тем больше оснований предполагать его глубинную связь или «созвучие» с различными явлениями большой литературной традиции. В случае с Рульфо именно так и происходит. Новеллистический цикл «Равнина в огне» с четкими смысловыми линиями, имплицитно заданными самой композицией, выразительно напоминает о «Назидательных новеллах» и «Декамероне». Отсылки к сагам, Боккаччо, Шекспиру, Сервантесу, Кальдерону позволяют поставить вопрос о формах связи Рульфо со старой европейской, а в особенности кастильской, традицией: темы смерти и памяти, общая архетипическая образность отцовства и сыновства сближает роман «Педро Парамо» с поэмой Хорхе Манрике «Строфы на смерть отца», созданной в XV в. Еще более их роднят поэтическая общность, установка на создание такой художественной материи, которая не только говорит о памяти, но ею становится.

«Строфы...» — произведение с отчетливо обозначенной «внешней» причиной написания: это посмертное посвящение известному человеку, в данном случае отцу поэта. В XV в. тексты такого рода были довольно распространены: их появление служило своеобразным социальным ритуалом, славным завершением славной жизни и удовлетворяло желание живых удержать образ ушедшего в художественном слове, а тем самым и в памяти. Поэма Хорхе Манрике разрабатывает концепцию «третьей жизни» — посмертной чести и славы в памяти людей (в дополнение к оппозиции двух «первых» — земной и вечной жизни). Новаторски трактуя жанр плача, Х.Манрике наделяет абсолютной ценностью самую идею утешения скорби по умершем памятью о нем. Память, таким образом, внешне определяет «причину» появления произведения (посвящение умершему отцу) и внутренне-поэтически становится важнейшей проблемой «Строф...», которая особенно выразительно звучит в их финальной коде. Более того, логика памяти, сам процесс воспоминания определяет и внутреннее развертывание текста. Этот парадоксальный аналог столь раннего «прустианства» XV в. и позволяет прямо соотнести разделенные пятью веками тексты Манрике и Рульфо.

Поэма XV в. дает выразительный контрастный фон поиску Рульфо, идущему по ее древним тропам «памяти» и «отцовства». «Строфы...» — это не только символический путь к смерти, но и движение к образу умершего, и его воссоздание — воскрешение — является его парадоксальным уничтожением, теперь уже уничтожением внутри смерти, в которую мы должны войти для воспоминания. Исследователи «Строф...» неоднократно указывали на замыкание их композиции через последнее («memoria») и первое («recuerde») слова текста поэмы²⁸. (Отметим, что глагол «recordar» в староиспанском имел значение «пробуждаться», и эта сложность семанти-

ки удачно передана в переводе О.Савича императивом «опомнись»). В.Н.Топоров, исследовавший анаграмматические структуры в литературе в статье, посвященной Х.Манрике, писал о том, что фонетическая организация первой строки «позволяет как бы нащупать абрис имени Rodrigo Manrique» (**Recuerde el alma dormida**)²⁹.

Впрочем, если в начале этот абрис и намечается, первые 24 (из 40) строфы никак не касаются самого образа Родриго. Имя его звучит только в строфе XXV, затем следует панегирик, воспевающий добродетели и деяния магистра, сам же он появляется в строфе XXXVIII. Подобно тому, как из абстрактной смерти поднимается фигура смерти персонифицированной, через поэтическую ткань постепенно проступает образ Родриго. Вспоминание идет от дробного к целому: от звука (первая строка) к слову (имя отца, строфа XXV), затем к описанию добродетелей (XXV—XXVIII), дел и поступков (XXIX—XXXIII) и, наконец, воплощается в финальной сцене встречи магистра со Смертью (XXXVIII). Это движение синтезирует различные виды художественной материи: эфемерная музыкальность звука переходит в написанное и звучащее поэтическое слово, и оно же в свою очередь — в пластичный образ человека.

Так в поэме показан путь памяти, путь воссоздания отнятого смертью. Усилием вспоминания и силой искусства (только в искусстве мертвый может вновь заговорить) Родриго как бы поднимается из «небытия» и обретает новую жизнь — жизнь в художественном пространстве. Это «о-существление», обретение существенности, проявляется через символическую передачу «голоса»: текст начинается с максимально абстрагированной точки зрения «всеведущего автора», и в финальной сцене слово, право *голоса* передается Смерти, а затем — Родриго. В движении к нему читатель проходит и по пути универсального — воссоздания идеализированной фигуры образцового человека, христианина и воина, и по пути личного и частного — пути, на котором отец обретается его «воскрешением» в живой памяти. Мотив же воскресения дублируется введением в текст двойного обращения к Христу: в начале, в строфе IV, как структурный элемент риторического дискурса (обращение к Музам), и в конце, произнесенное от лица Родриго, оно усиливает христианский пафос сцены. Магистр, умирая, «отдает» душу Богу. В этой точке предельно проявлена истина его образа: это воссозданный памятью, обретенный отец — Родриго Манрике и одновременно один из бесконечного множества людей — сын, который возвращается к Отцу. Движение этой внутренней формы поэмы наследует и строгости схоластики, и христианской этической вертикали вообще. Мир имеет выход в чистые, хотя и страшные для живых, пространства истины, святости, вечности; есть неизменное и строго должное внутри его бесконечной изменчивости; сошедшие с пути, извратившиеся канут в небытие, и разве что кто спросит о них «ubi sunt?»; словом, «есть Божий суд — он ждет». Десакрализация еще не коснулась человека, осмысляющего себя в этом мире.

В романе XX в., романе Рульфо, при сохранении воли к тому, чтобы построить, как и в древней поэме, «вспоминание», мы видим поразительную и вразумляющую разницу в трактовке памяти, человека, времени, а главное, структурированности мира. Нет сомнения, что мы все еще в зоне действия силовых линий христианства, и так же нет сомнения, что утрачена не

только великая вертикаль старых этических смыслов, но самый тип связности вещей мира. Лишь женский, материнский образ искупления и жертвы смягчает у Рульфо в «Равнине в огне» и «Педро Парамо» безнадежность человеческого удела, обреченность его смерти в хтонической тьме. Вместо этической непреложности верха и низа, как в христианской вселенной, или вместо противопоставленности центра периферии, как в древнегерманском мифе, мы обнаруживаем лабиринт без верха и низа, без начала и конца, в котором одна лишь воля человека, не опирающегося ни на что, кроме себя, рвется к смыслам, теряясь в непостижимом. И важна здесь не эта вполне известная гносеология, опознаваемая современным человеком, как восходящая к Барокко, важны тонкие поэтические схождения современного романа и поэмы XV в. в построении «вспоминания» после смерти при столь разных результатах в концепции человека. Для Хорхе Манрике и Хуана Рульфо, авторов, разделенных веками литературной истории, высшим воплощением памяти является память об Отце, которая становится не только центральной темой, но и самым средством художественного выражения. Память, подобно фольклорной «мертвой» и «живой» воде, неразрывно соединяет в себе жизнь и смерть: объектом памяти может стать только мертвое, ее усилием оно воскресает и обретает новую сущность, и искусство является одной из наиболее долговечных ее форм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.Ф.К о ф м а н. Хуан Рульфо. — История литератур Латинской Америки, кн.5. Очерки творчества писателей XX века. М., 2005, с. 450—480.

² З.М а р т и н е с Б о р р е с е н. Творчество Хуана Рульфо в его связях с наследием Кнута Гамсуна. Автореф. канд дисс. М., 2011.

³ На русской почве эти вопросы плодотворно ставились еще в раннем XX в. См.: О.М.Ф р е й д е н б е р г. Целевая установка коллективной работы над сюжетом «Тристана и Изольды». Сюжет «Тристана и Изольды» в мифологемах Средиземноморья. — Труды Института языка и мышления, вып.4. Л., 1932. Следует также упомянуть недавнюю ценную работу: Е.В.Ж е л т о в а. Античная традиция о персидских магах. СПб, 2011.

⁴ В.Б.З е м с к о в. Латиноамериканская культура как предмет междисциплинарного изучения. — Iberica Americans, вып. 1, с. 275—278.

⁵ В.Б.З е м с к о в. От изучения цивилизационного процесса к осмыслению цивилизационной парадигмы. — Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX — начала XXI веков. М., 2009, с. 376.

⁶ К.-Г.Ю н г. Психология и поэтическое творчество. — Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991, с. 103—129.

⁷ См.: М.Ф.Н а д ъ я р н ы х. Овладение образом: модель формирования бразильской литературы. — Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994, с. 208—218.

⁸ Л.С.О с п о в а т. Вступительная статья. — Х. Рульфо. Педро Парамо. Равнина в огне. М., 1970, с. 18—19.

⁹ J.R u l f o. El Llano en llamas. Madrid, 1988.

¹⁰ Х.Р у л ь ф о. Равнина в огне. Педро Парамо. М., 1970.

¹¹ См.: З.М а р т и н е с Б о р р е с е н. Художественные миры Хуана Рульфо и Кнута Гамсуна в сопоставительном аспекте. — Латинская Америка, 2008, № 2, с. 70—81.

¹² А.Ф.К о ф м а н. Хуан Рульфо. — История литератур Латинской Америки, с. 464—465.

- ¹³ J.R u l f o. Op. cit., p. 69.
- ¹⁴ Ibid., p. 85.
- ¹⁵ X.Р у л ь ф о. Указ. соч., с. 80.
- ¹⁶ J.R u l f o. Op. cit., p. 101.
- ¹⁷ Ibid., p. 107.
- ¹⁸ Ibid., p. 108.
- ¹⁹ Ibid., p. 110.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Ibid., p. 118.
- ²² Ibid., p. 135.
- ²³ Ibid., p. 136.
- ²⁴ См.: J.P.В у х ó. Juan Rulfo: los laberintos de la memoria. — La Ficción de la Memoria: Juan Rulfo Ante la Crítica. México, 2003, p. 272—282; M.M a n s o u r. El discurso de la memoria. — Ibid., p. 283—299.
- ²⁵ X.О р т е г а-и-Г а с с е т. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста. — X.Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 178.
- ²⁶ J.O r t e g a. La novela de Juan Rulfo: summa de arquetipos. — J.Rulfo. Toda la obra. Madrid, 1996, p. 825—830.
- ²⁷ X.Р у л ь ф о. Указ. соч., с. 148; J.R u l f o. Pedro Páramo. Madrid, 2007, p. 68.
- ²⁸ В.Н.Т о п о р о в. К исследованию анаграмматических структур. — Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 193—238.
- ²⁹ В.Н.Т о п о р о в. «Строфы на смерть отца...» Хорхе Манрике: попытка интерпретации. — Западноевропейская средневековая словесность. М, 1985, с. 103.