

Андрей КОФМАН

«Я СТРЕМИЛСЯ В СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ИСХОДИТЬ ИЗ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ИЛИ СИМВОЛИЧЕСКОГО ВИДЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ...»

К столетию рождения Аугусто Роа Бастоса

Аннотация: Статья написана к столетию рождения знаменитого парагвайского писателя Аугусто Роа Бастоса, одного из творцов и ярких представителей «нового» латиноамериканского романа. Статья представляет собой обзор творчества писателя, начиная с ранних опытов в поэзии, драматургии и прозе и кончая его последними романами. Особое внимание уделено анализу двух лучших романов Роа Бастоса — «Сын человеческий» и «Я, Верховный». Оба романа носят экспериментальный характер и отличаются новаторством в отношении жанра, композиции, техники повествования, в сочетании историзма и фантастики. Художественная мысль писателя неразрывно связана с Парагваем, однако его творчество несводимо к «локализму» или «регионализму». Главная особенность поэтики Роа Бастоса состоит в том, что родную действительность он переосмысляет в мифопоэтическом ключе, насыщая повествование глубоким символизмом, отчего его лучшим произведениям присущ подлинно универсальный масштаб.

Ключевые слова: Роа Бастос, «Сын человеческий», «Я, Верховный», «новый» латиноамериканский роман.

© 2017 Андрей Федорович Кофман (Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Москва, Россия; доктор филол. наук, заместитель директора ИМЛИ по научной работе, заведующий Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени), andrey.kofman@gmail.com

MEMORABLE DATE

UDC 82 (091)

DOI 10.22455/2541-7894-2017-2-413-431

Andrey KOFMAN

«I ASPIRED IN MY CREATIVE WORK TO START FROM A MYTHOLOGICAL OR SYMBOLIC VISION OF REALITY...»

On the occasion of Augusto Roa Bastos' birth centenary

Abstract: The article is written on the occasion of the birth centenary of the famous Paraguayan writer Augusto Roa Bastos, one of the creators and outstanding representatives of the New Latin American novel. The article is an overview of the writer's creative work, beginning with his early experiments in poetry, drama and prose and ending with his latest novels. A special attention is paid to the analysis of the two best novels — *Son of Man* and *I, the Supreme*. Both novels are experimental and are distinguished by their innovation in genre, composition, narrative technique, combination of historicism and fantasy. The artistic world of the writer is inextricably linked with Paraguay, but his works have nothing to do with "localism" or "regionalism". The main feature of Roa Bastos' poetics is that he reinterprets his native reality in the mythopoetic mode, saturating the narrative with a deep symbolism that endows his best works with a truly universal appeal.

Keywords: Roa Bastos, *Son of Man*, *I, the Supreme*, New Latin American novel.

© 2017 Andrey F. Kofman (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia; Doctor Hab. in Philology, deputy director and head of the Department of Modern European and American Literature), andrey.kofman@gmail.com

Парагваец А. Роа Бастос (1917–2005) — всемирно известный писатель, один из творцов «нового» латиноамериканского романа, лауреат самой престижной в испаноговорящем мире литературной премии имени Сервантеса (1998). Он родился 13 июня 1917 г. в парагвайской деревне Итурбе в семье батрака. Большое влияние на духовное формирование мальчика оказали, с одной стороны, старая служанка, которая рассказывала ему на гуарани истории из крестьянской жизни и приобщила его к фольклорным источникам (следует пояснить, что в Парагвае двуязычие принято на официальном уровне). С другой стороны, воспитанием ребенка занимался его дядя-священник, любитель испанской литературы, имевший неплохую библиотеку и пристрастивший племянника к чтению. Одаренный подросток поступил в столичный колледж Сан-Хосе, но не смог завершить образования, призванный в 1934 г. на войну с Боливией за нефтеносную область Гран-Чако. Демобилизованный после окончания войны, Роа Бастос некоторое время служил чиновником в банке, затем устроился репортером в ежедневную газету «País» и в поисках материала объездил всю страну.

В этой газете появилась и его первая публикация — несколько сонетов; а в 1936 г. он выпустил стихотворный сборник «Соловей зари», отразивший его увлечение классической испанской поэзией Золотого Века. Открыв для себя поэзию Х.Р. Хименеса и испанского «поколения 1927 года» (прежде всего Гарсиа Лорки), Роа Бастос обращается к верлибру и к метафорически насыщенной поэзии экспериментального толка. Впоследствии Роа Бастос неоднократно заявлял, что он не поэт, однако его стихи 40-х гг., объединенные в сборник «Горящий апельсиновый сад» (опубл. 1960), далеки от чистой подражательности и, несомненно, представляют собой значительное явление в парагвайской поэзии. Роа Бастос категорически не принимал социальную ангажированную функцию поэзии и его собственные стихи — тому наглядное подтверждение.

Роа Бастос сравнивал поэтов с религиозными мистиками на том основании, что и тем, и другим свойственно интуитивное познание действительности через озарения и сны. Поэзия Роа Бастоса приобретает особый профетический и сомнамбулический тон — как будто она создается в состоянии духовного транса, когда поэт прозревает истины и потаенные связи, недоступные рациональному сознанию. Другую характерную особенность его лирики можно определить понятием «космизм». Живое ощущение бесконечности вселенной и собственной сопричастности космосу находит выражение в абстрактных категориях и образах, таких как «вечность», «вселенная», «небо», «звезды» и т.п. Беспредельности окружающего мира в его неявленных текучих формах отвечает вселенная души

поэта: «Миры обитают во мне». Поэзия мыслится как способ познания сути вещей и приобретает философско-медитативный тон. Отдельную линию его поэтического творчества составили опыты сочинения стихов на гуарани, а также тонкие стихотворные переработки на испанском космогонических мифов индейцев. Часто Роа Бастос вставляет в испанский стихотворный текст отдельные стихи, слова или словосочетания на гуарани, которые звучат как магические формулы и заклинания.

В начале 40-х гг. Роа Бастос пробовал свои силы в прозе (его роман «Фульхенсио Миранда» был отмечен в 1942 г. на литературном конкурсе, но остался неизданным) и в драматургии (пьеса «Пока не наступил день», 1945). В этот период писатель подрабатывал на радио лекциями по английской литературе. Признанием их успеха стало официальное приглашение посетить Англию, затем Францию. В качестве корреспондента «País» Роа Бастос побывал также в Германии, Швеции и в Экваториальной Африке, посылая в газету путевые очерки.

Поворотным моментом на жизненном и творческом пути Роа Бастоса стал 1947 г., когда ему, участнику гражданской войны на стороне повстанцев, пришлось, как и многим его соотечественникам, покинуть родину. Единственное, что он смог увести с собой, — рукописи стихов и набросок романа о Колумбе, которому будет суждено превратиться в полноценный роман лишь сорок пять лет спустя. Роа Бастос прибыл в Буэнос-Айрес, где ему в течение десяти лет пришлось проходить второй «курс» своих «университетов»: он работал служащим в отеле, корректором в газете, агентом страховой компании, чистильщиком стекол, редактором в музыкальном издательстве и т.д. В Аргентине писатель прожил до 1977 г. Что касается смены ориентации в его литературном творчестве, то он решительно порвал с драматургией и с поэзией и целиком посвятил себя прозе. «Поэзия и драматургия, отличаясь своей спецификой, действительно стали этапами в моем творческом развитии, — говорил писатель в одном из интервью. — Я завершил эти этапы (драматургический — в 1946 году, поэтический — в 1949-м), убедившись, что поэзия и драма более настоятельно, чем прочие виды литературы, предполагают внутреннее тяготение, называемое призванием, а главное, что в них я не могу полностью выразить себя. Вместе с тем поэзия и театр способствовали установлению моего собственного видения мира и поэтому дали мне очень ценный опыт для дальнейшего поэтического творчества» [Роа Бастос 1982, с. 221].

Новый этап творчества Роа Бастоса возвестил его первый сборник рассказов «Гром среди листьев» (*El trueno entre las hojas*, 1953).

Посвящение М.А. Астуриасу, автору недавно появившегося романа «Маисовые люди» (1949), говорит скорее о перспективе, намеченной для себя парагвайским прозаиком, нежели об установке на так называемый «магический реализм», поскольку в ранних рассказах Роа Бастоса много сурового реализма при полном отсутствии «магии», мифопоэтической стихии, переполняющей его последующие произведения. Действие всех семнадцати рассказов сборника происходит в Парагвае, и все персонажи — парагвайцы; кроме того, рассказы объединяет сквозная тема — насилие, на что указывает и эпиграф, взятый из легенды гуарани: «Гром низвергается и остается среди листьев. Звери пожирают листья и свирепеют. Люди пожирают зверей и свирепеют. Земля пожирает людей и начинает рычать, словно гром». Эпиграф достаточно ясно выражает характерную интерпретацию насилия, предложенную в книге. Оно предстает как некий природный, космический цикл, как изначальная предопределенность и данность национального бытия. Автор воссоздает различные типы и варианты виоленсии: как самые открытые формы — в рассказах, посвященных восстаниям и гражданским войнам, так и скрытые или латентные формы, явленные в политической коррупции, ненависти в межчеловеческих отношениях, фальши, в бытовых психологических реакциях. Так, в рассказе «Пирули» вдова, повинувшись безотчетному душевному движению, убивает своего единственного десятилетнего сына всего лишь за глупую шутку. Хотя симпатии писателя — на стороне обездоленных, он крайне далек от того, чтобы представлять насилие результатом борьбы добра со злом, угнетателей и угнетенных. В его понимании все участники и агенты виоленсии — жертвы сложившегося порядка вещей. Не случайно такое значение в книге получает мотив братоубийства. Национальный характер, показывает писатель, изъязвлен виоленсией, а национальное бытие не может выйти из порочного круга: сопротивление насилию происходит в насильственных формах, порождая ответное насилие — и так до бесконечности. Из этого порочного круга писатель еще не видит никакого выхода — ни в любви, ни в вере, ни в жертвенности, ни в социальной борьбе. Почти в каждом рассказе кто-то из героев гибнет, причем чаще всего смертью насильственной. Смерть правит бал в этой книге, и трактуется она исключительно как стихия разрушительная.

В стиле рассказов обращает на себя внимание обилие нарочитых элементов двуязычия; так, рассказ, давший название сборнику, практически невозможно читать без глоссария. Впоследствии Роа Бастос весьма критически осмыслял такого типа поверхностный, «цитатный» тип двуязычия. Он говорил: «Решение проблемы со-

стоит вовсе не в том, чтобы фаршировать испанский текст словами на гуарани, как я это делал в своем раннем творчестве с сокрушительным фиаско. Речь не идет и о том, чтобы находить лексические эквиваленты. Необходимо создавать художественное пространство, не обязательно симбиотическое, но в любом случае такое, где будет происходить взаимообмен интонаций и значений, имея в виду, что конечным результатом станет именно испанский текст» [Semana del autor 1986: 77].

Такого типа художественное пространство Роа Бастос смог создать в первом своем опубликованном романе «Сын человеческий» (*Hijo del hombre*, 1960, рус. пер. — 1967), который принес ему всемирную известность и сразу выдвинул его в ряд ведущих латиноамериканских писателей. В течение двух лет после выхода в свет роман был переведен на несколько языков и отмечен тремя литературными премиями в Аргентине, США и в Италии. Будучи одним из ярчайших образцов «нового» латиноамериканского романа, произведение Роа Бастоса во многих отношениях предвосхитило «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркеса.

Напрасно искать истоки или отдаленные аналоги романа Роа Бастоса в предшествующей прозаической традиции Парагвая — их нет; как нет их и в предшествующем творчестве самого автора, и потому появление книги такого уровня выглядит весьма неожиданным. Если же говорить о более широком литературном контексте, то писатель мог ориентироваться на ранние образцы «нового» латиноамериканского романа, представленные произведениями М.А. Астуриаса, А. Карпентьера, Х. Рульфо, — прежде всего на их мифопоэтическую ауру. Впоследствии писатель ясно сформулировал эту установку своего художественного письма: «Активность лирического или мифологического начала становится той лестницей, по которой писатель поднимается к вершинам понимания реальной среды и психологии различных людей, чья кажущаяся простота предельно насыщена, ведь в ней присутствует доля анимизма, впитанного из естественного природного окружения» [Роа Бастос 1982, с. 228].

Роман Роа Бастоса оказался новаторским по жанру, композиции, сюжетостроению, строю повествования, принципам художественного воссоздания действительности и по содержанию. Жанровое своеобразие романа определяется гармоничным слиянием разнородных повествовательных форм — таких как легенда, предание, миф, житие, фольклорный сказ, новелла, притча, дневник, мемуары, хроника, письмо, внутренний монолог, интеллектуальная медитация, реалистическая зарисовка; при этом исторические события соседствуют с мифологическими и с современностью, суро-

вый реализм сочетается с поэзией, магией и фантастикой. Самое замечательное, что все эти разнородные элементы несколько не придают книге дробного, мозаичного характера — она воспринимается как очень цельный художественный организм и читается на едином дыхании, так, как и была написана: по признанию автора, одним духом, за два месяца.

Необычна и композиция романа. Если учесть, что он выстроен на парафразированных евангельских сюжетах и внутренне близок к житийной литературе, то его композиция напомнит житийную икону с клеймами-сюжетами, варьирующими тему средника — распятие. В романе девять частей, достаточно автономных, каждая со своим названием, сюжетом, временем и местом действия, центральным героем. «Соединив в одном произведении два жанра — рассказ и роман, я использовал только некоторые преимущества подобного симбиоза: я смог показать события в их калейдоскопической сменяемости и попытался постоянно движущимся ритмом повествования в его неожиданных, подчас контрастирующих друг с другом изменениях отразить жизнь во всей ее глубине» [Роа Бастос 1982, с. 227].

Формы сцепления сюжетов тоже разнообразны. Есть связи внешние: пространственные (все основные герои происходят из двух соседних селений — Итапе и Сапукай), временные (при хронологической реконструкции события выстраиваются в определенную последовательность) и персонажные (событийные и родственные связи героев). Не меньшую роль играют внутренние связи сюжетов, обеспеченные уже собственно художественными средствами: сквозными образами, символами, мотивами, наличием метасюжета, идейной линией романа и формами повествования. Относительно последних тонкие и верные наблюдения были сделаны В. Кутейщиковой и Л. Осповатом. Они обнаружили, что роман строится на полемическом диалоге двух рассказчиков, двух типов повествования, хотя весь роман представлен как исповедь Мигеля Беры, подростком покинувшего родное селение. Если в нечетных главах романа повествование действительно ведется от первого лица, то в четных главах — от лица анонимного рассказчика, который представляет Бера в одной плоскости с остальными персонажами. «Мигель Бера — пассивный свидетель истории..., — заключают исследователи. — Анонимный же рассказчик подобен сказителю: он хронист, не противопоставляющий себя народному целому. Так осуществляется в книге Роа Бастоса взаимодействие двух типов сознания — индивидуального и общенародного, а соответственно взаимодействие двух типов повествования — лирического и эпического» [Кутейщикова, Осповат 1983, с. 221].

Близость романа к эпосу проявляется и в других его особенностях. При сравнительно небольшом объеме он эпически густо «заселен»: подсчитано, что в нем действуют сто тридцать вымышленных поименованных героев и упоминаются семнадцать исторических персонажей. Кроме того, художественный мир романа разворачивается в особом эпическом времени, устремленном в мифическую эпоху первоначала. Основные события охватывают приблизительно 30 лет, с восстания 1912 г. по окончании Чакской войны. Однако в первых главах в рассказах старика Макарио, встает образ «незапамятного времени, смутного и жуткого, как страшный сон» [Роа Бастос 1967, с. 33], которое остается вечно актуальным в сознании жителей селений. Они и живут в постоянном возвращении в это первоначальное время, на что указывает символический образ — часы на вокзале: «эти часы показывали время наоборот; каменщик вделал их в стену вверх ногами» [Роа Бастос 1967, с. 64]. Эпический характер романа появляется и в его предельно расширительных архетипических образах.

Главный герой, центральная тема и универсальный масштаб романа заданы уже его заглавием, указующим на одну из ипостасей Христа, одновременно «сына Божьего» и «сына человеческого». Ясно ощутимый евангельский подтекст в сочетании с языческим мировидением и с теллурической образностью придают произведению обобщенно-символическое содержание и необыкновенную многозначность, которые далеко выводят его за рамки исторического и социального романа. Это отчетливо сознавал сам автор: «Главная тема романа, сопутствующая основному сюжету — мучения обычного человека, ищущего общности с себе подобными, — старая драма страдания человека в борьбе за свою свободу, трагедия высвобождения его в бесчеловечном мире и неприемлющем его обществе. В романе много героев, они показаны в своем будничном существовании под бременем нищеты и отсталости; постоянные столкновения с экстремальными ситуациями окончательно исчерпали в них способность к самоотречению и самопожертвованию, однако ни их деградация, ни их страдания не могут полностью уничтожить глубоко заложенных в них доброты и целомудренности. Может, они и не осознают этого, но они борются и умирают именно ради сохранения в себе этого мерцания добродетели, ведь надежда на освобождение человека человеком столь же сильна, как и биологический инстинкт. Реальное поведение своих достоверных персонажей я выстраивал в соответствии с этой надеждой, понимая ее как воспоминание о том, чего люди еще никогда не имели. И вот в какой-то момент я почувствовал, что жизнь и правда, пульсирующие в моем романе, сгустились в фантазмагориче-

скую консистенцию вымысла и в дальнейшем спроецировались... в идеальный образ человека вообще всех времен и народов» [Роа Бастос 1982, с. 227].

Христос, сын человеческий, явлен в ипостасях различных героев, которым предстоит повторить его крестный путь. Распятие становится метасюжетом не только этого романа, но и дальнейшего творчества Роа Бастоса. Первый из героев этого типа — легендарный музыкант Гаспар Мора: заболевший проказой, он удалился в «пустынь», в глубину сельвы, куда ему носила пищу его «Мария Магдалина» — Мария Роса. Там он перед смертью вырезал деревянное распятие в человеческий рост. Следует сразу подчеркнуть, что тема Христа в романе сопряжена с теллурическими мотивами, прежде всего с многозначным образом воды, жизнепорождающей субстанции. Этот символический образ задан еще в самом начале повествования: «Человек, дети мои, — говорил Макарио, — точно река... Он рождается и впадает в другие реки. Какую-то пользу он должен приносить. Плоха та река, которая теряется в болоте» [Роа Бастос 1967, с. 28]. Гаспар Мора умер от жажды во время тягчайшей засухи. Когда его изваяние Христа несут в деревню, проливается мощный ливень — дар погибшего и одновременно освящение деревянного распятия.

Деревенский священник отказывается поместить распятие в церкви, и тогда жители ставят его на холме над деревней, в открытом природном пространстве, где и положено обретаться латиноамериканскому Христу. Так в оппозиции официальной религиозной доктрине завязывается важнейший полемический узел романа, в целом представляющего собой как бы апокрифическое евангелие. Главный пункт расхождения ясно отражен в заглавии — перенос акцента культа с божеского на человеческое. «Бога мы можем не понять, а человека понимаем», — эта мысль Макарио в начале книги, обретет завершенное формульное воплощение в ее финале, в разговоре Кристобая и его «Марии Магдалины» о том, что не Бог, а человек есть та сила, которая способна творить чудеса. Вместе с тем эта вера в чудесные способности человека, да и само использование евангельского сюжета утверждают божескую суть человека. Вообще в этом романе все двойственно, все неоднозначно, все сопротивляется прямолинейным трактовкам.

Как бы второе воплощение Христа после Гаспара Мора — центральный герой романа Кристобаль по прозвищу Кирито («Христос» на гуарани). Своими жизненными установками он воплощает гуманистический принцип христианства. Его появлению на страницах романа предшествовал развернутый апокрифический сюжет «бегства из Египта» (часть четвертая, «Исход»), повествуя-

щий о мучительном бегстве его родителей Касиано и Нати с плантациях в глубине сельвы. Своим чудесным спасением они обязаны воде, полноправной участнице действия романа: прошедший ливень, смывший запахи, сбивает со следа собак и дает им возможность уйти от преследователей. Их сын Кристоаль, борец по натуре, готовит народное восстание, а после разгрома заговорщиков, успешно скрывается от полиции. Его имя обрастает легендами, и он приобретает качество фольклорного героя.

Кульминацией романа становится восьмая часть под названием «Миссия», представляющая собой художественный парафраз страстей Господних. В ней с наибольшей полнотой раскрываются важнейшие идеи и мотивы романа. Распятие парагвайского Христа трактуется как жертва, направленная на спасение людей. Речь идет прежде всего о духовном спасении, на что указывает связь мотива жертвоприношения с символикой мифообраза воды. Действие разворачивается на фронтах Чакской войны, в безводной пустыне. На всю округу есть только один источник воды — озеро. Знойная безводная пустыня выступает как символ войны, ненависти, насилия, смерти. Неутолимая жажда, постоянная спутница этой войны, трактуется символически — как духовное состояние человека, оторгнутого от любви к ближнему и от добра. Вода (истина, любовь, жизнь) притягивает к себе противников и уравнивает их, обнажая противоестественность братоубийственной бойни. Батальон парагвайских войск, отрезанный от основных сил, окопался на дне высохшего озера (неслучайная деталь), в «доисторической яме». Это место автор пародийно ассоциирует с Эдемом, который, по убеждению знаменитого хрониста А. де Леона Пинело (1595–1660) находился где-то здесь, в сердце Южноамериканского материка. Туда-то, в бывший земной рай, направляют колонну автоцистерн во главе с Кирило с водой для спасения батальона. Далее описывается жуткий «крестный путь» воды, пробивающейся сквозь стихию насилия. Из всех автоцистерн только одна, ведомая Кристоалем, доходит до окруженных, а сам шофер гибнет от рук тех, кого он спасал. Евангельские элементы сюжета прочитываются очень ясно, вплоть до таких деталей, что в пути «миссии» пробивают руки и влюбленная в него бывшая проститутка Сальои (Мария Магдалина) привязывает его руки к рулю (распятие). Да и само имя героя значимо: Кристоаль — испанский вариант имени Христофор, значение которого — «Христа несущий».

Не напрасна ли была жертва Кристоаля? Роман не дает однозначного ответа на этот вопрос. В последней части представлено два символических сюжета, показывающих замкнутость порочного круга насилия. Ветеран Чакской войны, возвратившийся в родное

селение, уже не может приспособиться к мирной жизни и в своем неизлечимом умопомешательстве будет вечно жаждать боя и крови. Другой сюжет, позже развернутый в повести «Курупи» (1966), повествует о том, как братья Гойбуру, «одним ударом свели счёты и с соблазнителем их сестры, и с Христом Гаспара Моры, к которому с давних лет питали недоверие и злобу». Они сорвали деревянного искупителя с креста и вместо него распяли политического начальника деревни. «Казалось, повисев на кресте двадцать пять лет, Христос Гаспара Моры, омытый дождями и солнечным теплом, любовно овеянный ветром и свежим воздухом, полным реющих птиц, Христос, не знакомый с прогорклым, пропитанным ладаном церковным полумраком, вдруг за одну ночь превратился в политического начальника» [Роа Бастос 1967, с. 305]. Святотатственная подмена божества есть аллегорический акт утверждения нового культа, культа насилия. Впрочем, записки Мигеля Беры, оборванные на полуслове, завершаются многозначительной недоговоренностью: «Должен быть выход, иначе...» [Роа Бастос 1967, с. 324]. Глубина романа «Сын человеческий» такова, что любая его интерпретация останется неполной и относительной.

Следующий роман Роа Бастос выпустит лишь через четырнадцать лет, а в эти годы выходят в свет сборники его рассказов. В новеллистическом творчестве писателя происходят заметные изменения — как стилистические (более гибкие, подчас изощренные формы, современные повествовательные техники, отсутствие поверхностного двуязычия), так и тематические. Тема насилия отступает на задний план и входит в систему более глубоких бытийных категорий, а на передний план выходят философские темы относительности истины, поиска собственного «я», самоопределения человека во времени и др. Зрелые рассказы Роа Бастоса приобретают черты философской интеллектуальной прозы.

Новые установки получили яркое воплощение в своего рода программном произведении под заглавием «Рассказывать рассказ», которое сам писатель очень ценил и включал в последующие сборники. Незванный герой новеллы, некий «толстяк», большой любитель рассказывать всякие истории, размышляет: «Но что такое реальность? Ведь есть реальность невидимая и даже та, что еще не осуществилась. Для меня реальность это то, что остается после полного исчезновения реальности» [Роа Бастос 1966: 12–13]. Свою правоту он докажет наглядно — ценой собственной жизни. Он рассказывает друзьям очередную историю о человеке, которому часто снился один и тот же сон, — а именно, комната, где он умирает. Опасаясь, как бы не сбился навязчивый сон, этот человек заперся в своем доме. И однажды ночью он обнаружил, что снилась ему его

собственная комната. По мере того, как толстяк подробно описывает интерьер этой комнаты, слушатели обнаруживают, что речь идет именно о том помещении, где они находятся; и когда они поворачиваются к замолкшему рассказчику, то видят его мертвым в кресле. Реальность оказывается многослойной — как та луковица, которую очищает толстяк, рассказывая свою историю; одновременно происходит сложное совмещение временных планов: различные уровни прошлого сливаются со столь же «расслоенным» будущим (момент предсказания) и с настоящим. Сам автор так отзывался об этом рассказе: «Новеллу “Рассказывать сказку” из сборника “Морьенсия” можно включить в список моих “любимчиков”. Главный герой [...], может, только предугадывал, что действительность всегда более глубока и сложна, чем это кажется на первый взгляд; он, может, только хотел намекнуть на свой отказ принимать обычные прописные истины и любые мнения, когда существуют другие сферы и слои бытия [...] Мы все еще не знаем всех законов, которые управляют тончайшими процессами, совершающимися на разных уровнях бытия» [Роа Бастос 1982, с. 225].

Новые темы и принципы воссоздания реальности, опробованные в рассказах, Роа Бастос применил в романе «Я, Верховный» (*Yo el Supremo*, 1974, рус. пер. — 1980). Этот роман появился почти одновременно с двумя другими громкими антидиктаторскими романами — «Превратности метода» (1974) Карпентьера и «Осень патриарха» (1975) Гарсия Маркеса, — что привлекло внимание мировой критики к образу диктатора в латиноамериканской литературе, обозначенному остроумной формулой «Превратности Верховного Патриарха». По своей тематике и проблематике роман Роа Бастоса действительно развивает давнюю тенденцию латиноамериканской прозы; но что касается жанра, стиля, формы подачи материала, повествовательной техники, то это произведение ярко экспериментального плана выглядит уникальным в контексте не только латиноамериканской, но и мировой литературы.

Специфика жанра романа в немалой степени обусловлена одним важным обстоятельством. В отличие от Гарсия Маркеса, Карпентьера, Астуриаса, которые создают вымышленный, подчас фантазмагорический образ диктатора, а если используют подлинные факты, то суммируют их из истории различных стран континента, Роа Бастос делает героем своего повествования реальную историческую фигуру — доктора Франсиа, который единолично правил Парагваем с 1814 по 1840 гг. Притом писатель воссоздает подлинные исторические события и уснащает книгу обильным документальным материалом. Во всем этом не заключалось бы ничего необычного, если бы роман не был столь вопиюще внеисторичен и

фантастичен и столь открыто противопоставлен традиционным жанрам биографической и исторической прозы, равно как и научной официальной историографии.

Главную характерную черту романа можно определить как двойственность, которая просматривается на всех уровнях формы и содержания. Она заявлена уже в его заглавии. «Верховный» — официальный титул Франсиа, пожизненного Верховного Диктатора Республики Парагвай. Этот титул воплощает объект истории. Слово «я» указывает не только на субъект истории, вынесенный на передний план, но и на субъективность ее истолкования. В совокупности две внутренне противостоящие друг другу части заглавия выражают идею абсолютного подавления истории личностью.

Также они обозначают два основных дискурса романа — монологический и фактологический, представленные рядом повествовательных пластов, которые перемежаются, сталкиваются, наслаиваются друг на друга, расходятся и вновь сливаются. Их можно насчитать по крайней мере шесть: дословная запись беседы Франсиа со своим секретарем Поликарпио, в которой угодливый голос секретаря слышится лишь в отзвуках непрерывной речи диктатора; «Периодический циркуляр», написанный под диктовку Франсиа, — личная интерпретация истории Парагвая за сорок лет его правления; внутренний монолог диктатора; «Тетрадь для личных записок», куда Франсиа заносит свои самые сокровенные мысли; документальные свидетельства современников (частью вымышленные) — они приводятся петитом в постраничных сносках; и в том же оформлении авторские комментарии. Как видно, монологический дискурс абсолютно доминирует; однако при этом писатель занимает довольно необычную позицию, представляя себя всего лишь «составителем», а книгу — сборником документов: «...во всей этой компиляции, начиная с названия и кончая заключительным примечанием, мне не принадлежит ни одной страницы, ни одной фразы, ни одного слова». Впрочем, эта позиция носит открыто игровой характер, поскольку автор, одной рукой создавая иллюзию документальности, другой рукой эту иллюзию постоянно и целенаправленно разрушает, тем самым углубляя двойственность романа.

Подрыв документального начала осуществляется самыми разнообразными средствами, но прежде всего многочисленными анахронизмами. Франсиа удивительным образом осведомлен о событиях последующей истории Парагвая. Как явствует из книги, он знает и культуру Парагвая XX в.: осведомлен он, в частности, и о предыдущем романе Роа Бастоса. Кроме того, Франсиа нередко употребляет такие слова и понятия, какими может оперировать лишь человек XX столетия. Роман предельно серьезный по тону,

роман трагический имеет игровую основу — еще один элемент его двойственности.

Необычным оказывается художественное время, воплощенное в романе. Как видно, будущее соединяется с прошлым (историческим «документом») в вечно актуализированном настоящем (время монологического дискурса). Притом и настоящее предстает расслоенным и фантастичным. Возникает вопрос: когда происходит беседа Франсия с секретарем и диктовка «Периодического циркуляра»? Определенного ответа дать невозможно. По ряду указаний в тексте все это происходит в последние полтора месяца жизни семидесятичетырехлетнего диктатора. Но вот — многозначительная деталь из первой же главы: «От какого числа донесение? От 21 октября 1840 года, Ваше Превосходительство». [Роа Бастос 1980, с. 29]. Однако Франсия, как известно, умер 20 сентября 1840 г. Выходит, что настоящее прошлого уже перетекло в будущее, и все происходит за гранью жизни. Диктатор, получается, как бы жив, но уже мертв, а роман приобретает черты мениппеи.

Главным воплощением и средоточием двойственности является образ главного героя. Говоря об этом, нельзя не учитывать, что среди латиноамериканских диктаторов Франсия был, пожалуй, самой неординарной и противоречивой фигурой, чем и обусловлены прямо противоположные оценки его деятельности — от безоговорочного осуждения до безудержного восхваления. Эту противоречивость Роа Бастос переводит в план психологический и онтологический. Мотив раздвоения личности пронизывает вся книгу, начиная от заглавия. Франсия сам ясно осознает свою раздвоенность и постоянно размышляет о ней, обозначив ее формулой ОН–Я. Временами его отношения с двойником приобретают характер спора и борьбы, временами характер подчинения — когда ОН бесцеремонно правит записки диктатора, а то и просто водит его рукой. Видимо ОН же (т.е. сам Франсия) написал пасквиль о диктаторе, дознание по поводу которого составляет внешнюю очень условную сюжетную рамку романа. Что стоит за этим двойничеством? В сущности — извечный внутренний конфликт человека властвующего, бессчетное множество раз воссозданный в мировой литературе. Этот конфликт реализуется в традиционных оппозициях человеческое/государственное, нравственное/полезное, личное/общественное, чувство/долг, милосердие/жестокость и др. Все они так или иначе присутствуют в романе Роа Бастоса, но главное значение приобретает иная оппозиция, выраженная парадоксальной формулой самого героя: «моя безлично-надличная личность» [Роа Бастос 1980, с. 389]. Речь идет о стремлении диктатора превзойти смертную человеческую натуру и утвердить свою абсолютную власть во

времени и пространстве. Это стремление выйти за рамки личности в обезличенную надличность приводит диктатора к убеждению в своей божественной сущности: «Я мог быть зачат без женщины, одной силой своей мысли. [...] Я родился сам от себя, и Я сам себя сделал двояким» [Роа Бастос 1980, с. 171]. Власть может стать подлинно Верховной, непреходящей, лишь оторвавшись от «Я», своего носителя, однако этого никогда не произойдет, и диктатор умрет «одиноким и беспомощным в этой своей раздвоенности» [Роа Бастос 1980, с. 79]. Впрочем, его прижизненная власть не сгинет бесследно — он это отчетливо понимает: «Остальное мне уже не принадлежит. Какой череп, раздробленный врагами родины, какая частица мысли, какие люди, оставшиеся в стране, живые или мертвые, не будут впредь нести на себе моей печати, неизгладимой, словно выжженной раскаленным железом печати Я–ОН?» [Роа Бастос 1980, с. 311] Как видно, двойничество Верховного проецируется на всю парагвайскую нацию и ее двухвековую историю отношений с абсолютной властью. Образ Франсиа приобретает национальный масштаб, составляющий самый важный и глубокий пласт содержания этого романа-исследования о судьбах страны и о феномене диктатуры.

После выхода романа «Я, Верховный» в художественном творчестве Роа Бастоса наступил восемнадцатилетний период молчания. Писатель объявлял в работе по крайней мере четыре новых романа, но их так и не дождался читатель. В этот период Роа Бастос занимался преимущественно литературной критикой, созданием киносценариев и кинорежиссурой. В 1976 г., когда в Аргентине сгустилась атмосфера военной диктатуры, писатель переехал во Францию.

Новый период творчества Роа Бастоса оказался связан с изменениями, произошедшими в политической жизни Парагвая. В 1989 г. генерал А. Родригес совершил государственный переворот и сверг А. Стресснера, установившего в стране жесточайшую диктатуру (правил с 1954 г.). Новый президент взял курс на демократизацию парагвайского общества, хотя частично сохранял диктаторские формы правления. Решающим шагом на пути демократизации страны стало принятие в 1992 г. новой конституции, которая объявила диктатуру вне закона и ввела ряд беспрецедентных механизмов противодействия рецидивам авторитаризма. На всеобщих выборах 1993 г. к власти, впервые за полвека, пришел не военный, а гражданский деятель, сторонник неолиберальных реформ.

Как только рухнула диктатура Стресснера, Роа Бастос возвратился в Парагвай, и был с триумфом встречен на родине. С 1992 г. за четыре года писатель опубликовал три романа; хотя приходится признать, что ни один из них не может сравниться с предыдущими.

Сначала Роа Бастос извлек сорокалетней давности набросок романа о Колумбе и, по его признанию, буквально за три месяца написал роман «Бдение Адмирала» (*Vigilia del Almirante*, 1992). Тем самым он внес свою лепту в обширный пласт художественной литературы, созданной в различных странах континента к 500-летию открытия Америки. Эта литература большей частью носила постмодернистский характер, и роман Роа Бастоса не стал в этом смысле исключением. Новый роман во многих отношениях повторяет и развивает предыдущий, сохраняя такие его черты, как систематическое использование техники монтажа и коллажа, интертекстуальность, игра между вымыслом и фактом, историческое мифотворчество, сочетание трагического с ироническим, доминирующий монологический дискурс, принцип двойственности, последовательно воплощенный в форме и в содержании романа, в том числе и в центральном мотиве раздвоения личности. Использована и сходная сюжетная ситуация: предсмертный монолог-воспоминание, монолог-самооправдание центрального героя. В этом монологе Колумба, насыщенном аллюзиями, скрытыми цитатами, пародийными парафразами, сливаются самые разнообразные литературные тексты: дневники самого Адмирала, хроники конквисты, исторические труды, библейские и евангельские мотивы, мифы и легенды, сочинения античных авторов и др., но главным объектом постмодернистской игры становится «Дон Кихот» Сервантеса. Колумб осмысливает себя в образе «плавающего рыцаря», хотя, как прямо заявляет автор, «ему недоставало величия души его предшественника» [Roa Bastos 1992: 367]. Язык романа представляет собой тонкую стилизацию языка Сервантеса и стиля писем самого Колумба. Адмиралу, как и Верховному, в полной мере присуще чувство раздвоенности: только на сей раз речь идет о несовпадении подлинного «я» с тем образом, какой он сложил сам о себе. Собственно, монолог Колумба — это попытка доискаться своей подлинности, понять свои две ипостаси («он не знает, кто есть он сам, но не знает, и кто есть другой»), попытка восстановить свою целостность. Сходен Колумб с Франсиа и в том, что воспринимает себя высшим существом, «избранником Божьим» — и это самоощущение ведет его к полному одиночеству и отрыву от реальности [Roa Bastos 1992: 197, 203].

Роман «Судья» (*El Fiscal*, 1993) был начат еще в Париже и создавался с длительными перерывами и радикальными переработками свыше пятнадцати лет. Этот роман написан совсем иначе, чем предыдущие: без явных экспериментальных элементов, без нарочитой интертекстуальности, довольно простой и размеренной прозой с линейным развитием сюжета. Вместе с тем роман сохраняет чер-

ты, характерные для всего творчества писателя — интерес к истории, совмещение временных планов, историческое мифотворчество, присутствие документального начала, сочетание различных повествовательных пластов. Большая часть романа написана от лица его главного героя, Феликса Моралия. Он не лишен автобиографических черт: это парагвайский изгнанник, живущий в Париже, известный писатель и киносценарист. Феликс получает заказ на фильм о Великой войне 1864–1870 гг. против Тройственного альянса (Аргентина, Уругвай, Бразилия), в ходе которой Парагвай потерпел сокрушительное поражение и потерял 90% взрослого мужского населения. Внимание сценариста приковано к мифологизированной фигуре маршала Франсиско Солано Лопеса, президента страны с 1862 по 1869 гг. Повествование и художественное время романа расслаиваются: главы о бытовой жизни Феликса перемежаются с главами историческими, представляющими собой как бы роман в романе. Центральное место в киносценарии должна занимать сцена гибели маршала. Феликс использует мифологическую версию капеллана и судьбы в армии Лопеса падре Фиделя Маиса, который утверждал, будто бразильцы распяли маршала; именно эта версия, опровергнутая другими свидетельствами, утвердилась в сознании парагвайского народа. Вновь Роа Бастос обращается к образу «парагвайского Христа» и к мотиву распятия, пронизывающему всю книгу. Ни Феликс, ни водящий его пером Роа Бастос, по-видимому, вовсе не склонны обожествлять Лопеса, но символический момент распятия становится для них неодолимо притягательным, оправдывающим все безумства этого исторического деятеля. «Есть моменты, — говорит Феликс, — когда все лучшее, что есть в человеке, способно сконденсироваться и высвободиться в высшем акте жертвоприношения» [Roа Bastos 1993: 53].

Такой акт предстоит совершить и Феликсу. Параллельно развивается сюжет, выходящий на передний план в финале романа. Получив приглашение на международный конгресс в Парагвай, Феликс решает воспользоваться случаем и убить «тиранозавра» Стресснера. Сделать это он намеревается при рукопожатии с диктатором — перстнем с ядовитым шипом. Все идет по плану, но срывается из-за непредвиденной мелочи: диктатор пожимает руки участникам конгресса, надев плотные перчатки. Перстень не остается незамеченным; Феликса хватает охранка и после нескольких месяцев чудовищных пыток возвращает жене потерявшим рассудок. Символически финал романа. Жена привозит Феликса в Серро-Кора, где погиб Лопес: здесь народ, отмечая день гибели маршала, устраивает театрализованное представление с распятием героя. Именно там, в соответствии с заранее намеченным планом, поли-

цейские неожиданно расстреливают Феликса. Так, в повторении парагвайской Голгофы, его сценарий воплощается в жизнь.

Последний роман Роа Бастоса, «Мадама Суи» (*Madama Sui*, 1996), вновь поднимает антидиктаторскую тематику, но в совершенно ином ключе. В предисловии автор настаивает на строго документальной основе повествования и выстраивает роман в своем излюбленном жанре исторического расследования. Основной фокус писательского взгляда сосредоточен на образе главной героини по имени Суи, наложнице Стресснера, которая остается внутренне непорочной, поскольку хранит в душе пылкую, чистую и платоническую любовь к своему бывшему однокласснику, а ныне подпольщику и борцу против диктатуры. Как видно, образ героини выстроен по романтическому канону. Романтична и развязка романа: неназванный Он, возлюбленный Суи, бежит из тюрьмы, пробирается к дому Суи, но, окруженный полицейскими, кидается в разверстную печь; узнав о том, в ту же печь кидается Суи, сохраняя верность их детской клятве: любить друг друга пока не смешается их пепел.

Творчество А. Роа Бастоса воспринимается как органическая составная часть того широкого литературного движения, которое получило название «новый» латиноамериканский роман. Вместе с тем это движение было чрезвычайно разнообразным по своим проявлениям, каждый писатель имел собственный неповторимый голос, и в этом хоре голос Роа Бастоса отчетливо различим. Действие почти всех его произведений происходит в Парагвае, с родной страной неразрывно связана художественная мысль писателя. Однако к его творчеству совсем неприложимы такие понятия, как «локализм» или «регионализм». Осмысляя национальную действительность в мифопоэтическом ключе и с использованием новаторских литературных приемов, он сумел придать своим лучшим произведениям подлинно универсальный масштаб.

ЛИТЕРАТУРА

[Кутейщикова, Осповат 1983] — *Кутейщикова В., Осповат Л.* Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1983.

[Роа Бастос 1982] — *Роа Бастос А.* Писатель на страницах журнала «Бозмия» // Латиноамериканские писатели о литературе. М.: Радуга, 1982.

[Роа Бастос 1967] — *Роа Бастос А.* Сын человеческий. М.: Художественная литература, 1967.

[Роа Бастос 1980] — *Роа Бастос А. Я, Верховный.* М.: Художественная литература, 1980.

[Roа Bastos 1966] — *Roа Bastos, A. El baldío.* Buenos Aires: Losada, 1966.

[Roa Bastos 1993] — Roa Bastos, A. *El Fiscal*. Madrid: El lector, 1993.

[Roa Bastos 1992] — Roa Bastos, A. *Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara, 1992.

[Semana del autor 1986] — *Semana del autor. Augusto Roa Bastos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986.

REFERENCES

Kutejshchikova V., Ospovat L. *Novyi latinoamerikansky roman*. Moscow: Sovetskij pisatel' publ., 1983.

Roa Bastos, A. *Syn chelovecheskii*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura publ., 1967.

Roa Bastos, A. Ya, Verhovnyi. Moscow: Khudozhestvennaya literatura publ., 1980.

Roa Bastos, A. "Pisatel' na stranicah zhurnala *Boehmiya*". *Latinoamerikanske pisateli o literature*. Moscow: Raduga Publ., 1982.

Roa Bastos, A. *El baldío*. Buenos Aires: Losada, 1966.

Roa Bastos, A. *El Fiscal*. Madrid: El lector, 1993.

Roa Bastos, A. *Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara, 1992.

Semana del autor. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986.