

Е.В. Огнева

**ПАРАЛЛЕЛЬНЫМ КУРСОМ: «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»
АЛЕХО КАРПЕНТЬЕРА И КУБИНСКИЙ
«РОМАН О РЕВОЛЮЦИИ»**

Кубинский «роман о революции» – литературное явление, которому уже больше полувека. Возникшее на Кубе в начале 60-х годов XX в., оно изначально ассоциировалось с литературой победившей революции, ее освещением и осмыслением. Впрочем, сразу же стала очевидной преемственность новой кубинской прозы с так называемым «романом о городской герилье», традиции которого были живы не только на Кубе, но и в Латинской Америке в целом.

Это вполне естественно, если учесть, что «дореволюционной» Кубе выпало пережить времена двух диктатур – эпоху Херардо Мачадо в 1920–1930 гг. и режим Фульхенсио Батисты в 1950-е. Антимачадастскую оппозицию тогда представляли две террористические группировки, АВС и Студенческий Директорат, деятельность которых привлекла внимание писателей во времена Батисты: сравнительно недавнее прошлое освещало своим опытом кровавое предгрозовое десятилетие. Писатели ищут и находят переклички, общие закономерности, характерные для двух периодов кубинской истории, единый «импульс неповиновения», что становится связующим звеном между двумя поколениями кубинцев.

Первым произведением, открывающим цикл «романов о кубинской революции», стало “Палящее солнце” Умберто Ареналя, написанное в Нью-Йорке в 1958 году и опубликованное там в 1959 г.», – , пишет кубинский литературовед Рохелио Родригес Коронель¹.

В основе сюжета этого романа лежит происшествие, всколыхнувшее жизнь острова 18 декабря 1957 г., когда по инициативе гаванской герильи был похищен знаменитый аргентинский спортсмен Хуан Фанхио. Документальная основа книги в целом сохранена, но похищенный спортсмен у Ареналя превращается в чемпиона по боксу по имени Кид Мехико, чье выступление на Кубе может быть выгодно диктатору..Вторым романом этой ранней серии исследователи единодушно называют «Бертильон 166» Хосе Солера Пуига (1959).

Историк кубинской литературы Хосе Антонио Портуондо называет его «пронзительным» свидетельством, отразившим «опыт ре-

© 2018 Елена Владимировна Огнева. Москва; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 17-04-00073-ОГН «Литературный процесс первой половины XX века в Европе и Америке: направления и школы».

волюционного свершения»². Речь опять идет о городской герилье, о группе молодых подпольщиков из Сантьяго де Куба. Но если «почти детектив» «Палящее солнце» привлек читателей увлекательным сюжетом и узнаваемыми реалиями, то «Бертильон 166» стал романом, на страницах которого развивается и любовная история. Риск, опасность, общие идеалы сближают героев Солера Пуига – Роландо и Рабель. Так, не успев заявить о себе, молодой кубинский «роман о революции» обозначил свою установку на «расширение территории» жанра.

Однако художественные достоинства молодой прозы оставались ещё весьма невысокими. О бледности характеров, излишней публицистичности, неразработанности сюжета и неровностях стиля романов и повестей этого периода единодушно пишут критики и литературоведы³. Актуальность темы и недвусмысленная ангажированность сами по себе ещё не обеспечивали то качество литературы, которое сделало бы художественное воплощение новой действительности общеинтересным – в универсальном масштабе.

Кубинский «роман о революции», строго говоря, вовсе не обязательно должен был быть посвящен именно революционным событиям 1959 г. или предшествующей им борьбе «барбудос» Фиделя Кастро, штурму казарм Монкада, городской герилье или группам партизан в Сьерре Маэстра. Однако «правила игры» были обозначены достаточно четко, их лапидарно сформулировал сам Фидель Кастро в своем знаменитом обращении к интеллигенции. Отвечая на вопросы деятелей культуры о правах и творческой свободе художника, он провозгласил: у тех, кто «в революции»² они не ограничены, у тех, кто «против революции – никаких прав».

Так была сформирована идеологическая платформа новой литературы, и, одновременно, были обозначены ее весьма широкие жанровые и тематические границы, признавались права творца на художественный эксперимент, обновление повествовательной техники и структуры.

Таким образом, в обойму кубинского «романа о революции» попадают и «Бесплодная земля» Доры Алонсо («Tierra inerte», 1961) – история притеснений и эксплуатации крестьян в последние годы накануне революции, и «Воспоминание об отсталости» Эдмундо Десноэса («Memorias de subdesarrollo», 1965) – роман о поисках «буржуазным интеллигентом», индивидуалистом, сформировавшимся как личность в совершенно другую эпоху, своего места в новой действительности, и роман Дауры Олемы «Учительница-волонтер» («Maestra voluntaria», 1962) о кампании по ликвидации безграмотности, и «Последняя женщина и близкий бой» Мануэля Кофиньо Лопеса («La última mujer y el próximo combate», 1971), который традиционно сравнивают с «Поднятой целиной» Шолохова...

Причем если в связи с творчеством Кофиньо Лопеса говорят о своеобразной «пересадке» социалистического реализма на кубинскую почву, то произведение Десноэса – экзистенциалистский роман, явственно «связанный с сартровской традицией»⁴.

Заметное влияние идей Ж.-П. Сартра на кубинских писателей в начале 60-х отмечает Р. Родригес Коронель, рассказывая о том, как французский писатель посетил революционную Кубу в 1960 году, встречался с литераторами, читал лекции. «Французских экзистенциалистов читали запоем, так как их творчество призывало человека к действию, а литературу – к ангажированности», – пишет Грасиелла Поглотти⁵.

Одним словом, учителей и художественных моделей для создания новой литературы было множество: и советская проза первых послеоктябрьских десятилетий, и роман о городской герилье, и литература французского экзистенциализма, и «новый латиноамериканский роман» (несомненной удачей станет роман Хосе Солера Пуига «Спящий хлеб» («El pan dormido», 1975), где элементы магического реализма органично войдут в художественную ткань повествования).

При всем многообразии стилей, жанров и сюжетов литературы этого первого послереволюционного десятилетия, стремившегося оставить «моментальный снимок» эпохи, можно выявить некий общий знаменатель, который позволяет говорить о сложившемся культурном явлении. Ключевыми словами литературоведов, описывавших его, становятся «эйфория», «энтузиазм», «сопричастность», «преодоление отчуждения». Речь идет о писателях, вступивших в литературу в годы правления Батисты и даже ранее, и о тех, чей творческий путь – да и взрослая жизнь вообще – начинается в год свержения одиозной диктатуры. Таким образом, слишком дробный принцип периодизации кубинского «романа о революции» в соответствии с годами рождения авторов, «по поколениям», представляется малопродуктивным, – если только, конечно, не использовать понятие «поколение» в более широком смысле, как это делает исследовательница из Израиля Эмилия Юльзари. Она проводит водораздел между теми, кто застал и пережил непосредственно революционные события и оказался восприимчивым к революционной романтике 1960-х, – и теми, кто «унаследовал» пафос победившей революции, по инерции ее мифологизируя.

В 1970–71 годы кубинский «роман о революции» переживает ощутимые метаморфозы. «Дело Падильи» – история репрессий и публичной проработки, когда собратья по перу требовали и добились публичного покаяния опального поэта в 1971 г., стало лишь верхушкой айсберга, обозначившего глубинные сдвиги в культурной политике страны и размежевание в стане интеллигенции. Писа-

тели, выступившие против цензуры и ограничений творческой свободы, покидали Кубу. Кубинский «роман о революции» продолжил свое существование за рубежом, но уже, по мнению Э. Юльзари, как «демифологизирующая литература».

Течение как бы раздваивается: на Кубе писатели тоже не перестают работать, продолжая сложившуюся на родине традицию и модифицируя её. В 1970-е гг. еще весьма активно поколение писателей, вступивших в жизнь в первые годы Революции и «воспитанное в атмосфере её утопических императивов», – пишет кубинский культуролог Хорхе Форнет⁶. И это десятилетие, по мнению Х. Форнета, ещё не распрощалось «с волшебной мечтой о революции общеконтинентального масштаба»⁷.

Два первых десятилетия «романа о революции» продемонстрировали возможности жанра, вывели на орбиту кубинской литературы множество новых имен; произведения кубинцев переводились на десятки языков мира – но среди них не было ни одного, способного сравниться с образцами нашумевшего «нового латиноамериканского романа». Такой книги на родине ждали от великого соотечественника – Алехо Карпентьера.

Возможно, никакой «апелляции к авторитетам» в прямом смысле и не было, не было и грозного вопрошания сверху: «С кем вы, мастера культуры?» Зато вопросы «снизу», от читателей, студентов, журналистов точно были. Их постоянно на протяжении двух десятилетий задавали вернувшемуся на родину после победы революции Карпентьеру, живому кубинскому классику. Когда он, наконец, напишет свой «роман о кубинской революции»? Сможет ли он использовать для этого опыт своей жизни, опыт антимачадистской борьбы, тюремного заключения в 1920-е гг., когда по приказу диктатора он был наказан за участие в «минористском» движении?

То, что от маститого автора философских романов об эпохе Великой Французской революции, от создателя теории латиноамериканской «чудесной реальности» ждали современного романа из кубинской жизни, не так уж странно, как может показаться на первый взгляд.

Дело в том, что «пилигрим, вернувшийся домой» (так окрестил Карпентьера после его возвращения на Кубу известный исследователь его творчества Р. Гонсалес Эчеварриа⁸) воспринимался на родине как один из провозвестников «романа о революции. В его небольшой повести «Погоня» (1955), действительно, речь шла о терроре, о предавшем своих сотоварищей заговорщике, которого пуля мстителей настигает в концертном зале. Писатель рассказывал, что однажды сам стал свидетелем похожей расправы, и такая «гибель всерьез» в помещении театра, напомнившая ему очередное «сближение удаленных реальностей» Андре Бретона, в который раз под-

сказало ему: в Латинской Америке сюрреалистическое даже слишком реально!. Однако «Погоня» задумывалась не как произведение о герилье; таковым оно может считаться лишь с натяжкой, по чисто формальному признаку. Включенная позднее автором в расширенное переиздание сборника «Война времени» («La guerra del tiempo», 1958), повесть стала очередным эстетическим экспериментом.

Задача писателя – «вписать» пограничную ситуацию, смятенное сознание беглеца в музыкальный фон, в те ровно 46 минут, что длится симфония Бетховена. «Погоня» написана в сонатной форме, и музыка в ней становится тем просветляющим началом, что звучит в трагическом споре о человеке и его ценностях. Однако в 50-е годы повесть была прочитана в соответствии с вызовами предреволюционной эпохи, и, возможно, этим объясняется критическая ее оценка, данная Николасом Гильеном, который не увидел в «Погоне» всей полноты «здесь и сейчас» кубинской действительности.

А вот десятилетие спустя, зачисленная задним числом в ряд, формирующий предысторию кубинского «романа о революции», эта повесть стала восприниматься на родине Карпентьера как своего рода увертюра к большому и актуальному литературному произведению.

Тем более что в 1962 г. Карпентьер завершает работу над масштабным романом «Век Просвещения» («El Siglo de las Lucas»). История молодых кубинцев, жизнь которых навсегда изменили идеи Великой Французской революции, и открытый финал, и крылатые слова героини: «Надо же что-то делать!» были восприняты кубинскими читателями как нечто вроде пролога к тому, что произошло на Острове Свободы в 1959 г. Так что «Погоня» и «Век Просвещения» обретают в новой национальной действительности специфический контекст, сыграв роль фундамента, на котором должен быть возведен роман о кубинской революции. Однако Карпентьер не спешил браться за подобный роман. В 1974 г. он не использует для этого шанс, предоставленный коллективной инициативой мастеров «нового латиноамериканского романа». Когда Габриэль Гарсиа Маркес, Аугусто Роа Бастос, Хулио Кортасар и Карлос Фуэнтес задумывают осуществить общий замысел, написав роман каждый о «своем» национальном диктаторе, Алехо Карпентьер с энтузиазмом возьмется за дело. Но вместо ожидаемого произведения о Херардо Мачадо или Фульхенсио Багисте он создаст «Превратности метода» («El Recurso del metodo») – «латиноамериканскую пикареску», обобщенный образ диктатора-плута, и новую страницу в истории болезни Латинской Америки – виоленсии... А меньше чем через год – замечательный «Концерт барокко» («El concierto barroco»), повесть-фантастическую о путешествии в Старый Свет сквозь века... И кубинская тема в обоих произведениях будет затронута лишь вскользь.

Однако работа в этом направлении все велась. В 1960-е гг. на родине писатель живет очень полной и напряженной жизнью: преподает, руководит издательством, пишет статьи и эссе, ездит с лекциями за рубеж, организует писательские встречи и круглые столы по вопросам культуры – и пробует силы в непривычном для себя жанре. Все чаще в интервью звучит название новой книги, причем название «говорящее» – «Год 1959-й». Карпентьер объясняет, что в романе будет 12 глав, по числу месяцев «революционного года». Он искренне попытается вписаться в контекст «романа о революции», создать что-то подобное тому, что получилось у Солера Пуига, Лисандро Отеро – автора романа «Так было» («La situación», 1963), – словом, запечатлеть стук хронометра первого года революции, дать 12 моментальных снимков новой эпохи. Через некоторое время он объявит даже о работе над целой трилогией о революции, первым томом которой и должен стать «Год 1959-й». Забегая вперед, скажем, что работа над обещанной книгой растянется почти на 18 лет, и за это время писатель очень, очень далеко уйдет от первоначального замысла. Долгожданный роман выйдет только в 1978 г. и будет называться «Весна Священная» («La Consagración de la Primavera»).

Небольшой отрывок под рабочим названием «Год 1959-й» был опубликован в журнале «Casa de las Americas» уже в 1964 г., а в 1967-м заговорили о скором завершении работы, однако в 1970-м мексиканское издательство «Siglo XXI», с которым был заключен договор, заявило, что ранее анонсированное издание откладывается на неопределенный срок. Победоносный январь 1959-го герой отрывка, кубинец, встречает в аэропорту Каракаса, в ожидании рейса на Гавану – домой. Именно оттуда прилетел в мае 1959-го на родину сам Карпентьер, проведя в Венесуэле 14 лет.

Пронизанный предощущением рождающейся на глазах новой действительности отрывок в таком виде в конечный вариант романа не войдет; герой «Весны Священной» возвратится в Гавану из Венесуэлы в октябре, когда накал страстей первых часов революции немного утихнет, но сравнение Каракаса и шумной, космополитичной Гаваны – эдакого современного Вавилона – останется. Как знать, может быть, соотечественник Карпентьера Лисандро Отеро, создавая продолжение своей революционной трилогии, начало которой, как уже говорилось, было положено романом «Так было», использовал карпентьеровский образ из отрывка «Год 1959-й». Его роман «Такой же город» («En la ciudad semejante», 1970) именно так и начинается: «Пал, пал Вавилон...». «Город-блудница», разбогатевший на «крови пророков и всех убитых», апокалиптические картины и картины обновления старой Гаваны – все эти образы и ассоциации, скорее всего, не столько заимствовались, сколько «носились в воздухе»...

В 1965 году в журнале «Bohemia» появился фрагмент обещанной трилогии – «Серебряные гости». В нем пространство Гаваны-Вавилона первых недель после революции сузилось. Теперь это полутемные комнаты аристократического особняка, хозяева которого чувствуют себя на осадном положении, опасаются национализации картин и старинной мебели, ужинают вдвоем за огромным столом на двадцать персон и смотрят на свое отражение в коллекционном столовом серебре – люди уходящей эпохи, последыши, уже даже «не каменные, а серебряные гости»...

Карпентьер чутко улавливает изменения, обновление жанра («романа о революции»). В середине 1960-х гг. появляется новый тип героя – человек, выбравший «остановившееся время», стремящийся любой ценой сохранить свой дореволюционный мир, в страхе перед возможным насилием и переменами окопавшийся в своей «крепости». Появляется так называемый роман о времени или рассказ о времени: «Статуи в траве» («Estátuas en la hierba», 1963) А. Бенитеса Рохо, «Время прошло» («Pasado el tiempo», 1965) У. Ареналя, «Дом на осадном положении» («La casa sitiada», 1964) С. Леанте, «Тени на белой стене» («En la cal de las paredes», 1971) Г. Эгурена и др. Персонажи этих романов живут в своем собственном временном измерении, «параллельном» времени молодого государства. Такое существование оборачивается для них застоєм, саморазрушением. «Остров вне времени» размывается изнутри, утопия нежизнеспособна. Персонажам остается либо вернуться в «большой мир», как это делает героиня «Статуй в траве», либо умереть в одиночестве («Тени на белой стене»). В противном случае их ожидает безумие («Дом на осадном положении»).

Однако «идя в ногу» с кубинской прозой этих лет, Карпентьер решает свою художественную задачу принципиально иным способом. Вместо развернутых политических деклараций читателя ждет... описание картин! Коллекция, сохранность которой беспокоит хозяйку особняка, по Карпентьеру, говорит о духовных ценностях и жизненных устремлениях креольской аристократии больше, чем боязнь национализации. И дело не в том, что картины «несовременные» – нет, это прекрасная академическая испанская живопись: Сулоага, Соролья. Историк искусства, эрудит, Карпентьер вдохновенно описывает перспективу и краски, позы рыбаков, мах, танцовщиц и тореадоров, да и саму атмосферу, созданную авторами полотен. Но перечисление имен и тем, со скрытой иронией «нанизанных» писателем, помогает читателю уловить развернутую метафору неподлинности, необоснованных претензий на преемственность «серебряных гостей» и их испанских и французских предков.

Сегодня фрагмент «Серебряные гости» существует как самостоятельный текст, и служит исследователям для изучения «языка картин» в творчестве Карпентьера. Но в 1965-м фрагмент явственно вписывался в контекст «романа о революции» и именно в этом качестве уже 66-страничный текст заинтересовал никарагуанское издательство «Sandino», выпустившее его отдельным изданием. Оно вышло в 1972 г. без согласия писателя, как утверждает Симор Ментон, американский исследователь кубинского «романа о революции». Куба, не подписавшая в те годы международную конвенцию об авторском праве, нередко сталкивалась с подобным «пиратским» использованием изданий своих писателей. Карпентьер возражал бы, так как в это время замысел «большого романа» претерпел существенные изменения. Разрозненные элементы текста будут включены в конечный вариант романа, но в новом контексте обретут иное звучание.

К 1967 году с идеей трилогии было покончено. Теперь, судя по интервью, речь шла об одном большом романе – или о двух, готовящихся параллельно (такой тип работы вообще был излюбленным у Карпентьера, зачастую одновременно колдовавшим над эссе, рассказом и романом, – отсюда сквозные ассоциации и переклички, составляющие призрадуматься исследователей его творчества).

Первый замысел связан с продолжением работы над материалом, ранее предназначавшимся для трилогии. Он обогатился интереснейшим сюжетом, который подарила Карпентьеру Куба. Писателя всегда интересовали истории людей, переселившихся на Кубу из Старого Света, эмигрантов разных поколений. Особенно эмигрантов из России, нашедших на острове вторую родину – таких, как его собственная мать. Она покинула Россию в последние годы XIX в., училась в Швейцарии и поселилась с мужем-французом на Кубе в 1902 г. Настороженно встретившая Октябрьскую революцию, впоследствии она увлеченно переводила рассказы советских писателей, в годы Второй мировой войны была участницей французского Сопротивления, а в старости преподавала русский молодым кубинским революционерам. Карпентьера завораживала мысль о «траектории судьбы», несущей человека, «песчинку истории», от революции к революции, с континента на континент.

И вот он узнает еще одну подобную историю жизни, которую хочет положить в основу нового «большого романа». Заглавие его, говорит писатель, будет «Русская из Баракоа». Так называют живую кубинскую легенду, постаревшую, но все еще эффектную светскую львицу, кружившую головы кубинцам в 1930–1940-е гг. – «мадам Магдалену», или Миму Ровенскую-Менесес. Дочь царского офицера (что в ее «русской» биографии было, а что задним числом мифологизировано, теперь не установить), она была вынуждена эмигри-

ровать, в Европе вышла замуж за дипломата. Ее карьера певицы, выступавшей в лучших театрах Франции, Испании и Италии, закончилась с отъездом на Кубу. Правда, в Гаване она еще некоторое время продолжала выступать как танцовщица и певица, однако вскоре переехала жить в Баракоа, где возможностей для этого уже не было. Зато приобретенные в этом «захолустье» участки земли быстро окупались: порту нужен был отель, и муж «мадам Магдалены» его построил. Изначальное его название быстро забылось, и отель стал называться в честь прекрасной хозяйки «Русская из Баракоа». Мима Менесес в годы правления Батисты симпатизировала подпольщикам; по легенде, в отеле тайно побывали и братья Кастро, и Эрнесто Че Гевара. После победы революции постаревшая хозяйка передала отель городу и завещала Баракоа все свои сбережения и драгоценности.

Вот сюжет, который воссоединил бы излюбленные культурфилософские рассуждения Карпентьера и кубинскую революционную тематику. В центре внимания писателя – «парадокс судьбы» этой русской. Она в ужасе бежала от одной революции буквально на край света, но там другая настигла ее и втянула в вихрь перемен, подчинила ее своему страшному обаянию! История Магдалены-Мимы напоминает ему известный сюжет о свидании в Самарре. Эту притчу о садовнике, пытавшемся обмануть свой жребий, Карпентьер включит в черновой вариант «большого романа», потом вычеркнет. Зато сама русская из Баракоа, чей образ обогатится и чертами матери писателя, и чертами великой кубинской балерины Алисии Алонсо, выдвинется на первый план «Весны Священной». Это заглавие впервые прозвучит в интервью в 1974 г., а год спустя небольшой отрывок из нового романа будет опубликован в аргентинском журнале «Crisis».

Вторая «ветвь» замысла, как ни странно, была связана с книгой мемуаров. Близкие Карпентьеру люди были немало удивлены: писатель охотно рассказывал о себе в интервью, но мысль о некоем целостном тексте воспоминаний всегда была ему неинтересна. И вот, однако, о назревшей необходимости такой книги в середине 1970-х гг. он говорил все чаще. В частности, поделился таким планом с Марио Варгасом Льюсой. Но это будут мемуары особого рода, предупреждал он: там будет говориться о городах, где он жил, о пейзажах, которыми наслаждался, о музыке, которую услышал в разное время, и, конечно, о людях, с которыми свела его жизнь – писателях, актерах, художниках. Исповедальное начало (*lo confesional*) в новой книге отступит перед свидетельством (*lo testimonial*): «Это будет рассказ не о жизни, которую я прожил», но обо всём пережитом, что «прошло сквозь мою жизнь, чтобы стать моими романами»⁹. Намеченная траектория охватывает махадистскую Кубу 1920-х гг., довоенный Париж сюрреалистов, опыт «коллективного деяния»,

связанный с Гражданской войной в Испании и «своей кульминацией, вспыхнувший на Плайя Хирон» в 1961 г.

«Почему бы Карпентьеру просто не написать автобиографию?» – спрашивает Э. Гонсалес Эчеварриа¹⁰. Почему текст постепенно превращается в автобиографический роман? Точнее, в роман, где очевидно автобиографическое начало?

Возможно, потому, что писатель в очередной раз захочет, чтобы его новая книга прозвучала в унисон с тем, что делают соотечественники-собратья по перу. С конца 1960-х гг. находясь на дипломатической работе во Франции, он не желает чувствовать себя оторванным от литературного процесса на родине. А там кубинский «роман о революции» вступает в свою новую фазу.

Во второй половине 1970-х гг. появляется ряд произведений, в которых «роман о революции» сплавлен с семейной сагой, историческим романом, романом воспитания. Публикуются отрывки из произведений, которые выйдут уже после смерти Карпентьера, последовавшей в 1980 г. Читатели ждут с нетерпением полный текст «Улицы Бедной Скалы» («De Peña Pobre», 1980) Синтио Витьера и «Мира, где всего так много» («Un mundo de cosas», 1982) Х. Солера Пуига.

Героическое прошлое поколения отцов и дедов, с которым знакомится юный персонаж романа Витьера по старинным письмам, пожелтевшим фотографиям и воспоминаниям стариков – годы, когда Куба боролась за независимость от Испании в конце XIX в., становятся своеобразным прологом к революционным битвам века XX-го. Витьер создал роман о преемственности эпох и поколений. Молодые герои войны за независимость заложили в душах потомков, своих внуков, неискоренимую жажду справедливости, свободы, чистоты национальных идеалов.

Тема преемственности поколений, передачи революционного импульса и диалога эпох занимает важное место и в романе Солера Пуига. История нескольких поколений двух семей – производителей рома Инфанте (прототипом их была династия Бакарди, «отцов» кубинского рома) и их слуг Ресио – становится также и историей страны, охватившей целый век. Однако здесь речь идет не столько о преемственности идеалов, сколько об их трансформации и предательстве. Когда-то истинный патриотизм и национальная гордость сплотили хозяина и слугу, Инфанте и Ресио, вместе отправившихся воевать за независимость Кубы от Испании. В следующем поколении эта связь выродилась, уступив место рабской покорности Ресио. А в третьем поколении Ресио и Инфанте оказались по разные стороны баррикад. Ромовые короли не приняли революцию и отказались от родины, сохранив в эмиграции торговый знак знаменитой фирмы...

Карпентьер тоже ощущал потребность выстраивания подобной «вертикали», сквозной связи времен, но в его работе материалом ему должна была служить не только национальная действительность. В своем прошлом старый, смертельно больной писатель ищет и находит самую яркую полосу, события, к которым вновь и вновь память возвращает его, вызывая неизменную и острую ностальгию. Это Гражданская война в Испании, где он побывал как журналист в 1937 году, создав цикл репортажей «Испания под бомбами». «Та Испания» навсегда связана в его сознании с представлением об идеале, о высочайшем примере человеческой солидарности – и «та Испания» была его молодостью, безвозвратно ушедшей, а теперь, перед лицом смерти, обретающей черты прекрасного мифа.

Этот образ и станет отправной точкой для построения мону-ментального здания «Весны Священной». В его интервью все чаще всплывает имя Пабло де ла Торрьенте Брау (1901–1936), писателя и журналиста, кубинского интербригадовца, погибшего в Испании. Карпентьер хочет отдать дань уважения мечтателям, романтикам, людям своего поколения (в биографии Торрьенте Брау много точек соприкосновения с карпентьеровской – и борьба против Мачадо, и тюрьма, и эмиграция), которые тем или иным путем пришли к ангажированности (*compromiso*). Тем более что в 1974 г. выходят воспоминания Пабло Неруды, где о нем, Карпентьере «парижского периода», говорится как о легкомысленном молодом человеке, лишённом выраженного политического сознания.

«Весна Священная» станет если не ответом Неруде, апологи-ей – в этом не было никакой необходимости – то своего рода карпентьеровским вариантом «Признаюсь: я жил». С той существенной поправкой, что воспоминания превратятся в роман, а себя, свое видение мира, свою жизнь Карпентьер «раздаст» своим героям, «разделит» между ними. Роман «ведут» два голоса – русской балерины Веры и кубинского архитектора Энрике, современников и участников катаклизмов XX века, из которых соткано полотно его бурной и трагической Истории. Да, Карпентьер не изменил себе: его герои наделены даром восприятия мира именно как художественного полотна, его событий как спектакля, его духа как поэзии. «Прочитывая» современность сквозь образы искусства, они постигают ее и интерпретируют. Это придает их взгляду философскую глубину, но это же и становится их проклятием¹¹.

Бегство из Петрограда, голодные годы эмиграции, гибель жениха-интербригадовца в Испании выстраиваются в сознании Веры в череду картин, где Молох-История требует ради обновления, движения вперед все новых и новых кровавых жертвоприношений. Мечта всей жизни, постановка балета на музыку Стравинского «Весна

Священная» мыслится ею поэтому как сценическое воплощение жертвенного мифа (*mito sacramental*) – ее собственного жизненно-го пути. Ее история, как и история Энрике предстает в романе как веренища Исходов, бегств, расставаний. К моменту встречи с Верой в «Испании под бомбами» герой романа тоже пытается осмыслить череду разочарований и утрат: неудачное покушение на диктатора Мачадо, превратившееся в трагифарс, «невсамделишность» парижской богемной жизни 30-х годов, чудовищный опыт поездки в нацистскую Германию в поисках сгинувшей в концлагере невесты... И метафора «неподлинности» бытия, намечившаяся в процессе работы над «Серебряными гостями», разрастается в этой части «Весны Священной», становится смыслоорганизующим началом: гуманистическое содержание искусства – иллюзия, обман, на сцене мира режутся и правят бал Истории страшные уродцы...

«Испанские» главы романа, где героям на время удается разомкнуть объятия мрачного мифа – самые светлые в «Весне Священной». И вновь постижение нового смысла происходит «с подсказки» искусства, театра и музыки. Энрике и Вера переживают нечто вроде озарения и «прорыва»: величие общего Деяния, радость единения во имя справедливости открываются им на премьере «Марьяны Пинеды» Лорки и во время концерта, где выздоравливающие интербригадовцы на «двунадесяти языках» поют Интернационал. Ангажированность рождается из ощущения стихийной сопричастности, «спровоцированной» мобилизующей силой искусства. Для Энрике и Веры в эти мгновения стираются границы между зрительным залом и сценой; потом образ сцены и зала «переворачивается» – там, где слова Марьяниты произносит великая Маргарита Ксиргу, перекрикывая грохот бомб снаружи, там, где поет Интернационал черный гигант Пол Робсон, – только там Жизнь, а удел зрителя жалок.

Для Карпентьера возможен только такой строй разговора об ангажированности. Вместо политических деклараций, расстановки «классовых сил» – образ белого лебедя Анны Павловой, взмывающего ввысь под звуки голоса черного певца, «барочный» дуэт красоты и правды.

Испанские эпизоды, ставшие кульминацией романа, заставляют пристальнее присмотреться к традиционному историко-философскому построению Карпентьера – фигуре повторения, цикла. Вновь и вновь революция «пожирает своих детей», а человек-Сизиф водружает себе на плечи бремя деяний. Об этом он писал и в «Царстве земном» («*El reino de este mundo*», 1949), и в «Веке Просвещения», и в небольшой повести, опубликованной тогда, когда все безуспешно ждали «романа о революции» – «Право политического убежища» («*Derecho de asilo*», 1972). И вот в «Весне Священной»

испанские события и противостояние режиму, «который убивает поэтов», предстают как размыкание круга истории. И пусть за ним следуют десятилетия разочарований, поражение испанской Республики, наступление фашистов на Париж, годы кубинского застоя и диктатура Батисты, – идеал сформулирован. Перед Энрике и Верой отныне лишь иллюзия круга, которая, однако, окрасит в мрачные тона многие главы романа. И опять писатель выберет язык иносканий, образный ряд, навеянный музыкой, живописью, балетом.

Возвращение и первые «кубинские» главы уподобляются переходу от европейских «плясок смерти» на «сцену Гаваны», то есть опять-таки с фрески в спектакль. Только теперь атмосфера «дурного повторения» заставляет поменять местами знаки в противопоставлении «сцена-зал». Несвободные, играющие предписанные роли в одной и той же пьесе, Энрике и Вера переживают то, что испытал сам Карпентьер в 1940-е гг. «Быть полезным» – мечта героя романа, но жажда деяния, которая теперь соотносится с величием того, испанского идеала, в кубинской действительности не реализуется. Испанское прошлое уходит все дальше, о нем можно только рассказывать студентам, мифологизировать его – этим объясняется ностальгическая тональность многих «кубинских» глав романа. Разочарование ожидает и героиню, которая в Гаване пробует по-новому воплотить в жизнь свою мечту. Новая трактовка балета, нечто подобное «полету Павловой и Робсона», привидевшемуся ей в Испании, основана на идее синтеза культур. Белые балерины, репетирующие с неграми-танцорами Арара, кубинский рожок-гуиро в оркестровке, новое прочтение либретто (вместо жертвенного мифа – весенний обряд) – все, казалось бы, ведет к размыканию порочного круга судьбы, – пока вновь не вступает в игру та сила, «которая убивает поэтов» – диктатура Батисты...

В этой точке «Весны Священной» и начинается движение, параллельное курсу кубинского «романа о революции», той странице его предыстории, которая связана с городской герильей. Но традиционные его топосы – подполье, допросы, исчезновения людей – намечены пунктиром.

Зато материал, собранный для «Русской из Баракоа», наконец, встраивается в роман. Бегство Веры после разгрома ее балетной студии и вынужденной эмиграции Энрике на «край света» в скорректированном виде повторит историю Магдалены Менесес. Повторит, чтобы в очередной раз воспроизвести конструкцию, в основе которой лежит круг, «парадокс садовника», неизбежность «свидания в Самарре». Спрятавшись от вызовов современности, Вера вспоминает грохот петроградских пушек, когда грохот старинного орудия в форте Баракоа возвестит о победе революции на Кубе.

В заключительных главах «Весны Священной» Карпентьер, осваивая стиль и ритм первых «романов о революции», не воспроизводит революционные события как таковые. Их ответ – в ликующих лицах и криках горожан, в газетных заголовках и объявлениях. Все убystрающий темп повествования напоминает стук аппарата Морзе, отбивающего радиосводку. Это стилизация или огромная раскавыченная цитата, сохраняющая эффект «чужого слова» в карпентьеровском тексте. В отличие от этих эпизодов, элементы фрагмента «Серебряные гости» органично входят в повествование о возвращении Энрике в пустой дом тетки. Поздний ужин «серебряных гостей», картины и старинная мебель, даже упоминание щепки от гильотины, обезглавившей Марию-Антуанетту создают привычную вязь историко-культурных ассоциаций, раз за разом напоминающих о круговороте истории.

Повторением, но уже триумфальным, для героя становится сражение на Плайя Хирон, где он, почти пятидесятилетний, воюет бок о бок с молодыми. Это та мажорная нота романа, которая большинству западных литературоведов показалась фальшивой и «конъюнктурной», а кубинским критикам дала повод говорить об Алехо Карпентьере как авторе «романа о революции».

Оба суждения представляются равно неполными или недостаточно обоснованными. Кубинская революция, а точнее 1961 год¹², по его мнению, не конец пути героя, а лишь попытка обрести ту утраченную связь с миром, ту «Испанию», которая ассоциируется с молодостью и полной бытия. Краткий миг единения с другими не случайно сопровождается возгласом «Как в Брунете!». И не случайно снова с ним рядом интербригадовец Гаспар Бланко, трубоч. Для героя культурфилософского романа их битва оправдывается не политической конкретикой, а необходимостью услышать «музыку революции», если использовать блоковское выражение – или «творить музыку для людей», если употребить крылатую формулу Хулио Кортасара, так определившего в 1966 году задачу кубинских повстанцев в рассказе «Воссоединение».

Сама идея повторения звездного часа достаточно двусмысленна, ибо таит в себе образ замкнутого круга истории. Но это противоречило бы всему смыслу творчества Карпентьера, для которого действительность всегда представляла незавершенной, а идеал – недо-воплощенным. Так это и происходит в «Весне Священной», которая завершается не триумфом на Плайя Хирон, а балетным счетом – будничным, рабочим стуком хронометра Веры. Ибо, по словам самого писателя, существует огромный разрыв «между кратким отрезком человеческой жизни и долгими годами коллективного свершения. Между тем, что сегодня рассматривается как осуществившаяся, близкая к идеалу реальность, и тем, что предстанет перед нашими

глазами и глазами наших потомков, как неполная, незавершенная реальность, над которой еще предстоит трудиться»¹³.

Так завершилась история создания самого спорного и самого ангажированного произведения Алехо Карпентьера, история «притяжения и отталкивания», искренних попыток влиться в общее русло кубинского «революционного» романа. Но стараясь работать в этом стремительно меняющемся жанре, писатель его «перерастает». Каждый новый виток расширяет замысел, уводит его в сторону, вписывает кубинский опыт в новый, обобщенно-философский и культурологический контекст трагической истории XX века.

Примечания

¹ *Rodríguez Coronel R.* La novela cubana de la Revolución. La Habana: Ed. Letras cubanas, 1986. P. 18.

² *Portuondo J.A.* Crítica de la época y otros ensayos. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1967. P. 203.

³ *Álvarez J.* La novela cubana en el siglo XX. La Habana: Ed. Letras cubanas, 1980; *Rodríguez Coronel R.* La novela cubana de la Revolución; *Menton S.* La novela de la Revolución cubana. Mexico: Ed. Plaza & Janés, 1982; *Yulzari, E.* La configuración literaria de la Revolución Cubana. De la mitificación a desmitificación. Madrid: Ed. Betania, 2004.

⁴ *Rodríguez Coronel R.* La novela cubana de la Revolución..P. 17.

⁵ *Pogolotti G.* Examen de conciencia. La Habana, UNEAC, 1965. P. 10.

⁶ *Fornet J.* Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI. La Habana, Letras Cubanas, 2006. P. 22.

⁷ Цит. по: *Nemrava, D.* Entre el discurso narrativo y político de los años 70 y 80 // Entre el laberinto y el exilio. Madrid, Ed. Verbum, 2013.

⁸ *González Echevarría R.* Alejo Carpentier, the Pilgrim at Home. Ithaca, Estados Unidos y Londres: Cornell University Press, 1977.

⁹ *Carpentier A.* Entrevistas. La Habana: Ed. Letras cubanas, 1985. P. 488.

¹⁰ *González Echevarría R.* Alejo Carpentier, the Pilgrim at Home. P. 356.

¹¹ Подробнее об этом см. в: *Огнева Е.В.* Век революций сквозь призму искусства: к истории создания романа Алехо Карпентьера «Весна Священная» // Литература двух Америк. 2017. № 3. С. 363–391.

¹² Немаловажное уточнение! Писатель не переправляет эту страницу кубинской революционной истории, хорошо представляя себе в 1978 г. то, что впоследствии назовут «крушением революционной утопии».

¹³ *Карпентьер А.* Весна Священная. М.: Радуга. 1982. С. 69.